

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES

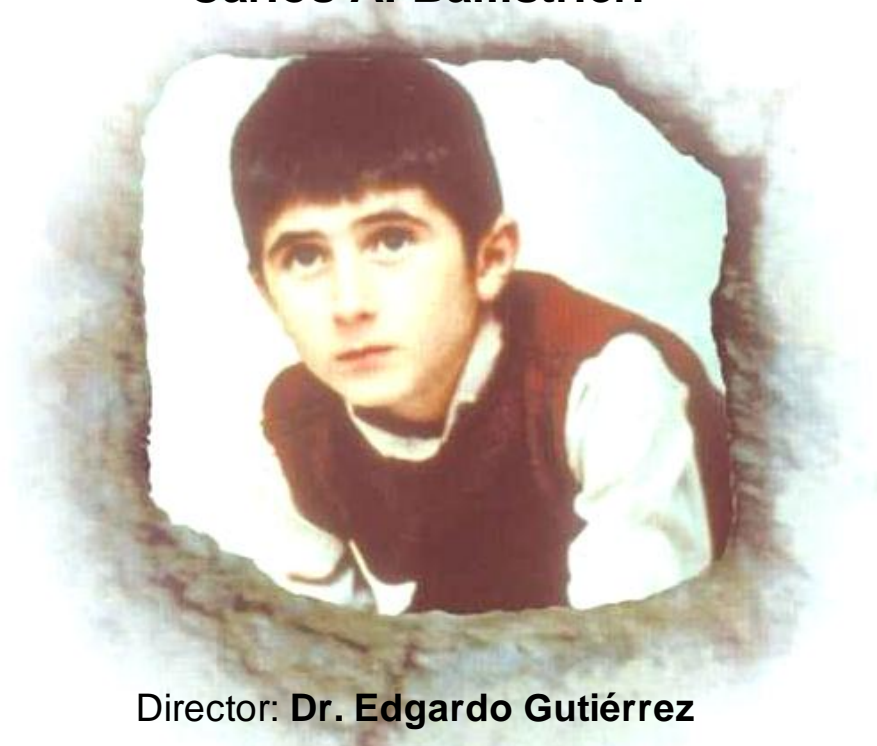
TESIS DOCTORAL

POÉTICA CINEMATOGRÁFICA DE
ABBAS KIAROSTAMI

Análisis de su filosofía estética y política

Autor:

Carlos A. Ballistreri



Director: **Dr. Edgardo Gutiérrez**

Co-directora: **Dra. Marie Bardet**

2016

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba por el apoyo y la asistencia recibidos durante la realización del trabajo.

A la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) agradezco el aporte bibliográfico sobre cine iraní en general y en particular sobre la obra de Abbas Kiarostami.

A la doctora Marie Bardet mi agradecimiento por haber aceptado la co-dirección del doctorado y por el estímulo inicial.

Mi especial gratitud al doctor Edgardo Gutiérrez por haberme guiado durante estos años. Sus oportunas observaciones, sus palabras precisas y su aliento permanente han gravitado profundamente en esta investigación.

Carlos Alberto Ballistrieri
Tandil, Agosto de 2016

INTRODUCCIÓN

Kiarostami ha reconocido en su obra cinematográfica la influencia del neorrealismo italiano. Es sabido que ese movimiento, tal como destacó tempranamente André Bazin con sus agudas observaciones, representó, en virtud de las renovaciones estéticas que introdujo, un punto de inflexión en la historia del cine. De esas investigaciones de Bazin se hizo eco Deleuze, para quien es en el neorrealismo italiano donde el cine se reinicia.¹ En efecto, al poco tiempo de concluir la Segunda Guerra Mundial la crisis alcanzó al cine sacudiendo la vigencia exclusiva de la denominada imagen-acción. Si bien hubo continuidad de filmes, en su mayoría producidos por la industria americana, la esencia del cine comenzó a requerir, en forma creciente, de una mayor reflexión. Esta novedad trajo aparejada la innovación del relato, que debió evolucionar a fin de comprender una realidad caótica y de creciente complejidad. Para la nueva mentalidad devenida del acontecimiento bélico el anterior tejido de relaciones simples resultaba insuficiente, por lo que entonces pasó a exigir una nueva conformación de relaciones más complejas, cuya sustancia fuera esencialmente pensada y pensante. Esa mayor complejidad hubo de ser buscada más allá del movimiento.

Lo que pudo hacerse gracias al neorrealismo fue romper las coordenadas espaciales del antiguo realismo de los lugares, conformando abstractos visuales. Y así se logró que un espacio cualquiera pasara de esa manera a ser un puro potencial. El espacio así conformado puede ahora exponer cualidades puras. En él las situaciones triviales o cotidianas son capaces de liberar las profundas e intensas fuerzas contenidas en un relato.

Por su parte, concibiendo al cine como arte que posibilita reeducar la mirada hacia una percepción más abierta, diversa y múltiple de la realidad, Kiarostami propone superar la mirada que la industria cinematográfica contemporánea imprime a los filmes, limitándolos a imágenes esquematizadas, reiterativas y sobrecargadas de información. El realizador iraní considera que esos rasgos inhiben toda posibilidad de activación de la imaginación del espectador. En

¹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, 1984, cap. 12, ap. 3 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1986, cap. 1, ap. 1.

consecuencia, ensaya una evolución partiendo de la perspectiva única, y por esa razón limitada. La nueva mirada, múltiple y de percepciones descentradas, comprende tanto la propia concepción de realización como las posibilidades asequibles al espectador. Resumiendo, concentra sus esfuerzos artísticos en evolucionar hacia una multiperspectividad que implica, por otra parte, el accionamiento de nuevos instrumentos de captación de lo diverso y lo complejo.

En esta mirada que irrumpe, lo innovador pasa a ser el predominio de interrogantes. Así, al ocupar el espacio otrora habitado por certezas preestablecidas se da lugar a una concepción cinematográfica abierta a nuevas formas de interpretación. No obstante, descentrar la mirada requiere de un mayor respeto por el rol del espectador. Implica, a su vez, una mayor intervención de su parte, dado que necesita de su propio interés y colaboración para que la película se enriquezca. Significa, por otra parte, un sacudón al aletargamiento de todo aquel espectador amoldado al hábito de recibir lo dado-hecho conforme a su básica actitud pasiva. Constituye, en definitiva, un cine que expresa mediante la propuesta poética contenida en su seno una filosofía estética y política claramente definida.

Nuestro proyecto consta de dos partes principales. En la primera de ellas se indagarán los aspectos políticos contextuales y las consideraciones estéticas y filosóficas básicas de la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami. En primer lugar, entre los aspectos políticos considerados se analizarán críticamente las nuevas tendencias organizativas globales y las nuevas tecnologías productivas en el contexto capitalista y de pensamiento liberal dominante, como así también los correspondientes efectos derivados de las aceleraciones de la producción y de los intercambios. Se tratarán, entre otros aspectos, la industria cultural junto a sus efectos subjetivos previsibles en la conformación de patrones de acción, la modernidad occidental como discurso único universal, su alianza con la cultura de masas y la publicidad en la sociedad de consumo. El potencial político del cine, como co-dependencia de imagen y política, será considerado en relación a la alienación social y al funcionamiento de la percepción consciente. Se analizará la evolución tecnológica, su acción modeladora limitante de la imaginación y de la capacidad crítica del espectador, como así también la pérdida de vigencia del espacio y del tiempo

en tanto coordinadas perceptivas absolutas previas al surgimiento de la multiperspectividad que desplazó a la anterior percepción lineal.

A continuación realizaremos las principales consideraciones estéticas y filosóficas. En primer lugar se planteará la concepción estética de Adorno, sus conceptos de logicidad paratáctica, homeostasis, armonía estética, sentido armónico y carácter enigmático, como así también la necesidad y capacidad de distinguir lo falso de lo verdadero en la obra de arte. Se tratará la reproducción de la obra de arte, su contenido de verdad y la relación con los movimientos de masas. Luego se desarrollaran las consideraciones correspondientes al funcionamiento del cinematógrafo comparado con el sistema perceptivo humano. Del mismo modo, analizaremos la función del *écart* como apertura o desviación en que se genera el sentido y la imagen se abre a la percepción. Incursionaremos también en la extravagante pedagogía de Jacotot para comprender la esencia misma del acto de emancipación, sus potencias y la desmitificación de la explicación como pedagogía que considera a la voluntad de los individuos y a sus condiciones adversas claves para el nacimiento de capacidades inéditas. Éstas permiten, a posteriori, alcanzar el aprendizaje a través de dos facultades esenciales: la inteligencia y la voluntad.² Recalaremos también la capacidad del film para plantear preguntas e identificar el potencial filosófico del cine. Para ello veremos que es fundamental arrancar al espectador del embrutecimiento y de la fascinación por la apariencia, a fin de poder transformarlo en un espectador vital. Como se verá, ello implica suprimir la ilusión y la pasividad en beneficio de aquello que ellas impiden: el conocimiento y la acción, incitaciones al trabajo del espectador, que Kiarostami propone para que éste construya su propio significado del filme. En conjunto, todo lo mencionado se complementa, además, con el análisis del movimiento de la mirada como disposición estética. La influencia del tiempo en la visibilidad –o invisibilidad- e interpretación del espectador se verá en cuanto a contraste de posibilidades ofrecidas entre el plano de corta duración, el plano secuencia y la toma larga. Los tipos de percepción, en tanto producción y edición de imágenes, serán relacionados con la imaginación. Por otra parte, indagaremos en la intuición como método que busca las diferencias de naturaleza en las

² RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Libros del Zorzal, 2007 y *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, 2011, cap. 1.

articulaciones de lo real y analizaremos el movimiento de la mirada como disposición estética en las principales películas de Kiarostami. Sobre el final de la Primera parte nos ocuparemos de lo visible en relación al fuera de campo, como recorte de tiempos y espacios que definen lo que está en juego en la política; como manifestación, en su fondo, de una estética específica. Por último, haremos referencia a la poética del cine como anudamiento de tres acepciones de la palabra “movimiento”.

En la Segunda parte se analizarán los aspectos relacionados con la imagen-tiempo, el conocimiento de la composición del modelo representacional de los filmes de Abbas Kiarostami y la interacción entre sus partes. En primer lugar, abordaremos la poética de lo real y su carga de significación filosófica, estética y política, antes y después de la Revolución Islámica. Luego se verá la caracterización de una concepción visual que disuelve la exagerada distancia entre la representación y lo representado, pero no como una mera oposición al cine convencional, sino en función de la raigambre de su legado cultural muy diferente a la cultura occidental. Los efectos estéticos que involucra serán analizados a partir de los principios de indefinición, precariedad, opacidad e incertidumbre. A continuación exploraremos la relación entre la ausencia de acción y la intensidad dramática no clásica. Veremos también que la diferencia narrativa esencial entre la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami y el cine industrial radica en su indiferencia absoluta respecto del esquema narrativo clásico basado en la estructura aristotélica conformada por el planteo de conflicto, desarrollo y desenlace final. A fin de comprender en profundidad lo anteriormente mencionado, más adelante habremos de indagar en el funcionamiento de los mecanismos de interacciones entre personajes con acciones y diálogos mínimos para ver el peso relativo otorgado al guión y su método de elaboración, como así también las técnicas de interpretación e improvisación empleadas con actores no profesionales. Al culminar, analizaremos la forma operativa del mecanismo de espera empleado por Kiarostami para captar, pacientemente, que “lo real” se desprenda de la realidad.

En segundo lugar, enfocaremos el estudio de la composición del modelo representacional y su interacción de partes. Ello implica, en principio, el análisis de la escenificación de los filmes para advertir el funcionamiento, en particular,

de la aparente geometría de cajas chinas en la que una película contiene a otras en su interior. También los efectos dramáticos derivados de la fuerte intensidad de deseo de los personajes, que, creados multifacéticos y dotados de personalidades complejas y cargados de conflictos, persiguen deseos intensos a través de viajes llenos de obstáculos que dificultan el alcance de sus metas. Se verá, además, cómo Kiarostami utiliza los planos secuencias y la retórica imaginativa del fuera de campo para generar ambigüedad, haciendo que el espectador co-cree. En sus películas siempre hay alguna cosa o persona que no se ve pero está presente. Por lo demás, a fin de conocer la caracterización de los personajes nos referiremos a su contexto social y cultural, a la poesía, al misticismo religioso iraní y a las influencias y aportes recibidos desde las obras de sus antecesores. Nos detendremos, indefectiblemente, en esa norma básica del cine que es la sugerencia escénica puesta en práctica por Kiarostami para involucrar al espectador en la historia. Más adelante veremos cómo, sin terminar de mostrar el argumento, debilitando la estructura narrativa, flexibilizándola, nuestro autor logra que el film se complete en la cabeza del espectador. Finalmente, en las conclusiones de nuestro trabajo se verán los nexos entre las partes analizadas.

PRIMERA PARTE

MARCO POLÍTICO, ESTÉTICO Y FILOSÓFICO

I - LOS ASPECTOS POLÍTICOS COMO CONTEXTO

1. Nuevas tendencias organizativas y sus efectos.

El fordismo, caracterizado por la división de funciones industriales y productivas en función de la acumulación rígida con el propósito de satisfacer las demandas del sistema de mercado, inició su desarrollo a partir de las primeras décadas del siglo veinte y comenzó a sentir síntomas de agotamiento algunas décadas después. La transición hacia la acumulación flexible requirió un eficaz despliegue de innovación organizativa a la vez que también nuevas tecnologías de producción. El inconveniente fordista comenzó a verse en su rigidez y falta de capacidad de adaptación a los cambios y fluctuaciones provenientes de una demanda en proceso de diversificación y complejización que anunciaba indicios claros de una nueva etapa. Esas nuevas tecnologías productivas dieron respuesta a través del aceleramiento de los tiempos de rotación de los productos, y con ello se logró el propósito de superar las tensiones derivadas del keinesianismo-fordismo, que acusó plenamente su crisis en 1973. Así se accedió a una nueva fase del capitalismo. En este sentido, Harvey observa las implicancias que tuvo el vertiginoso cambio impuesto sobre el modo de producir, reacciones necesariamente previsibles tanto en su instrumentación como en hábitos de la demanda, y señala que, «la aceleración del tiempo de rotación en la producción supone aceleraciones paralelas en el intercambio y el consumo.»³ Este proceso se fue acentuando y globalizando conjuntamente con la evolución del sistema de transportes y comunicaciones, que en conjunto permitieron achicar significativamente los tiempos de los desplazamientos y de la circulación de la información hasta lograr realizarla en tiempo real. Sumado a esto, una refuncionalización racional de las técnicas de distribución dio como resultado una mayor rapidez de circulación de productos mediante el funcional sistema de mercado. Estas manifestaciones de celeridad transaccional tuvieron su correlato necesario en los sistemas de pagos y cobros, que también debieron adecuar su

³ HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores, 2004, p. 315.

funcionamiento a tiempos menores, debido a lo cual irrumpieron las operaciones de banca electrónica, pasando a circular el dinero mediante tarjetas plásticas. Otras aceleraciones similares se dieron en los servicios y mercados financieros. Los cambios mencionados modificaron profundamente la dinámica del consumo, que empujado por ellos debió igualmente acelerarse. En este ámbito en particular Harvey señala dos innovaciones de importancia. La primera de ellas en cuanto a la movilización de la moda en mercados masivos –en oposición al mercado de elite-, manifestados en la indumentaria y la decoración, actividades recreativas, ocio, deportes, música, etc. Una segunda tendencia se dio en el desplazamiento del consumo de mercancías hacia el consumo de servicios, tanto empresarios, educativos y de salud como aquellos vinculados al espectáculo, el entretenimiento y las distracciones. De modo entonces que, «el “tiempo de vida” de esos servicios (visitar un museo, ir a un concierto de rock o al *cine*, asistir a conferencias o a clubes de salud), si bien resulta difícil de estimar, es mucho más corto que el de un automóvil o de una máquina de lavar. Si hay límites para la acumulación y la rotación de los bienes físicos [...], tiene sentido que los capitalistas se vuelvan hacia el suministro de servicios de consumo muy efímeros.»⁴ Esta aceleración general de los tiempos en la rotación del capital, incluida la producción cultural a partir de la década de 1960, produjo una marcada influencia en las formas posmodernas de pensar, sentir y actuar. Así fue consolidándose una tendencia hacia lo transitorio, expresado en el cambio continuo y sostenido de modas y enfoques productivos que potenciaron la eficiencia y la productividad, tanto en procesos industriales como de organización laboral, lo cual, a su vez, conllevó al desplazamiento de ideas y valores individuales y sociales establecidos por otros nuevos que pasaron a ser el reflejo de ese mayor vértigo modernista. Las innovaciones se expandieron territorialmente desde los centros generadores hacia las periferias, incrementando no sólo las producciones sino, además, como consecuencia del desarrollo tecnológico creciente, las productividades: cada vez se hicieron mayor cantidad de unidades de más cantidad de productos por unidad de tiempo, generando, de ese modo, utilidades crecientes y procesos espiralados de rendimientos exponenciales. Siguiendo esta nueva

⁴ *Ibidem*. La cursiva es nuestra.

dinámica, como correlato se dio otra dinámica en simultáneo en el plano de los valores y de las virtudes, que no pudieron abstenerse de esa instantaneidad y la acompañaron en un visible proceso de deterioro y precarización. El lema pareció ser “todo se usa y se tira”, gestándose así una nueva cultura de lo desechable, con los consabidos problemas que acarrea una sociedad mega productora de desperdicios. Se impuso el cálculo previo de la durabilidad de los productos subordinado a la nueva lógica económica productiva. Por otra parte, al margen de los aspectos materiales, tuvo otras implicancias de mayor trascendencia. Según observa Harvey, «significaba también ser capaz de desechar valores, estilos de vida, relaciones estables, apego por las cosas, edificios, lugares, gente y formas de hacer y de ser tradicionales.»⁵ Así, en un nuevo contexto determinado por mecanismos aceleradores de la rotación de los bienes de consumo las personas comenzaron a familiarizarse con el surgimiento vertiginoso de novedades traducidas en incontables opciones y posibilidades de productos de consumo que llevaban a una no menor producción de desechos, completando de ese modo el círculo vicioso basado en el pragmatismo dominante de la obsolescencia instantánea.

2. Capitalismo y pensamiento dominante.

Las grandes transformaciones en la producción y el consumo retroalimentándose de forma sostenida estimularon la creencia masiva del mito neoliberal en occidente. La generación y reiteración de una idea que sugiere un mundo termina imponiendo ese mundo, realmente, por sugestión. Al referirse a estos aspectos Rolnik afirma que, «en su versión terrestre, el capital sustituyó a Dios en la función de garante de la promesa; y la virtud que nos hace merecerlo pasó a ser el consumo: éste constituye el mito fundamental del capitalismo avanzado.»⁶ Ese capitalismo “cultural” inventado como vía de escape de la crisis surgida de las turbulentas décadas de 1960 y 1970 se adueñó de las potencias creativas que por esos años liberaba la sociedad para

⁵ *Ob. cit.*, p. 316.

⁶ ROLNIK, Suely. «Geopolítica del rufián. Nace una subjetividad flexible». Encuentro-presentación del libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, de GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. Madrid, viernes 26 de Septiembre de 2006. En: www.rebellion.org/noticia.php?id=37797

hacer de ellas el instrumento mediante el cual seguiría funcionando la insaciable maquinaria capitalista de producir y acumular capital. Emancipadas del patrón de producción fordista, el rasgo distintivo de esas potencias creativas es un nuevo perfil de los trabajadores basado ahora en el conocimiento. A ella atribuye Rolnik la responsabilidad ejecutiva del proceso analizado cuando dice: «es esta fuerza, así rufianizada, la que a una velocidad exponencial viene transformando el planeta en un gigantesco mercado y a sus habitantes en zombis hiperactivos incluidos o trapos humanos excluidos, dos polos entre los cuales se perfilan los destinos que les son asignados, frutos interdependientes de una misma lógica.»⁷ La influencia de los medios de comunicación combinada con jugosos salarios hizo de trampa a muchos de sus protagonistas prestos a concretar acciones e impulsar una nueva etapa capitalista aunque con distinto ropaje.

La aceleración productiva y de intercambios no limitó sus efectos exclusivamente al plano del consumo, sino que a través de éste impactó también en otras esferas, haciéndolo en forma indirecta en el mundo del arte. El derecho al consumo creó una cultura propia nacida de su implementación, consolidando sus valores representativos y expresivos de lo inmediato. En su análisis de la historia de las transformaciones del paradigma modernista sobre el plano puramente estético Rancière se refiere a Greemberg como un pionero del discurso político contemporáneo sobre la democracia consumista y expresa: «es el primero en decir que lo que amenaza al gran arte y a la revolución es la cultura popular, la cultura nacida del consumo, del hecho de que los hijos de los campesinos y de los obreros que se han vuelto pequeñoburgueses quieren tener su propia cultura.»⁸ Por otra parte, para que una forma de pensar pase a ser dominante en una sociedad, como requisito esencial tiene que estar sustentada en una arquitectura conceptual que refleje sus valores y deseos. Una vez logrado esto la activación de las intuiciones de sus integrantes permite asimilarla naturalmente, por lo cual se desactivan así todo tipo de cuestionamientos. Las ideas de dignidad y de libertad individual

⁷ *Ibidem.*

⁸ RANCIÈRE, Jacques. *El método de la igualdad* (Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan). Ed. Claves, 2014, p. 239.

encierran en sí mismas potentes atractivos para quienes son deseosos de una mayor libertad de expresión y de autonomía individual. De acuerdo a la interpretación de Harvey, «los fundadores del pensamiento neoliberal tomaron el ideal político de la dignidad y de la libertad individual como pilar fundamental, que consideraron “los valores centrales de la civilización”. Realizaron una sensata elección, ya que efectivamente se trata de ideales convincentes y sugestivos. En su opinión, estos valores se veían amenazados no sólo por el fascismo, las dictaduras y el comunismo, sino por todas las formas de intervención estatal que sustituían con valoraciones colectivas la libertad de elección de los individuos.»⁹ El pensamiento neoliberal se basa en el supuesto que la libertad de mercado y de comercio aseguran por sí mismas la disposición de las libertades individuales de los ciudadanos, y han estado vigentes en la política exterior de Estados Unidos, propendiendo a la acumulación de capital a través de imponer aparatos estatales en otros países. La instrumentación de esas políticas considera desde la plena privatización de empresas públicas, plenos derechos de propiedad para que las compañías extranjeras adquieran empresas, total repatriación de los beneficios extranjeros, control externo de los bancos, y, hasta la completa eliminación de las barreras comerciales que crean las condiciones necesarias para la generación de riqueza.¹⁰ Harvey se refiere a este fenómeno y dice, «a esta forma de aparato estatal la denominaré *Estado neoliberal*. Las libertades que encarna reflejan los intereses de la propiedad privada, las empresas, las compañías multinacionales, y el capital financiero.»¹¹ El brutal experimento periférico de este tipo llevado a cabo en Chile se convirtió en modelo para la formulación de políticas desde el centro. En una rápida mirada histórica se observa que después de la Segunda Guerra Mundial era preciso evitar el

⁹ HARVEY, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Ed. Akal, 2007, p. 11

¹⁰ El primer experimento de formación de un Estado neoliberal se produjo en Chile tras el golpe de Pinochet, en 1973. El golpe contra el gobierno democráticamente elegido de Salvador Allende fue promovido por las elites económicas domésticas que se sentían amenazadas por el rumbo hacia el socialismo que imprimía su presidente y tuvieron el respaldo de compañías estadounidenses, de la CIA y del secretario de Estado estadounidense Henry Kissinger. Fueron reprimidos violentamente todos los movimientos sociales y organizaciones políticas de izquierda y desmanteladas todas las formas de organización popular (centros de salud comunitarios de los barrios pobres). El mercado de trabajo, a su vez, fue liberado del poder de los sindicatos. Se favoreció un crecimiento basado en la exportación frente a la sustitución de las importaciones.

¹¹ *Ob. cit.*, p. 14. La cursiva corresponde al autor citado.

regreso a las catastróficas condiciones que habían amenazado como nunca antes al sistema capitalista en la Gran Depresión de la década de 1930, por lo que preventivamente para asegurar la paz resultaba necesario construir cierta forma de compromiso de clase entre el capital y la fuerza de trabajo. Tanto el capitalismo como el comunismo puros habían fracasado. Entonces quedaba como opción posible trazar un horizonte mediante la combinación equilibrada de Estado, mercado e instituciones democráticas que aseguraran la paz, la integración, el bienestar y la estabilidad.

3. ¿Progreso o atraso?

Las nuevas tendencias productivas basadas en un incremento sostenido de la simplificación y rapidez de procesos de fabricación de productos en función de la satisfacción de necesidades de consumo estimuladas por el sistema son, ciertamente, útiles en un momento histórico, pero tienen sin embargo, por el hecho de pretender perpetuarse en el tiempo, un sentido radicalmente distinto. Al convertirse en un fin en sí mismas, o mejor dicho, al estar al servicio de la acumulación del capital, pueden ser consideradas como progresivas únicamente a través de una mirada miope. La tradición iluminista pretendió emparentar la idea de progreso cultural y técnico con el rescate de la humanidad. Tal concepción, como lo mostró ampliamente la Teoría crítica, es un manifiesto desacierto. La tesis de la innovación técnica como soporte de la evolución humana encontró una resistencia firme en la concepción teórica de Benjamin. En el seno de su contrapropuesta, enmarcada en el largo plazo, está contenida una advertencia, y a ella se refiere Buchenhorst cuando dice: «esa idea se opone a la tozuda creencia en el progreso, el cual sólo ve el beneficio del dominio de la naturaleza y no el retroceso fatal que resulta de la modernización de la sociedad, [...] El progreso no es, para Benjamin, un trabajo continuo del dominio de la naturaleza que perfecciona el bienestar, no es la violencia institucionalizada, sino que el verdadero progreso significa, para él, el acoplamiento fulminante de lo acontecido con esta carencia, de modo tal que pueda conservar los contenidos utópicos de la tradición. [...] En el centro de la concepción benjaminiana de historia y de pensamiento histórico está el

afán de que la idea de progreso se inserte en la catástrofe y la redención: “El concepto de progreso se funda en la idea de catástrofe. Pues, si todo “sigue así”, es la catástrofe”». ¹² Existe en la tesis de Benjamin un planteo implícito que relaciona en profundidad el progreso entendido en términos restringidos de desarrollo técnico con el impacto irremediable que esa orientación conceptual tendrá indefectiblemente en la naturaleza. Y ese camino histórico del cual venimos hablando se toca en un punto con el arte, con una de sus características: la reproductibilidad técnica de sus obras. ¹³ A este aspecto de lo técnico y su influencia negativa relacionada al comportamiento humano se refiere el mismo autor cuando realiza esta suerte de comparación: «a diferencia de Adorno, Benjamin ve en la evolución del arte hacia la reproducción masiva de imágenes el intento de servir e incentivar el comportamiento regresivo de los consumidores inmaduros» ¹⁴, poniendo de manifiesto, por una parte, la relación existente entre el arte y la percepción social de ese arte, y por otra parte, cómo puede revelarse a través de una percepción defectuosa una forma de ver o de percibir de corto alcance junto a los riesgos que le son propios. Poco más adelante Ralph Buchenhorst sintetiza la idea y dice que «el concepto del progreso significa, desde esta perspectiva, la ceguedad ante la irrupción de lo catastrófico en la vida cotidiana.» ¹⁵ En el sentido expuesto Benjamin señalaba lo siguiente: «aún en la reproducción más perfecta falta *una cosa*: el aquí y ahora de la obra de arte –su existencia única en el lugar donde ella se encuentra-». ¹⁶ La atrofia –o desaparición- de su aura a través de la reproducción desplaza su aparición única, permitiendo la irrupción de la aparición masiva a través de la multiplicación de sí misma a que se expone al ser reducida a objeto fabricado para consumo masivo. ¹⁷ Además de lo ya

¹² BUCHENHORST, Ralph. «Prefacio. Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin». En: BENJAMIN, Walter, *Estética y política*. Ed. Las cuarenta, 2009, pp. 18 y 19.

¹³ Una introducción al caso del cine se hará en el apartado II.1 de la Primera parte.

¹⁴ *Ob. cit.*, p. 20.

¹⁵ *Ob. cit.*, p. 29

¹⁶ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En: Walter Benjamin. *Estética y política*. Ed. Las cuarenta, 2009, p. 87. La cursiva corresponde al autor citado.

¹⁷ Benjamin define el concepto de aura (en objetos naturales, no históricos) como «la manifestación [*Erscheinung*: “fenómeno”, en la filosofía kantiana] irrepetible de una lejanía, por lejana que ésta pudiera estar», y da como ejemplos descansar en una tarde de verano y seguir con la vista una cordillera en el horizonte, o una rama que arroja su sombra sobre el que descansa; a eso lo llama respirar el aura de las montañas o de esa rama. *Ob. cit.*, pp. 91 y 92.

mencionado, la reproductibilidad técnica de la obra de arte, lejos de tener un rol pasivo, ejerce un efecto real en su potencial destinatario de acuerdo a la importancia que ese arte tenga en la sociedad. Benjamin lo expresa así: «*la reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa con el arte. De ser la más retrógrada, por ejemplo, frente a un Picasso, la relación de la masa con el arte tiende a ser progresista, por ejemplo, ante Chaplin. [...]* Esta relación es un indicio social importante. A saber, cuanto más decrece la importancia social de un arte –como lo demuestra con claridad la pintura- tanto más se desintegra, en el público, la actitud de crítica y la de disfrute. Mientras que lo convencional es disfrutado sin crítica alguna, a lo verdaderamente nuevo se lo critica con aversión»¹⁸, y arriba poco más adelante a observaciones de singular importancia acerca del tema que nos ocupa: «en el cine coinciden la actitud crítica y la del disfrute. Y la circunstancia determinante es la siguiente: nunca, como en el cine, las reacciones de cada individuo, cuya suma constituye la reacción masiva del público, resultan condicionadas, desde el principio, por su inmediata e inminente masificación. Y en cuanto se las distribuye y exhibe [*kundgeben*], se las controla.»¹⁹ Como es de suponer, Benjamin se refiere aquí al cine industrial dominante, cuya característica sobresaliente es, precisamente, la homogeneidad de significación narrativa, y cuyo productor destacado en occidente es Hollywood. Sin embargo, como se verá en la Segunda parte de esta tesis, la poética cinematográfica de Abbas Kiarostami, en su actitud franca de ruptura con el cine clásico, se basa en lineamientos filosóficos y estéticos que permiten a los espectadores elaborar su propia y particular interpretación de las películas, eludiendo por esta razón esos condicionamientos. En esa apertura y diversidad, producto de la reeducación de la mirada cinematográfica, radica la posibilidad de enriquecimiento de una forma de hacer cine en base a estructuras narrativas ahuecadas, dejando vacíos útiles para que cada espectador co-crea la historia y llene esos espacios con su propia imaginación. Sin dudas, el espíritu de la filmografía producida por el realizador iraní se autoexcluye del proceso de reproducción simple al que aluden Horkheimer y Adorno al referirse así a la actitud y comportamiento de los integrantes de la industria cultural: «todos los agentes de la industria

¹⁸ *Ob. cit.*, p. 115. La cursiva es de Benjamin.

¹⁹ *Ibidem*.

cultural, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no conduzca en modo alguno a una reproducción enriquecida.»²⁰ Ese rasgo estilístico diferenciado posibilita a la obra cinematográfica aludida preservar su identidad legítima permitiéndole distanciarse de la obra mediocre que encuentra su refugio en la opción fácil de semejarse a otras obras. Si en general la industria cultural absolutiza la imitación, en particular, la industria cinematográfica hace lo propio en su ámbito específico, aceptando su obediencia a la jerarquía social. De modo que creer que la barbarie de la industria cultural -y cinematográfica- constituye una consecuencia del atraso de la consciencia social respecto al estado alcanzado por la técnica, es pura ilusión. En este sentido, Horkheimer y Adorno citan como claro ejemplo la siguiente observación: «era la Europa prefacista la que estaba atrasada en relación con la tendencia hacia el monopolio cultural. *Pero justamente gracias a ese atraso conservaba el espíritu un resto de autonomía.*»²¹ Las ideas de atraso y progreso tienen un carácter relativo. Ni una ni otra es negativa o positiva a priori, favorable o desfavorable hacia algo. El atraso respecto de una tendencia como la que estamos tratando puede resultar, como se ve en el ejemplo, un refugio adecuado en el cual sea posible preservar un rasgo positivo. Dicho de otra manera, seguir incondicionalmente una tendencia *per se* puede ser una decisión errónea si ésta atenta contra algún valor. Retrasar algo no es, en el sentido de resistencia u oposición, por más que la tendencia sugiera lo contrario, que ese algo en sí mismo sea inconveniente, aunque sí lo sea para la propia tendencia. Ni tampoco es saludable o conveniente un avance o progreso si éste no tiene claramente identificado su significado. Estas consideraciones relativas son de singular importancia en el análisis de las dinámicas de la industria, ya sea cultural en general o restringida al ámbito particular cinematográfico. La permanente repetición en el cine regula la relación con el pasado y controla las posibilidades del futuro, y excluye de él lo nuevo que pueda condicionar el consumo de películas. Lo aún no experimentado es descartado por el riesgo que representa, mientras que el ritmo y dinamismo productivo y reproductivo

²⁰ Max Horkheimer y Theodor Adorno. «La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas». Publicado en HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988. En: Nombre Falso www.geocities.com/nomfalso, p. 5.

²¹ *Ob. cit.*, p. 7. Las cursivas nos pertenecen.

garantizan la continuidad de lo mismo. Nada nuevo puede surgir ni sorprender en el continuo movimiento. Los guiones cinematográficos deben ser estandarizados como garantía de viabilidad económica a través del reaseguro de una taquilla cautiva. Adorno y Horkheimer se refieren a la supremacía jerárquica de la técnica por sobre los contenidos y cómo estos son tratados por la industria cultural en su totalidad diciendo: «ésta consiste en la repetición. No es cosa extrínseca al sistema el hecho de que sus innovaciones típicas consistan siempre y únicamente en mejoramientos de la reproducción en masa. Con razón el interés de los innumerables consumidores va por entero hacia la técnica y no hacia los contenidos rígidamente repetidos, íntimamente vacuos y ya medio abandonados.»²² Y agregan luego que, «el poder social adorado por los espectadores se expresa con más validez en la omnipresencia del estereotipo realizada e impuesta por la técnica que en las ideologías viejas de las que deben responder los efímeros contenidos.»²³ Ello lleva a pensar que las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza.

La industria cultural estima previamente el efecto subjetivo para establecer sus patrones de acción. Sobre este aspecto Adorno dice: «el concepto de arte que busca el positivismo converge con el de la industria cultural, que organiza sus productos como los sistemas de estímulos que la teoría subjetiva de la proyección atribuye al arte.»²⁴

Con la premisa de poner la razón al servicio de la libertad y la justicia la modernidad irrumpió como un movimiento de raíz romántica decidido a superar toda tradición sin detenerse en los aspectos positivos que ésta pudiera tener. De esta nueva política derivaron cambios profundos que trajeron aparejadas impensadas consecuencias negativas. Desde su propósito de erradicar lo considerado inconveniente, según Adolfo Colombres, «devino así una religión del progreso tan obsesiva y despótica como las ideologías que pretendía desterrar, que destruyó la diversidad del mundo»²⁵, y se generaron así nuevas

²² *Ob. cit.*, p. 9.

²³ *Ibidem.*

²⁴ ADORNO, Th. W. *Teoría estética*. Obra completa, 7. Akal Ediciones, 2004. p. 350.

²⁵ COLOMBRES, Adolfo. *América como civilización emergente*. Editorial Sudamericana, 2004, p. 107.

distorsiones. Este autor dice, «se habla por eso del mito racionalista de la modernidad, que sirvió para que los países “centrales” se desarrollaran a expensas de los “periféricos”, con lo que el mito del progreso terminó desplazando al progreso real, y se cayó en el cinismo de llamar modernidad (o modernización) a la misma dominación.»²⁶ Se arribó, pues, de modo inevitable, a una situación en la que «lo nuevo es valorado por ser nuevo, sin detenerse a analizar escrupulosamente su calidad intrínseca, y menos aún la calidad de lo que destruye al constituirse.»²⁷ De ese modo, lo importante pasó a ser lo inmediato, que deja de lado toda importancia respecto del pasado y también del futuro. Así, los objetivos planteados a brevísimo plazo desplazan al mediano plazo, y no existe en el universo de consideración la posibilidad del largo plazo. Esta cultura ilusoria y fragmentaria desprovista de profundidad y de sentidos con mayores alcances ha otorgado a la modernidad un carácter huidizo, de fuga interminable, que impide afrontar verdaderos cambios de carácter estructural. La perspectiva de este proceso le permite visualizar a Colombres lo siguiente: «desde el siglo XIX se viene confundiendo el progreso de la humanidad con las aventuras de la civilización occidental, y resulta ya difícil escindir ambos conceptos»²⁸, y se afianzó hasta un punto tal que, «lo no occidental, o lo occidentalizado sólo a medias, fue visto como una forma de barbarie».²⁹ La periferia fue inducida a incursionar en las culturas centrales y sus diferentes valores a través de procesos de sustitución en los cuales los propios valores fueron relegados o simplemente dejados de lado. Dentro de este esquema de dominación perverso, desde una postura dominante pero reflejando sus propias debilidades internas, se buscó y logró desestimar gran parte de las formas de diversidad cultural que fueran sinónimo de riqueza vistas en términos de opción y pluralidad. La vía para que este esquema dominante funcionara era evitar a toda costa cualquier posibilidad de autonomía en la evolución interna de los países, al tiempo que se les imponía una fuerte presión externa para embarcarlos en un proceso de modernización basado en un capitalismo dependiente. En este sentido Colombres afirma que «la modernidad occidental no procuró alentar formas diversas en el mundo

²⁶ *Ob. cit.* pp. 107 y 108.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

periférico, sino que se presentó como un discurso único y universal, como “la” modernidad, negando de hecho el carácter de tal a otras propuestas contemporáneas, y hasta combatiéndolas y desmantelándolas por peligrosas»³⁰, constituyéndose, por esa razón, en una pseudo modernidad caracterizada por ser un proceso inhibitorio de las diversidades culturales y de posibilidades de reproducción de especificidades distintivas, como cabría de esperar de una modernidad auténtica. La modernidad occidental tuvo un resultado concreto: fracturó al hombre en múltiples partes inconexas, desmembrándolo. En su faceta estética esta modernidad inauténtica promovió en la periferia una creatividad no representativa de lo autóctono en términos espaciales y temporales, manifestándose escindida de las expresiones culturales originarias. Un rasgo sobresaliente de la modernidad estética señalado por Adorno es «la constante compulsión a la innovación y a la subversión del sentido de la forma»³¹ implementada por vanguardias artísticas frívolas y de fuerte influencia occidental, puesta de manifiesto, según Colombres, en una «energía contraria a lo establecido y a cualquier clase de tradición».³² Este marco de análisis de la modernidad excluye al cine por ser la modernidad temporalmente precedente a él, pero lo refleja, sin embargo, en tanto el cine es una actividad cultural que, si bien históricamente posterior al inicio y desarrollo del proceso civilizatorio moderno, forma parte de él en su momento de concreción, con el consumo masivo de bienes y servicios. Como observa claramente Colombres, «nada degradó tanto al individuo como la modernidad, particularmente en su fase última, cuando se alía con la cultura de masas y la publicidad.»³³ En este sentido, una perspectiva optimista contemplará, por un lado, la rehumanización del hombre al ofrecer expectativas culturales renovadas que lo liberen de la desesperanza posmoderna y su pobre lógica de abundancia consumista. Por otro lado, apostará a un nuevo tipo de cine que movilice y reeduce la mirada a fin de alcanzar la libertad de interpretación que propicie una auténtica creatividad. Como veremos en la Segunda parte, Aristóteles está presente en el modelo del cine industrial si se piensa en su Poética como fundamento de la clásica estructura narrativa.

³⁰ *Ob. cit.*, p. 111.

³¹ *Ob. cit.*, p. 113.

³² *Ibidem.*

³³ *Ob. cit.*, p. 118.

¿Por qué es pobre la lógica de la abundancia consumista? Veamos. El deseo de compra se ha convertido en el imperativo movilizador de la sociedad occidental, sobre todo la estadounidense y europea, a partir de mitad del siglo XX, y desde las últimas dos décadas ha crecido significativamente en las sociedades de algunos países orientales que han logrado un sostenido crecimiento de sus economías a partir de los cambios políticos implementados y del desarrollo y aplicación de nuevas tecnologías; entre ellos Japón, y más aún China, que ha pasado a liderar el ranking del tamaño de PBI a escala planetaria. Consumir y desear seguir haciéndolo, de ser posible en forma creciente, sostenida y al margen de lo ya consumido y acumulado mediante todo tipo de bienes, ha pasado a ser el objetivo central inconsciente e irreflexivo, sin admisión de dudas, a escala social en áreas del mundo cada vez mayores.

La sociedad de consumo se ha construido a partir del concepto de felicidad entendido como la obtención del placer a través de una acción. De manera que las personas alcanzarían una cierta felicidad mediante la obtención del placer básico, producto de un sistema basado en objetos de consumo. Sin embargo, la promesa de obtención de placer proveniente de la sociedad del consumo está apoyada paradójicamente en mecanismos que producen constante insatisfacción, hundiéndose los consumidores, de ese modo, en las arenas movedizas de ingentes cantidades de nuevos productos que aparecen y desaparecen con la misma celeridad. La clave de este proceso no estaría en lo producido sino en el mecanismo funcional de la misma sociedad o satisfacción. Desde un punto de vista sociológico Roberta Paltrinieri explica que «el problema no es la posesión de bienes sino la insaciabilidad: una promesa constante de algo que se debe desear y que una vez obtenido no da satisfacción y por eso reenvía a la necesidad constante de continuar en ese accionar.»³⁴ Este sería, en su entender, el punto de origen de los procesos de consumo compulsivo. Y si a través del acto de consumo se intenta calmar un ansia interior, desde el punto de vista de la compulsividad las sociedades de consumo compulsivo estarían enfermas, dado que su subjetividad existencial

³⁴ PALTRINIERI, Roberta. «La gente feliz genera vínculos; la infeliz compra compulsivamente». Reportaje a la socióloga italiana en Clarín Zona, domingo 11 de Agosto de 2013, p. 46.

se ha desplazado hasta hacer desaparecer otras dimensiones del placer. Consumo compulsivo y felicidad tienen, desde este punto de vista, una relación inversa a aquella en la que intervienen los vínculos. Paltrinieri afirma que «las sociedades felices son las que producen relaciones, vínculos. Las infelices son las que en el lugar de las relaciones venden productos. En síntesis: la gente feliz genera vínculos; los infelices compran compulsivamente.»³⁵ En esta caracterización influye el modelo económico como determinante de una conformación del bienestar individual medido precisamente en términos casi puramente económicos. Dicho de otro modo: un sistema que produce relaciones solidarias lleva a la cohesión social superadora de un individualismo vacío y ausente de bienestar colectivo.

Esa modernidad periférica a la que aludimos antes, producto de los delirios de grandeza y ambiciones de Occidente, no puede verse de ninguna manera simplemente como lo periférico, o el simple reverso del centro en un sentido oscuro, sino como proceso de dominación sin integración, impuesto deliberadamente en la periferia y al que Colombres define así: «lo periférico no es lo intruso, lo que ha sido expulsado o creció extramuros, sino lo que fue situado por el centro en otro espacio, un espacio sobre el que él ejerce o intenta ejercer una dominación, a fin de imponerle sus propias pautas pero sin incorporarlo plenamente a su sistema.»³⁶

4. El potencial político del cine.

Tanto para Benjamin como para Kracauer el cine constituía una instancia apropiada para interrogar a la sociedad moderna en el contexto de la industria cultural de masas. En ambos, «la cuestión del cine estaba subordinada a una consideración materialista de las dinámicas sociales que se estructuran a su alrededor.»³⁷ Para ellos, la pregunta por la relación entre imagen y poder también comprendía la pregunta por el cine, y ambos comprendieron que la

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ob. cit.*, p. 128.

³⁷ VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. «Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista». En: *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Fundación Cinemateca Nacional, N° 12, Caracas, 2005, p. 4.

única forma de oponerse a la estetización de la política que caracterizó al fascismo era desde una politización de la estética que fuese capaz de interrogar las especificidades del mismo cine.

En la perspectiva de Bourdieu el cine y sus diversas propuestas como parte integrante del mundo del arte, según veremos más adelante, se rige por la lógica de aquellos universos sociales creadores de condiciones objetivas para que los agentes que participan del juego de la economía de los bienes simbólicos tengan allí interés por el desinterés, y por lo tanto estén interesados. Si se sigue este razonamiento, cada una de las propuestas cinematográficas acumularía un poder simbólico como producto de su relación dialéctica - relaciones objetivas y simbólicas- y ejercería una violencia simbólica al actuar intentando imponer sus significaciones específicas.

El contenido político de la obra de Kiarostami constituye una nueva forma de entender el cine: como arte de la mirada, como un cine inacabado y a medio hacer que mediante la interpelación al espectador lo invita a éste a completarlo con su espíritu creativo. Un cine entendido como proceso colectivo, en el que el espectador constituye una parte activa y fundamental, y que filosóficamente está reflejado en la siguiente cuestión central: «lo que caracteriza al cine moderno es la irrupción de la pregunta ¿Qué es lo que hay que ver en esta imagen? y no ya ¿Qué es lo que vamos a ver en la siguiente imagen?»³⁸, pero que también refleja, en la visión de Bourdieu, a partir de su denegación de lo económico, «la intención de hacerse un nombre y un capital de consagración basado en el prestigio o autoridad.»³⁹

Al retomar la concepción de Bourdieu, desde su perspectiva se observa que la mirada se construye socialmente e implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento y legitimación. Así, la obra considerada como bien simbólico sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, esto es, de “descifrarla”. Si se contempla a Kiarostami como un caso de agente comprometido, es posible advertir en él la lucha para aumentar su capital, conforme a las reglas tácitas de ese juego que intenta cambiar el valor relativo de sus cartas por medio de la estrategia de desacreditación de la

³⁸ DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Éditions de Minuit, 1985, p. 118.

³⁹ BOURDIEU, Pierre. «La producción de la creencia». *El sentido social del gusto*. Ed. Siglo Veintiuno, 2010, p. 154.

sub-especie de capital sobre la que descansa la fuerza de su adversario, en este caso el cine industrial hollywoodense, y valorizando las especies de capital cultural y simbólico que su propio cine en particular posee. La importancia de su singular propuesta radica en la posibilidad de reeducar la mirada del espectador, de democratizar las imágenes y brindarle las opciones potenciales que le permitan una libre elección de interpretación. Al estar involucrado en este juego manifiesta interés por cambiar la mirada del espectador y expresa su *illusio*, esto es, la idea política del cine que Kiarostami valora y promueve colectivamente. Asimismo, la cuestión de la mirada, como la del punto de vista, es doble: implica un interés, pero también un “desde donde” físico. De modo, entonces, que al no reducir los fines de su acción a fines económicos y yendo más allá de la teoría utilitarista relacionada a una economía capitalista, puede luchar por obtener beneficios especialmente simbólicos. En cuanto a su concepción particular de la mirada el director iraní advierte lo siguiente: «el espectador siempre tiene la curiosidad de imaginar qué hay fuera de su campo de visión; la imaginación se usa todo el tiempo en la vida cotidiana. Pero cuando las personas van al cine han sido entrenadas para suspender la curiosidad y la imaginación y, simplemente, aceptar lo que se les ofrece. Eso es lo que intento cambiar»⁴⁰, y agrega poco más adelante que «el espectador crea su propia imagen con su imaginación, y eso es exactamente lo que yo quiero, mi situación ideal; el público participa en la creación de la puesta en escena.»⁴¹

Como explica Alicia Gutiérrez, «esta noción de *illusio*, que para Bourdieu también significa inversión (*investissement*) o *libido*, implica acordar a cierto juego social que él también es importante, que es posible tener *interés por el desinterés*, en sentido estrictamente económico, y obtener beneficios de ello – especialmente simbólicos-, como en el caso de aquellos universos sociales que se explican por la economía de los bienes simbólicos»⁴², especificando a continuación lo siguiente: «estos beneficios no estrictamente económicos, que pueden obtenerse teniendo *interés por el desinterés*, constituyen lo que

⁴⁰ KIAROSTAMI, Abbas. «Entrevista, San Francisco, Mayo de 2000». En: Jonathan Rosenbaum y Mehrnaz Saeed-Vafa. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p. 126.

⁴¹ *Ob. cit.* p. 132.

⁴² GUTIÉRREZ, Alicia. *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Eduvim, 2012, p. 52. Las cursivas corresponden a la autora.

Bourdieu llama “beneficios de universalización”.»⁴³ La autora afirma también que «el análisis sociológico del *interés por el desinterés* puede producir cierto “desencantamiento”, pero al mismo tiempo puede proporcionar herramientas para pensar en la posibilidad de crear condiciones sociales que impongan a los agentes que juegan en esos juegos, mediante controles y coacciones, la necesidad de implementar estrategias de universalización reales. Lo dicho vale para el campo político.»⁴⁴

Entonces, si, como señala Bourdieu, «hay tantas especies de libido como hay campos y el trabajo de la socialización de la libido es el que transforma las pulsiones biológicas indiferenciadas en intereses específicos socialmente constituidos que no existen sino en relación con un espacio social en el seno del cual ciertas cosas son importantes y otras indiferentes...»⁴⁵, podemos inferir de ello la existencia de una libido en el espacio social del cine y advertir sus aspectos centrales en la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami. Es oportuno recordar al respecto, y como se ampliará más adelante, que el mantenimiento del complejo orden socioeconómico de la sociedad iraní fue ejercido a partir de la dominación del lenguaje, de modo que esta sociedad ordena su percepción con una jerarquía de los sentidos distinta de la occidental, destacándose en su sistema perceptivo la mayor relevancia de lo audible respecto de lo visual. Al basar la visión en los tiempos de la poesía persa, el cine de nuestro realizador contraviene frontalmente las normas básicas del modelo de narración dominante propias del cine industrializado.

Es posible afirmar, en consecuencia, que la estética cinematográfica del director iraní está determinada por su *illusio*, pero no como derivación de un mero cálculo consciente, sino como un acto de fe de Kiarostami, de su creencia en los elementos que la integran y determinan. Esta *illusio* específica funda en los aspectos ya mencionados sus condiciones sociales particulares de producción de interés y contenido específico.

A su vez, el interés puede ser considerado según la posición ocupada en el juego y también por la trayectoria mediante la cual llega el participante a esa

⁴³ *Ibidem*. Las cursivas corresponden a Alicia Gutiérrez.

⁴⁴ *Ibidem*. Las cursivas corresponden a la autora.

⁴⁵ BOURDIEU, P. *Raisons pratiques sur le théorie de la action*, *Ob. cit.* p. 143. Citado por Alicia Gutiérrez, *Ob. cit.* pp. 52 y 53.

posición. Y es posible distinguir los intereses genéricos básicos vinculados a la propia existencia del campo; un acuerdo sobre el objeto del desacuerdo – aunque oculto y tácito-, es decir sobre lo que merece ser objeto de lucha: las cosas que están en juego en el campo, en este caso, la imposición de estéticas cinematográficas divergentes que representan posturas políticas y filosóficas radicalmente opuestas. También se distinguen otros intereses específicos definidos del mismo modo en relación al campo de lucha, pero más vinculados a las posiciones sociales relativas de ese campo. Así, esta noción de interés nos permite comprender la práctica en términos de estrategia.

Nuestra hipótesis es que el cine de Abbas Kiarostami responde a un punto de vista moral, posee una postura estética propia y contiene una propuesta política que libera la interpretación del espectador. Su demostración implica el análisis de aspectos relacionados con las imágenes-tiempo y la composición del modelo representacional; más específicamente cuestiones de la poética de lo real y su relación con la carga de significación filosófica, estética y política.

En el contexto del proceso cultural vigente se plantea la existencia del cine de tiempo. En particular, la obra del realizador iraní Abbas Kiarostami se inserta en el campo del cine actual hegemonizado por el cine industrial y caracterizado por sus rasgos comerciales derivados de una producción ampliada con prevalencia del corto plazo. A fin de contextualizar el caso partimos de las definiciones y consideraciones siguientes. Alicia Gutiérrez plantea que «un campo consiste en un conjunto de relaciones objetivas entre posiciones históricamente definidas»⁴⁶, mientras que en palabras de Bourdieu los campos sociales son «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias.»⁴⁷ En cuanto a las condiciones funcionales del campo, más adelante la autora agrega que «para que funcione un campo es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego.»⁴⁸ Siguiendo esta consideración, en el caso que nos ocupa podemos considerar jugadores a los espectadores frente a las distintas

⁴⁶ *Ob. cit.*, p. 31.

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. «L'intérêt du sociologue», en *Choses dites*, *Ob. cit.* p. 108. Citado por Alicia Gutiérrez, *Ob. cit.* p. 39.

⁴⁸ *Ob. cit.*, p. 48. La cursiva corresponde a la autora.

propuestas cinematográficas, como así también a ambos tipos de cine con sus estéticas diferenciadas y sus relaciones. Como es de suponer, en el campo existen creencias, intereses, conflictos, posiciones diferentes y luchas.

Si se entiende que para Bourdieu el campo es además «el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo»⁴⁹, y que su estructura es el estado de la distribución del capital específico acumulado y en juego en un momento histórico dado, entonces, al analizar la composición de la oferta histórica del mercado cinematográfico en nuestro país, es posible advertir que aproximadamente sus tres cuartas partes corresponden a películas hollywoodenses y el cuarto restante está compuesto en su mayoría por películas europeas. La menor parte de este último cuarto queda para las películas de diversos orígenes, entre ellas las iraníes. De esta asimetría presencial se deriva una composición proporcional de significaciones impuestas a modo de violencia simbólica resultante de los respectivos capitales simbólicos en juego. De manera que existe una violencia “encubierta”, expuesta en forma sostenida y sutil, y por lo mismo socialmente aceptada, consistente en imponer significaciones, esto es, en “hacer creer” y “hacer ver” para movilizar (teoría de la producción de la creencia). Estas violencias simbólicas surgidas como expresiones culturales de sus medios originales conforman representaciones sociales cuyos símbolos y estructuras sociales y mentales circulan luego en el campo de producción del sentido del cine y ponen de manifiesto, además, una correspondencia entre las estructuras sociales y sus respectivas estructuras mentales.

Como consecuencia de lo anterior se desprende que la presencia monopólica de Hollywood, con su mayor capital específico, mantiene una estrategia de conservación, es decir, de defensa de la ortodoxia, mientras que el cine iraní, por ser minoría, se ve inclinado hacia la utilización de estrategias de subversión, esto es, de herejía.

Por otro lado, al partir de la idea seminal según la cual los esquemas de organización del tiempo están en relación al orden social al cual pertenecen, del mismo modo que en sistemas cognitivos en vigor, las nociones de espacio,

⁴⁹ BOURDIEU, P. «Espace social et genèse des 'classes'», en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 52-53, 1984b. [«Espacio social y génesis de las 'clases'», en *Espacios*, N° 2, Buenos Aires, p. 28]. Citado por Alicia Gutiérrez, *Ob. cit.* p. 41.

de tiempo y de causalidad tienen todas ellas un orden y cumplen una función social. Esos esquemas temporales relacionados al orden social pertinente y a los aspectos vinculantes que se mencionan se reflejan en el ámbito de las prácticas cinematográficas.⁵⁰ Los filmes considerados como productos sociales son reflejo de los aspectos mencionados. Se verá en particular el caso del cine de Kiarostami, cuya estructura de visión se basa en los denominados tiempos muertos del cine industrial y contraviene frontalmente las normas básicas del modelo de narración dominante. Esta concepción, entroncada a su vez en los tiempos de la poesía persa, permite interpelar al espectador desplazándolo del lugar seguro al que es reducido por el cine clásico, al tiempo que lo incita a una mayor abstracción activadora de la imaginación, para que pueda construir su propio sentido del film.⁵¹ En esta particularidad radica la clave de la formación de un tipo de espectador que ha desarrollado la capacidad de imaginar lo que no se le muestra en la pantalla, y se advierte que lo que está en juego (*enjeu*) es esta particular forma de representación reflejo de una nueva mirada liberadora del Yo poético ante una realidad social opresora y absoluta. Y en divergencia con los cánones predominantes, de raigambre cultural occidental, esta estética cinematográfica propone un nuevo camino superador de la matriz narrativa clásica que inmoviliza y estandariza su intelecto y sus emociones mediante una repetición esquematizada cuyos intereses responden a la maquinaria universal recaudatoria aliada de la versión industrializada del cine.

⁵⁰ En su *Teoría del reflejo* Lukacs parte de la concepción que la consciencia refleja la realidad existente fuera de ella. Plantea que el pensamiento se desprende de los objetos y que el juicio se esfuerza por corresponder a las cosas. Siendo la realidad una sola, los hombres disponen de dos maneras de aprenderla: a través del método científico, obteniendo una imagen conceptual de la realidad, y mediante el reflejo artístico representándola gracias a la imaginación. En el reflejo estético el fin a alcanzar no es comprender conceptualmente las leyes sino representar con imágenes sensibles un particular. De modo que el método del arte es "antropomórfico", más cercano a la vida, por reproducir de una forma realizada el carácter único de la existencia.

⁵¹ Resulta oportuno recordar aquí que la poesía fue durante muchos siglos una herramienta importante para mantener el orden social en Irán, proclamada República Islámica en 1979 luego de que el *ayatolá* Ruhollah Jomeini encabezara la Revolución Islámica y derrocará al *sha* Reza Palhavi tras permanecer treinta y ocho años en el poder. En ambos gobiernos el mantenimiento del complejo orden socioeconómico imperante fue ejercido a partir de la dominación del lenguaje. Allí, el cine, al igual que la poesía encontró un espacio de renovación a partir de la revolución. Comprender esta realidad implica conocer que la tradición de la poesía en Irán contribuye fuertemente a ordenar la percepción de acuerdo a una jerarquía de los sentidos divergente de la occidental, al punto de que existen allí muchos analfabetos, sin que ello les impida recitar normalmente versos de distintos poetas. De modo que, al no subordinarse plenamente a la tiranía de la imagen esta diferente jerarquización equilibra los sentidos y permite que lo que se oye pueda tener tanta o más relevancia que lo que se ve.

En consecuencia, cabe pensar que si las representaciones son una apuesta por imponer un sistema de dominación se podría cambiar el mundo cambiando las representaciones cinematográficas, tal como lo propone Kiarostami, al estimular y liberar las formidables capacidades humanas de reflexión y emoción.

Así planteado, se visualiza claramente el lugar secundario dejado por Kiarostami al aspecto comercial, cuyo campo restringido de producción y también su relación de poder dominado / dominante, expresan una posición periférica en relación al capital específico que está en juego. Con su producción restringida, escasa circularidad e inversión a largo plazo se ubica más cerca del polo no comercial del cine, dado que sus filmes sólo son asequibles a un público reducido que para acceder a ellos debe explorar circuitos no convencionales o concurrir a festivales sin la presencia masiva asignada a los filmes de la industria en los expandidos circuitos del cine comercial. Se viera como se viera, esto pone de manifiesto, por otra parte, un relativo desinterés económico y su consecuente posicionamiento en la herejía. Por lo tanto, el propósito estratégico de Kiarostami consiste en desacreditar al hegemónico cine industrial.

Al ampliar el contexto histórico, filosófico y político para una mayor comprensión del planteo temático recordamos que tras la crisis que sacudió a la denominada imagen-acción, luego de los acontecimientos bélicos de la primera mitad del siglo XX, a pesar de la continuidad de los filmes de Hollywood el alma propia del cine comenzó a exigir cada vez más pensamiento, por lo que, para captar las condiciones sociales, hizo falta un nuevo tipo de relato, capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado de esa circunstancia. Los filmes de cineasta iraní no tienen el habitual sentido unívoco de las imágenes y en el marco del ámbito cinematográfico surgido en las últimas décadas del pasado siglo XX, liberados de la obsesión por el *sentido del mundo* reflejada por la narración clásica, vinieron a erigirse en prototipo de una “nueva” forma de entender el cine como arte de la mirada. Kiarostami apuesta a educar la mirada para escrutar el mundo, la moviliza, apela a ella y la estimula, tal como veremos en el apartado I.2 de la Segunda parte. Su restricción visual y auditiva inicial exige una abstracción mayor por parte del espectador que, al activar la riqueza de su imaginación sobre esos pocos

elementos fragmentarios que recibe, encuentra en ellos la habilitación para construir el sentido –propio- del film. Apuesta, por esa razón, a sus recursos intelectuales y emocionales, sin ahogarlos o estimularlos a la manera convencional, sino que reserva para su expresión lo que estos necesitan: el espacio y el tiempo adecuado para activar su mecanismo, siempre interior. Este cambio significa, como es de suponer, un sacudón al aletargamiento del espectador amoldado al hábito de recibir lo dado-hecho sin esperar más desde su actitud pasiva. Así, al democratizar la interpretación libera su mirada y le cede el poder. En síntesis, para Kiarostami debe existir una ética de la visión y de la captación de las imágenes como contraposición a la abundancia y uniformidad de imágenes que sólo formalizan el gran mercado audiovisual. Su propuesta está basada en plantear interrogantes al espectador para que éste pueda encontrar sus respuestas y logre completar la parte inacabada de la obra. De esta manera lo jerarquiza y promueve hacia un lugar de importancia central.

Hubo una época en que el arte vehiculizaba claramente un mensaje político y la crítica trataba de develar ese mensaje en las obras: denunciaba explícitamente las contradicciones sociales y el poder del capital. Por entonces, dice Rancière, «se creía que se haría nacer en el espectador una conciencia del sistema de dominación reinante y la aspiración de combatirlo. Es esa tradición del arte crítico la que está en vías de desaparición desde hace 25 o 30 años.»⁵² No obstante, luego se demostró que no había ningún efecto directo entre la intención del artista y la forma de recepción del espectador, si antes no se derrumban los estereotipos y cambia la distribución de roles. La obra no moviliza si no se está previamente convencido.⁵³ «La verdad es que, en la actualidad, las imágenes críticas están omnipresentes en la sociedad. Pero no revelan nada: todos son conscientes de que vivimos en una sociedad

⁵² RANCIÈRE, Jacques. *Jacques Rancière, el dinamizador de muros*. Entrevista con adcultura. La Nación, viernes 5 de Octubre de 2012, p. 6.

⁵³ Al respecto, refiriéndose al efecto social del arte en la obra de Brecht, en el capítulo Actitud frente a la praxis de su *Teoría estética* Adorno dice lo siguiente: «A su efecto se le puede aplicar la fórmula anglosajona de *preaching to the saved*.» Véase p. 320.

hiperconsumista.»⁵⁴ Desde su perspectiva Adorno afirmaba: «la razón aguda de la ineficacia social de las obras de arte de hoy que no se entregan a la propaganda cruda es que, para oponerse al sistema de comunicación que lo domina todo, tienen que renunciar a los medios comunicativos que tal vez las acercarán a las poblaciones.»⁵⁵ En el cine, los momentos industriales y estético-artesanales se han separado bajo la presión social y económica. En general, la función social de las obras de arte, es su falta de función. Adorno observa entonces lo siguiente: «las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación. La neutralización es el precio social de la autonomía estética.»⁵⁶ Y observa también que los productos de la industria cultural, entre ellos el cine, afectan a los seres humanos, dado que, «el tiempo vacío es llenado con lo vacío, ni siquiera produce una falsa consciencia, sólo deja con esfuerzo tal cual a lo que ya existía.»⁵⁷ Cada film es la presentación del siguiente, o un reflejo del anterior.

Mientras en la industria cultural el concepto de estilo auténtico queda al descubierto como equivalente estético del dominio, la obra mediocre prefiere siempre semejarse a las otras y darse por satisfecha con el sustituto de la identidad. «La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación»⁵⁸ dicen Horkheimer y Adorno, y, «reducida a puro estilo, traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social.»⁵⁹ Por un lado las masas tienen lo que quieren, mientras que por otro reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza. Al repetirse perpetuamente lo mismo se regula la relación con el pasado, al mismo tiempo que se excluye lo nuevo. Tratándose del consumo se descarta como riesgo inútil lo que aún no se ha experimentado. Por ejemplo, en el cine todo libreto debe ser avalado por

⁵⁴ *Ob. cit.*, p. 7. El autor se refiere a la sumersión en que se encuentra el hombre contemporáneo en el actual océano de imágenes, pero aclara que la palabra no es más moral que la imagen.

⁵⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Obra completa, 7. Akal Ediciones, 2004, p. 320.

⁵⁶ *Ob. cit.*, p. 302.

⁵⁷ *Ob. cit.*, p. 324.

⁵⁸ Max Horkheimer y Theodor Adorno. «La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.» Publicado en: HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988. En: Nombre Falso www.geocities.com/nomfalso, p. 7.

⁵⁹ *Ibidem*.

un *best-seller*. El ritmo y el dinamismo continuo de la producción y reproducción mecánica aseguran que nada cambia, y provocan la no irrupción de algo sorprendente. Sin embargo, lo nuevo pasa desde la reducida unificación de aquellos elementos irreconciliables de la cultura, el arte y la diversión hasta la repetición de la industria cultural puesta de manifiesto en la omnipresencia del estereotipo realizada por la técnica. Adorno y Horkheimer manifiestan que «no es cosa extrínseca al sistema el hecho de que sus innovaciones típicas consistan siempre y únicamente en mejoramientos de la reproducción en masa. Con razón el interés de los innumerables consumidores va por entero hacia la técnica y no hacia los contenidos rígidamente repetidos, íntimamente vacuos y ya medio abandonados.»⁶⁰ De lo dicho respecto del proceso de innovación continua se desprende que es precisamente debido al atraso por la no adopción espontánea de esa actitud autómatas que el espíritu se rebela y pueda conservar un resto de autonomía. En este análisis de la producción industrial de los bienes culturales (Adorno y Horkheimer, 1944, 1974), iniciado por los filósofos de Frankfurt, esta *Kunstindustrie* [industria del arte] en la cual la radio y el cine están en primer plano, se observa, según Dominique Chateau, «la estricta sumisión de la técnica a los imperativos económicos del capitalismo, la manipulación del consumidor inducido a disfrutar de las representaciones que lo alienan y la generalización del entretenimiento, donde el arte mismo tiende a absorberse y a desnaturalizarse.»⁶¹

Con el propósito de optimizar la producción fabril a fines del siglo XIX y principios del siglo XX la noción de temporalidad comenzó a racionalizarse y estandarizarse, manifestándose como un cambio visible en la organización industrial, que no dejó de lado la percepción del trabajador en tanto máquina. Las estrategias del taylorismo incursionaron en la implementación del gerenciamiento científico (*scientific management*) con el fin de planificar procesos y métodos productivos basados en la planificación y el control que permitiera aprovechar más racionalmente los recursos. Así achicó los tiempos operativos de la producción en cadena. Sobre este fenómeno David Oubiña especifica que «el objetivo de Frederick W. Taylor, tal como el de Henry Ford, consistió en maximizar la productividad del tiempo de trabajo, eliminando todo

⁶⁰ *Ob. cit.*, p. 9.

⁶¹ CHATEAU, Dominique, *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009, pp. 54 y 55.

resto improductivo. Las investigaciones de Taylor permitieron descomponer las acciones de los trabajadores en módulos que podían cronometrarse; de esta manera resultaba posible aislar las partes decisivas del movimiento y calcular cómo podrían realizarse con la mayor eficacia»⁶², de manera que, al lograr estos propósitos, el movimiento así programado alcanzaba el máximo rendimiento al eliminarse los tiempos muertos y los movimientos innecesarios. Así, a través de la repetición, fue posible mecanizar las acciones y hacer que el hombre se acostumbrara a ella para llevarla a cabo automáticamente y en el mínimo de tiempo. Ese fanatismo eficientista necesitaba el correlato de un registro, que en el ámbito cinematográfico resultaría Hollywood.

La industria cultural funciona de forma tal que sus adeptos nunca logran lo que desean en forma definitiva, sino que deben correr siempre detrás de la “zanahoria” que, como resulta obvio, nunca alcanzan. De ello deviene una frustración permanente, expresada en una insatisfacción continua motorizada por la acción inequívoca y sistematizada de la industria cultural. Ofrecer a las víctimas algo y privarlas de la satisfacción en un solo y mismo acto es la constante. Horkheimer y Adorno explican así su funcionamiento: «el principio impone presentar al consumidor todas las necesidades como si pudiesen ser satisfechas por la industria cultural, pero también organizar esas necesidades en forma tal que el consumidor aprenda a través de ellas que es sólo y siempre un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural.»⁶³ Según manifiestan los autores poco más adelante, «el engaño no reside en el hecho de que la industria cultural prepare distracción, sino en que arruina el placer al quedar deliberadamente ligada a los *clichés* ideológicos de la cultura en curso de liquidación.»⁶⁴ Estos condicionamientos de la industria hacia los hombres terminan por reducirlos a meros objetos de consumo como clientes, y a objetos de producción en tanto empleados. Por otra parte, en las actuales condiciones sociales la eliminación del privilegio cultural que hace accesible las obras de arte a las masas está más cerca de propender a la ruina cultural.

⁶² OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica*. Ed. Manantial, 2009, pp. 35 y 36.

⁶³ *Ob. cit.*, p. 12.

⁶⁴ *Ob. cit.*, p. 13. La cursiva es nuestra.

5. Alienación y percepción consciente.

El cine, en tanto cultura de masas, permanece en la paradoja de que al ser una producción industrial capitalista tiene, simultáneamente, la necesidad de excluir la creación, filtrándola por significar ruptura de estandarización, pero al mismo tiempo también tiene la necesidad de incluirla debido a sus rasgos innovadores originales de los que toda obra de arte necesariamente dispone. Sea que se considere el ámbito de la producción, o bien se tengan en cuenta las distintas opciones de explotación comercial, es conveniente observar que la innovación y la marginalidad no se ubican en el mismo plano. En efecto, como afirma Chateau, «la Innovación funciona en el seno mismo de las infraestructuras de la industria cultural y participa de las tasas de renovación, en interacción con la estandarización, de la que tiene necesidad para conservarse. Por el contrario, la marginalidad apela a infraestructuras separadas».⁶⁵ Según la consideración de Bourdieu, Chamboredon y Passeron, «en sociología, como en otros campos, una investigación seria conduce a reunir lo que vulgarmente se separa o a distinguir lo que vulgarmente se confunde.»⁶⁶ La tesis sociológica basada en que la pérdida de sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y el extremado especialismo han dado lugar a un caos cultural es descartada de plano por Horkheimer y Adorno, contraponiendo a esa tesis sociológica la afirmación según la cual «la civilización actual concede a todo un aire de semejanza.»⁶⁷ En un sistema de economía concentrada el cine no tiene ya más necesidad de hacerse pasar por arte. Se autodefine como industria, con rentas reconocidas y de divulgación pública, siendo en verdad un negocio reconocido y admitido. La participación de millones de personas de distintas geografías y costumbres en la industria cultural impone formas y métodos de reproducción que derivan inevitablemente en que, en innumerables lugares, productos estándar se utilicen para satisfacer necesidades disímiles. Esas demandas, cuyas características son dispersas y difusas, requieren para ser satisfechas de una planificación adecuada que

⁶⁵ CHATEAU, Dominique. *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009, p. 55.

⁶⁶ BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno Editores, 1999, p. 29.

⁶⁷ *Ob. cit.*, p. 1.

organice estratégicamente los pocos grandes centros de producción, permitiéndoles así consolidar su unidad. No obstante, según los autores mencionados, «no se dice que en la sociedad la técnica conquista poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma.»⁶⁸ En un contexto de discusiones y tensiones por precios en una aparente competencia los filmes contribuyen a mantener unido el conjunto, aunque, por otra parte, también «los *filmes* se limitan a diferencias en el número de divos, en el despliegue de medios técnicos, mano de obra, trajes y decorados, en el empleo de nuevas formas psicológicas.»⁶⁹ De modo entonces que las diferencias de valor preestablecidas por la industria cultural no están vinculadas con diferencias objetivas ni con el significado de los productos. Ello se advierte en el empobrecimiento de los materiales estéticos, resultado previsible y condición necesaria para el triunfo del capital invertido.

En principio es posible establecer dos posturas generales y opuestas entre sí respecto de los productos: lo “comercial” y lo “no comercial”. Ambas posturas se encuentran universalmente dispersas. Incluyendo en esa diferenciación al cine, según observa Bourdieu, se «pretende establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es»⁷⁰; es decir, entre el arte “burgués” y el arte “intelectual”, entre el arte “tradicional” y el arte de “vanguardia”. Es este sentido, las diferencias entre las empresas “comerciales” y las empresas “culturales”, según el mencionado autor, se encuentran en las características de los bienes culturales y del mercado donde se ofrecen. Una empresa está más próxima al polo “comercial” cuando los productos que ofrece en el mercado responden más directa o completamente a una demanda preexistente. Tiene un ciclo de producción corto para minimizar riesgos de adaptación a la demanda reconocible, y circuitos de comercialización y procedimientos de aprovechamiento destinados a asegurar el pronto ingreso de los beneficios por una circulación rápida de productos destinados a una obsolescencia también rápida. Por otro lado, un ciclo de producción largo está fundado sobre la

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ob. cit.*, p. 2. La cursiva corresponde a los autores.

⁷⁰ BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto*. Editorial Siglo Veintiuno, 2010, p. 164.

aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales y la sumisión a las leyes específicas del comercio de arte.⁷¹

Introduciremos aquí la cuestión de la politización del campo del cine a partir del planteo que Herbert Marcuse realiza en *La dimensión estética* al decir que «es en el arte mismo, en la forma estética en tanto tal, que hay que buscar el potencial político del arte.»⁷² En el siglo del cine, el desbordante flujo de entretenimientos audiovisuales se ha convertido en adicción. La omnipresencia del mercado es ante todo visual y sonora, y satura la vista y el oído con el exceso de efectos artificiales. La necesidad sin límites de obtener dinero deriva en las mismas fórmulas estéticas y formas comerciales alienantes. En sintonía con lo mencionado Jean-Louis Comolli destaca que «la santa alianza del espectáculo y la mercancía ya anunciada y analizada por Debord en 1967 es hoy un hecho consumado. Gobierna nuestro mundo. De un polo, de un trópico a otro, el capital ha encontrado bajo sus formas actuales el arma absoluta de su dominación: la mezcla de imágenes y sonidos.»⁷³ Urge entonces, desde el seno mismo de la dominación espectacular, tanto en realizadores como en espectadores una contra necesidad de equilibrar esa dominación. El nuevo equilibrio puede alcanzarse a partir de desarticular y debilitar sus estructuras rígidas y consolidadas, al discontinuar las imágenes y sonidos con intervalos y poblarlos de fueras de campo. Llevarlo a cabo implica deconstruir las formas dominantes que hacen del espectador una *mercancía* y reemplazarlas por otras innovadas que lo valore y edifique. Este es el *espectador emancipado*, al que se ha referido Rancière y que trataremos en el apartado II.3 de la Primera parte; o el *espectador crítico*, en la denominación de Comolli. Este último autor afirma tajantemente: «el “simple espectador” no existe. El espectador es actor de la representación por el hecho mismo de que participa sensible e imaginariamente en ella. A menos que ésta lleve a cabo todo en su reemplazo, le asigne como resultado un lugar de exterioridad, le imponga sentidos y sensaciones, lo formatee mediante un comentario y un servicio de producción de efectos bloqueantes. La libertad del espectador no es otra cosa que la

⁷¹ *Ob. cit.*, pp. 191 y 192.

⁷² Citado por CHATEAU, Dominique. *Ob. cit.*, p. 71.

⁷³ COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010, p. 10.

libertad de las formas y las significaciones.»⁷⁴ En éste habría activada una disciplina que rechaza el reduccionismo de expresiones recortadas e impuestas. Por el contrario, esa libertad de significaciones se moviliza y encuentra su espacio de acción en lo que no se muestra, en lo sustraído y en lo que queda fuera de campo –visual y sonoro-, en aquello aún no visible y también en lo jamás visible, como veremos detalladamente al retomar el tema en el apartado II.3 de la Segunda parte.

A través de la clasificación de las imágenes propuestas por Deleuze se perfila una historia del cine basada en las apuestas estéticas, políticas y filosóficas del siglo XX. Es propio del cine producir imágenes que son irreductibles al modelo de una percepción subjetiva. La percepción consciente surge como una imagen especial capaz de reaccionar selectivamente en función de los intereses y las necesidades. La percepción se hace consciente a condición de percibir menos, de no retener de las cosas sino los aspectos útiles. La percepción está desde un principio ligada a la acción y no a una contemplación desinteresada.⁷⁵

6. La relación tecnología-imaginación en el cine.

Cuanto más fiel sea la duplicación de los objetos reales por parte de las técnicas cinematográficas, más difusa se hace la distinción entre la vida y el filme; por lo tanto, más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación de la representación filmada. Al no dejarles lugar para pensar otras fantasías que la propia historia, los espectadores se convierten en rehenes de esa única realidad sin variedad y administrada por productores que miden diálogos planificando y calculando los efectos deseados. Para Horkheimer y Adorno, «la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige

⁷⁴ *Ob. cit.* pp. 13 y 14.

⁷⁵ MARRATI, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Bs. As., 2003, pp. 8 y 9.

rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante.»⁷⁶ Así, al centrarse en la distracción, el cine forma parte de un gigantesco mecanismo económico y transforma al espectador en receptáculo pasivo, embruteciéndolo. Según parece, todo espectáculo subordinado al entretenimiento suspende el pasaje al pensamiento. Esta noción centrada en la diversión como prioridad lleva a Jean-Louis Comolli a afirmar que «el deseo de no tener que pensar estructura el consumo del mundo.»⁷⁷ La lógica de las producciones masivas se enfrenta con la contradicción por la necesidad de estandarización, al uniformar procedimientos y formatos para reducir costos, y la imposibilidad de satisfacer la atomización de los gustos de las subjetividades demandantes. Como a largo plazo son los productos los que dan forma a los consumidores, las formas audiovisuales dominantes terminan por modelar a los espectadores, uniformar sus gustos, acotar sus expectativas y limitar su capacidad crítica. La imposición de los “valores” del mercado mediante la evolución tecnológica logra a la vez satisfacer placeres y alienar, de manera, entonces, que se cumple aquella observación de Bazin según la cual «hay una relación inversa entre el desarrollo técnico-económico del siglo XIX y la imaginación de los creadores del cinematógrafo.»⁷⁸

7. De la linealidad a la multiperspectividad perceptiva.

La linealidad fue la característica principal de la percepción en la sociedad burguesa, cuya ideología planteó el tiempo y el espacio objetivos como límites de la percepción, y la personalidad individual como una autonomía. Esta linealidad se descompuso en el capitalismo corporativo a comienzos del siglo XX y por esa razón se alteró su estructura en muchos niveles, entre ellos los correspondientes a las relaciones entre producción y consumo, entre economía y Estado, y entre estructura económica e ideología. El consumo se volvió entonces manejable en coordinación con la producción, y la ideología se

⁷⁶ *Ob. cit.*, p. 4.

⁷⁷ *Ob. cit.*, p. 15.

⁷⁸ Citado por OUBIÑA, David. *Ob. cit.*, p. 31.

acentuó gracias a los medios de comunicación, facilitando el funcionamiento del capitalismo avanzado. Estos cambios estructurales, según Lowe, caracterizaron al capitalismo corporativo como una «sociedad burocrática del consumo controlado.»⁷⁹ Surgieron de ella innovaciones en los enfoques y en las miradas, en distintos ámbitos y disciplinas, siendo el más significativo el desplazamiento del punto de vista único por los enfoques múltiples y diversos, que permitieron percepciones más abarcativas. De manera que en muchas disciplinas diferentes no relacionadas entre sí fue desplazada la linealidad visual racional y surgió en su lugar una multiperspectividad caracterizada por diferentes relaciones perspectivas dentro de una sola disciplina. De ese modo, la estructura modificada de la sociedad burocrática de consumo controlado registró el impacto, pues, «con el desplazamiento de la linealidad por la multiperspectividad, el tiempo, el espacio y el individuo ya no son las coordenadas absolutas en la percepción.»⁸⁰ En el nuevo enfoque el espacio y el tiempo ya no son el marco objetivo e indudable de la percepción, sino una parte de un sistema funcional más amplio, y cambian junto con él. Llevado al campo del cine, el autor considera que «en conjunto, cámara y edición constituyen la multiperspectividad de un filme, mucho más dinámica que la perspectiva visual de una pintura o el narrador de una novela.»⁸¹

8. Imagen y poder.

El fascismo, con su producción estético-política, operó una descarada prescindencia de las formas europeas de comprender la política. Su particular utilización de la imagen, a través de la denominada “estetización de la política”, lo muestra como antesala de un mundo sumergido en la virtualidad absoluta, y dejó en claro que el destino de la imagen sería apartarse de la cultura, autonomizándose en el reino de la técnica, adquiriendo valor en sí misma: ya no ilustra textos ni complementa ideas, sino que “razona” por sí misma; eximiendo de pensar al sujeto, piensa en su lugar, como clara muestra de

⁷⁹ LOWE, Donald. *Historia de la percepción burguesa. De la linealidad a la multiperspectividad*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1986, p. 6.

⁸⁰ *Ob. cit.*, p. 7.

⁸¹ *Ob. cit.*, p.15.

autonomía. Simplemente se impone con firmeza, haciendo prevalecer su poder. En ese contexto, Villalobos-Ruminott expresa que «las tempranas reflexiones de Benjamin y Kracauer comenzaban a delinear la co-dependencia de imagen y política.»⁸² En este sentido, la identificación acrítica de toda la población planetaria con estas imágenes predispone a las subjetividades para someterse a los designios del mercado, facilitándose así la disponibilidad de todas las fuerzas vitales para la hipermáquina de producción capitalista. Entonces, al bloquear la potencia crítica del arte, la lógica mercantil-mediática no solamente encuentra en las fuerzas de creación una de sus principales fuentes de extracción de plusvalía, sino que además y por sobre todo ello, como nos advierte Rolnik, «porque opera una instrumentalización de las mismas para constituir lo que designaré como la “Imagósfera” que hoy recubre enteramente el planeta –una capa continua de imágenes que como un filtro se interpone entre el mundo y nuestros ojos, que los vuelve ciegos ante la tensa pulsación de la realidad.»⁸³

Por otra parte, debe recordarse que la teoría neoliberal ganó respetabilidad académica gracias a la concesión, bajo el control de la elite bancaria sueca, del Premio Nobel de economía a Hayek en 1974 y a Friedman en 1976. Pero «la espectacular consolidación del neoliberalismo como una nueva ortodoxia económica reguladora de la política pública a nivel estatal en el mundo del capitalismo avanzado se produjo en Estados Unidos y en Gran Bretaña en 1979.»⁸⁴ Estados Unidos, que había incursionado en la conquista colonial a finales del siglo XIX, en el siglo XX evolucionó hacia un sistema más abierto de imperialismo sin colonias. Este modelo desplegado después de la Segunda Guerra Mundial fue puesto en práctica en distintos países mediante el apoyo económico y militar a facciones locales para reprimir o sobornar oposiciones internas a condición de mantener el país abierto a las operaciones del capital estadounidense. A modo de ejemplo Harvey menciona que «la CIA urdió el golpe que derrocó al gobierno democráticamente elegido de Mosaddeq en Irán en 1953 y entregó el poder al *sha* de Irán, quien concedió los contratos sobre el

⁸² VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. «Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista». En: *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Fundación Cinemateca Nacional, N° 12, Caracas, 2005, p. 3.

⁸³ ROLNIK, Suely. «La memoria del cuerpo contamina el museo / The body's contagious memory: Lygia Clark's return to the Museum». En: *Brumaria*, N° 8, Primavera 2007, p. 6.

⁸⁴ HARVEY, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Ed. Akal, 2007, pp. 28 y 29.

petróleo a las compañías estadounidenses (y no devolvió los activos a las compañías británicas que Mosaddeq había nacionalizado). El *sha* también se convirtió en uno de los guardianes fundamentales de los intereses estadounidenses en la región petrolífera de Oriente Próximo.»⁸⁵ Antes de 1973 la mayor parte de la inversión extranjera de Estados Unidos era directa y asociada principalmente a la explotación de recursos naturales, orientándose luego hacia el préstamo de capital a gobiernos extranjeros, lo que requería a su vez liberar el crédito internacional y los mercados financieros. Ese desplazamiento del poder desde la producción hacia el campo de las finanzas constituyó la neoliberalización, que básicamente significó la financiación de todo. El autor se refiere a aspectos estratégicos claves de esta política y menciona que «a cambio de la reprogramación de la deuda, a los países endeudados se les exigía implementar reformas institucionales, como recortar el gasto social, crear legislaciones más flexibles del mercado de trabajo y optar por la privatización. Y he aquí la invención de los “ajustes estructurales”.»⁸⁶

En el contexto mencionado, las iniciativas de modernización del *sha* Mohammad Reza Pahlavi, promovida entre finales de la década del cincuenta y la del setenta como parte de un programa socioeconómico, se apoyaron en el cine y la televisión para legitimar y mantener el *status quo*. Surgieron nuevos cines que proyectaban películas irrelevantes, europeas y americanas, que también podían verse por la televisión nacional, además de abrirse locales de videos para uso doméstico. La situación del cine iraní, aunque no completamente generalizada, era de vigilancia sobre estas películas y sobre las que se producían en Irán, restringiéndose las ideas que pudieran alterar el orden político. Alberto Elena señala que «en las adversas condiciones políticas del momento, y sometido a un estricto control por parte de la censura, el *nuevo cine* iraní deviene necesariamente hermético, casi críptico»⁸⁷, y agrega, poco más adelante, «en un contexto político cada vez más turbulento, la crítica comienza a hablar de la “muerte” del cine iraní».⁸⁸ Como se verá en el apartado siguiente, desde sus comienzos Kiarostami desarrolló su actividad

⁸⁵ *Ob. cit.*, p. 35.

⁸⁶ *Ob. cit.*, p. 36.

⁸⁷ ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 56. La cursiva corresponde al autor citado.

⁸⁸ *Ibidem*.

cinematográfica en el instituto para el desarrollo intelectual de los niños Kanun, de donde obtuvo apoyo económico y protección ante la censura, que categorizó sus películas como “didáctico-infantiles”, pues apelaban a una auténtica formación para la vida y para interpretar el mundo. Durante el mandato del *sha* los cineastas se preocuparon por la pérdida de sentido de la imagen cinematográfica y su interés por transformarla se inspiró en la poesía, ya que durante muchos siglos ésta fue un instrumento fundamental para mantener el orden social, como así también para combatirlo.

II - CONSIDERACIONES ESTÉTICAS Y FILOSÓFICAS

1. De la concepción estética de Adorno al análisis de la reproducción masiva de Benjamin.

Adorno propone conceptualmente el surgimiento de la armonía en el arte como consecuencia de un equilibrio que finalmente se alcanza en la coordinación de los elementos componentes de la obra, en la imposición de momentos en los cuales la obra de arte logra estar por encima de sus partes individuales superando de ese modo sus divergencias específicas; su idea se basa en lo siguiente: «la logicidad paratáctica del arte consiste en el equilibrio de lo coordinado, en esa homeostasis en cuyo concepto se sublima la armonía como algo último. Esa armonía estética es, frente a sus elementos, algo negativo y disonante con ellos. De este modo, la armonía estética se cualifica como momento. La estética tradicional se equivoca porque exagera la relación del todo con las partes como un todo absoluto, como totalidad. Como consecuencia de esa confusión, la armonía se convierte en el triunfo sobre lo heterogéneo, en el estandarte de la positividad ilusoria.»⁸⁹ El sentido armónico surge, por así decirlo, en la obra de arte como conjunto, en la armonía lograda, en un instante, entre sus partes integrantes; cuando desde éstas emerge, de su

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Ed. Akal, 2004, pp. 211 y 212.

relación y en un todo superador de los elementos individuales una cualidad estética que le otorga logicidad. Una logicidad nacida desde la imposición de lo homogéneo coordinado, de su primacía sobre las particularidades. Esa logicidad hace al carácter de la obra de arte, pues determina lo que en ella se ve y lo que en ella queda oculto, y de la relación entre lo suyo visible y lo suyo no visible resulta su enigma, el enigma de su ser obra de arte. Lo expresado por las obras de arte, al mismo tiempo que lo que ellas ocultan, constituye lo enigmático de su carácter. En rigor, las obras de arte son enigmáticas no tanto por su composición, sino más bien por su contenido de verdad. No obstante, Adorno enfatiza que «el carácter enigmático sobrevive a la interpretación que obtiene la respuesta.»⁹⁰ Es en este ocultamiento expresivo, en su composición, en donde el arte debe alcanzar el equilibrio final. Esa esencia interrogativa comprende a la totalidad de las obras de arte y es común al arte como conjunto. Pero la totalidad de la comprensión de la obra de arte requiere reflexión, pensamiento, cuestionamiento sostenido y progresivo hacia la aprehensión de su espíritu, alcanzada mediante el discernimiento intelectual. Adorno hace referencia a esto, a la necesidad y a la capacidad de distinguir lo falso de lo verdadero y de comprender esas diferencias como una actividad del espíritu, a que la obra de arte debe comprenderse como constitución de su verdad. Esta comprensión estética será a partir de sus valores. Así entonces, el filósofo afirma que, «para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar. La comprensión es lo mismo que la crítica; la capacidad de comprender, de captar lo comprendido como algo espiritual, no es otra cosa que la capacidad de distinguir ahí lo verdadero y lo falso, aunque esta distinción tiene que divergir del procedimiento de la lógica habitual. Enfáticamente, el arte es conocimiento, pero no de objetos. Sólo comprende una obra de arte quien la comprende como compleción de la verdad [...] Una estética sin valores es un disparate. Comprender las obras de arte significa [...] captar el momento de su logicidad y su contrario, así como sus fracturas y lo que éstas significan».⁹¹

⁹⁰ *Ob. cit.*, p. 170.

⁹¹ *Ob. cit.*, p. 347.

De modo que, en el arte, más aún que en otros campos, la comprensión estética requiere la presencia de valores. Al no existir nada literal en ellas, pasa a ser el espíritu el que se expresa a través de las obras de arte, surgido de la configuración de sus momentos sensoriales, debiendo estar estos últimos, a su vez, mediados por el espíritu; ergo, si el espíritu no aparece la obra de arte no existe. El espíritu es, entonces, un elemento esencial de la vida del arte. Aún sin coincidir con el contenido de verdad, pudiendo igualmente ser la falsedad, el espíritu de la obra de arte es, sin embargo, tensión en proceso entre los elementos componentes, un proceso que es inherente a la obra tanto como a su espíritu. Pero, adherido a su figura, sólo es espíritu en la medida en que la supera, en que va más allá de ella, que sobrepasa a la obra de arte. Esa tensión entre elementos es lo que da lugar a la dimensión espiritual a través de un proceso de espiritualización. Este proceso de conformación del espíritu de la obra de arte es progresivo, pero el progreso no es lineal. Las obras de arte se aproximan a la idea de un lenguaje de las cosas sólo mediante la organización de sus momentos dispares; a mayor articulación sintáctica, más se expresa con sus momentos. Para el autor, «indiscutiblemente, el conjunto de todos los momentos de la logicidad o de la consecuencia en las obras de arte es lo que se puede llamar su *forma*, [...] Aunque el arte no se puede definir mediante otro momento, no es idéntico simplemente a la forma. Cada momento puede negarse en el arte, también la unidad estética, la idea de forma que hizo posible a la obra de arte como un todo, y a su autonomía».⁹²

Por otra parte, los momentos dispares, como lenguaje expresivo, harían que todas las obras de arte, incluso las afirmativas, sean polémicas a priori. Las obras de arte reclaman modificaciones y con sus propuestas proponen cambios. Al separarse del mundo empírico las obras de arte estarían proclamando que el mundo empírico tiene que cambiar, constituyendo, simultáneamente, propuestas promotoras de ese cambio a realizarse. Y Adorno entiende que durante el proceso de espiritualización, en las disrupciones de su evolución, «lo que cruje en las obras de arte es el sonido de la fricción de los momentos antagónicos que la obra de arte intenta reunir; las obras de arte son escrituras porque, como en los signos del lenguaje, su aspecto procesual se

⁹² *Ob. cit.*, p. 190. La cursiva es de Adorno.

codifica en su objetivación. El carácter de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal.»⁹³ Exteriorizando su interior la obra de arte nos da a conocer su espíritu; éste se expresa en la medida en que su interior se exterioriza, en un proceso de relación entre el todo y las partes en el que la esencia espiritual, manifestándose, genera su apariencia. En consecuencia, este proceso como el resultado de él mismo es la obra de arte. El carácter de apariencia de las obras de arte es mediado, de manera inmanente, por su propia objetividad. Por ejemplo, al imprimir imágenes en movimiento, la obra de un film está presente de hecho al mismo tiempo que aparenta el devenir que incluye; las acciones mostradas, con todas sus tensiones predeterminadas de una vez y para siempre en el film certifican la independencia del tiempo estético respecto del tiempo actual, neutralizándolo. Así se da la paradoja estética al hacer posible que aparezca algo no hecho. La apariencia ocupa en la estética del arte un lugar central. Por eso, dice Adorno, «el centro de la estética sería la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de la verdad, depende de esa salvación.»⁹⁴ Esa apariencia, que es rescatada, surge de la esencia espiritual misma de la obra de arte. Y cuanto más penetra una obra de arte en la idea de armonía, en la esencia surgida, tanto menos puede darse por satisfecha con ella. Paradojalmente, al penetrar en la armonía la obra de arte se introduce en la disonancia, en ese antagonismo que es su verdad, en una fricción que presenta reconciliado a lo ausente, lo que no está. De acuerdo con esta idea, para Adorno, «ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación. Las obras de arte son apariencia porque procuran a lo que ellas no pueden ser una especie de existencia segunda, modificada; son aparición porque eso no existente en ellas en razón de lo cual ellas existen adquiere una existencia quebrada gracias a la realización estética. Sin embargo, el arte no puede alcanzar la identidad de esencia y aparición, que también se escapa al conocimiento de lo real.»⁹⁵ Si bien la armonía estética aspira a ser pura, esa pureza no se consume nunca; por el contrario, es por siempre aspiración de pulimento y balance, búsqueda de plenitud. En la obra de arte, en su interior considerado armónico, persistirán

⁹³ *Ob. cit.*, p. 237.

⁹⁴ *Ob. cit.*, p. 147.

⁹⁵ *Ob. cit.*, p. 150.

por siempre las contradicciones de lo heterogéneo. La disonancia es, entonces, la verdad sobre la armonía. Por otra parte, en su expresión las obras de arte no imitan emociones humanas, tampoco las de su autor, pero la objetivación de su expresión requiere del sujeto que la produce y aprovecha sus propias emociones miméticas. «El verdadero arte es mudo.»⁹⁶ Su momento mudo tiene la primacía sobre el momento significativo. Así es, en el caso del film, cuando el silencio tiene importancia como expresión en la composición del sonido de la obra. Las obras de arte tienen expresión no en el momento en que comunican al sujeto, sino mucho antes, en el pasado; al sobrevivir éstas sobrevive también la afinidad entre el sujeto y la obra de arte. Entre el sujeto que interpreta la obra de arte y ésta existe una relación, y esa relación encierra una condición de fortaleza anímica. Entregarse estéticamente a la obra de arte requiere de una condición al sujeto que lo hace, que éste sea fuerte y autónomo, para que sea autocrítico, supere sus ilusiones y esté por encima de ellas. Pero es la estética la encargada de elevar a la consciencia la interrelación inconsciente entre lo general y lo particular de las obras de arte. Cuando contemplamos a éstas con más insistencia más paradójicas se vuelven. Sus paradojas crecen con nuestro acercamiento; a mayor detenimiento y profundización nuestra más vemos sus contrariedades. Según hemos visto, el proceso dinámico de las obras de arte es lo que habla en ellas, es el proceso lo que importa, lo que es expresivamente significativo. Al ser devenir la unidad de sentido de la obra de arte no es estática, sino procesual; al expresarse, la obra de arte pasa a ser algo movido en sí mismo. Seguidamente, respecto de los componentes de la obra de arte y de su evolución procesual en ella, del éxtasis por su logro estético superior, finalmente alcanzado como resultado de la experiencia, Adorno manifiesta enfáticamente que «mediante su propia constitución, los elementos individuales son capaces de pasar a su otro, continúan ahí, quieren desaparecer ahí y determinar mediante su desaparición lo que les sucederá. Esa dinámica inmanente es, por decirlo así, un elemento de orden superior de lo que las obras de arte son. Si la experiencia estética se parece en algún lugar a la experiencia sexual (a su culminación), es aquí.»⁹⁷

⁹⁶ *Ob. cit.*, p. 154.

⁹⁷ *Ob. cit.*, p. 235.

Lo verdadero y lo falso de la obra de arte, así también como la idea de unidad y de los momentos, remite a la apariencia de la obra de arte. La apariencia de la obra de arte se diferencia de su vida. En apariencia, la vida de los momentos de la obra de arte es la vida de ella; sin embargo, a través de la elaboración de la obra estos momentos, al ser intrínsecamente diferentes, dotan a la obra de arte de una heterogeneidad que puede confundirse con la vida de la obra como conjunto. Los momentos de la obra de arte, diferentes entre ellos, incorporan lo heterogéneo y con ello la apariencia pasa a ser lo falso de la obra. Más aún, si los momentos fueron seleccionados y proyectados en procura de la unidad estética, por esa misma razón, a priori pueden ser considerados como momentos falsos. O puede ser también que las partes resistan, oponiéndose a la unidad que de ellas se pretende. Estas contradicciones internas entre momentos opuestos y partes es detectada mediante el análisis de la obra, si este análisis es exhaustivo. El análisis es, por lo tanto, el instrumento de detección de ficciones en la unidad de la obra, útil al discernimiento entre la apariencia, la vida real de la obra y la falsa vida de sus momentos. No obstante, la apariencia es su nexo de sentido, que permite a la obra de arte tener existencia, integrarla, cimentar su unidad y cobrar presencia en ella sin realmente estar. Existe, por otra parte, una relación íntima de dependencia entre la formación, la apariencia y la verdad en la obra de arte. Entre la formación de la obra y la apariencia negativa la relación es inversa; si la formación de la obra de arte es más lograda, de su mayor contenido espiritual emanará un mayor contenido de verdad, por lo cual menor será esa apariencia negativa. Al respecto Adorno señala que «la objetividad y la verdad están mezcladas en la obra de arte. [...] Cuanto más profundamente están formadas, tanto más esquivas se vuelven a la apariencia organizada, y esta esquivez es la aparición negativa de su verdad. [...] las obras completamente formadas, a las que se acusa de formalismo, son las más realistas porque están realizadas en sí mismas y en virtud de esta realización realizan su contenido de verdad, su aspecto espiritual, en vez de darlo simplemente a entender.»⁹⁸ A medida que la obra adquiere mayor dimensión como obra de arte más se cohesiona en sí misma el contenido de verdad y deja menor

⁹⁸ *Ob. cit.*, p. 176.

espacio a lo falso. Al ocupar las oquedades el contenido de verdad toma posesión de la obra de arte, su ocupación es positiva y plena. Así, cumplen su objetivo saliendo bien, y de ahí su expresión verdadera. Puede creerse en ellas, su contenido de verdad les otorga autenticidad. Lo que parecen son, pues se ha extinguido su posibilidad de fingir. Las obras de arte grandes no pueden mentir; sólo son falsas las obras de arte que no han salido bien. De todas maneras, sucede que hasta las obras mejor interpretadas necesitan comprensión sostenida, no una comprensión final sino un proceso que no cesa, y a lo largo de ese proceso, en su desarrollo, ir encontrando la clave que desentraña su oscurecimiento constitutivo. Esta comprensión es transitoria, fugaz y creciente pero, en definitiva, implica acercamientos sucesivos hacia ella, hacia la comprensión de la obra de arte y de su carácter enigmático. A pesar de ello, Adorno afirma que «el carácter enigmático sobrevive a la interpretación que obtiene la respuesta.»⁹⁹ Es en el carácter enigmático donde finalmente pervive su propio enigma, y a través del cual la obra de arte logra contraponerse con más claridad a los objetos de acción; si la obra es auténtica surgirá de ésta una propuesta, la de solucionar su enigma insoluble. El enigma de una obra de arte posee una resolución posible; esa resolución es objetiva y se halla en el contenido de verdad de la obra misma. Y a este contenido de verdad sólo puede llegarse por un camino, el camino de la reflexión filosófica. Surge en ese camino el espacio adecuado para la estética; éste es su lugar único y exclusivo. Aún así, hay casos en que el contenido de verdad no desaparece con el sentido metafísico. Esto sucede en las grandes obras. Las grandes obras son pacientes, saben esperar y su sentido de verdad no se deja comprometer; las grandes obras de arte utilizan el sentido de verdad para continuar hablando. Es en su transcurrir donde el arte encuentra a la verdad, en un encuentro dinámico; en ese transcurrir el arte se desplaza a donde la verdad se encuentra, aproximándose así a ella. Su historia, la del arte, es la historia de la evolución de su autonomía. Sin ese movimiento previo el arte no es verdad; pasa a ser, alcanza su verdad en el transcurrir, allí es donde la obtiene. Es en ese encuentro con la verdad, con su verdad, que al arte se le revela el conocimiento, sólo allí la descubre. Sobre este proceso de

⁹⁹ *Ob. cit.*, p. 170.

conocimiento y verdad del arte Adorno explica lo siguiente: «el arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él.»¹⁰⁰ Su identidad, la identidad de la obra de arte con la realidad existente es simultáneamente la identidad de su fuerza, que centra y ordena las partes en una síntesis, no simplemente adherida a sus elementos. Y se diferencia de lo existente en que se constituye necesariamente por relación entre lo que la obra de arte no es pero, sin embargo, hace de ella una obra de arte. No obstante, sobre los errores de percepción estética del arte Adorno aclara que «si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta.»¹⁰¹ Y remite a una relación diametralmente opuesta entre sociedad y arte, a la no relación causa-efecto entre ambas, sino, más bien, a una asociación que permita definir al arte desde la idea reflejante de los estados de ánimo experimentados por el ser humano; en sus palabras: «el arte es la antítesis social de la sociedad; no se puede deducir inmediatamente de ésta. La constitución de su territorio está en correspondencia con la de un territorio interior de los seres humanos en tanto que espacio de su representación: el arte participa de antemano en la sublimación. De ahí que sea plausible definir el arte a partir de una teoría de la vida anímica.»¹⁰²

En la producción de una idea rectora, tanto como en su comprensión, lo central es que su organización se realice a partir de una serie de complejos parciales o partes de igual importancia jerárquica que permitan balancear el conjunto. Aquella idea constituye el punto central a partir del cual giran las partes, en tanto el sentido a producir surgirá desde su constelación. En su *Teoría estética* Adorno plantea esta cuestión de la siguiente manera: «la parataxis filosófica intenta hacer justicia al programa hegeliano de la contemplación pura no deformando las cosas mediante el acto de violencia de la preformación subjetiva, sino haciendo hablar a lo que en ellas es mudo, no-

¹⁰⁰ *Ob. cit.*, p. 376.

¹⁰¹ *Ob. cit.*, p. 16.

¹⁰² *Ob. cit.*, p. 18.

idéntico.»¹⁰³ Antes, al referirse al triunfo de la armonía estética, hizo notar su carácter negativo frente a los elementos individuales y puso de manifiesto que «en ningún caso, la obra de arte necesita un orden apriórico en que esté acogida, protegida.»¹⁰⁴ Así entonces, Adorno afirma que «la logicidad paratáctica del arte consiste en el equilibrio de lo coordinado.»¹⁰⁵ En esa homeostasis se sublima la armonía estética como algo último. Simultáneamente, debe tenerse en cuenta su componente utópico, contrapuesto a la utilidad dominante. Adorno destaca que «el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad, lo no sometido al proceso de realidad»¹⁰⁶, por lo cual, en su seno, «el espíritu de las obras de arte no es lo que ellas significan ni lo que ellas quieren, sino su contenido de verdad.»¹⁰⁷ Este contenido de verdad podría circunscribirse a lo que en ellas se muestra como verdad.

Por otra parte, Adorno retrotrae el concepto de aura definido por Benjamin como «la aparición de una lejanía, por más lejana que pudiera estar»¹⁰⁸ y lo familiariza con la experiencia artística a la que denomina «*atmósfera* de la obra de arte».¹⁰⁹ Define que la experiencia artística es «aquello mediante lo cual el nexo de sus momentos remite más allá de ellos y cada uno de los momentos remite más allá de sí mismo»¹¹⁰, para luego afirmar que «una obra de arte le abre los ojos al contemplador cuando dice enfáticamente algo objetivo.»¹¹¹

Desde su perspectiva, Benjamin al analizar los procesos de reproducción de la obra de arte y sus implicancias sociales y técnicas indicó que «lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte»¹¹², ya que, «mientras multiplica la reproducción, coloca su aparición masiva en el

¹⁰³ ADORNO, Th. W. *Teoría estética*. Obra completa, 7, «Epílogo del editor», p. 483. Akal Ediciones, 2004. En cuanto a la organización del texto como a la relación entre la exposición y lo expuesto Adorno afirma en una de sus cartas el teorema según el cual en filosofía no hay nada “primero”.

¹⁰⁴ *Ob. cit.*, p. 212.

¹⁰⁵ *Ob. cit.*, p. 211.

¹⁰⁶ *Ob. cit.*, p. 412.

¹⁰⁷ *Ob. cit.*, p. 376.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter, *Schriften*, cit., vol. I, pp. 372 y 373.

¹⁰⁹ *Ob. cit.* p. 363. La cursiva corresponde a Adorno.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», en *Estética y Política*. Ed. Las cuarenta, Bs. As., 2009, p. 89.

lugar de su aparición única». ¹¹³ Y al referirse a estos procesos hizo notar que «están en una estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine». ¹¹⁴

Ahora bien, sabemos que en el campo del arte la técnica de reproducción permite la multiplicación de la obra de arte haciéndola masiva. El instante de reproducción es un instante de crisis que provoca, al mismo tiempo, su desaparición única. No obstante, Benjamin repara además en una consideración relativa y señala que la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas no es una condición extrínseca de su difusión masiva como lo es en las obras literarias y pictóricas, «*la reproductibilidad técnica se funda directamente en la técnica de su reproducción. Ésta no sólo posibilita de manera directa la difusión masiva de la obra de arte, sino, más bien, la fuerza.* La fuerza porque la producción de un film es tan cara que, por ejemplo, un particular que pudiera permitirse un cuadro no podría permitirse un film.» ¹¹⁵ La experimentación completa de la obra de arte requiere de pensamiento, esto es, de filosofía. Comprender la obra de arte, captando lo comprendido como algo espiritual, no es otra cosa que distinguir en ella lo verdadero de lo falso.

2. Sistema perceptivo, apertura y sentido.

Bergson erigió el cine como modelo cognitivo de una forma de pensamiento y de relación con el movimiento y el tiempo. Observó que «comparamos el mecanismo del pensamiento conceptual con el del *cinematógrafo*». ¹¹⁶ Reconoció su «virtud icónica» ¹¹⁷ como aspecto clave que «confiere a la imagen una superioridad sobre el concepto: [porque] evoca un contenido de pensamiento bajo una forma más fluida, menos abstracta». ¹¹⁸ Y recurrió a la analogía del instinto del pensamiento con el método cinematográfico, al observar la tendencia cinematográfica de la percepción y del pensamiento.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ob. cit.*, pp. 95 y 96. La cursiva pertenece al autor citado.

¹¹⁶ CHATEAU, Dominique. *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009, p. 57. La cursiva corresponde a Bergson.

¹¹⁷ *Ob. cit.*, p. 58.

¹¹⁸ *Ibidem.*

Este método es invocado habitualmente para describir la manera en que el pensamiento funciona en la práctica, en tanto se trata de «regular la evolución general del conocimiento sobre la de la acción.»¹¹⁹ El artificio del cinematógrafo consiste en extraer el movimiento impersonal, abstracto y simple, ponerlo en el aparato y reconstruir en él la individualidad de cada movimiento. Así también funciona nuestro conocimiento. Nos ubicamos fuera de las cosas para recomponer su devenir de un modo artificial, elaborando visiones casi instantáneas sobre la realidad que pasa. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. En síntesis, para Bergson, «el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica.»¹²⁰ Al profundizar aún más en este aspecto funcional del cinematógrafo interior se advierte que no sólo es incapaz de captar la duración, sino que, rigurosamente considerada, nos impide verla. Nuestro mecanismo perceptivo cinematográfico no está preparado, no es apto para captar todas juntas las cosas sin tener que, previamente, descomponerlas abstractamente. Esta limitación se debe, en palabras de Bergson a que, «por poco que el objeto se haya movido, o que el ojo se haya movido, no hubo una imagen, sino diez, cien, mil imágenes, tantas o más que en el filme del cinematógrafo. Por poco que el objeto haya sido considerado un cierto tiempo, o vuelto a ver en momentos diversos, son millones de imágenes diferentes de este objeto.»¹²¹ Cualquiera sea la relación considerada, cualquiera sea pues la naturaleza íntima de la percepción, para Bergson, «se puede afirmar que la amplitud de la percepción mide exactamente la indeterminación de la acción consecutiva, y en consecuencia enunciar esta ley: *la percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo.*»¹²² De modo que la percepción, por breve que sea, comprende una duración y requiere por ese motivo un esfuerzo de la memoria para que encabalque, unos en otros, diversos momentos, y que opere, simultáneamente, una especie de contracción de lo real. De ambas operaciones de la memoria surgiría la subjetividad del conocimiento. Bajo estas dos formas, Bergson observa que, «la memoria, en tanto recubre con un manto de recuerdos un fondo de percepción inmediata y en tanto contrae a su vez una

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ob. cit.*, p. 60.

¹²¹ *Ob. cit.*, p. 61.

¹²² *Ob. cit.*, p. 47. La cursiva pertenece al autor citado.

multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas». ¹²³

A partir de las exploraciones de Crary consideraremos nuevas reflexiones que se exponen a continuación. La postimagen retiniana es, tal vez, el fenómeno óptico más importante discutido por Goethe en el capítulo “Los colores fisiológicos” de su *Teoría de los colores*. Para Goethe y los fisiólogos que lo siguieron no existían cosas tales como la ilusión óptica: sea lo que fuere experimentado por el ojo corporal saludable era, de hecho, una verdad óptica. Pero los problemas de la postimagen y la temporalidad de la visión subjetiva se vinculan con problemas epistemológicos más amplios del siglo XIX. Schelling, por ejemplo, describe una visión fundada justamente en ese solapamiento temporal: «nosotros no vivimos en la visión; nuestro conocimiento es una obra; esto es: debe ser producida pieza por pieza en un modo fragmentario, con divisiones y gradaciones [...] Para que cada cosa se complete a sí misma, ella atraviesa ciertos momentos, *una serie de procesos que se siguen unos a otros –en el cual el último siempre involucra al anterior-* que lleva cada cosa a la madurez.» ¹²⁴ Por otra parte siguiendo su discurso sobre la percepción, el citado autor menciona que Hegel, en el prefacio a su *Fenomenología* (1807), «barre con repudio la percepción lockeana y la sitúa en un despliegue temporal e histórico» ¹²⁵, en tanto que el físico André-Marie Ampère en sus escritos epistemológicos utilizó el término *concrétion* para describir como «una percepción siempre se amalgama con una percepción precedente o recordada». ¹²⁶ Las palabras *mélange* y *fusión* aparecen frecuentemente en su ataque a las nociones clásicas de “puras” sensaciones aisladas. ¹²⁷ Ambos

¹²³ *Ob. cit.*, pp. 48 y 49.

¹²⁴ SCHELLING, F. W. J. *The ages o the world* [1815], trans. Fredrick de Wolfe Bolman (New York, 1942), pp. 88 y 89. Citado por Crary, Jonathan. *Técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XXI*. CENDEAC, 2008, p. 1. La itálica le corresponde a Schelling.

¹²⁵ CRARY, Jonathan. *Técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XXI*. CENDEAC, 2008, p. 2.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*. Para Ampère la percepción era fundamentalmente “una suite de différences successives” -un conjunto de diferencias sucesivas- (André-Marie Ampère, “Lettre à Maine de Biran” [1809], in *Philosophie des Deux Ampères*, ed. J. Barthélemy-Saint-Hilaire, París, 1886, p. 236). Las cursivas corresponden a Crary.

delinearon la percepción como un proceso continuo, como un flujo de contenidos temporalmente dispersos.

El nuevo cine que se inicia después de la segunda posguerra, entendido como arte de mirar, estimula la reflexividad del espectador, le posibilita superar el lugar al que había sido relegado sistemáticamente por el cine convencional y pasa así a ocupar un rol central. Movilizar la mirada y reeducarla para “abrir los ojos” permite evitar el reduccionismo de una percepción única de la realidad y cuestionarla, estableciéndose de esa manera una conexión entre filosofía y cine. En esta mirada que irrumpe lo innovador pasa a ser el predominio de interrogantes, que ganan así su lugar a expensas del espacio antes ocupado por certezas preestablecidas. Constituye por ese motivo una nueva concepción en la que es posible ensayar la apertura. Esta apertura es una separación divisoria de la idea acabada, una desviación inacabable hacia nuevas posibilidades de interpretación, en definitiva: un *écart*. En este sentido, Marie Bardet afirma: «la desviación, la apertura [*écart*] hace imagen, y si en una percepción hay atención, entonces la percepción es un “abrirse” [*écartement*], un hacer imagen.»¹²⁸ Más adelante anuncia lo que allí acontece: «en la brecha [*écart*] resuena el sentido y resuena la estimación, el *feedback* del movimiento, el gusto del gesto»¹²⁹, y luego advierte que «en el término “apertura” [*écart*] se reúnen el proceso (abriéndose) y el resultado (abierto) en una tendencia que no termina nunca.»¹³⁰ Hemos visto anteriormente que el concepto de percepción ha sido sometido a discusiones intensas a lo largo del tiempo, y es precisamente el tiempo la dimensión determinante de su conformación. Esa apertura es producto de una improvisación desprendida de una trayectoria, pero esta improvisación no surge repentinamente del vacío, sino que forma parte del contexto de aquellas que han estado antes, sucediéndose una tras otra, revelando lo desconocido en un momento presente y manifestando en ello su carácter activo. Es preciso que la percepción sea producción, entrega de algo. Esa entrega, producto de la actividad del espíritu, depende de su cohesión; en palabras de Bergson, «como en una pirámide que se sostendría

¹²⁸ BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Ed. Cactus. Serie Occursus Tres, 2012, p. 184.

¹²⁹ *Ob. cit.*, p. 211. La cursiva pertenece a la autora.

¹³⁰ *Ob. cit.*, p. 244.

de pie sobre su punta.»¹³¹ Bardet hace referencia a una «actitud atenta en un contexto siempre cambiante»¹³² y a que en la apertura [*écart*] «es el *sentido* el que se tensa.»¹³³

¿Qué significa hacer (imaginar) imágenes? ¿Qué relación existe entre percepción, imaginación y esa actividad propia del cine que es la edición? Del mismo modo que la asociación de imágenes y planos se utiliza artificialmente para la creación de sentido en el cine a través de las operaciones de montaje, la percepción y la imaginación son creadoras de imágenes editadas internamente en tanto modificaciones espacio-temporales de las acciones percibidas e imaginadas; así surge de ellas un sentido. Bardet se refiere a la teoría de la imaginación de Hamilton de la manera siguiente: «Julyen Hamilton reconoce que hace falta transformar la concepción de lo que quiere decir hacer imágenes, en el sentido de imaginar. Para él, este imaginario está en el corazón de la materialidad de la percepción, es “tangible”, concreto. [...] De este modo Hamilton sostiene claramente que, para él, percibir una ventana e imaginar una ventana es casi la misma cosa; en términos bergsonianos, hay entre ambas una diferencia de grado más que una diferencia de naturaleza. La apuesta de la improvisación pasa por esa cierta y difícil indistinción entre lo que se concede a la percepción y lo que se asociaría a una imaginación. Ambas son, en última instancia, producción de imágenes, en la medida en que se altera la frontera entre actividad y pasividad. Para este autor siempre hay ya un trabajo de “edición” en la percepción. Se efectúan elecciones atentas, recortes y extensiones en la percepción del tiempo y del espacio. La dramaturgia se ancla entonces ya siempre en el propio trabajo perceptivo, y no en una narración en cuya trama se insertarán, más adelante, los movimientos. Es al precio de este trabajo sobre el concepto de imagen que la improvisación se sostiene como composición en la lectura sensible, y que lo inmediato no es un achatamiento. Es en esta tensión *entre dos* de lo inmediato que trabaja el

¹³¹ BERGSON, Henri. *Materia y memoria*. Ed. Cactus, Bs. As., 2010, p. 194.

¹³² *Ob. cit.*, p. 169. La autora menciona que la actitud atenta se desarrolla a partir de una percepción activa o “percepción”, término utilizado por Christine Roquet al analizar el movimiento en su tesis de doctorado en estudios coreográficos: «*La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*», bajo la dirección de Michel Bernard, sostenida en la Universidad París 8 el 20 de Diciembre de 2002.

¹³³ *Ibidem*. La cursiva nos corresponde.

sentido.»¹³⁴ En el desequilibrio, es el diferencial de potencial lo que provoca el movimiento y genera la imagen con su intrínseco sentido. Al respecto Bardet afirma que «es la apertura [*écart*], el desequilibrio el que hace mover, la percepción de una línea pone en movimiento y opera por aceleraciones y desaceleraciones de aproximación y alejamiento»¹³⁵, en tanto que «se entiende por imagen ese abrirse [*écartment*] dinámico entre percepción y acción, una tendencia al movimiento que le da intrínsecamente su sentido...»¹³⁶ De modo que un aspecto clave reside en cuidar la integridad potencial de la apertura de la articulación, de defender la riqueza de sus direcciones múltiples, de su diversidad de interpretaciones, tal como señala Bardet, «buscando no aplastar la apertura [*écart*] múltiple de la articulación en una interpretación unilineal.»¹³⁷ No debe aplastarse la apertura porque allí nace la imagen, allí se hace, en la brecha, dinámica, de la percepción. De esta manera, entonces, «la desviación, la apertura [*écart*] hace imagen, y si en una percepción hay atención, entonces la percepción es un “abrirse” [*écartmen*], un hacer imagen.»¹³⁸ Y si bien existe allí un acto de composición de percepciones, de articulación de imágenes en una apertura, existe otro aspecto a considerar no menos relevante; es aquel referido al carácter del movimiento pendular que se da en esa apertura [*écart*] y que nos remite a cuestiones centrales del cine que nos ocupa, y que trataremos más adelante, en la Segunda parte, aquel que Bardet sintetiza al decir: «en la brecha [*écart*] resuena el sentido y resuena la estimación, el *feedback* del movimiento, el gusto del gesto.»¹³⁹ En el *écart*, entre continuidad y cambio, simultáneamente, se diluye y se concentra una atención a lo que está, a lo que escapa, a lo que emerge y se hunde. Allí se jugarían la densidad, la gravedad y la opacidad de un sentido en su espesor. Por otra parte, esta apertura sería el punto de partida hacia la composición, a su vez, base y condición radical del arte como actividad. La composición es la base del arte. Bardet señala la fórmula de Deleuze y Guattari y lo sintetiza así: «composición,

¹³⁴ *Ob. cit.*, pp. 179 y 180. La autora cita la conversación con Julyen Hamilton en París el 23 de Abril de 2008, disponible on line: <http://www.bu.univ-paris8.fr/web/collections/theses/BardetThese.pdf> (ver p. 158). La cursiva corresponde a la autora.

¹³⁵ *Ob. cit.*, p. 181.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ob. cit.*, p. 182.

¹³⁸ *Ob. cit.*, p. 184.

¹³⁹ *Ob. cit.*, p. 211. La cursiva corresponde a Bardet.

composición, es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte».¹⁴⁰

3. Potencial filosófico y emancipación. El espectador vital.

En el prólogo de *El maestro ignorante* Rancière plantea que una sociedad de orden progresivo se caracteriza por el orden idéntico de la autoridad de aquellos que saben por sobre quienes ignoran, por la separación entre los primeros y los segundos. En una sociedad de estas características la instrucción constituye un mandamiento central para gobernar a través de personas instruidas y formación de elites. En ella los reformadores gubernamentales no se esfuerzan en ver esta duplicidad propia de toda pedagogía progresista. Así, el presupuesto central del progresismo consiste en ordenar a aquel que sabe ponerse “al alcance” de los desiguales y confirma de esa manera la desigualdad en nombre de la igualdad por venir. Puede inferirse, entonces, como un “método de pobres”, ya que de entrada hunde a los “dominados” en la situación de la cual pretende hacerlos salir. Ahora bien, si esta sociedad progresiva dejara de existir, con ella desaparecería también el sentido de las revoluciones. Refiriéndose a la pedagogía de Joseph Jacotot, un extravagante pedagogo de comienzos del siglo XIX, que en un momento bisagra de la constitución de ideales, prácticas e instituciones que gobiernan nuestro presente hizo escuchar una disonancia pedagógica inaudita por las paradojas que le dan sentido, Rancière señala: «el maestro, que hace pasar según una progresión sabia, adaptada al nivel de las inteligencias embrutecidas, los conocimientos que él posee al cerebro de quienes los ignoran, era el paradigma filosófico y, a la vez, el agente práctico de la entrada del pueblo en la sociedad y el orden modernos.»¹⁴¹ Jacotot advirtió que la distancia que la Escuela y la sociedad pedagogizada pretenderían reducir es la misma de la cual viven y, por lo tanto, reproducirían sin cesar el paradigma pedagógico que reconstituye indefinidamente la desigualdad que promete suprimir. Al tomar la igualdad como objetivo ambas están considerando la

¹⁴⁰ *Ob. cit.*, p. 121.

¹⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Libros del Zorzal, 2007, p. 9.

desigualdad como punto de partida, lo cual induce a pensar que «quien plantea la igualdad como *objetivo* a alcanzar a partir de la situación no igualitaria la aplaza de hecho al infinito.»¹⁴² Por lo cual, la igualdad nunca llegaría después, como un resultado a alcanzar, sino que necesariamente habría que ubicarla a priori. Al tomar este punto de partida y no haber ignorante que no sepa una infinidad de cosas, la enseñanza se fundaría en ese saber, en esa capacidad en acto. Como consecuencia de ello se desprenden dos posibilidades radicalmente diferenciadas, dos opciones tanto de caminos a seguir como de situaciones –diametralmente enfrentadas- a alcanzar. Así, para Jacotot, «instruir puede significar entonces dos cosas exactamente opuestas: confirmar una incapacidad en el acto mismo que pretende reducirla o, a la inversa, forzar una capacidad, que se ignora o se niega, a reconocerse y desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento. El primer acto se llama embrutecimiento, el segundo emancipación.»¹⁴³ Desde esta perspectiva asombrosa es posible visualizar que tanto progreso como instrucción son sinónimos de perpetuación de la desigualdad, eternizándola en el tiempo, dado que, por el contrario, la igualdad requiere, para ser alcanzada, de la emancipación de las inteligencias. Como se advierte, más allá del método entendido como formas particulares de aprendizaje, se trata de una cuestión filosófica y también política. Filosófica en tanto dilucidar si el acto mismo en que se manifiesta la palabra del maestro representa igualdad o desigualdad, y política en tanto saber si el sistema de enseñanza se propone reducir una desigualdad o verificar una igualdad.

Nuestra sociedad actual ha tendido a consolidarse como sociedad homogénea en cuanto al incremento del ritmo y la multiplicación de mercancías e intercambios que borrarón las viejas divisiones de clases haciendo participar a todo el mundo de los mismos goces y libertades. Esta sociedad se representa a sí misma como una vasta escuela que tiene sus salvajes para civilizar y sus alumnos con dificultades de aprendizaje. La lección pesimista de Jacotot era que el axioma igualitario no tenía efectos sobre el orden social. Aunque la igualdad, en última instancia, fundaba la desigualdad, sólo lograba actualizarse de manera individual, en la emancipación intelectual que siempre podía

¹⁴² *Ibidem*. La cursiva es de Rancière.

¹⁴³ *Ob. cit.*, pp. 9 y 10.

devolverle a cada uno la igualdad que el orden social le negaba y le negará siempre por su propia naturaleza. La igualdad fue puesta fuera del alcance de los pedagogos del progreso y de aquellos que la hacían consistir en formas constitucionales y en las costumbres de la sociedad. Jacotot –dice Rancière– enseñaba que la igualdad no es formal ni real, no consiste ni en la enseñanza uniforme de los niños de la república ni en la disponibilidad de productos a bajo precio en las góndolas de los supermercados, «la igualdad es fundamental y ausente, es actual e intempestiva, siempre atribuida a la iniciativa de los individuos y de grupos que, contra el curso ordinario de las cosas, asumen el riesgo de *verificarla*, de inventar las formas, individuales o colectivas, de su verificación. Esta lección también es hoy, más que nunca, actual.»¹⁴⁴

El acto esencial del maestro era *explicar*, despejar los elementos simples del conocimiento y hacer que su simplicidad de principio concuerde con la simplicidad de hecho que caracteriza a los espíritus jóvenes e ignorantes. Enseñar era, al mismo tiempo, transmitir conocimientos y formar espíritus, conduciéndolos, según una progresión ordenada, de lo más simple a lo más complejo. Sin embargo, Jacotot no les había dado a sus “alumnos” ninguna explicación sobre los primeros elementos de la lengua, habían aprendido solos a combinarlos. De manera que el maestro ignorante puede instruir tanto al sabio como al ignorante mientras verifique que busque continuamente. La clave es buscar, pues quien busca encuentra, no necesariamente lo que busca, pero sí algo nuevo para poder relacionar con los conocimientos que ya posee. Rancière afirma lo siguiente: «maestro es quien mantiene a quien busca en *su* camino, en donde él es el único que busca y no deja de buscar.»¹⁴⁵ De esta manera se invierte la lógica del sistema explicador, ya que la explicación deja de ser necesaria para comprender y alcanzar el conocimiento, al menos del lado del que aprende: si existe necesidad de explicar, esa necesidad será manifestación exclusiva del explicador, que requiere de otros para canalizar sus propios conocimientos. ¿Cómo funciona esta nueva lógica?: a través de un truco característico del explicador basado en un doble acto inaugural. Por un lado, decreta unilateralmente el inicio absoluto del acto de aprendizaje, el momento preciso y no otro. Por el otro, echa un velo de ignorancia sobre las

¹⁴⁴ *Ob. cit.*, p. 13. La cursiva pertenece al autor.

¹⁴⁵ *Ob. cit.*, p. 51. La cursiva pertenece al autor.

cosas a aprender, que él mismo se encarga de levantar con sus explicaciones: hasta que él apareció, el pobre hombrecito se las rebuscaba como podía, inseguro; ahora comenzará a aprender. Rancière sintetiza la idea y revela que «es el explicador quien necesita del incapaz y no a la inversa; es él quien constituye al incapaz como tal. Explicar algo a alguien es, en primer lugar, demostrarle que no puede comprenderlo por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes o estúpidos.»¹⁴⁶ De modo que el mito pedagógico dividiendo en dos las inteligencias fractura al mismo tiempo el mundo en dos partes, aquella más fuerte compuesta de inteligencias superiores y otra más débil integrada por las inteligencias inferiores. Esa brecha supuestamente comenzaría a cerrarse una vez puesto en marcha el principio de la explicación, en realidad principio de embrutecimiento, que nunca disminuye la distancia hacia la unidad de las inteligencias. Una mayor sabiduría del maestro pone en evidencia más claramente esa distancia, del mismo modo que la acentúa una mayor ignorancia de los ignorantes. Poniendo el acento en la palabra comprender, como el término que provoca el daño de detener el movimiento de la razón y destruir su autoconfianza, Rancière, afirmándose en la idea de Jacotot, dice ahora: «todo perfeccionamiento en la manera de *hacer comprender*, la gran preocupación de metodistas y progresistas, es un progreso en el embrutecimiento.»¹⁴⁷ Por el contrario, existen dos aspectos fundamentales en el aprendizaje del individuo y en su evolución. El primero es interno, su voluntad; el segundo, lejos de las facilidades externas, se ancla en las dificultades. La voluntad de los individuos y las condiciones adversas son claves para el nacimiento de capacidades inéditas que permiten el aprendizaje. Así entonces, las dos facultades en juego en el acto de aprender son la inteligencia y la voluntad. Ambas conforman una nueva perspectiva del aprendizaje. En síntesis, «aquel método de la *igualdad* era antes que nada un método de la *voluntad*. Se podía aprender, cuando así se lo quería, solo y sin maestro explicador mediante la tensión del deseo propio o la exigencia de una

¹⁴⁶ *Ob. cit.*, p. 21.

¹⁴⁷ *Ob. cit.*, pp. 22 y 23. La cursiva pertenece a Rancière.

situación.»¹⁴⁸ Si la voluntad es firme da posibilidad a la existencia de la igualdad, al no depender de la voluntad externa del maestro explicador y dejar de lado, a su vez, todo tipo de subordinación. Aprendizaje es, entonces, sinónimo de autonomía y de libertad. Por el contrario, hay embrutecimiento allí donde una inteligencia está subordinada a otra inteligencia. En definitiva, esto significa que «en el acto de enseñar y de aprender hay dos voluntades y dos inteligencias; se llamará *embrutecimiento* a su coincidencia y se llamará *emancipación* a la diferencia conocida y mantenida entre estas dos relaciones, al acto de una inteligencia que no obedece más que a sí misma, aún cuando la voluntad obedece a otra voluntad.»¹⁴⁹ La emancipación se alcanza, aún en contra de los sabios y sus explicaciones, cuando uno se instruye a sí mismo.

Es en el proceso de emancipación, en el que el sujeto es capaz de pensarse viviendo en un mundo sin explotación, en el cual Rancière sitúa la articulación entre política y estética. Para él, «la estética es un régimen de pensamiento liberador dentro del cual son cuestionadas las jerarquías establecidas»¹⁵⁰, en tanto que «la política supone que los datos son siempre cuestionables, que la comunidad supera siempre toda clasificación de sectores e intereses sociales y que ningún grupo posee la calificación necesaria para gobernar.»¹⁵¹

Bazin se refería a los criterios formales estéticos del neorrealismo italiano como una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que “se apuntaba” a él. En vez de apuntar a un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones. El neorrealismo producía un “plus de realidad”, formal o material, y en él irrumpía un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en acción, conectándola con el pensamiento y subordinando cada vez más la imagen a las exigencias de nuevos signos que la llevarían más allá del movimiento.

¹⁴⁸ *Ob. cit.*, p. 27. Las cursivas son del autor.

¹⁴⁹ *Ob. cit.*, pp. 28 y 29. Las cursivas pertenecen a Rancière.

¹⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Jacques Rancière, el dinamizador de muros*. Entrevista con adncultura, La Nación, viernes 5 de Octubre de 2012, p. 5.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Surgían, de repente, las denominadas “situaciones ópticas puras” a las que Deleuze se refiere diciendo: «no hay ninguna necesidad de invocar una trascendencia. En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros.»¹⁵² Deleuze señala la debilidad de los vínculos y de los encadenamientos motores como mecanismos propicios para el desprendimiento de grandes fuerzas de desintegración ya que, «lo importante es siempre que el personaje o el espectador, y los dos juntos, se hagan visionarios. La situación puramente óptica y sonora despierta una función de videncia.»¹⁵³ Esta sensibilidad al tiempo y al pensamiento da lugar a la reflexión, a aquello que Jean-Luc Nancy observa en el cine de Kiarostami como una dimensión de meditación, una verdadera dimensión de “metafísica cinematográfica”, que «identifica el potencial filosófico de un filme con su capacidad para plantear preguntas.»¹⁵⁴ Un cine cuyas características permitan separar la mirada del movimiento, redefinir así sus funciones e incursionar en los pliegues de sus aceleraciones y detenciones; en palabras de Rancière, «la tarea de un cine moderno, de un cine que haya apreciado en su justa medida su propia utopía histórica, sería tal vez volver a la disyunción de la mirada y el movimiento, reexplorar los poderes contradictorios de las detenciones, los retardos y las desconexiones de la mirada.»¹⁵⁵

Los filmes pueden componerse envueltos unos en otros de manera ilimitada o acotada. En una trilogía cada película surge de la anterior, se despliega como una de sus partes sobre un total de tres. Un ejemplo de ello es, como se verá más adelante en la Segunda parte, el caso de la trilogía del Koker realizada por Abbas Kiarostami. Aquí es oportuno recordar la observación de Deleuze según la cual si bien el pliegue inorgánico se repite, dado que es simple y directo, «el

¹⁵² DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, 1986, p. 32.

¹⁵³ *Ob. cit.*, p. 32.

¹⁵⁴ Citado por Dominique CHATEAU en *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009, p. 27.

¹⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Las distancias del cine*. Ed. Manantial, 2012, p. 43.

pliegue orgánico siempre es compuesto, cruzado, indirecto (mediatizado por un medio interno).»¹⁵⁶ Así entonces, como ejemplo de la continuidad del alma, si se corta un insecto en mil pedazos, su alma seguirá estando «en alguna parte todavía viviente, que siempre será tan pequeña como sea necesario para estar a salvo de la acción del que corta.»¹⁵⁷ De manera que, según afirma Leibniz, el punto de vista está en el cuerpo.¹⁵⁸ Por otra parte, Deleuze hace referencia al perspectivismo como un pluralismo, como verdad de la relatividad, y no como relatividad de lo verdadero, pues «el punto de vista es en cada dominio de variación *potencia de ordenar los casos*, condición de la manifestación de lo verdadero.»¹⁵⁹ Y más adelante agrega: «siempre hay que encontrar el buen punto de vista, o más bien el mejor, sin el cual no habría más que desorden e incluso caos»¹⁶⁰, ya que «sólo un punto de vista nos da las respuestas y los casos, como en una anamorfosis barroca.»¹⁶¹

La paradoja del espectador es de formulación muy simple: no hay teatro sin espectador. Lo mismo es válido para el cine. Ser espectador es un mal. El espectador permanece ante una apariencia e ignora el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre, desconociéndola. También es lo contrario de actuar: debe permanecer inmóvil en su sitio, pasivo. Para Rancière, «ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.»¹⁶² Concluye de ello que «es preciso suprimir la ilusión y la pasividad en beneficio de aquello que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber.»¹⁶³ El efecto propio del teatro y del cine es el de transmitir el deseo y el sufrimiento. Esa división del espectador resulta de la ignorancia, de ahí la enfermedad de la mirada subyugada por las sombras a través de la máquina óptica que la produce mediante la ilusión, en pasividad. Por lo que para curar esa mirada

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Ed. Paidós, 1989, p. 18.

¹⁵⁷ *Ob. cit.*, p. 20. Deleuze cita las obras siguientes: *Lettre à Des Bosses*, Marzo de 1706 (en Christiane Fremont, *L'être et la relation*, Ed. Vrin) y *Lettre à Arnould*, Abril de 1687 (p. 100).

¹⁵⁸ *Ob. cit.*, pp. 20 y 21. Deleuze se refiere a la obra de Leibniz *Lettre à Lady Masham*, de Junio de 1704, p. 357.

¹⁵⁹ *Ob. cit.*, p. 33. Las cursivas corresponden al autor.

¹⁶⁰ *Ob. cit.*, p. 34.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, 2011, p. 10.

¹⁶³ *Ibidem*.

enferma «hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.»¹⁶⁴ Para lograrlo, «es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia»¹⁶⁵, sacarlo con determinación de su empatía con los personajes a través de extrañamientos y enigmas que lo impulsen a encontrar su propio sentido, o bien proponiéndole un dilema ejemplar que lo estimule a tomar la decisión. Así, sustrayéndolo de la posición cómoda de espectador que observa el espectáculo, se lo arrastra al círculo de la acción en el que «intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales.»¹⁶⁶ Al pasar de la pasividad a la actividad y de la alienación a la posesión de sí mismo, superará de esa manera la enfermedad del hombre espectador que Guy Debord resume en la fórmula «cuanto más contempla, menos es».¹⁶⁷ Estas oposiciones –mirar / saber, apariencia / realidad, actividad / pasividad- son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos; más bien definen una cierta división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades a ellas vinculadas. El espectador también actúa, observa, compara, selecciona e interpreta vinculando aquello que ve a sus otras experiencias anteriores, cosas que ha visto en otros lugares, y compone su propia obra entre sus elementos y los que ve participando en la *performance*, haciéndola y rehaciéndola a su manera, asociando la imagen vista a otra historia que vivió, vio o leyó. Es a la vez espectador distante e intérprete activo del espectáculo que se le propone. Este punto es esencial: el espectador ve, siente y comprende algo en la medida en que tiene la posibilidad de componer su propia obra, tal como lo hacen desde su rol los actores o dramaturgos, directores y realizadores cinematográficos. Para ello resulta imprescindible

¹⁶⁴ *Ob. cit.*, p. 11. La cursiva corresponde al autor.

¹⁶⁵ *Ob. cit.*, p. 12.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ Guy Debord, *La Société du spectacle*, París, Gallimard, 1992, p. 16 [trad.cast.: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca Editora, 1995, y Valencia, Pre-textos, 2002]. «La “contemplación” que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad, es el espectáculo de sufrimiento producido por esa separación. Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia, devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de ese desposeimiento», dice Rancière. *Ob. cit.*, p. 14.

movilizar su mirada. La lógica del pedagogo embrutecedor es la lógica de transmisión directa de lo idéntico: hay algo, un saber, una idea, una energía que está de un lado –en un cuerpo o un espíritu- y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador debe *ver* es lo que el realizador cinematográfico le *hace ver*. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica: identidad causa / efecto que se encuentra en el centro de la lógica embrutecedora. A esa lógica la emancipación le opone su disociación. Resulta paradójal que el alumno aprenda del maestro algo que el maestro mismo no sabe, y que lo aprenda como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro. En la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz una tercera cosa que es extraña tanto a uno como a otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común aquello que el espectador alumno ha visto, dicho y pensado de ella; entre el cineasta y el espectador emancipado esta cosa es una película. De modo entonces que no se trata de la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Al referirse a estos aspectos Rancière expresa: «es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y del efecto.»¹⁶⁸

Las películas de Kiarostami parecen estar diciéndole al espectador, “he aquí lo que yo puedo hacer con las apariencias con que dispongo, el resto le corresponde a usted”. Esa actitud de decir “el resto le corresponde a usted” es una máxima esencial del trabajo cinematográfico de Abbas Kiarostami, una incitación al trabajo del espectador para construir su propio significado del filme. Rancière se refiere a la existencia de una máxima, y la define como una elección inicial productora de un tipo de análisis que finalmente afirma: «he aquí lo que se puede decir acerca de la manera en que funciona lo que llamamos política, arte, literatura, etc.»¹⁶⁹ De allí en más, la cuestión consiste en saber cuál es el tipo de máxima que quiere aplicar el lector o el espectador. Para la política, significa la cuestión de los mundos vistos como posibles y de la

¹⁶⁸ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, 2011, p. 21.

¹⁶⁹ *Ob. cit.*, p. 129.

capacidad asignada para transformarlos a lo que es considerado como deseable. Como se verá en la Segunda parte, Kiarostami pone en práctica una máxima igualitaria cuyas consecuencias se advierten, por ejemplo, en los finales abiertos de sus películas, que son presentados bajo una forma frustrante: cuando el espectador espera una resolución dada hecha, el director le responde que es él el que tiene que completarla, con su propia y personal interpretación.

4. Consideraciones filosóficas del plano cinematográfico.

Todo film es un producto cultural ubicado en un contexto socioeconómico determinado, y no puede considerárselo aislado respecto de la actividad de la sociedad que lo produce. De modo que, desde este punto de vista, para la comprensión plena de una obra cinematográfica se requieren datos sociales, históricos, económicos -entre otros- del contexto de su producción. En este sentido, Rossi afirma que «en todo texto cinematográfico se encuentran indicios que permiten inferir el tipo de mentalidad o el imaginario que subyace a una sociedad determinada.»¹⁷⁰ Un filme es una singularidad operatoria en el que la imagen está cortada y el movimiento está modificado, detenido o acelerado. Así entonces, más allá de la presencia, lo realmente esencial es el corte, no solamente por el montaje, sino también por el encuadre; ambos depuran lo visible. Al respecto, Badiou observa lo siguiente: «un filme opera por lo que retira»¹⁷¹, por lo que «debe pensarse primero como una operación sustractiva.»¹⁷² La operación del cine es organizar el roce interno a lo visible de la idea que pasa, de su visitación. Y lo define de la siguiente manera, «el cine es Visitación: la idea de lo que se habría visto u oído permanece en tanto pasa.»¹⁷³ A continuación agrega que su movimiento debe pensarse de tres modos diferentes: un pasaje o visitación de la idea; un movimiento de operaciones complejas impresentadas donde se encarnan los efectos del corte;

¹⁷⁰ ROSSI, María José. *El cine como texto*. Ed. Topía, 2007, p. 25.

¹⁷¹ BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Ed. Manantial, 2011, p.

19.
¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ob. cit.*, p. 20.

y finalmente, el movimiento como circulación impura en la totalidad de las otras actividades artísticas.

Sin embargo, es posible que el cine intente ir más allá de las sensaciones, y logre representar las fuerzas invisibles que lo integran, tal como pretendían hacer Cézanne y Bacon pintando las sensaciones y las fuerzas invisibles en sus obras; esa fuerza que pliega las montañas de un paisaje, o la fuerza germinativa de la manzana. «Este esfuerzo de hacer visible fuerzas invisibles es, a juicio de Deleuze, un problema común a todas las artes», según nos explica Edgardo Gutiérrez.¹⁷⁴ O como dice Nancy acerca de la posibilidad de representación del exterminio sistemático de judíos en Europa llevado a cabo durante la Segunda Guerra Mundial, y de las posibilidades del arte para dar cuenta de dicho evento, se trata de «exponer su invisibilidad».¹⁷⁵

En los inicios del cine, con la cámara fija, el cuadro se definía en relación con un punto de vista único y frontal: el del espectador, que por ese motivo tenía una única perspectiva. Por entonces, los distintos planos eran una determinación puramente espacial, resultante de la distancia entre la cámara y los objetos filmados, fijos o móviles. Al resultado de esos registros Deleuze los llama *imágenes en movimiento* y no todavía *imágenes-movimiento*, y advierte en ello una diferencia fundamental: en la primera etapa del cine el movimiento surge de cuerpos que se desplazan en un espacio inmóvil, mientras que poco después con la liberación la cámara aparece el cambio del punto de vista, que pasa a ser móvil. Esta aparición generó la posibilidad de la multiperspectividad espacial y su materialización requirió el complemento del montaje. Dicho con otras palabras: el plano dejó de representar un espacio fijo para pasar a representar espacios múltiples y dinámicos. Ahora, tanto los cuerpos como los planos cuentan con movilidad, o la posibilidad de hacerlo. Según Deleuze, «las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o

¹⁷⁴ GUTIERREZ, Edgardo. *Estética pura. Contribución al materialismo absoluto*. Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades I Universidad Nacional de Córdoba. Tesis de Posgrado, 2013, p. 93.

¹⁷⁵ NANCY, Jean-Luc. La representación prohibida, trad. M. Martínez, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 10. Citado por Paula Fleisner. «La posibilidad del poema o “los poetas no olvidan”. Nancy y el problema de la representación.» En: *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Ed. Prometeo, 2012, p. 66.

en otro, aseguran los pasajes y las conversaciones tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad (y no de confusión).»¹⁷⁶ Atribuida su creación a Ozu, estas situaciones ópticas y sonoras puras llegadas al cine sonoro en 1936 tenían como objeto banalidades cotidianas como recorridos en bicicleta o a pie. En ellos, dice Deleuze, los movimientos de cámara son escasos: los travellings son “bloques de movimiento” lentos y bajos, casi siempre con la cámara fija, «en los que la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, siendo lo esencial del guión una naturaleza y una conversación absolutamente triviales (por eso lo único que cuenta es la elección de los actores por su apariencia física y moral, y la determinación de un diálogo cualquiera en apariencia sin tema preciso).»¹⁷⁷ A lo que poco más adelante agrega, «es evidente que desde un principio este método plantea tiempos muertos y los hace proliferar en la corriente del film. [...] en el cine de Ozu no existe en absoluto lo notorio y lo ordinario, situaciones-límites y situaciones triviales, unas produciendo un efecto sobre las otras o insinuándose en ellas.»¹⁷⁸ No es necesario recurrir a trascendencias, dado que en las intrascendencias cotidianas tanto la imagen-acción como la imagen movimiento tienden a desaparecer ante las situaciones ópticas puras. Estas nuevas situaciones ponen de manifiesto lo que Deleuze denomina «un tipo nuevo de vínculos que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros.»¹⁷⁹ Se trata de algo excesivamente poderoso que por exceso de belleza, o de injusticia, desborda nuestra capacidad sensoriomotriz y provoca plena simpatía o piedad, de manera que «lo importante es siempre que el personaje o el espectador, y los dos juntos, se hagan visionarios. La situación puramente óptica y sonora despierta una función de videncia.»¹⁸⁰ Por otra parte, es precisamente gracias a la debilidad de los encadenamientos motores que «los vínculos débiles son aptos para desprender grandes fuerzas de

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, 1986, p. 21.

¹⁷⁷ *Ob. cit.*, p. 27. Las cursivas son del autor.

¹⁷⁸ *Ob. cit.*, p. 28.

¹⁷⁹ *Ob. cit.*, p. 32.

¹⁸⁰ *Ob. cit.*, p. 34.

desintegración.»¹⁸¹ Para ello hacía falta un nuevo tipo de actores, o no actores, capaces de ver y hacer ver más que de actuar, que supieran quedarse en silencio o a veces mantener una conversación cualquiera más que un diálogo guionado. En ciertos casos hay que restaurar partes perdidas o incompletas, reencontrando aquello que se sustrajo, que se eliminó de ella para dotarla de interés. Pero en otros casos, por el contrario, Deleuze dice que «hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios en blanco, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.»¹⁸² Si bien tanto los opsignos como los sonsignos, los planos y el montaje de corte no han hecho desaparecer a la imagen-movimiento, ésta se ha visto reducida a una dimensión primaria. A partir de ahí la imagen puede crecer y enriquecerse en otras dimensiones no espaciales, nuevas relaciones mentales de tipo interrogantes, incitantes, provocantes, objetantes u otras. Así, la imagen-movimiento queda reservada como correlato del espectador corriente del cine, aquel que no posee mayores cualidades ni formación, un espectador descentrado de sí mismo.

Tomando como ejemplo un hecho verídico, Pasolini se refiere al plano secuencia como elemento central del cine por su constitución temporal, y afirma que «el plano secuencia típico es una “subjetiva”.»¹⁸³ El plano secuencia expresa la visión desde un punto de vista único -fijo o móvil- durante un tiempo no determinado. Si a ese punto de vista lo complementamos con la visión obtenida desde otros puntos de vista posibles tendríamos una multiplicidad de ángulos visuales, todos ellos reproductores del hecho y de las acciones reales, conformando así una serie de tomas subjetivas. De ahí que, «la subjetiva es, entonces, el máximo límite realista de toda técnica audiovisual. No se puede

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ob. cit.*, p. 37. Las cursivas son nuestras.

¹⁸³ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Ed. Brujas, 2005, p. 321. A través del ejemplo del asesinato de John Kennedy, presidente de los Estados Unidos, el autor dice que la filmación en dieciséis milímetros de un espectador realizada entre la muchedumbre es un plano-secuencia, y es el más típico plano-secuencia posible pues no ha realizado selecciones de ángulos visuales: ha simplemente filmado desde donde se encontraba, encuadrando lo que su ojo (mejor que el objetivo de la cámara) veía. Para realizar un film completo sobre la muerte de Kennedy faltan todos los otros ángulos visuales posibles: desde el del mismo Kennedy, al de Jacqueline, desde el asesino que disparaba, al de los cómplices, los policías de la escolta, etc.

concebir “ver y sentir” la realidad en su sucesión *si no es desde un solo ángulo visual*: y este ángulo visual es siempre aquel de un sujeto que ve y escucha.»¹⁸⁴ De esto se desprende que la realidad vista y oída en su acaecer está siempre en tiempo presente, en consecuencia, el tiempo del plano secuencia es el tiempo presente. De manera que, si se procede a elegir los momentos verdaderamente significativos de cada plano-secuencia subjetivo y a continuación se logra su real sucesión, estaríamos ejecutando un montaje. Por lo tanto, en esa tarea de selección y de coordinación los diferentes ángulos visuales individuales se disuelven, desapareciendo así la subjetividad existencial y surgiendo en su remplazo la objetividad. En función de las características mencionadas el plano secuencia constituye los momentos más naturalistas del relato cinematográfico en las películas de ficción. En esencia, la cuestión de la diferencia entre la vida real y la vida representada, o sea, entre la realidad y el cine, es una cuestión de ritmo temporal. Entonces, dado que los ritmos pueden diferir significativamente, es a través de esa diferencia que resulta posible distinguir un tipo de cine de otro. Refiriéndose a este aspecto Pasolini define la siguiente diferenciación: «la duración de un encuadre, o el ritmo de sucederse de los encuadres, cambia el valor del filme: es lo que hace que pertenezca a una escuela en vez de otra, a una época en vez de otra, a una ideología en vez de otra.»¹⁸⁵ De estas diferenciaciones nos ocuparemos con el suficiente detalle en el desarrollo de la Segunda parte del trabajo.

5. Tiempo, visibilidad e interpretación.

Cuando la duración es pequeña, como en el caso de planos de un par de segundos, estos sólo muestran rasgos propios de la visión refleja, mínimos destellos y fugaces golpes de vista que ponen en cuestión la esencia misma de ver. El plano de corta duración se deshace del espectador antes de que él pueda introducirse en su contenido. Encapsulado e inaccesible, su paso es fugaz. Un plano que dura, en cambio, se abre a la observación, pudiendo el observador alojar en él su fantasía. Es el caso de los planos secuencia

¹⁸⁴ *Ibidem*. La cursiva es de Pasolini.

¹⁸⁵ *Ob. cit.*, pp. 331 y 332.

desarrollados por Kiarostami, en tiempo real y sin cortes. De modo que en ese plano pleno de tiempo el espectador encuentra su lugar perceptivo desde el que proliferan los interrogantes derivados de la mirada. En él el espectador puede ver. Tanto el plano secuencia como la toma larga ofrecen esta posibilidad. En ambos tipos de planos “temporales” el tiempo es dispuesto para el trabajo interpretativo del espectador que puede “jugar” con los elementos allí dispuestos. De esa extensión temporal básica devienen interpretaciones y significados. El régimen de las duraciones establece maneras de aprehensión de la realidad, en tanto su supresión dispersa al espectador, interfiriendo su concentración y suprimiendo la posibilidad de ver. La limitación temporal encierra cuestiones de importancia. «El tiempo es lo que excluye, mientras el espacio es lo que insta una co-existencia»¹⁸⁶, dice Rancière -adhiriendo a la fórmula de Feuerbach según la cual, «el papel clásico del tiempo es el de ser operador de la prohibición»¹⁸⁷-, y luego a fin de enfatizar su función restrictiva señala que «todas las formas de prohibición, de proscripción, de prescripción, pasan siempre por la idea de que “no es tiempo todavía”, “ya pasó el tiempo” o “nunca fue el tiempo”, es que el tiempo siempre funciona como la coartada de la prohibición».¹⁸⁸ Asimismo, al sustituir los desdoblamientos temporales por una visión espacial el filósofo hace posible la distribución y la coexistencia; adopta una actitud geográfica y revela que «en alguna medida, ello invita a otro pensamiento del tiempo; hay que pasar por una cierta *idea de la topología, de la disposición, de la distribución de los posibles*, para eventualmente volver a pensar el tiempo como coexistencia. Lo que el tiempo niega de manera clásica es la coexistencia.»¹⁸⁹ Los nuevos modos de percepción y de perceptibilidad de las cosas denominadas arte o experiencia estética pueden promover otros modos de vida y nuevas utopías de transformación social, eso que para Rancière son «“revueltas no políticas” contra las formas de asfixia de las capacidades impuestas por la distribución de las formas de vida»¹⁹⁰, pero también, simultáneamente, «todas las formas difusas de apropiación de modos de percepción estética por parte de la gente humilde, gente simple o sin

¹⁸⁶ RANCIÈRE, Jacques. *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ed. Nueva Visión SAIC, 2014, p. 87.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*. La cursiva nos pertenece.

¹⁹⁰ *Ob. cit.*, p. 113.

historia»¹⁹¹, concluyéndose, de ese modo, en que, desde el punto de vista estético, «todas esas transformaciones de los mundos vividos están acompañadas por transformaciones en los modos de interpretación.»¹⁹² A diferencia de los movimientos sociales propios de una revolución política, una revolución estética adopta una compleja serie de significaciones y transformaciones de formas de la experiencia sin surgimientos o apariciones circunstanciales.

Rancière entiende por revolución una interrupción abrupta temporal y espacial de un orden simbólico dado, de toda una sustitución de un orden de lo visible y de lo pensable por un nuevo orden de cosas totalmente impensable hasta entonces. De manera que «una revolución es una secuencia de tiempo en la que las relaciones de autoridad y toda la construcción del mundo sensible y pensable en el que vivimos se encuentran brutalmente trastornadas»¹⁹³, pudiendo darse (tal revolución) a partir de un desplazamiento de la visibilidad a través de la muestra de algo que no era visible y pasa a serlo por una perturbación en la organización de lo visible. Esta nueva organización entre lo visible y lo pensable, de volver visible lo que no lo era, puede verse como una modificación del reparto de lo sensible, proveniente de desatar la relación entre una operación poética –volver visible lo que no lo era- y una operación erudita que pretende revelar lo invisible que lo visible estaba escondiendo. De modo que no existe lo sensible y lo inteligible por separado, sino siempre su articulación y posibilidad de transformación de su sentido, separándolo y recomponiéndolo.

¿Es posible lograr una representación artística desprovista de ambigüedades ideológicas? El arte puede hacer presente la ausencia en cuanto tal, esto es, rescatar una ausencia y traerla a la presencia, lograr su esbozo, trazos de su presentación. No es posible, sin embargo, traer lo ausente. La representación es relación con una ausencia. Se representa algo ausente, algo que no está presente. Es propio del arte traer esa ausencia a la

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ *Ob. cit.*, p. 214.

presencia, hacerla presente, activarla, hacer que se manifieste. No obstante, debe quedar claro: representar no es presentar nuevamente la obra, hacerla presente una nueva vez. Al referirse a la representación Fleisner analiza el real significado del prefijo y se apoya en Nancy para decir que «el prefijo “re” no es repetitivo, sino intensivo o frecuentativo: la representación no es la repetición de una presentación, sino una presencia presentada, expuesta o exhibida, sacada de su inmediatez. De este modo, toda representación presenta lo que está ausente de la pura presencia»¹⁹⁴, agregando a continuación, «la representación es una relación con una ausencia y con un ausentido [*absens*] en los que toda presencia se sostiene, se vacía y llega a la presencia: toda representación, por lo tanto, está prohibida [*interdit*] en sí, es decir, “sorprendida, interpelada, estupefacta, confundida o desconcertada por ese ahuecamiento en el corazón de la presencia”.»¹⁹⁵ Poco más adelante la autora agrega un aspecto clave y dice, sólo una representación «que *haga presente su (ir)representabilidad propia* podrá salir airosa de la sospecha de haberse entregado a los placeres de la representación.»¹⁹⁶ Nancy se ha ocupado, en particular, de la diferenciación entre la ausencia *de* la cosa (la reproducción) y la ausencia *en* la cosa (representación), y afirma en este sentido que, «sólo un arte que plantee una resistencia a “representar o a “hacer obra” puede dejar abierta la verdad, sin caer en la tentación de la suturación total, para que sea verdad.»¹⁹⁷

6. Tipos de percepción y pensamiento.

En principio, existen algunas consideraciones específicas que tendremos que tener en cuenta. Lo primero que hay que destacar es que las imágenes

¹⁹⁴ FLEISNER, Paula. «La posibilidad del poema o “los poetas no olvidan”. Nancy y el problema de la representación.» En: NANCY, Jean-Luc y otros. *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Ed. Prometeo, 2012, p. 69.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ob. cit.*, p. 72. Fleisner trata las posibilidades de representar del arte, sin falseamientos, simplificaciones o justificaciones. Circunscripto al exterminio sistemático de los judíos en Europa durante la Segunda Guerra Mundial llevado a cabo por el nazismo, el tema es abordado profusamente por Nancy. La autora se detiene puntualmente en *La representación prohibida* (Nancy, 2001). *Cursiva nuestra*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

son un poderoso instrumento de transmisión mediante el que es posible explorar procesos de construcción social. La vista se destaca como sentido privilegiado por proyectarse espacialmente a más distancia que el olfato y el sonido; tiene capacidad de explorar aquello que le es remoto. Por un lado, al ser la percepción de carácter activa y selectiva, puede considerarse que percibir es pensar, pues para conocer hay que abstraer algo de la realidad. Como se verá, gracias a la percepción, además de extraer algo, también es posible construir algo; en general, percibir es recortar la imagen: uno ve, según sus intereses previos, aquello que quiere ver y escucha lo que quiere escuchar. Nuestra conciencia alcanza a percibir solo ciertas partes a través de ciertos costados, pero en el caso de la percepción exterior, consiste precisamente en esa elección, por lo que Bergson dice, «en esa pobreza necesaria de nuestra percepción conciente, existe algo positivo y que anuncia ya el espíritu: se trata, en el sentido etimológico del término, del discernimiento.»¹⁹⁸ La percepción es sustractiva, descarta lo que no le interesa, es decir que nuestra representación de la materia resulta de eliminar aquello que no hace a nuestras necesidades y a nuestras funciones. Para ello contaríamos con “zonas de indeterminación” que, según Bergson, semejan pantallas, dado que «ellas no añaden nada a lo que es; hacen únicamente que la acción real pase y que la acción virtual permanezca.»¹⁹⁹ Y concluye Bergson poco más adelante que «la única cuestión es, pues, saber por qué y cómo esta imagen es *escogida* para formar parte de mi percepción, mientras que una infinidad de otras imágenes permanecen excluidas de ella.»²⁰⁰ Bergson hace una distinción entre nuestra propia duración y el tiempo en general. En la primera, la que nuestra conciencia percibe, un intervalo dado solo puede contener un número limitado de fenómenos conscientes. Más o menos elástica, cada conciencia reemplaza a la verdadera duración por un tiempo propio, homogéneo, condensado y compuesto de momentos particularmente diferenciados. De ahí que, para Bergson, «percibir significa inmovilizar.»²⁰¹ Sobre esta base conceptual es posible atender a consideraciones más específicas acerca de la percepción. En

¹⁹⁸ BERGSON, Henri. Cap. I: «De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo». *Materia y memoria*. Ed. Cactus, 2010, p. 52.

¹⁹⁹ *Ob. cit.*, p. 53.

²⁰⁰ *Ibidem*. La cursiva es del autor.

²⁰¹ *Ob. cit.*, p. 214.

el inicio del capítulo tercero de *La imagen-tiempo* Deleuze menciona que Bergson distingue dos clases de “reconocimiento”, e inmediatamente desarrolla su explicación. En primer lugar, el “reconocimiento automático o habitual”, en el que «la percepción se prolonga en movimientos de uso, los movimientos prolongan la percepción extrayendo de ella efectos útiles.»²⁰² Al tratarse de un reconocimiento sensoriomotor cumplido sobre todo por movimientos, la vista del objeto es suficiente para desencadenarlo, pasando de un objeto a otro “según un movimiento horizontal”, pero permaneciendo siempre “sobre un solo y mismo plano”. La segunda clase de reconocimiento, muy diferente del anterior, denominado “reconocimiento atento”, no permite prolongar la percepción. Deleuze cita a Bergson y dice: «en lugar de una suma de objetos distintos en un mismo plano, ahora el objeto sigue siendo “el mismo” pero pasa por “diferentes planos”».²⁰³ En síntesis: en la percepción habitual, siguiendo un movimiento horizontal se pasa de un objeto a otro, permaneciendo siempre en el mismo plano. En cambio, en la percepción atenta se vuelve sobre el objeto formando un circuito; uno nuevo y más amplio que el anterior con cada profundización de la atención, que envuelve al primero, pero que sólo comparte con éste el objeto percibido. Es oportuno establecer también que la experiencia visual elemental plantea una diferencia entre percepción pasiva y percepción activa. Las cosas del mundo están dadas independientemente del sujeto perceptor sin cuya participación han sido producidas. En ese mundo dado tiene lugar el aspecto más característico de la percepción: la mirada, que vaga a través de él conducida por la atención y alternando el foco de visión en su constante recorrido. Arnheim entiende por percepción visual esta ejecución eminentemente activa en la que el mundo emergente de esa exploración perceptual no es inmediatamente dado, y afirma, «se concede que percepción y pensamiento, aunque se los estudie por separado con el propósito de lograr una más fácil comprensión teórica, interactúan en la práctica: los pensamientos

²⁰² DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, 1986, cap. 3, p. 67.

²⁰³ *Ob. cit.*, pp. 67 y 68. El autor se refiere a BERGSON, *Matière et memoire*, pp. 249-251 (114-116) y *L'énergie spirituelle*, «L'effort intellectuel», pp. 940-941 (166-167) y, además, Deleuze menciona otras ediciones castellanas de las obras mencionadas de Bergson. Deleuze cita aquí las obras de Bergson en la edición (francesa) del Centenario; la paginación de las ediciones corrientes (francesas) se indica entre paréntesis. Al referirse al “reconocimiento habitual”, Deleuze cita el siguiente ejemplo: «la vaca reconoce la hierba, yo reconozco a mi amigo Pedro... [...] la vaca pasa de una mata de hierba a la otra, y con mi amigo Pedro paso de un objeto de conversación a otro» (también presentado en *Diferencia y repetición*).

influyen en lo que vemos y viceversa.»²⁰⁴ La percepción requiere de tiempo por parte del perceptor; en primer lugar, tiempo para registrar información, y luego para poder reflexionar sobre esa información registrada. Es el tiempo el elemento vital requerido para activar la capacidad creativa aplicada a la construcción conceptual de una obra, a la co-creación activa de ésta. Por otra parte, podemos plantearnos: ¿Qué rol cumplen los sentidos en esta percepción? Como respuesta, en principio, advertimos que el oído, la vista y el olfato se cuentan entre los sentidos sensibles a la distancia. Así las cosas, la capacidad de percibir estaría relacionada con la denominada amplitud de visión que caracteriza a la inteligencia de una persona; visión entendida como mirada desapegada, como acción de contemplación. Del mismo modo, la evolución y el grado de desarrollo de la percepción estarían relacionados, por un lado, con la intensidad de las interacciones que permiten asimilar experiencias diversas y distantes, y por otro, con la correspondiente adaptación de las acciones a las nuevas circunstancias. Pero cabe señalar que el estudio de la percepción se ha abordado desde diversos enfoques. Entre ellos los relacionados al cine están orientados a analizar la influencia de la temporalidad en los procesos visuales. Por ejemplo, en su estudio sobre las técnicas del observador Crary resalta la importancia de la postimagen retiniana como fenómeno óptico mencionando que «la atención puesta en la postimagen por Goethe y otros discursos filosóficos contemporáneos paralelos que describen la percepción y la cognición como procesos esencialmente temporales, depende de un dinámico amalgamamiento de pasado y presente.»²⁰⁵ Pero, como ya ha sido señalado en el apartado II.3 de esta Primera parte, el carácter de la percepción es parcial, incompleto y está definido por la subjetividad, lo cual constituye un reflejo fiel de ciertos rasgos distintivos del sujeto que percibe.

En la percepción se observa que la conducta inteligente en una zona sensorial particular depende de cuán articulados sean los datos en ese medio. Para ello es necesario, pero no suficiente, que los datos ofrezcan una rica variedad de cualidades. Puede decirse que todos los sentidos lo hacen, pero si

²⁰⁴ ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Buenos Aires, EUDEBA, 1985, p. 15.

²⁰⁵ CRARY, Jonathan. *Técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XXI*. CENDEAC, 2008, p. 1.

estas cualidades no pueden organizarse en sistemas definidos de forma, procuran escasa ventaja a la inteligencia. Y dado que tanto las formas como los colores, los movimientos y los sonidos son susceptibles de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y el tiempo, es por ello que la vista y el oído se constituyen, como medios, en los dos sentidos prioritarios para ejercitar la inteligencia. La primera es capaz de ofrecer una información rica y diversa sobre los objetos y acontecimientos del mundo, constituyéndose por estas razones en el medio más potente del pensamiento. El aporte informativo de la vista es decisivo para el funcionamiento de la mente, pues ésta necesita de una alimentación activa y sostenida de información, de modo que su estabilidad está supeditada al flujo informativo de los sentidos visual, auditivo y táctil; si este flujo disminuye sensiblemente –por ejemplo, luz difusa o zumbido leve- el funcionamiento mental se ve afectado, la serenidad y la capacidad de pensar puede alterarse y derivar en una sustitución de estimulación exterior de los sentidos por reminiscencias y evocación de imágenes que pronto se vuelven insistentes e incontrolables, independientes de la voluntad de la persona. Así, al detenerse la propulsión interior del motor perceptivo su sentido funcional pasa a ser de determinación externa. A modo de ilustración científica y en relación al fenómeno que nos ocupa Arnheim afirma lo que sigue: «estas imágenes pueden convertirse en verdaderas alucinaciones (se comprobó que en los hospitales mentales los pacientes alucinan con más frecuencia en los ambientes vacíos de escasa estimulación). Tan reales son estas visiones, que después del experimento algunos sujetos admiten que a partir de ese momento están más dispuestos a las apariciones sobrenaturales. Estos desesperados intentos de la mente por reemplazar la estimulación ausente indican que, lejos de ser una mera facilidad para la recepción, la actividad de los sentidos es una condición indispensable para el funcionamiento de la mente en general.»²⁰⁶ Esta necesidad de estimulación de la mente a través de los sentidos para lograr su normal funcionamiento nos advierte respecto de los efectos que un film, entendido como el suministro de un flujo temporal sostenido de imágenes y sonidos, puede generar en la mente del espectador. En palabras de Eisenstein, «una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese

²⁰⁶ *Ob. cit.* p. 18.

proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador.»²⁰⁷ Al retomar este razonamiento, en los apartados I.1, I.5 y II.3 de la Segunda parte se desarrollará esta posibilidad de *ser sin ser* ensayada como evolución del cine en los filmes de Kiarostami.

En sus indagaciones sobre el tema Bardet menciona cierta indistinción entre lo que se concede a la percepción y lo que se asociaría a una imaginación como productoras de imágenes, según ya hemos visto en el apartado II. 2. Por otro lado, en sus estudios sobre el cine Deleuze aborda el tema del montaje como una construcción cierta desde el punto de vista del ojo humano y aclara lo siguiente: «pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas.»²⁰⁸ En esto consistiría el cine ojo de Dziga Vertov, ese paso decisivo hacia la percepción pura.

7. El movimiento de la mirada como disposición estética.

Al inicio de *Primer plano*, un camión pasa abruptamente hacia la izquierda cubriendo totalmente la pantalla, para descubrimos del otro lado de la calle a dos policías persiguiendo a un hombre que camina rápido hacia la derecha. Ese doble movimiento brusco en sentido opuesto arrebatada ya la mirada del espectador, atrayéndola, conmoviéndola, provocando su movimiento. La mirada ha sido ahora sacudida de su modorra, despertada, porque ha sido requerida, movilizada. Esto no ocurre sin un cierto apremio que nos obliga. Al respecto Nancy menciona que «la captura de la imagen es claramente un *ethos*, una disposición y una conducta con respecto al mundo. Kiarostami *moviliza* la mirada: la llama y la anima, la pone en guardia. Para empezar, y fundamentalmente, su cine existe para *abrir los ojos*.»²⁰⁹ De manera similar, en una de las escenas finales de *El sabor de las cerezas*, Badii, el hombre que

²⁰⁷ EISENSTEIN, Sergio M. *El sentido del cine*. Ediciones La Reja, 1955, p. 25.

²⁰⁸ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós. 2005, p. 126. Según Vertov, lo que hace el montaje es llevar la percepción a las cosas poniendo los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él.

²⁰⁹ NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Errata naturae, 2008, p. 68. Las cursivas corresponden al autor.

quiere suicidarse, se sienta al atardecer en una colina desde la que se observa detrás de él el paisaje urbano compuesto de altos edificios en construcción. En un momento, sobre el fondo quieto del crepúsculo, se observa un único y lento movimiento de una grúa que ha comenzado a girar, generando la inquietud del espectador por saber algo respecto del medio utilizado para obtener esta imagen: ¿Ha sido casual? ¿Se ha esperado pacientemente el momento justo? ¿O se ha comunicado por teléfono con el operario de la grúa para accionarla en ese preciso instante? En cualquiera de los casos, esta reflexión sutil, propia de la película, forma parte de la mirada que el director suscita y arrastra con el brazo de la grúa. Sobre esta cuestión, Nancy destaca lo siguiente: «pone esa mirada en movimiento hacia y en la película misma: podríamos decir que hace de ella una mirada que filma –y es como si Kiarostami no dejase de formar a su espectador en la película, es decir, no para instruirle en una técnica, sino para abrirle los ojos al movimiento que es la mirada-.»²¹⁰ Su estética se subordina a un fin didáctico, educativo, del mismo modo que su heurística. Así entonces, mediante su inventiva y su forma de comunicarla resulta evidente que «este director se preocupa, para empezar, de enseñarnos algo»²¹¹, tal como puede advertirse en la multiplicación de escenas breves en las que siempre alguien da una lección o realiza una serie de preguntas, a modo de interrogatorios sobre la intimidad de los personajes. Proporcionándonos una definición más profunda Nancy expresa lo siguiente, «*educación* en el sentido preciso en el que esa palabra significa “hacer salir de...”: educación de la mirada para mirar el mundo.»²¹² Luego, el filósofo francés extiende así su razonamiento: «Kiarostami moviliza los signos hacia la mirada, y la mirada hacia lo real»²¹³, para finalmente fundamentar su postura moral en una cuestión central, «la mirada justa es un respeto por lo real mirado.»²¹⁴

Existe una dualidad en la actitud del espectador de cine, un estado de doble conciencia en el que al tiempo que está abstraído por el imaginario del filme se halla sentado en una cómoda butaca. Es en ese entredós particular que los dispositivos formales evocan una cosa ausente, pero a su vez obligan a

²¹⁰ *Ob. cit.*, pp. 81 y 82.

²¹¹ *Ob. cit.*, p. 76.

²¹² *Ob. cit.*, p. 77. La cursiva corresponde al autor.

²¹³ *Ob. cit.*, p. 82.

²¹⁴ *Ob. cit.*, p. 90.

formarse una idea, a mitad de camino entre la imaginación pura y la presencia concreta. Esa idea determina la estética de Kiarostami y permite identificar claramente sus películas cuando combina recurrentemente vacíos narrativos con fueros de campo visuales y sonoros, repite acciones y deja finales abiertos e inconclusos.

8. Lo visible, el fuera de campo y la poética política.

La apariencia visible de la imagen cinematográfica refiere simultáneamente a todas las posibilidades virtuales e ella vinculadas. Esto significa que, además de lo actualmente visible en la imagen, está también de algún modo presente aquello que no es visible en el mismo momento, pero que podría serlo. Esto es: innumerables potencias no visibles detrás de lo visible de la imagen, pero posible de visibilizar. Tan posibles de visibilizar como lo ya visible de la imagen. Sin embargo, al margen de esa aparente igualdad de posibilidades, se pone de manifiesto lo que de particular de la imagen surge como visible y lo particular de la imagen que está marginado de visibilidad. Existe, entonces, una frontera entre ambos lados de la imagen, entre el lado visible y el lado no visible de ella, entre la apariencia visible y la potencia. Respecto a lo expuesto Pezzella advierte que «la imagen se carga de una tensión particular cuando la relación entre lo posible y lo actual es un conflicto latente o declarado, como una mónada agitada por potencias opuestas.»²¹⁵ Sin embargo, esas potencias están, de alguna manera, contenidas en el real representado, cristalizadas en él, y no así en futuro devenir, como manzanas que pueden estar contenidas en una semilla actual. Es decir que, en definitiva, la imagen muestra más que la acción presente que se está desarrollando porque, además de su actualidad, «cristaliza todo lo virtual, todas las “potencias del ser” con respecto al real representado»²¹⁶, vibra a causa de un «antagonismo constante entre la unidad de la cosa (percibida en lo que tiene de único y de esencialmente presente) y

²¹⁵ PEZZELLA, Mario. *Estética del cine*. Ed. La balsa de la Medusa, 2004, p. 121.

²¹⁶ MITRY. *Esthétique*, cit., p. 78. [trad. cast.: *Estética y psicología del cine*. México, Siglo XXI, 1986]. Citado por PEZZELLA, Mario. *Ob. cit.*, p. 122.

las innumerables “*virtualidades*” que supone y que el análogo permite intuir». ²¹⁷ Esas potencias respecto a lo representado, por lo demás, se hallan comprendidas en aquella afirmación cinematográfica realizada por Giorgio Agamben, según la cual, «en tanto tiene por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece al orden ético y político (y no simplemente al orden estético).» ²¹⁸

El reparto de lo sensible permite visualizar a los participantes en lo común partiendo de su actuación en el tiempo y en el espacio en que sus actividades son ejercidas. Es decir que, a partir de una determinada actividad u ocupación, pueden definirse las competencias o incompetencias de lo común, lo cual, a su vez, determina «el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.» ²¹⁹ Este hecho permite a Rancière decir que «hay, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esa “estetización de la política”, propia de la “era de masas”, de la que habla Benjamin.» ²²⁰ Esto no significa, en ningún caso, una apropiación perversa de la política por parte del arte, que se refleje en formas preestablecidas y en función de provocar un determinado sentir. Sino que, más bien, de acuerdo a la siguiente definición de Rancière, «es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia.» ²²¹ Al ser las prácticas artísticas “maneras de hacer” intervienen en las formas de visibilidad, determinándolas mediante la distribución de los lugares. Es decir que, al modificar la distribución de los lugares es factible obtener otros modos de visibilidad, nuevas perspectivas. O bien, puede plantearse como propuesta ensayar otros modos de visibilidad, lo cual implica optar entre los posibles, elegir alguno de ellos. Es ésta en sí misma una decisión política. Así entonces, el lenguaje es una pieza fundamental en la perspectiva general bosquejada por Rancière. Y así resulta, dado que «el hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destinación “natural” por el poder

²¹⁷ MITRY. *Ob. cit.*, p. 79. Citado por PEZELLA, Mario. *Ibidem*. La cursiva corresponde a Mityr.

²¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. «Notes sur le geste», en *Trafic*, n° 1, Invierno de 1991, p. 34. Citado por CHATEAU, Dominique en *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009, p. 94.

²¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Ed. Prometeo, 2014, p. 20.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

de las palabras.»²²² Rancière menciona también que «la política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y a los posibles del tiempo.»²²³ Existe ya, en el fondo de la política, una estética manifestada en divisiones desiguales e indefinibles, de un modo de distribución de los cuerpos, de un recorte del espacio y del tiempo, y también de lo visible y de lo decible. Por lo tanto, es, entonces, en el territorio estético donde se libra la lucha por la emancipación.

Transformar la escena de lo posible implica trastornos de las relaciones de autoridad sobre cierta secuencia temporal, incluso de representación, con consecuencias a corto, mediano o largo plazo, que resultan extremadamente diferentes. Así entonces, cuando todo un orden de lo visible, de lo pensable y de lo posible es reemplazado estamos en presencia de una revolución. En este sentido, Rancière sostiene que «es posible hablar de revolución allí donde se da la interrupción brutal de todo un orden simbólico dado, y en donde aparecen como posibles cosas que eran absolutamente impensables y un actor popular que no tenía lugar en la escena anterior.»²²⁴ Y poco después aclara lo siguiente: «pero una revolución es una secuencia de tiempo en la que las relaciones de autoridad y toda la construcción del mundo sensible y pensable en el que vivimos se encuentran brutalmente trastornadas.»²²⁵ En consecuencia, la revolución del cine consiste en deshacer la dominación espectacular, destituir las formas dominantes y las maneras de mostrar mayoritarias que modelan al espectador despreciándolo, reemplazándolas por otras de base crítica que estimulen su emancipación. La libertad del espectador debe ser la libertad de las formas y las significaciones, sin limitaciones e imposiciones reduccionistas de su capacidad de pensamiento.

Contra la aceptación de presuposiciones según las cuales los ciudadanos son dominados y no pueden escapar por sus propios medios del cepo de pensamiento en que el sistema de dominación los ha inmovilizado, Rancière

²²² RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*, París, Galiilée, 2004. Citado por: RUBY, Christian, en *Rancière y lo político*. Ed. Prometeo, 2011, p. 33.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *El método de la igualdad*. Ed. Nueva Visión SAIC, 2014, p. 214.

²²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Ed. Prometeo, 2014, p. 20.

organiza una propuesta para la que engendra sus propios conceptos, y genera gracias a ellos nuevos espacios a partir de los cuales introduce dinámicas de pensamiento innovadoras y revolucionarias. Por lo tanto, es en este tipo de espacios, desvíos o brechas donde se aloja el verdadero recurso de la política. En síntesis, en el *écart* se halla alojado el potencial político del cambio, de la interrupción del curso presente del mundo y de la reconducción política hacia la acción, dado que siempre hay al menos otra cosa para hacer frente a lo que ya está hecho. La política existe en este espacio para perturbar a la sociedad e inscribir en ella una parte de los sin-parte. Esta posición filosófica de Rancière, en primer lugar, da nacimiento al desarrollo de un conjunto articulado alrededor de las nociones de contingencia, de lo sensible, de estética, historia y lenguaje que permite concebir un sistema de interpretación de referencia capaz de otorgar una significación a las luchas emprendidas contra las distribuciones desiguales de competencias sostenidas por las teorías políticas corrientes, e incita, en consecuencia, a una renovación de la práctica de la emancipación.

La imagen del filme reúne múltiples características. En primer lugar, la imagen está cortada, fragmentada, y el movimiento de las acciones puede discontinuarse, avanzarse o retrocederse. En su configuración un film es, ante todo, una operación sustractiva: opera por lo que retira, tal como ya vimos en el apartado II.4. Esta afirmación de Badiou²²⁶ se basa en tres razones de peso: en primer lugar, por el límite del encuadre, que deja fuera del campo la extensión de lo visible en él; en segundo lugar, por los efectos del montaje, que reduce las acciones filmadas a lo visible seleccionado; y por último, la depuración controlada de lo visible. Este conjunto de razones sugiere que, en definitiva, «más esencial que la presencia es el corte.»²²⁷ Desde el punto de vista perceptivo «el cine es un arte del pasado perpetuo»²²⁸ en el sentido de que las cosas, recortadas en el tiempo, han sido ya vistas, por lo que el pasado se instituye en el pasar de la imagen. De manera entonces que su característica dinámica de registro de un pasado actualizado en un pasar actual hace de él -

²²⁶ BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras*. Ed. Manantial, 2011, p.19.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ob. cit.*, p. 20.

de ese pasado registrado- una visita actualizada y actualizable. De ahí que, para Badiou, el cine es Visitación y su operación clave consiste en organizar el roce interno a lo visible del pasaje de la Idea, por lo cual su movimiento, según vimos, debe ser pensado en relación a los tres modos diferentes ya aludidos. Enfatizando el hecho de que la idea en el cine no es separable, que no existe más que indivisa en su pasaje, siendo por lo tanto visitación, Badiou afirma: «se podría denominar “poética del cine” al anudamiento de tres acepciones de la palabra “movimiento”, cuyo efecto es que la Idea visita en lo sensible.»²²⁹

En el cine, las verdaderas ideas son mixturas. Si la mezcla de ideas es dejada de lado, la univocidad reinante desbarata lo poético. Así entonces, para que la complejidad de la idea y su mixtura poética convoque a pensar, es necesario el anudamiento de los tres –falsos- movimientos: el movimiento global, por el cual la idea nunca es más que su pasaje; el movimiento local, por el cual es también diferente de la que es, es decir, diferente de su imagen; y el movimiento impuro. Badiou explicita esta dinámica detalladamente de la siguiente manera: «el movimiento global es falso por el hecho de que ninguna medida le conviene. La subestructura técnica regula un desfile discreto y uniforme, y todo su arte consiste en no tenerlo para nada en cuenta. Las unidades de corte, como los planos y las secuencias, no se componen finalmente en la medida de un tiempo sino según un principio de vecindad, de llamado, de insistencia o de ruptura, cuyo verdadero pensamiento es una topología más que un movimiento. Es en cierto modo filtrado por ese espacio de composición, presente desde la filmación, como se impone el falso movimiento por el cual la Idea no está dada sino como pasaje»²³⁰, y a continuación concluye: «digamos que hay Idea porque hay espacio de composición.»²³¹ De modo que el cine, así expresado a través de películas, constituye un nudo articulado por tres falsos movimientos del que deviene, en términos del autor, la *mixidad* o impureza ideal que conmueve como puro pasaje. Entonces, al ser un arte impuro para Badiou, «su fuerza de arte

²²⁹ *Ob. cit.*, p. 22.

²³⁰ *Ob. cit.*, p. 23.

²³¹ *Ibidem.*

contemporáneo consiste justamente en generar la idea de la impureza de toda idea, en el tiempo de un pasar.»²³²

²³² *Ob. cit.*, p. 25.

SEGUNDA PARTE

LA FILMOGRAFÍA DE ABBAS KIAROSTAMI

I – ASPECTOS RELACIONADOS CON LA IMAGEN-TIEMPO

1. La poética de lo real y su relación con la carga de significación filosófica, estética y política.

El aspecto moral ha estado siempre presente en la visión que la sociedad iraní tiene respecto del cine. La valoración en ese orden, básicamente negativo, hunde su raíz ideológica en la consideración del séptimo arte por parte de la jerarquía religiosa y el sector más devoto de la población como un invento occidental fundado en el sexo y la violencia. Esta situación de base de Irán se ha visto afectada y modificada, de acuerdo a las acciones políticas internas por las que la misma ha sido atravesada. Respecto de la utilización política del cine, refiriéndose a los sectores mencionados, Thoraval menciona que «su desconfianza [del cine] se exacerbó bajo la dinastía *pahlavi*, que impulsó el séptimo arte en un intento de occidentalizar las costumbres y como una forma de propaganda.»²³³ No obstante, persuadido de que el cine es un medio de influencia y formación ideológica, el nuevo régimen de la revolución islámica buscó impulsarlo fuertemente desde el poder a partir de 1985. Para lograrlo se instrumentaron dos acciones políticas: por un lado revivir el Centro para el Desarrollo Intelectual de los Niños y los Jóvenes –una institución imperial fundada en los años 60-, y por otro creando la Fundación Farabi.²³⁴ Al aplicar el criterio de los censores religiosos del poder, para quienes las producciones occidentales tanto como las del Irán prerrevolucionario estaban contaminadas, las películas proyectadas fueron “moralizadas” eliminándose de ellas sus componentes comerciales, de violencia y de sexo. La resistencia a ese tipo de filmes generó tensiones y derivó en consecuencias violentas. En coincidencia

²³³ THORAVAL, Yves. «El nuevo cine iraní: héroe positivo y tentación estética». Traducción de Carmen Torregrosa. Lost time. Director: Puran Derakshandeh. En: ARCHIVOS de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen / Filmoteca de la Generalitat Valenciana, N° 19, Febrero de 1995, p. 7. La cursiva es del autor.

²³⁴ Según datos citados por el autor, de los 18 largometrajes realizados en 1983 y los 26 de 1984 Irán pasó a producir desde entonces una media de 60 películas de ficción por año con el fin de “moralizar” a la población, que se duplicó en 25 años y alcanzó los 60 millones de habitantes, de los cuales el 50 % tienen entre 15 y 25 años. La Fundación Cinematográfica Farabi controlaba la importación y exportación de películas y tenía como función, además, estimular y supervisar las producciones locales.

con lo anterior, desde la perspectiva de Hamid Nafici, «hacia 1978, cuando las demostraciones anti-Pahlevi se tornaron más frecuentes y más acaloradas, los cines fueron vistos por muchos de los partidarios del exiliado Aiatollah Jomeini como ejemplos de colonización cultural y corrupción de Irán realizada por Occidente.»²³⁵ Según Alberto Elena, «la masiva quema de salas cinematográficas posterior a la quema del cine Rex de Abadán en agosto de 1978, con sus numerosas víctimas, respondía precisamente a la oposición de ciertos sectores sociales al uso del cine por parte del *sha* como una mera fábrica de sueños abiertamente entregada a la explotación de la violencia y el erotismo.»²³⁶ En sintonía con estas apreciaciones Nafici señala que «los líderes religiosos no se oponían al cine en sí; estaban en contra de lo que el Aiatollah Jomeini llamaba su “mala” utilización por el régimen de Pahlevi para corromper y sojuzgar a los iraníes».²³⁷ Por su parte, Mehrnaz Saeed-Vafa, desde otro punto de vista, destaca: «el clero consideraba que el cine era una forma de explotación occidental, como la prostitución, que promovía la corrupción de los jóvenes importando la cultura occidental a Irán. Por eso fue prohibido por los líderes religiosos, e iraníes furiosos incendiaron más de cien salas de cine durante la Revolución.»²³⁸ Sin embargo, al margen de dicha censura, un número creciente de películas denunciaron la corrupción, la pobreza y la inercia de las administraciones. En consecuencia, según Thoraval, «el tema que subyace a la mayor parte de películas iraníes actuales de este género, fomentado por la ideología oficial, es siempre el triunfo de los “buenos instintos” sobre los “malos”, ligado al sacrificio del individuo (*hisar*) por la colectividad, ampliamente compartido por el público que lo considera como profundamente persa.»²³⁹

El nuevo cine iraní de la década de los setenta - *cinema motefävet*, de las postrimerías del reinado del *sha* Reza Pahlevi- surgió como corriente

²³⁵ NAFICI, Hamid, «Iranian Cinema», en Issa, Rose y Sheila Whitaker (editores). *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londres, National Film Theatre, 1999, p. 19. (Citado por Geoff Andrew. «Cine iraní». En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006 p. 136).

²³⁶ ELENA, Alberto. «La década prodigiosa: cine iraní 1983-1993». En: Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, 1995, p. 18.

²³⁷ *Ob. cit.*, p. 20.

²³⁸ En: ROSENBAUM, Jonathan y MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, Córdoba, 2013, p. 69.

²³⁹ *Ob. cit.*, p. 11.

cinematográfica en 1970 con la película *Gov* (La vaca) de Dariush Mehrjui y permitió conocer en Occidente algunos nombres de relieve como los de Parviz Kimiavi, Barham Beyzai, Sohrab Shahid-Saless o el propio Mehrjui, pero no dejó nunca de ser un movimiento relativamente precario y marginal. Luego de esta etapa y a lo largo de la década de los ochenta, inserto en un contexto aparentemente adverso conformado, entre otras, por las consecuencias de la Revolución de 1979, a las que hay que agregar ocho años continuados de guerra con Irak, el cine iraní prácticamente desconocido hasta entonces en los foros internacionales logró irrumpir con fuerza en el panorama mundial, erigiéndose en una de las cinematografías más brillantes e innovadoras de la época.²⁴⁰ La vitalidad del cine iraní post-revolucionario desbordó ampliamente la del cinema *motefävet*. Alberto Elena destaca que «carente de cualquier apoyo estatal (antes bien, los conflictos con la censura del *sha* eran norma) y debiendo competir en condiciones de inferioridad con las películas extranjeras - particularmente norteamericanas e indias- que proliferaban en las pantallas iraníes, el cine *motefävet* encontró desde el primer momento serias dificultades para desarrollarse y en vísperas de la Revolución Islámica se encontraba ya al borde del agotamiento.»²⁴¹ Después de la Revolución el cine tomó cuerpo como un asunto político y moral y se le asignó un sesgo didáctico. El gobierno dictaminó también la prohibición parcial de películas occidentales, y fue en particular más riguroso con los filmes provenientes de Hollywood.²⁴² Por otra parte empezó a subsidiar películas que promovieran el cine islámico. A algunos cineastas y actores se les prohibió trabajar en cine. Luego de la Revolución, todas las salas de cine permanecieron cerradas un tiempo, tras lo cual empezaron a exhibir películas europeas, incluso algunas con un fuerte contenido revolucionario.²⁴³ Esa férrea censura prohibió durante años películas que representaban ambientes de pobreza y miseria incompatibles y

²⁴⁰ Al inicio de la guerra contra Irak (1980) le siguió la ruptura de relaciones diplomáticas con los Estados Unidos, entonces el gobierno islámico introdujo medidas represivas para reducir la oposición a la teocracia: se cerraron universidades, clausuraron periódicos, e intelectuales y disidentes fueron encarcelados, ejecutados o exiliados. Las autoridades utilizaron al cine como un órgano de propaganda.

²⁴¹ *Ob. cit.*, p. 17. La cursiva corresponde al autor citado.

²⁴² En 1982 el Ministerio de Cultura y Orientación Islámica fue encargado de poner en vigor un código de regulaciones que gobernaban la exhibición. En la práctica el cine fue islamizado. Por entonces Kiarostami se preparaba para filmar su tercera película.

²⁴³ Además, se exhibieron películas como *Estado de sitio* (1973) y *La batalla de Argel* (1965), que habían sido prohibidas durante el gobierno del *sha*.

contradictorias con la propaganda desarrollista que el gobierno del *sha* basaba en el boom del petróleo. Por su parte, los jóvenes cineastas iraníes trataron de eludir los efectos de dicha censura, recurriendo a frecuentes planteamientos estéticos simbólicos que no prosperaron en la aceptación de un público habituado a ver películas de escasas cualidades intelectuales. En el contexto de esa grave crisis del sector el temor a invertir en la producción cinematográfica provocó una espiral recesiva en la industria local.²⁴⁴ Los criterios de filtración de filmes ponían mayor énfasis en su ideología más que en su procedencia. Así fue que las más perjudicadas fueron las propias producciones iraníes. A veces, una película que obtenía el permiso para ser exhibida era retirada por el enojo de un clérigo o del público. El problema es planteado por Elena en los términos siguientes: «el grueso del cine iraní quedaba, pues, proscrito y condenado a la invisibilidad en el marco de la nueva era que se abría tras la Revolución Islámica.»²⁴⁵ Esa doble censura cinematográfica estatal y cultural también es señalada por Mehrnaz Saeed-Vafa, que le atribuye a la primera de ellas una «intensificación de la tendencia a adoptar la poesía en el papel creativo en el cine iraní, antes de la época del *sha* y desde entonces», y destaca, además, que «junto a este proceso había una tradición cultural de autocensura que contribuía con el contexto represivo. El lado creativo de todo esto surgía del desafío que se le presentaba al cineasta de representar ideas mediante códigos y signos. Muchas de las elipsis en la obra de Kiarostami surgen de este proceso. Incluso su modelo de cine interactivo tiene ahí sus raíces.»²⁴⁶

Los temas predilectos de los productores iraníes fueron la Revolución y la lucha contra el *sha* y su policía secreta -la *Sovok*- básicamente porque ello les permitía rodar películas de acción en las que de algún modo buscaban reproducir los mecanismos del cine comercial del período anterior. Del mismo modo se denunciaron las condiciones feudales de la vida rural en esa época, siempre relacionadas en esas películas a estallidos de violencia y baños de

²⁴⁴ En 1982, tres años después de la Revolución, la producción anual iraní ni siquiera alcanzaba una docena de títulos. De las películas exhibidas cerca de un tercio del total eran soviéticas y en menor medida le seguían las producciones italianas y norteamericanas.

²⁴⁵ *Ob. cit.*, p. 18. El autor menciona que de 1208 películas iraníes examinadas entre 1979 y 1981 únicamente 252 obtuvieron el permiso de proyección.

²⁴⁶ *Ibidem.*

sangre. El año 1983 es el punto de inflexión. Ese año se nombra a Fakhreddin Anvar como Secretario de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica con el propósito de renovar el cine iraní y asegurarle un público cautivo en el mercado doméstico. Para alcanzar ese objetivo, además de crear la Fundación Farabi, una de las primeras medidas adoptadas en Mayo de 1983 fue prohibir la distribución comercial de videocasetes con el consiguiente cierre de los videoclubs en todo el territorio iraní.²⁴⁷ Simultáneamente, propiciando un fuerte estímulo a la producción local, el gobierno redujo el impuesto municipal sobre la exhibición de películas iraníes del 15 % al 5 % y aumentó el gravamen a las producciones extranjeras hasta el 20-25 %. Además, la producción local se benefició de numerosas ayudas en forma de subsidios, préstamos de reducido interés -menos del 5 %- y un fuerte apoyo a su distribución, tanto a escala nacional como internacional. A pesar de estas ayudas el éxito de la nueva política cinematográfica del gobierno iraní no se dio como una respuesta automática. Entre 1983 y 1986 las películas producidas fueron de calidad levemente superior a las de la etapa anterior, pero, aún así, autorizadas por el gobierno si cumplían con el objetivo básico de respetar los valores islámicos.²⁴⁸ Recién en 1989 puede observarse una presencia verdaderamente nutrida de la cinematografía iraní en foros internacionales, coincidiendo su despegue, en 1990, con el estímulo que representó la gran retrospectiva organizada por el Festival de Pesaro. Tales condiciones le permiten a Alberto Elena afirmar lo que sigue: «la política de reactivación de la industria cinematográfica se saldó de inmediato en un aumento gradual de la producción», y resaltar además que «en un difícil contexto marcado por la sangrienta guerra con Irak, pero contra viento y marea el cine iraní lograría renacer con un brío y una calidad hasta entonces

²⁴⁷ Los videoclubs fueron reabiertos en Febrero de 1994. La decisión se aprobó como un mal menor ante las intensas presiones sociales y como contrapartida de la prohibición de la utilización de antenas parabólicas en el país. A través de éstas eran captadas numerosas cadenas internacionales. Además, era sencillo acceder a sintonizar las televisoras de países limítrofes. Estas atractivas opciones generaban deserción de las salas cinematográficas iraníes.

²⁴⁸ Considerada un caso aislado, al margen tanto de las políticas oficiales como de la demanda del mercado, *Dovondeh (El corredor, 1985)*, de Amir Naderi, fue el primer gran éxito internacional del cine iraní, producido gracias a la formidable perseverancia de un cineasta autodidacta. Presentada en los festivales de Venecia y Londres, poco después ganó el Gran Premio del Festival de los Tres Continentes, de Nantes. *Dovondeh* fue, sin embargo, el aviso de que algo se movía en el cine iraní.

desconocidos».²⁴⁹ Mohsen Makhmalbaf y Abbas Kiarostami, dos de los más brillantes e innovadores cineastas, devinieron en figuras indiscutibles del cine iraní reciente.²⁵⁰ Junto a Saied Ebrahimifar, Ebrahim Hatakimia y Ebrahim Forouzesh contribuyeron a impulsar un nuevo cine creativo y personal, debiéndose mencionar, además, algunas realizadoras de fuste, como Puran Derakhshandeh o Rakhshan Bani-Eternad. Así, «la asignatura pendiente del cine de calidad parecía, pues, finalmente aprobada al término de una década de profundos cambios y transformaciones.»²⁵¹ No obstante, al reflejar el acusado divorcio entre las obras más creativas y los gustos del público, desde algunos sectores sociales se vio con recelo este reconocimiento internacional de algunos cineastas iraníes, y lo interpretaron como una operación contraria a los más genuinos intereses de la República Islámica.

En general, todo parece conducir a que, a pesar de las cualidades artísticas de muchas de las películas y a su reconocimiento internacional, el cine iraní raramente amortice sus costes en el mercado interior. La prueba de las dificultades para aunar las exigencias de una producción de calidad con las de una industria boyante puede advertirse en la escasa respuesta que el cine de Kiarostami tiene en taquilla.

La etapa del apoyo incondicional del Estado iraní a la industria cinematográfica tocó a su fin, no tanto porque los resultados no hayan sido satisfactorios, sino debido a que la gran crisis económica derivada de la disminución de los ingresos por la explotación de petróleo lo hizo insostenible. Así, el sistema de subsidios estatales a la producción cinematográfica llegó a su fin en 1992, dejando lugar al llamado seguro de ventas, según el cual el gobierno paga la diferencia entre el coste de producción de una película y su recaudación de estreno en Teherán. De este modo se pretendió que la seguridad de amortización de costos brinde tranquilidad a los productores y estimule la inversión privada, a pesar de que ello requiera la inversión de fuertes sumas de dinero anticipadas para rodar una película. El cine iraní post revolucionario alcanzó gran prestigio internacional en una década turbulenta

²⁴⁹ *Ob. cit.*, pp. 19 y 20.

²⁵⁰ Makhmalbaf fue excarcelado en 1979, tras cinco años de condena por su oposición al *sha* desde su posición de estricta militancia islámica. El respeto y la admiración recíproca entre ambos cineastas se ve reflejado en *Primer plano*, el filme de Abbas Kiarostami que los involucra y fusiona. Véase más adelante, en el apartado II.1.

²⁵¹ *Ob. cit.*, p. 23.

durante la cual numerosas producciones de reconocida calidad artística lograron superar la carga de dificultades del contexto. De ahí en más, según señala Elena, «el año 1993 parece haber marcado un significativo punto de inflexión en el desarrollo del cine iraní, cerrando tal vez una década prodigiosa capaz de aunar renovación industrial y madurez artística»²⁵², reconociendo que en ella «las obras de Kiarostami, Makhmalbaf o Beyzai, por no citar sino tres nombres, se cuentan indiscutiblemente entre lo más granado de la producción mundial de los ochenta.»²⁵³ Y en una perspectiva más amplia atribuye ese prestigio internacional a «una operación laboriosa y consciente plagada de dificultades y, en última instancia, de todavía incierto desenlace.»²⁵⁴

Enmarcado en este contexto histórico político Abbas Kiarostami define su visión de realizador cinematográfico, y dice: «hago películas porque las hago. Tampoco podría decir cuál es mi concepción ideal del cine. Lo que sí puedo decir es en qué no consiste: el cine ya no es un vehículo para contar historias. Esa época se acabó. El cine no es una novela en imágenes ni pasa por la manipulación de las emociones del público. Su objetivo no es educar, ni entretener, ni menos aún generar sentimientos de culpa en el espectador. La mejor forma de cine es aquella que plantea interrogantes al espectador. Los cineastas deberían ser capaces de entrar en la mente de los espectadores e implicarlos en su tema. [E]l cineasta sólo puede suscitar interrogantes, quedando para el propio espectador encontrar las respuestas: para ello debe naturalmente concedérsele la oportunidad de reflexionar y completar así él mismo la parte inacabada de una obra.»²⁵⁵ Veremos más adelante -en éste mismo apartado- cómo su poética de lo real está cargada de significación filosófica, estética y política, a la vez que establece una ruptura con la función narrativa e ilustrativa clásica del cine contemporáneo, particularmente del modelo americano, en tanto que su cine no supone una práctica apolítica, sino una interrupción del entretenimiento como función central del cine comercial. Comprender esa carga de significación exige entender cómo Kiarostami concibe al cine en relación a otras artes, sobre todo la poesía, y

²⁵² *Ob. cit.*, p. 27.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ Declaraciones a Nassia Hamid, «Near and Far. Interview», *Sight and Sound*, vol. 7, núm. 2, Febrero de 1997, p. 24. Ver: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 280.

particularmente cómo considera la posibilidad latente de incompreensión y misterio que ella encierra. Es posible advertirlo en la expresión del propio director cuando declara lo siguiente: «raramente encuentro a alguien que diga no entender un poema. Con el cine, sin embargo, es distinto y cada vez que a uno se le escapa un detalle, una asociación, dice que no ha entendido la película. La incompreensión forma parte de la esencia misma de la poesía y se acepta sin problemas. Lo mismo sucede con la música. Pero no con el cine. Un poema se aborda con los sentimientos; el cine, con el pensamiento, con el intelecto. Nadie pretende poder contar un buen poema, pero sí que se encuentra natural poder contar una buena película a un amigo con el que se habla por teléfono. En mi opinión, el cine no podrá ser considerado jamás un arte mayor si no se admite esta posibilidad de no comprenderlo: por eso una película puede causarnos impresiones diferentes en distintos momentos de la vida. Es verdad que el cine se ha convertido en un objeto, en un instrumento de diversión, que se supone que todo el mundo ha de ver, comprender y juzgar, pero si hemos de considerarlo un arte, su ambigüedad y su misterio resultan imprescindibles.»²⁵⁶ Esta particular concepción cinematográfica que se ve reflejada en su filmografía la analizaremos más adelante, en el apartado II.1. En todos sus filmes se advierte que Kiarostami es quien decide sobre el contenido de sus relatos, sobre todo lo que él cree que pueda alimentarlos para que liberen sus significados. Jacques Aumont se refiere a estos aspectos y distingue lo que sigue: «quedan aún, evidentemente, cineastas que cultivan el arte más sutil de dejar lo real advenir e intentar captar su resonancia. Toda la obra de Kiarostami, o casi toda, se sitúa en una zona de *intercambio* entre realidad y ficción, donde los humanos interpretan “su propio papel” (según la expresión convenida) en las historias que son en parte las suyas y en parte las inventadas por el cineasta.»²⁵⁷ En función de esto atribuye al realizador iraní una cualidad particularmente diferenciada cual es «haber aprendido a utilizar el azar.»²⁵⁸ Como se vio en el apartado I.4 de la Primera parte el cine iraní en general, y la cinematografía de Abbas Kiarostami en particular, funciona a partir

²⁵⁶ «Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy», en *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*, Bruselas, Yves Gevaert, 2001, pp. 88-89. Editado en: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 283.

²⁵⁷ AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena*. Ed. Colihue, 2013, pp. 173 y 174. La cursiva corresponde al autor citado.

²⁵⁸ *Ibidem*.

de pequeñas productoras cuyos recursos económicos son exiguos. Su capital económico movilizado en las producciones es muy reducido en comparación con el capital económico utilizado en las producciones cinematográficas de la gran industria. No obstante, ha ido incorporando capital cultural y simbólico cuyo reconocimiento poético logrado a partir de su filosofía estética y política se ha legitimado en el campo del arte cinematográfico durante las últimas tres décadas.

Al poner la mirada artística más allá de la disponibilidad de recursos económicos Rancière nos recuerda que la posibilidad de todo arte crítico siempre está vigente, «a condición de derrumbar los estereotipos y cambiar la distribución de roles»²⁵⁹, y citando a Jean-Luc Godard dice que «la ficción es un lujo, y que lo único que queda a los pobres es mostrar su realidad, su miseria.»²⁶⁰ Es posible, además, reflexionar sobre la idea de que “mostrar es ocultar”: si lo que se muestra ocupa el lugar de lo visible, también es posible afirmar que ocupa el lugar de lo que simultáneamente no permite ser mostrado. El cine permite dudar acerca de la facultad de ver, esto es, de ver en términos absolutos. Algunas películas ponen en escena la proximidad entre invisibilidad e hipervisibilidad. No obstante, para lograr este efecto visual se requiere, además de la vista, el deseo de ver y de la creencia en el ver. Por esa razón dice Comolli lo siguiente: «lo que no debe verse se expone a plena luz en el centro de la imagen. Por esta razón, en cine “ver” no es suficiente y en cierto modo falta a su lugar. Se trata de desear ver o de creer ver, de ahondar lo visible, ponerlo en duda y también apartarse, tal vez, para empezar a ver.»²⁶¹ Y ubica a Abbas Kiarostami entre aquellos directores que «fundan una parte de su puesta en escena sobre la *duda* de que baste con “mostrar” para hacer ver (o hacer oír)»²⁶², lo cual, dicho de otra manera, confirma que «el espectador comienza por experimentar el hecho de que no ve, de que no escucha (no tan

²⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Jacques Rancière, el dinamitador de muros*. Entrevista con adncultura. La Nación, viernes 5 de Octubre de 2012, p. 7.

²⁶⁰ *Ibidem*. En una frase muy provocadora, Godard afirmó que la epopeya estaba reservada a los israelíes y el documental a los palestinos.

²⁶¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010, pp. 39 y 40.

²⁶² *Ibidem*. La cursiva es del autor citado.

bien). El filme está ahí para enseñarle a ver y escuchar mejor.»²⁶³ En este sentido, y como ya fuera visto en el apartado II.7 de la Primera parte y se ampliará en los apartados siguientes, el cine de Kiarostami funciona como un ejercicio de reeducación de la mirada, y también de la escucha. Al poner en juego estas facultades, el autor citado sostiene que el cine «pone de manifiesto sus insuficiencias y apunta a su límite mismo: la ceguera en el centro del ver, la sordera de la escucha.»²⁶⁴ El propio realizador iraní, enrolado en esta concepción estética cinematográfica propone una superación educativa a partir de ella y un desplazamiento evolutivo hacia valores renovados al manifestar: «en mi opinión, tanto el cine como las demás artes deberían socavar la forma de pensar de sus espectadores para hacerlos rechazar los viejos valores y abrirse a los nuevos.»²⁶⁵ El cambio que implica evolucionar de un valor a otro, dejar de considerar uno de ellos para apoyarse en otro, es en sí mismo una decisión política, conforma la determinación de una nueva dirección o sentido que parte de su seno. En su proyección externa, hace del cine en este caso un instrumento político, ya que su incidencia social tiene una profunda influencia formadora y a la vez transformadora. De ahí en más, son factibles diversas orientaciones, más o menos convencionales en su aplicación. En este sentido, Kiarostami define con cautela la independencia de su arte cinematográfico, deslinda el carácter político, revela su accionar artístico y admite su postura cuando dice: «es cierto que no hago política en el sentido de pertenecer a algún partido político o participar en un movimiento revolucionario que aspire a derrocar a alguien. Yo no trabajo para nadie. Pero si entendemos por “político” hablar de los problemas de la gente en la actualidad, entonces desde luego que mi obra es política, y mucho [...] Cuando te interesas por el sufrimiento de los demás y tratas de expresarlo de manera tal que otras personas puedan

²⁶³ *Ibidem*. A modo de ejemplo, el autor narra la historia de los bombarderos norteamericanos que habían sobrevolado Auschwitz en 1944-1945 y fotografiado sus instalaciones. Todos los detalles de la industria de la muerte estaban allí, fotografiados. Pero el ojo humano no estaba preparado (educado para ver): no vio los crematorios de Birkenau sino las instalaciones industriales de Auschwitz-Monowitz. Hubo que esperar treinta años hasta que utilizadas en una ficción televisiva esas imágenes fueran por fin “miradas” como lo que eran: las fotos del campo de la muerte en actividad. Las fotografías habían sido vistas, pero no leídas.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ NASSIA HAMID, «Near and Far. Interview», p. 24. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 274.

sentirlo y comprenderlo, eso es política.»²⁶⁶ Poco más adelante reconoce su necesidad de contar con espectadores atentos, expresa sus reparos éticos al abordar un filme y deslinda su postura artística política al agregar: «estoy en contra de jugar con los sentimientos de la gente, de arrastrar a los espectadores como si de rehenes se tratara. Por esa misma razón evito normalmente utilizar música en mis películas. No tenemos derecho alguno a manipular las emociones de la gente, ni en el cine ni en la vida cotidiana [...] Es verdad que los políticos lo hacen tratando de canalizar los sentimientos de la gente en aras de sus propios objetivos políticos, pero nosotros –los cineastas– no necesitamos campañas políticas para hacer nuestro trabajo.»²⁶⁷ Lo mencionado quiere decir que, en un orden de valores, la acción ética lleva la posición política a su límite; dicho de otro modo y a manera de síntesis: en su obra artística Kiarostami subordina la política a la ética.²⁶⁸ Para lograrlo, en primer lugar se requiere la comprensión clara de ambas facetas, y luego resulta necesario definir precisamente los alcances pretendidos en cada una de ellas. En este sentido, Adrián Cangi traduce de la siguiente manera el espíritu filosófico político, respetuoso de un espectador valorado, que la mirada libre de Kiarostami imprime a su obra: «la política comienza cuando uno se propone más que representar a otros, ser fiel al acontecimiento en el que los otros se pronuncian. Esta fidelidad sólo se manifiesta por una decisión. Y *esa decisión no promete nada a nadie, y solo está atada al principio de la no-dominación.*»²⁶⁹ Su espíritu refleja, de alguna manera, un respeto similar al manifestado frente a los acontecimientos abordados y a las distancias mantenidas, lo cual conlleva la exigencia de mantenerse autorreflexivo en la descripción de los procesos de dominación propios de su oficio. Para ello debe realizar una autocrítica al rol del cineasta y a la condición de poder del cine mismo. Sobre este aspecto el propio Kiarostami revela que «como cineasta o

²⁶⁶ AUFDERHEIDE, Pat. «Real Life is More Important than Cinema: An Interview with Abbas Kiarostami», p. 32. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 275.

²⁶⁷ Declaraciones a *Film International*, Vol. 3, número 1, invierno de 1995, p. 47. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.* p. 284.

²⁶⁸ Si por un lado Kiarostami ha sido criticado, tanto dentro como fuera de Irán, por evitar temas políticos –al menos en comparación con Makhmalbaf y Panahí, que debió exiliarse–, por otro lado debe reconocerse que su relación no ortodoxa con las normas comerciales ha inspirado prácticas profesionales en otros cineastas dotándolas de poder.

²⁶⁹ CANGI, Adrián. «Abbas Kiarostami. Una poética de lo real». En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 40. Las cursivas son nuestras.

fotógrafo, uno presta un servicio a la gente y al mismo tiempo la traiciona. Estamos casi en el lugar de Dios: elegimos algunas cosas que dejamos ver y no le decimos de qué les privamos. El cine, tanto como deja ver, limita la mirada. Porque limita egoístamente el mundo a una cara del cubo y nos priva de las otras cinco. No es porque la cámara no se mueva. No se ve más si se mueve, porque a medida que tenemos acceso a una cara, perdemos la otra. Las películas que, como ese cuadro (un personaje de espaldas mira al infinito de un paisaje), remiten a otro lugar son más creativas o más honestas.»²⁷⁰ Lo mencionado adquiere mayor relevancia al ser contextualizado en una sociedad excesivamente estable, de orden moral rígido, con fuerte censura –una de las más intensas del mundo- y escasez de recursos. Bergala sintetiza la naturaleza de esta situación al decir: «Kiarostami debe enfrentarse a una cuestión, a la resistencia a la Ley»²⁷¹. Por su parte, Cangí, refiriéndose a lo anteriormente mencionado y en relación a uno de los filmes del director iraní, destaca lo siguiente: «disponerse políticamente supone ser fiel a los que se pronuncian frente al acontecimiento, ser capaz de realizar la disección de los mecanismos de poder, prestigio y explotación frente a la precariedad de la vida (*Y la vida continúa*), e intentar evitar todo gesto sentimental alcanzando la distancia necesaria frente a las víctimas.»²⁷²

2. Caracterización de la concepción visual que disuelve la distancia entre la representación y lo representado.

Existe una idea rectora en el pensamiento cinematográfico de Abbas Kiarostami, es la siguiente: el espectador de una película debe ser activo y participar en la creación de su significado. Como se verá más adelante, esta convicción no es una mera oposición al cine convencional, sino más bien está enraizada en un profundo legado cultural. Kiarostami proyecta en el cine, en su

²⁷⁰ KIAROSTAMI, Abbas. «Conversación entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy». En: NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, pp. 131 y 132.

²⁷¹ BERGALA, Alain. «Sobre la epifanía en el cine de Kiarostami y de Rossellini». En: QUINTANA, Angel, OLIVER, Jos y PRESUTTO, Settimio, (coords.). *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Ediciones de la Filmoteca. Filmoteca de Catalunya. Filmoteca Española, 2005, p. 78.

²⁷² *Ibidem*. El filme aludido se tratará más adelante, en el apartado II.1.

misma esencia, una concepción particular basada en una tradición de valores de raigambre muy diferente de la cultura occidental. La influencia en su pensamiento habrá de ser rastreada en otras disciplinas tales como la pintura, la fotografía y la poesía clásica persa. No obstante, su actividad también ha sido permeable al influjo de estilos y corrientes cinematográficas europeas y orientales, habiendo hallado inspiración estilística en realizadores que le antecedieron en su propio país. Hemos visto en el apartado anterior los condicionamientos políticos del cine iraní, y al inicio de la Primera parte los aspectos políticos como contexto determinante. En particular, debe mencionarse que, de forma paradójica, al mismo tiempo que los iraníes son uno de los pueblos más demonizados del mundo, su producción cinematográfica ha crecido en reputación como cine de culto a partir de su contenido ético y de su enfoque humanista.²⁷³ La película *La casa está oscura* rodada por Farrokhzad, la poetisa más destacada de Irán, resalta fehacientemente esa paradoja.²⁷⁴ Constituye un film que, además de ser fundacional de La Nueva Ola Iraní, ha influido también en Kiarostami. Así entonces, puede reconocerse que su particular concepción del cine está determinada en parte por factores de accesibilidad económica propia de una actividad intensamente demandante, pero, sin dejar de desconocer esta limitación, es necesario reconocer por otra parte que más allá de ese determinismo económico no puede obviarse al destinatario de todo film: el espectador. Que este espectador sea considerado un mero receptáculo pasivo de historias es una concepción que involucra también cuestiones políticas y sociales, estéticas y filosóficas. Y sobre estos aspectos, en particular sobre sus diferencias de esencia, mantiene su postura Kiarostami y sostiene su idea rectora, aquella que reconoce y respeta la riqueza de recursos interiores del espectador. El director admite los exiguos recursos económicos del cine iraní, y hace foco en lo estético para poner de manifiesto la necesidad de disminuir la

²⁷³ Dos hechos se destacan por haber tenido una acción determinante en la demonización. En primer lugar, la crisis de los rehenes en Irán durante el gobierno de Carter (Noviembre de 1979 a enero de 1981), pues cristalizó una imagen de los iraníes como terroristas fanáticos y fundamentalistas (En 1953 un golpe de Estado organizado por la CIA derrocó al primer ministro Mohammed Mossadegh para instalar al *sha* amigo y disolver el movimiento nacionalista). En segundo lugar, cabe mencionar que en Occidente prácticamente no se han conocido otras imágenes que equilibren el estereotipo del fundamentalista.

²⁷⁴ La película fue filmada en un leprosario y revela la situación existencial de las personas que allí viven.

distancia existente entre quien realiza el film y su audiencia. Como se verá, este requisito es básico para la consiguiente reducción de la brecha entre la representación y lo representado. Dice Kiarostami: «[en Irán] todavía puedes tener un equipo [de filmación] de menos de diez personas. Creo que este gusto cambiante en el cine de todo el mundo es, en parte, el resultado de factores económicos, pero también existen otros factores importantes. Uno de los más importantes es una audiencia participativa, que es activa, no pasiva. Los propios cineastas no son los únicos portavoces; los espectadores también tienen el rol y el derecho de crear parte de la película. Simplemente porque no tienen acceso al negativo y al equipo cinematográfico, no significa que no se merezcan ser considerados como parte de la película. Creo que la actual distancia entre el cineasta y la audiencia es enorme, y mi forma de hacer cine pretende reducir esa distancia. No me cabe duda de que hay personas en la audiencia que tienen tanto talento como yo o más incluso, y debería concedérseles la oportunidad de ser creativos y formar parte del trabajo en cine.»²⁷⁵ Y sin establecer diferencias entre los públicos, a pesar de sus diferencias de nacionalidad, religión, cultura o idioma, a continuación agrega: «creo que el cine impresiona a todo el mundo por igual. [...] Y ninguna de esas diferencias culturales impide que se entienda la película. Los espectadores dejan su lastre cultural en la puerta antes de entrar al cine; ésta es la forma en que los públicos se parecen entre sí.»²⁷⁶ Reducir la distancia entre la representación y lo representado pasa también por reconsiderar la distancia existente entre el *ser ideal* que es el personaje y el *ser real* que es el actor que lo encarna. Lo importante, para Kiarostami, es que se pueda *ver* y *creer*, lo cual no pasa tanto por la tecnología empleada para filmar sino de que los espectadores finalmente lo tomen como real. De ahí que, en su visión artística, la técnica por la técnica misma no ocupa un lugar central, ya que no responde a sentimientos y necesidades reales. Así entonces surgen nuevos interrogantes: ¿Cómo reducir esa gran distancia establecida entre cineasta y espectador? ¿Qué dimensiones comprende el término distancia? Entendida en

²⁷⁵ ROSENBAUM, Jonathan (con MEHRNAZ SAEED-VAFA). «Espacios abiertos en Irán. Una conversación con Abbas Kiarostami». En: ROSENBAUM, Jonathan / MARTIN, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Ed. Errata naturae, 2010, p. 95.

²⁷⁶ *Ob. cit.*, pp. 95 y 96. En este caso Kiarostami se refiere a su película *El sabor de las cerezas*.

sentido de encuadre, la distancia justa puede hallarse en un primer plano, en un plano distante, o como frecuentemente lo hace Kiarostami, a través del reencuadre cerrado por las ventanillas del coche o en el encuadre sin límites de la pantalla entera. Al respecto, Nancy señala que, ante todo, «la distancia justa es exactamente una cuestión de *justicia*»²⁷⁷, puntualizando poco más adelante que «la justicia es, para empezar, tomar seriamente en consideración lo real.»²⁷⁸

Las películas de Kiarostami plantean habitualmente la búsqueda de algo elemental, y a través de esa búsqueda el director iraní logra un auténtico documento mediante la triple integración mirada-personaje-paisaje.²⁷⁹ Esa búsqueda, por el motivo que sea, provoca un viaje, un trayecto, que es lo realmente importante como soporte del desarrollo poético. En medio de ese trayecto, en general por el medio natural, la idea central que predomina es la mirada; esto es: cómo mirar las cosas que se cruzan en la trayectoria. Esas cosas ya están en la naturaleza, y los personajes tienen que mirarlas para hacerlas suyas. Esta mirada, tanto sea hacia personajes o espacios, es siempre generadora de un misterio. Ahí es, precisamente, cuando el notable grado de ambigüedad que habita en sus obras, provocado por la mezcla de elementos de ficción y documentales, se refleja en una inusual composición entre complejidad y simplicidad. Al desdibujar los límites entre la sensación de realidad y la sensación de ficción Kiarostami consigue que desde allí provenga un deslumbramiento. Por otra parte, partiendo de una fina sensibilidad y sutileza, la relevancia de sus películas surge a partir de la habilidad misma para posar la cámara sin alterar el natural *fluir* de las cosas. Para Kiarostami, un cineasta que siente un respeto y una creencia absolutos por el cine y su poder de elucidación y de pensamiento, el espacio y tiempo del film son

²⁷⁷ NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, pp. 56. La cursiva pertenece a Nancy.

²⁷⁸ *Ob. cit.*, p. 57. El autor se refiere a la película *Y la vida continúa* y dice que la cuestión de justicia acompaña toda la película. Señala las escenas en que el niño le pregunta a su padre si puede coger una botella de Coca Cola de un expositor abandonado y el padre contesta: «sí, pero deja el dinero ahí al lado», y aquella otra en que el niño le dice a una mujer cuya hija está muerta: «a Dios no le gusta matar a sus hijos», y la mujer responde: «y entonces ¿Quién ha sido?», a lo que el niño dice: «ha sido el terremoto». Según Nancy, decir «ha sido el terremoto» es decir lo real desnudo, es tomar la distancia justa con respecto a la creencia en Dios.

²⁷⁹ Véase el análisis de su filmografía principal más adelante, en el apartado II.1.

fundamentales y están en primer término. A partir de esas consideraciones explora hasta los más mínimos recovecos del material elegido y dedica el máximo esfuerzo a escudriñarlos en el tiempo. No obstante, los tiempos muertos constituyen una materia prima de primer orden en la estructura narrativa y hacen que la banalidad actúe como revelador del fluir de esos tiempos. Por otra parte, instrumenta la repetición como mecanismo creador de una sensación de presente continuo y lograr que la acción parezca transcurrir en tiempo real. Paradójicamente, ese detenimiento tan acentuado en los incidentes, que obstaculizan la consecución de un objetivo conocido por parte de los personajes (aquello que a priori en el cine clásico se considera tiempo muerto), pasa por lo demás a convertirse en el elemento de renovación dramática de las historias.

El arte cinematográfico de Kiarostami responde a su intención poética de atrapar la realidad mediante imágenes que parecen querer captar la naturaleza cinemática misma del movimiento. Esto significa una suerte de aspiración o pretensión de captura de la pura potencialidad en suspenso. A través de esta especie de inmanencia fotográfica intenta mostrar, en la continuidad de la vida, su verdadera discontinuidad. En ella, los viajes de los personajes en realidad no son más que meras siluetas que transitan por espacios inmensos y vacíos en la mayoría de los casos. De ese modo, el espacio deja de ser un decorado y pasa a tener un texto propio, reconvirtiéndose en un contenedor de naturaleza claramente simbólica. Esta naturaleza, árida y misteriosa, termina siempre imponiéndose y absorbiendo a los personajes. Para representarlo usa los planos generales, no con la intención de mostrar simplemente el paisaje, sino para revelar momentos claves de las historias, pero siempre desde lejos, sin pretender entrometerse y mantener de esa forma al espectador a una necesaria y discreta distancia, a esa precisa distancia que la interpretación de los hechos y de las cosas necesita para concretarse. Por su parte, los encuadres confrontan entre ellos. Un ejemplo de ello se da en los casos de marcos de puertas y ventanas. Otro más frecuente es el reencuadrar la imagen a través de los espejos retrovisores de los vehículos. No obstante, su técnica más practicada es filmar a través de la ventanilla de un auto a fin de formar una especie de submarco de la pantalla. El procedimiento de hacer ver la imagen a través de alguna abertura o recorte consiste básicamente en una distracción,

en hacer olvidar que se está frente a una representación, de modo que la primera manera de intentar hacer olvidar el marco rectangular de la pantalla es con el reenmarcamiento dentro de la imagen. Sobre el reencuadre Deleuze expresa: «en el cuadro hay muchos cuadros distintos. Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales de un auto, los espejos, son otros tantos cuadros dentro del cuadro. Los grandes autores tienen particulares afinidades con tal o cual de estos cuadros segundos, terceros, etc. Mediante estas encajaduras de cuadros se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, pero también comulgan éstas entre sí y se reúnen.»²⁸⁰ En unos casos o en otros Kiarostami juega a suministrar información en forma medida y gradual, de a poco y reservándose siempre una parte. Como resulta obvio, para cumplir su objetivo tiene que saber qué información le conviene dar y sobre todo cual no dar para que el espectador se active, pueda crearse expectativas propias y reaccionar como él espera: co-creando. Es por estos motivos que la mirada poética de Kiarostami guarda siempre esa posibilidad de sugerencia, de eso que queda incompleto, que no termina de ser mostrado y que obliga al espectador a involucrarse en la historia, a mirarla de una nueva manera. Sobre esta nueva manera de ver Alberto Elena, parafraseando a Nancy, señala: «liberada de aquella obsesión por el *sentido del mundo*, que tan bien *garantizaba* la narración clásica o sistemáticamente *cuestionaba* el llamado “cine moderno”, la obra de Kiarostami vendría a erigirse para Nancy en prototipo de una “nueva” forma de entender el cine como arte de la mirada. Frente al confortable *habitus* del espectador convencional, Nancy reivindica un *ethos* dinamizador: si la captura de imágenes implica siempre una actitud ética, nos recuerda, también lo hace su visión. La gran apuesta de Kiarostami, nos dice, consiste en una “educación de la mirada para escrutar el mundo”.»²⁸¹ Kiarostami es, como se advierte, un cineasta de la epifanía en el sentido baziniano y un realizador en extremo cuidadoso por evitar dotar de un sentido unívoco a las imágenes de su obra. Desde estos dominios le resulta posible conjugar inspiraciones muy diversas, pero siempre desde ese acto inicial que es la movilización de la mirada del espectador.

²⁸⁰ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós, 1984, p. 30.

²⁸¹ ELENA, Alberto. «La vida y algo más». En: NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, pp. 15 y 16. Las cursivas pertenecen a Elena.

Kiarostami busca disolver las apariencias falsas y las certezas fáciles de sus películas atenuando la nitidez y enturbiando la imagen.²⁸² Esos efectos estéticos son analizados en detalle por David Oubiña a partir de estos cuatro principios: indefinición, precariedad, opacidad e incertidumbre. En consecuencia, nos interrogamos ¿Qué debe verse en el plano? En primer lugar, el *principio de indefinición* está referido a una esencial indecisión sobre el estatuto mismo de la imagen, a la constitutiva ambigüedad manifiesta en las películas de Kiarostami.²⁸³ En su *Trilogía de Koker* (*¿Dónde está la casa del amigo?* - *Y la vida continúa* – *A través de los olivos*) cada uno de sus filmes documenta al anterior y, a su turno, se convierte en el motivo ficcional del siguiente. Oubiña observa que al entrelazarse documental y ficción, «la narración es siempre el resultado de una contaminación que desplaza el sistema de verosimilitud hacia un territorio indecidible.»²⁸⁴ Al dejar de lado las convenciones clásicas, el director iraní genera nuevos espacios para ensayar sus propias técnicas de superposiciones, reescrituras y desdoblamientos, y logra de esa manera que la materia del filme se vuelva mucho más dúctil.²⁸⁵ Así, en el seno de esa mayor flexibilidad constitutiva, consigue que los enunciados se vuelvan difíciles de adjudicar y da lugar al surgimiento de nuevas configuraciones narrativas. Al referirse al lugar de la visión, Oubiña dice que este lugar se construye como esencialmente ambiguo, ya que «captura la

²⁸² También enturbiando la percepción general del espectador al jugar con el sonido, como sucede en la secuencia del encuentro de Ahmad con su abuelo en *¿Dónde está la casa del amigo?*: yuxtaponiendo dos diálogos simultáneos, uno en farsí (entre Ahmad y el anciano) y otro en turco (entre el abuelo y su vecino), el espectador, aunque conozca ambas lenguas se ve sometido a una cierta confusión; del mismo modo, si sólo puede seguir el diálogo en farsí, es incomodado por el “ruido” de fondo del otro diálogo en paralelo.

²⁸³ El autor analiza la última escena de *A través de los olivos*. En esta larga escena final los personajes que conforman la pareja se alejan caminando lentamente, se acercan y se distancian levemente hasta que se pierden. ¿Se separan o quedan unidos? Kiarostami los filma desde lejos, en plano general, y deja el final abierto a la interpretación de cada espectador. Cabe aclarar que, además del film al que se refiere Elena, existe otra versión del mismo film en el cual el personaje se vuelve y la pareja se separa. De forma similar, existen dos versiones diferentes de la escena final del film *El sabor de las cerezas*.

²⁸⁴ OUBIÑA, David. «Filmología. Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní». *Abbas Kiarostami: la mirada precaria. Ensayos con el cine*. Ed. Manantial, 2000, p. 177.

²⁸⁵ Véase la escena inicial de *A través de los olivos*. Allí un personaje dice a cámara: «Yo soy el actor que interpreta al director de esta película», pero enseguida la *script-girl* lo llama para que entreviste a unas jóvenes para el rol de la protagonista, y, sin solución de continuidad, el hombre se introduce en la acción del film. Véase también *Primer plano*, película en que al extremarse este procedimiento la confusión de niveles es tal que, finalmente, cuando la madre de la familia engañada se despide del director de cine auténtico, le dice con decepción: «Señor Makhmalbaf, el otro señor Makhmalbaf era más Makhmalbaf que usted».

película en un umbral de indefinición»²⁸⁶, pero aclara que en eso consiste siempre la mirada de Kiarostami, pues «al ser capturadas por el ojo, las cosas borron sus contornos, se salen de foco. Imposible instalarse en un punto, imposible fijar la mirada.»²⁸⁷ Eso es lo que le acontece al espectador que mira la escena final del filme *A través de los olivos*, un falso documental que registra –reescrive– algunos momentos de la filmación anterior *La vida y nada más (Y la vida continúa)* durante la cual el director observa cómo el joven intenta seducir a su compañera de escena en el rodaje. El director iraní sustrae el clásico plano-contraplano y filma la escena romántica en plano general, sin que la cámara se aproxime a los protagonistas, dejándolos alejarse, sin mostrar sus reacciones ni escuchar sus diálogos. En esta escena final, cuando el cineasta se distancia de repente de sus personajes, los mira desde muy lejos y desde muy alto, a tanta distancia que ya no puede oír lo que se dicen ni leer sobre sus rostros las señales de su conmoción. Un primer plano, para Kiarostami, no implica necesariamente un acercamiento a la persona, sino que sería en este caso una intromisión impertinente en el espacio privado de la pareja. Por lo tanto, considerando ese momento de intimidad externo a la película, lo deja fuera de ella. Confía en el plano para la interpretación del espectador, y también, como éste, se considera un observador externo de la situación, intenta sustraerse de ella. Ese plano general final desde lo alto no es necesariamente un punto de vista que domina la escena, sino, por el contrario, se revela como una mirada incierta, comprometida con los personajes y, a la vez, irremediamente externo a ellos. Imposible entrometerse. Ésta distancia es el punto de máxima cercanía. A continuación, Oubiña parte de esta actitud, apela al *principio de sustracción* y manifiesta: «hay aquí una antropología de la imagen: el cineasta sigue a los personajes guiado por un principio de mínima intervención».²⁸⁸ Entonces... ¿Qué ocultar y qué mostrar en una narración cinematográfica? Kiarostami considera que el cine es una sustracción, y su problema es que exhibe demasiado, de manera que para ver más hay que poder ver menos, construir el film sobre la rarefacción, esto es, eliminar el exceso de imágenes que le quitan perspectiva. En base a esto, se desprende

²⁸⁶ *Ob. cit.*, p. 178.

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ob. cit.*, p. 179.

que lo evidente carece de interés, dado que no contiene enigmas a develar, y lo interesante pasa a ser el acceso a aquello que puede estar oculto en lo mostrado. De modo que para el director iraní, «no es cuestión de adivinar lo que se esconde detrás de lo visible sino de advertir cuán oscuro resulta lo observado.»²⁸⁹ Percibir las imágenes es, ante todo, construir una textura visual, ya que éstas no se presentan directamente a la mirada. Así las cosas, en el cine de Kiarostami las formas no revisten contenidos, sino que «el plano no organiza un sentido, lo produce. Y lo produce, incluso, como opacidad.»²⁹⁰ Para descifrar esa opacidad hace abrir los ojos, exagera la visibilidad, pero simultáneamente limita el acercamiento y controla toda intromisión. Poder ver todo y, aún así, no saber que sucede, permite a Oubiña extraer la conclusión siguiente: «comprendemos que hay una exterioridad más radical que el desconocimiento cuando aquello que nos excluye se despliega ante nuestros ojos.»²⁹¹ De manera que el plano secuencia no facilita una visión amplia, sino que funciona para instalar la exterioridad de un punto de vista, es decir que «esa enunciación distanciada define una modalidad de exclusión. Alguien observa pero ya no sabe qué debe ver.»²⁹² La lejanía del plano secuencia introduce una restricción en el punto de vista, la acción omitida por distanciamiento espacial potencia dramáticamente lo que se muestra –dado que la ausencia presiona sobre la imagen-, lo excluido se filtra en lo que se ve y libera a la imagen de su literalidad. Así pues, ésta es más de lo que es: revela otras capas de sí, en su misma superficie, sin apelar a ninguna profundidad. También cabe el interrogante ¿Hasta dónde es posible ver?, no en principio por la natural limitación del ojo humano, sino porque más allá de la capacidad de visión las cosas en sí mismas ofrecen una determinada resistencia a ser vistas, esto es, a revelarse. No es propia de ellas la característica de transparencia absoluta, sino que encierran, por el contrario, una condición de opacidad. Son translúcidas, en mayor o en menor grado; por lo que verlas es, en todos los casos, atravesar su velo, más o menos denso, más o menos resistente a la visión. Y esta visión se alcanza en el borde de un rechazo, en el límite de esa resistencia. A partir de esta condición, la filmografía de Kiarostami no se limita

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ob. cit.*, p. 180.

²⁹² *Ibidem.*

a mostrar lo que la mirada puede ver, sino, por el contrario, pretende evidenciar su limitación y alcance, poner de manifiesto que ver no es posible. Desde su enfoque, Oubiña afirma que mediante la persistencia de la observación Kiarostami confiere un cierto misterio a las cosas, y, «como todo gran cineasta, no filma para que el mundo le comunique su secreto sino –en todo caso- para devolverle su incertidumbre.»²⁹³ Sus personajes se mueven al compás de incertezas -*principio de incertidumbre*- que los catapulta a deambular por el espacio inmenso, de pregunta en pregunta tras una dirección que le de sentido a sus búsquedas.²⁹⁴ Cada información provoca una demora, las indicaciones son imprecisas y nunca el personaje está sobre una pista segura. Siempre hay una incertidumbre presente, algo que desencaja y que está fuera de lugar. Al respecto, el autor indica que «hay un arte de la digresión en Kiarostami y un gusto por los recorridos: el camino zigzaguea por entre los montes y cada indicación inaugura una nueva pregunta que mantiene a los personajes en constante movimiento.»²⁹⁵ Cabe preguntarse, además, sobre aquello que aún siendo parte de la imagen no puede ser mostrado por ella... ¿Es posible determinar esa dimensión no visible de la imagen? Al llevar a su extremo la posibilidad de indefinición y sustraer de la imagen todo aquello que la libere de su literalidad y al recrear las incertezas derivadas de su opacidad, el realizador iraní, al borde del desvanecimiento del plano compone su precario estatuto. Oubiña se refiere a este aspecto y define que «Kiarostami trabaja sobre un inefable visual: esa zona incomunicable del plano, esa frontera resistente a la mirada que sólo podría precisarse traicionándose.»²⁹⁶ Y luego de su análisis aclara: «como si, al margen y antes de su clausura, la imagen ya hubiera sido capturada en su punto de volatilización».²⁹⁷ La escena parece flotar al borde de

²⁹³ *Ob. cit.*, p. 182.

²⁹⁴ Los personajes del director en *La vida y nada más (Y la vida continúa)*, del pequeño Ahmad, protagonista de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* y del señor Badii, protagonista de *El sabor de las cerezas* desarrollan sus trayectorias propulsados por los interrogantes surgidos de las respuestas de sus interlocutores a sus anteriores preguntas.

²⁹⁵ *Ob. cit.*, p. 182.

²⁹⁶ *Ob. cit.*, p. 184.

²⁹⁷ *Ibidem*. Véase la escena final de *La vida y nada más* (caracterizada por el estatuto precario del plano: lejano, de larga duración y con efecto de suspensión). Es esta escena, en un camino desierto un hombre hace "dedo", pero el director que va conduciendo su automóvil no lo levanta. Un poco más adelante el automóvil no logra subir una pendiente porque se le apaga el motor y termina descendiendo por el declive hasta donde está el hombre, que se acerca y ayuda a empujar. El auto continúa su camino, luego se detiene en la cima y espera a que el hombre se acerque y suba.

su extinción. De este modo, lo mirado exige mucho a la mirada, como si fuera la encargada de cuidar esa imagen leve, creada más *por el* espectador que *para él*.

3. Relación entre la ausencia de acción y la evolución de la intensidad dramática no clásica.

Como ya ha sido dicho, una diferencia narrativa esencial de la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami con el cine industrial radica en su indiferencia absoluta en relación al esquema narrativo clásico basado en la estructura aristotélica conformada por el planteo de un conflicto, su desarrollo y desenlace final. El realizador iraní, portador de un profundo legado cultural oriental y con bases firmes en disciplinas artísticas que comprende la fotografía, la pintura y, fundamentalmente, la poesía tradicional persa, toma, sobre todo de esta última, su particular concepción del tiempo, y desarrolla, a partir de ella, su propia estructura narrativa cinematográfica, otorgándole, además, un carácter experimental y evolutivo. Al aplicar sus propias técnicas, como se ha visto en apartados anteriores, construye las escenas desde acciones mínimas o a partir de su entera ausencia, y hace evolucionar la intensidad dramática de sus historias a través de curvas autónomas, independientes unas de otras y ajenas por completo a las expectativas del espectador del cine convencional.

La imagen cinematográfica está plenamente gobernada por el ritmo interior que refleja el transcurrir del tiempo de la escena. Este fluir del tiempo es independiente del movimiento de los personajes y de los objetos, como así también de las formas de representación y del sonido. Que el flujo del tiempo se advierta también en ellos es tan sólo un hecho concomitante, dado que en caso de ausencia de uno o varios, e incluso todos estos factores, seguiría intacta la esencia de la obra cinematográfica. Es posible la realización de una imagen fílmica sin ruidos ni música, como puede suceder también si en ella no existen construcciones u objetos, y, del mismo modo, si no incluyera actores, o, aún con la presencia de ellos, si faltaran los diálogos. Incluso es posible imaginar un filme sin montaje de ningún tipo. Sin embargo, no sería *cine* si no

tuviera incorporado el tiempo en su fluir. Ante una observación atenta de estos aspectos Tarkovski afirma que «es imposible una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo.»²⁹⁸ Es oportuno recordar la existencia de películas desprovistas de decorados, despojadas del trabajo de actores, realizadas en un solo plano y sin montaje alguno. No obstante, Tarkovski señala que mediante una sutil dramaturgia es posible advertir el transcurrir del tiempo y determinar el ritmo.²⁹⁹ Lo que importa en la película es la inexistencia de elementos constitutivos parciales que pudieran alojar sentidos autónomos e independientes del conjunto, que afecten finalmente la unidad de la obra de arte en su totalidad. En esta visión cinematográfica el montaje no es de importancia central. Al ser crítico tanto de los partidarios de Kuleschov como de Eisenstein y sus promotores, Tarkovski piensa que la película no debe surgir en la fase de montaje, como sostenían éstos durante las primeras décadas del siglo pasado. De modo que la imagen fílmica surge antes, en el seno mismo del plano, y tiene vida autónoma en cada uno de ellos. Esto requiere de un arduo trabajo narrativo anterior a la captura de las imágenes, un inmenso esfuerzo precedente en cuanto a la composición de sentidos, a la articulación de significados y a la definición de los patrones estéticos que gobernarán el discurso fílmico. Por lo demás, resulta obvia la previa definición de los lineamientos filosóficos y políticos que pudieran conformar la poética de la obra. Todo lo anteriormente mencionado, a su vez, debe estar compuesto en virtud de una dinámica temporal que estuviera predefinida. Resulta útil recordar aquí, a manera de síntesis conceptual, el método de trabajo claro y orientador de Tarkovski: «en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo de tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y

²⁹⁸ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP S.A., 1999, pp. 138 y 139. El autor se refiere a la consistencia temporal que recorre un plano; esa tensión del tiempo que crece o se va “evaporando” es lo que puede llamarse presión del tiempo dentro de un plano.

²⁹⁹ El autor citado recuerda una película de diez minutos de duración (*Le dormeur*, 1974), de Pascal Aubier (director francés con tendencias experimentales; trabajó como asistente de dirección de Jean-Luc Godard y Miklós Jancsó, cuyos métodos ironizó posteriormente), consistente en un solo plano: «Al comienzo fija la vida de una naturaleza soberanamente serena, indiferente al desenfreno humano y a las pasiones de los hombres. Con una técnica de cámara de gran maestría y virtuosismo, un pequeño punto se transforma más tarde en la figura de un hombre dormido, casi imperceptible entre la hierba de una colina. Poco a poco se va llegando a un clima de gran dramatismo. De forma sensible se acelera el curso del tiempo, movido por nuestra curiosidad. De acuerdo con la cámara, nos vamos acercando lentamente, casi reptantes, a la figura para –cuando ya estamos a su lado– comprender que la persona allí tendida está muerta. Y un segundo después sabemos más: fue asesinado a golpes».

fijarlo con precisión.»³⁰⁰ El realizador soviético amplía un poco más adelante cuestiones vinculadas al ritmo de la película en relación a la duración y a la tensión del tiempo en el plano y dice: «el ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos.»³⁰¹ Tarkovski concluye luego que «en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes.»³⁰² La existencia del flujo de tiempo en el plano y el tiempo que transcurre dentro de él exige, por otra parte, un tiempo equivalente de observación que permita percibir lo compuesto en su interior. Si este tiempo que la mirada necesita para ver no está disponible, ahogado por la aceleración de imágenes sucesivas, no será posible comprenderlas ni extraer de ellas el sentido que contienen. De ahí la trascendencia significativa que Deleuze atribuye a la caracterización del cine moderno en torno a la cuestión sobre *la importancia de ver en la imagen presente y no ya sobre lo que hay a ver en la siguiente imagen*, expuesta en el apartado I.4 de la Primera parte.³⁰³

Ante las mínimas acciones Kiarostami exige un alto grado de atención desde sus encuadres y desafía al espectador convencional que no está habituado a eso. Más cercano a las concepciones descritas anteriormente que a las viejas convenciones clásicas el director iraní construye sus espacios narrativos desde sus propias técnicas: espacios vacíos, tiempos muertos y repeticiones. El espectador interviene allí con su imaginación y alcanza su propia evolución dramática. Para lograrlo, el director iraní superpone, reescribe y desdobra la materia del filme para que ésta se vuelva más maleable. Su arte incluye encuadrar, seleccionar elementos, recortar, detallar, sustraer y combinar todo aquello que potencie el relato. Para escapar de la opresiva cerrazón de la realidad imperante se sumerge conscientemente en ella y libera con sensibilidad su mirada y su cámara, a la que considera más un instrumento de registro estético que un aparato tecnológico *per se*. Hace evolucionar la

³⁰⁰ *Ob. cit.*, p. 140.

³⁰¹ *Ob. cit.*, pp. 142 y 143.

³⁰² *Ob. cit.*, p. 143.

³⁰³ Nos referimos al planteo realizado por Gilles Deleuze en *L'image-temps*. Éditions de Minuit, 1985, p. 118.

acción dramática y disminuye la acción de la escena, e induce al espectador a mover los ojos mediante un procedimiento de sustitución que desplaza la prioridad de las imágenes y sus signos por la colocación, ante todo, de la mirada como modo de ver. Es así que su percepción dispone del tiempo suficiente. Kiarostami lo concreta al reunir todo en campo en forma precisa, ya sea con encuadres cerrados para concentrar una atención, o abriéndolo a una lejanía que lo llena. De esa forma da prioridad al cuadro autónomo y no al contraplano. Por ejemplo, en las secuencias finales de *El sabor de las cerezas*, las acciones son mínimas y la tensión crece cuando el hombre que espera (conocer) la muerte se sienta al anochecer en una colina desde la que domina el paisaje urbano marcado por altos edificios en construcción y grúas, una de las cuales se pone a girar, constituyendo el único y lento movimiento sobre el fondo del crepúsculo. Kiarostami redobla el esfuerzo en pos de la libertad del espectador al conferir a las imágenes la posibilidad de ser interpretadas y que éste pueda extraerles un sentido; un sentido que ni siquiera el propio director imagina. De este modo considera que es mejor no decir nada y dejar libre al espectador para que lo imagine todo. Al contar una historia se cuenta *una* historia, pero cuando no se dice nada, es como decir muchas cosas. El poder pasa al espectador. Es conveniente insinuar y sugerir. Al respecto, dice Kiarostami: «yo creo en un cine que ofrezca más posibilidades y más tiempo a sus espectadores. Un cine a medio fabricar, un cine inacabado que se complete con el espíritu creativo del espectador y por el que, de golpe, obtengamos un centenar de películas. [...] Una película debe tener agujeros, casillas vacías como en los crucigramas, para que el espectador pueda rellenarlas. Como si fuera el detective de una película policíaca, debe saber descubrirlas. [...] Las historias bien acabadas, que funcionan a la perfección, tienen un gran fallo: impiden la participación del espectador.»³⁰⁴ Así, con el tiempo suficiente para mirar y los espacios dispuestos para que en ellos explore y manifieste su creatividad, el espectador independiza su observación y emancipa su interpretación. Todo ello en un cine en el que a través de

³⁰⁴ KIAROSTAMI, Abbas. «Una película, cien sueños.» Alocución pronunciada en París el 20 de Marzo de 1995 en el marco del coloquio «Le cinéma vers son deuxième siècle» y reproducida en Laurent Roth (ed.), «Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète», París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma. 1997, pp. 69-71. En: Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, pp. 287 y 288.

situaciones elementales y simples se logra el desprendimiento de fuerzas muertas acumuladas, cuya intensidad puede superar a la fuerza viva contenida en una situación límite del cine clásico. Esto implica menor movimiento de personajes y de cámaras, una notable atenuación del montaje y, en su lugar, un mayor protagonismo descriptivo a través del plano secuencia. Este personaje se convierte en una suerte de espectador, registra más que acciona, y se entrega a la visión –a ver- a partir de un vagabundeo con vínculos sensoriomotrices debilitados que permiten hacer sensible el tiempo.³⁰⁵

Cuando el pasado se conserva en sí mismo prolongándose en el presente, y aparece el momento siguiente aún sin haber desaparecido el anterior, se supone una contracción. Esta contracción define la duración. Por el contrario, la repetición es el modo de un presente que no aparece más que cuando el anterior ha desaparecido. La repetición de casos similares, sin producir nada nuevo en el objeto, puede, sin embargo, producir una diferencia en la mente del observador en virtud del principio del hábito. Vale como ejemplo el film *El viento nos llevará* en el que un grupo de televisión llega a un pueblo a filmar un acontecimiento popular. La narración se centra en la figura del ingeniero Behzad: en una escena, durante la espera, recibe, desde la capital, llamadas apremiantes de su productora, pero la señal no llega a su teléfono celular, debido a lo cual corre por todo el pueblo y debe manejar su vehículo hasta una colina cercana al cementerio para poder mantener la comunicación. Las llamadas se repiten y la cámara filma con la misma luz y capta los mismos movimientos. Behzad sube reiteradamente a la colina para que su teléfono tenga cobertura y así poder hablar. Para su registro Kiarostami prefiere el despojamiento, el vacío narrativo y la espera en pos de algún instante de revelación; para captar lo real, reivindica la desnudez formal del plano fijo y espera pacientemente que “lo real” se separe de la realidad. De esta forma otorga al tiempo muerto el cumplimiento de una función dramática. El espectador –como así también el mismo cineasta- debe esperar que la verdad despierte de su letargo, y esto puede suceder en el momento menos pensado o

³⁰⁵ En *Ladrón de bicicletas* De Sica muestra el transcurrir del tiempo. Emplea una bicicleta para representar la duración, la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de que ésta permanezca inmóvil, apoyada en la pared. Refleja de ese modo la imagen pura y directa del tiempo. Recuérdese la admiración de Kiarostami por el neorrealismo italiano.

previsible. A la cuarta vez que el ingeniero sube a la colina la situación ha pasado a ser ridícula, y la ironía provoca el humor en el espectador. No obstante, al volver al concepto en cuestión, hay que tener en claro las diferencias entre repetición y generalidad. Al respecto, Deleuze aclara, «la repetición no es la generalidad. La repetición debe distinguirse de la generalidad de varias maneras. Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente. [...] No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la “enésima potencia”. [...] Tampoco una perseverancia configura una repetición. [...] Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión».³⁰⁶ Pero si bien la repetición tiene que ver con lo idéntico, también en ella existe una singularidad que la caracteriza, un aspecto singular que la distingue en esa *su* repetición. En este sentido Deleuze agrega: «estamos autorizados a hablar de repetición cuando nos encontramos frente a elementos idénticos que tienen absolutamente el mismo concepto. [...] Es preciso pensar la repetición en su forma pronominal, encontrar el Sí mismo de la repetición, la singularidad en lo que se repite.»³⁰⁷ Según Deleuze, en *La vía láctea* «Buñuel introduce la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica».³⁰⁸ Con ello elabora otro tipo de signo que podría llamarse “escena” que quizá nos dé una imagen-tiempo directa. Por su parte, Kiarostami estructura *¿Dónde está la casa del amigo?* a partir de una serie de repeticiones, destacándose entre ellas el doble viaje de Ahmad a Poshteh. Como se verá detalladamente más adelante en el apartado II.1, ese vagabundeo, filmado siempre de la misma manera, en los mismos parajes y desde perspectivas similares, asemeja a un ritual con etapas preestablecidas y obligadas. La repetición es el eje poético de Kiarostami, sobre el que hace girar las acciones, las preguntas y los gestos. A través de este mecanismo parece proponerse hacer ver que la rutina y la inercia de la vida gobiernan el mundo. El instrumento de ese mecanismo es el automóvil, de modo que «el vehículo se convierte en otro elemento de repetición, que adquiere una importancia simbólica en la obra de Kiarostami y funciona como

³⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Ed. Amorrortu, 2002, pp. 21 a 23.

³⁰⁷ *Ob. cit.*, p. 53.

³⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós, 1984, p. 192.

un artefacto de la percepción contemporánea desde el que se puede llegar a descubrir el mundo.»³⁰⁹

4. Mecanismos de interacciones entre personajes con acciones y diálogos mínimos.

El cine de Kiarostami es esencialmente artesanal. Entre los aspectos de su creación se destaca que no emplea el guión en forma estricta, sino sólo algunos lineamientos generales para construir los diálogos, que generalmente elabora él mismo junto a sus actores no profesionales. Salvo excepciones, los personajes son interpretados por personas comunes extraídas de su propio entorno social, o seleccionados entre gente corriente sin ninguna formación actoral, a las que previamente el director se propone conocer a través de interactuar y compartir actividades con ellos.³¹⁰ El actor *natural*, dice Aumont, «es aquel al que es vano dirigir porque sabe por instinto qué debe hacer, y principalmente porque, fuera de cierto registro o de ciertos límites, no *podrá* actuar. Su extremo es el actor no profesional al que habrá que tomar por sorpresa, y que no actuará salvo que recurramos a toda su persona»³¹¹, y agrega más adelante que se trata de una «compleja relación entre un registro, una personalidad, una intuición, una ciencia innata –y la posición de reserva activa que asigna al realizador-. En cuanto a la actuación “natural”, es un ideal –neuro, aparentemente espontáneo- de la actuación.»³¹² Para realizar este nuevo cine se necesitan actores con aptitudes acordes a sus características. Precisamente porque lo que les sucede no les pertenece, no les concierne más que a medias, deben y saben constituirse en visionarios de los acontecimientos.

³⁰⁹ La autoconciencia realista en cierto cine contemporáneo. «Estructura en abismo en el cine iraní: el ejemplo de Abbas Kiarostami», incluido en el libro *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Ed. El Acantilado, Barcelona, 2003, p. 244.

³¹⁰ En forma excepcional utilizó un actor profesional para interpretar el personaje del cineasta de *A través de los olivos*. Entre los personajes que hicieron de sí mismos están el cineasta Makhmalbaf y el impostor Sabzian, en *Primer plano*.

³¹¹ AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena*. Ed. Colihue, 2013, p. 83. La cursiva corresponde a Aumont.

³¹² *Ibidem*.

De toda la persona de ese actor no profesional, además de su personalidad e intuiciones, habrá que explorar más sobre la incidencia del rostro, de su composición y de sus expresiones, como conjunto en sí mismo, pues constituye un aspecto central del gesto. La dualidad entre el montaje y el gesto es un fenómeno originario del lenguaje cinematográfico. El primero constituye el logos, aquello de lo que trata el film, mientras que el segundo es la expresión que excede lo tratado y nos enfrenta con su dimensión inconsciente, su “aura” en términos benjaminianos. Sobre esta fisiología onírica del gesto pone especial atención Balázs al decir, «frente a un rostro aislado no nos sentimos en el espacio. No existe ya la percepción del espacio. Para nosotros existe una dimensión de otro género: la fisonomía. El significado espacial que generalmente se atribuye al hecho de que cada una de las partes del rostro se ven la una al lado de la otra [...] se pierde en el momento que vemos una expresión».³¹³ De ahí, entonces, la intuición del director se pone de manifiesto al seleccionar los actores, que es, en definitiva, la elección de una fisonomía a través de un rostro. Es esa fisonomía la que expresará al personaje en su desarrollo y le otorgará su carácter, dado que, según Pezzella, «la expresión describe la intensidad de una emoción en el devenir del tiempo. En el gesto y en la fisonomía de un rostro se cristaliza el pasado del alma, indisociable de su mirada, de sus arrugas, de la distensión y contracción de los rasgos; contemporáneamente aparecen los rasgos del inminente futuro, la espera y el inicio del cambio en el que el rostro se encontrará fatalmente envuelto.»³¹⁴ Y luego de lo anteriormente mencionado, este autor concluye que «el lenguaje cinematográfico, gracias al gesto, expresa la duración y la suspensión indecisa de un suceso más que esos elementos en estado de petrificación.»³¹⁵ No obstante, la ficción dignifica a los personajes, que encuentran en ella el lugar que el mundo “real” no les ha dado, como es el caso de Sabzian en *Primer plano*. Es necesario, para poder realizarlo, un nuevo tipo de actores: no sólo los actores no profesionales, sino esos que Deleuze llama «no actores profesionales o, mejor aún, “actores médiums”, capaces de ver y hacer ver más

³¹³ BALÁZS, B. *Il film*, trad. it. Torino, Einaude, 1987, p. 56. Citado por PEZZELLA, Mario. Estética del cine. *La expresión fisiognómica* (conocer el carácter de una persona a través del rostro) y *el tiempo cinematográfico*. Ed. La balsa de la Medusa, 2004, pp. 116 y 117.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

que de actuar, y unas veces quedarse mudos y otras mantener una conversación cualquiera infinita, más que responder o continuar un diálogo.»³¹⁶ El director iraní se manifiesta convencido de que el rodaje presenta situaciones espontáneas en torno al guión, importantes de registrar para fortalecer los objetivos estéticos de la obra, y cuida que estos instantes de verdad no sean ahogados por un plan rígido. De modo que tanto diálogos como situaciones acontecidas son elaborados y aprovechados durante el rodaje, sin ser subordinados al guión. El guión, si bien es una guía necesaria, al momento de rodaje puede también constituirse en un obstáculo si es considerado con rigidez. En oportunidad de rodar *La experiencia* Kiarostami lo explicó así: «descubrí que no consigo hacer el guión técnico de una película. Confío mucho más en la emoción, en la sensación experimentada por mi actor en aquel momento, que en la puesta en escena preparada minuciosamente durante la víspera»³¹⁷, y dio a entender que lo realmente importante del cine no pasa por allí (por el guión) si no por cómo se cuenta la historia, por el punto de vista que se adopte, «es evidente que el cine está más allá de esas cosas; cuando el espectador acompaña la historia, no se fija en los detalles. A veces pienso que deberíamos ser menos exigentes y relajarnos más.»³¹⁸ De esa manera, la idea inicial atraviesa un proceso de transformación y, como veremos ampliado en el apartado siguiente, toma forma en función de la interacción con los (no) actores. Kiarostami crea las condiciones, como ya hemos visto, para que el espectador sea co-partícipe creativo de sus filmes, pero no es menor el espacio de protagonismo que deja también a quienes componen sus personajes. El secreto, según el propio director, pasa por el interés en saber quiénes son estos individuos que tiene enfrente, ahondar en aspectos de sus vidas, conocerlos e interpretar sus modos, que finalmente nutrirán la obra. De manera que al lograr escucharlos reconoce, además, que los diálogos de los héroes de sus películas, aunque ellos no lo sepan, les pertenece. Así entonces, al tiempo que elabora un cine en el que la persona filmada cobra tanta importancia, si no más, que el guión original, su propia esencia termina por ser la principal

³¹⁶ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, 1986, p. 35.

³¹⁷ «En el trabajo». Por Abbas Kiarostami. En: A. Barbera y E. Resegotti (comp.), *Kiarostami*, Turín, Electa, 2003. Cortesía de Alberto Barbera-Elisa Resegotti y Ediciones Electa. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 114.

³¹⁸ *Ibidem*.

dimensión componente de la película. También otorga cierta libertad a la banda sonora y evita el simple acompañamiento ilustrativo de la imagen. Como se verá más adelante (apartado II.3), logrará con ello efectos sensibles a la percepción. Sus personajes se enfrentan a lugares y situaciones extrañas, ajenas a sí mismos, desplazados de sus coordenadas habituales, perdidos en paisajes extraños y que confrontan con otros seres muy disímiles y distantes de su realidad. El cineasta de *Y la vida continúa* que después del terremoto va con su hijo en búsqueda de sus pequeños actores de *¿Dónde está la casa del amigo?*, así como Ahmad, el héroe de esta última película, y el ingeniero Behzad (*El viento nos llevará*) que viaja a una aldea a filmar el ritual de laceración del rostro que realizan las mujeres en señal de luto, muestran un desfase social cuyas características visibles comunes son la incompreensión del entorno y la dificultad para comunicarse con quienes estos personajes se cruzan. Behzad, entabla conversaciones triviales con personajes a los que únicamente es posible escuchar, porque no aparecen encuadrados; se conoce a estos personajes por lo que dicen o se dice sobre ellos, pues no hay posibilidad de verlos. Al hacer referencia a sus recorridos, Bergala hace notar que «el héroe kiarostamiano a menudo muestra estupefacción ante lo que ve y lo que le dicen los personajes que se encuentra.»³¹⁹ Los personajes viven circunstancias de opacidad ante un mundo que repentinamente se vuelve extraño, pero no experimentan una revelación final, sino que en la resolución Kiarostami se distancia de los personajes y respeta su intimidad. De modo que, al observarlos desde lejos, aleja también al espectador, que debe conformarse con un plano lejano y silenciado de diálogos, como costo a pagar por activar su imaginación.³²⁰

El arte de la puesta en escena consiste en crear la condiciones para la captura de los momentos sublimes, aquellos durante los cuales surgen las expresiones de verdad que se producen durante el rodaje. Ante esas apariciones súbitas el cineasta debe estar preparado, tener sentido de

³¹⁹ BERGALA, Alain. «Sobre la epifanía en el cine de Kiarostami y de Rossellini». En: QUINTANA, Angel, OLIVER, Jos y PRESUTTO, Settimio, (coords.). *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Ediciones de la Filmoteca. Filmoteca de Catalunya. Filmoteca Española, 2005, p. 81.

³²⁰ Véase las escenas finales de *El viento nos llevará*, *Close up*, *Y la vida continúa*, *El sabor de las cerezas* y *Detrás de los olivos*.

oportunidad para poder registrarlas. Este estado de alerta, distendido pero eficaz, se logra al crear dispositivos de captura, más o menos flexibles y siempre adecuados a las condiciones de rodaje. Kiarostami induce a los actores a emplear sus propios métodos y técnicas de improvisación de diálogos y acciones en gran parte de las escenas. Elabora las condiciones para obtener el efecto buscado y las reacciones expresivas que las escenas requieren. Parte de la idea que hacer un film no es pasear sobre las apariencias una mirada simple e indiscriminada. Por lo tanto, puede visualizarse al realizador iraní como un hábil creador de dispositivos cinematográficos que permiten instituir situaciones aptas en los momentos justos en los cuales lo “real” tiene oportunidad de emerger. Esta condición específica fuerza la reconsideración de la concepción clásica de puesta en escena, de la dirección de actores, de ambientaciones y de encuadres, y gesta así el estado de pasividad aparente, de potencia contenida y dispuesta, en calma espera de algo desconocido a advenir. Según Aumont, «Abbas Kiarostami es uno de los cineastas que ilustraron el arte de aprehender, en el reflejo indefinido del mundo esa parcela de verdad desnuda que por largo tiempo pasó por ser el atributo y el *nec plus ultra* del cine»³²¹, mediante la invención de dispositivos técnicos y estéticos que posibilitan la captura aleatoria de las apariencias cambiantes. Algunos ejemplos de las técnicas de interacción aplicadas con los personajes son las que habremos de presentar a continuación.

Un aspecto clave del método de rodaje de *El sabor de las cerezas* fue que ninguno de los actores principales se encontrara con los otros durante las tomas, lo que significaba que cada uno de ellos imaginaba un personaje distinto al que le estaba hablando o al que estaba escuchando. Kiarostami filmó a cada uno de ellos por separado; él ocupaba el asiento del pasajero o el asiento del conductor cuando los actores eran los pasajeros. Como un novelista que habita sus personajes representó o interpretó a todas esas personas fuera de campo, provocó en cada actor diálogos y reacciones mediante distintos tipos de manipulación sin aclararles cuándo filmaba o si sólo estaba ensayando, y lo explica así: «no había ningún equipo de filmación allí. Ellos instalaban la cámara para mí en el auto, porque yo era el único presente

³²¹ AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena*. Ed. Colihue, 2013, p. 112. La cursiva corresponde al autor.

aparte del actor; vale decir que yo estaba sirviendo de sustituto del personaje al que el actor le estaba hablando o escuchaba.»³²² También creó situaciones propicias para el flujo natural de las acciones e improvisaciones en las que «nada estaba escrito, fue todo espontáneo. Yo controlaba algunas partes y les hacía decir ciertas líneas, pero todo fue básicamente improvisación».³²³ Por otra parte, Kiarostami destaca una escena y explica así las reacciones íntimas durante su construcción: «el actor que interpretaba al soldado no era un soldado; yo le di un pie de antemano sobre la ubicación del campamento del ejército, por ejemplo. La película fue una combinación de lo real y lo irreal. Yo había encargado algunas armas, así que el actor pensó que tendría oportunidad de disparar una de ellas más tarde, cuando estuviéramos filmando, y no se dio cuenta de que este tipo de instrucción era la filmación real. Incluso se estaba poniendo ansioso y preguntaba cuando empezaría la filmación. En realidad, le hice creer que estaba planeando matarme».³²⁴ Al reconocer lo esencial de su obra cinematográfica, el director iraní afirma luego que «la parte más importante de la técnica consiste en conectar todas las reacciones, anudarlas a todas. A veces, no hay manera de relacionar cada una de ellas con las otras.»³²⁵ Finalmente, sobre esta escena, Kiarostami revela lo siguiente: «yo quería que el personaje del soldado expresara asombro, pero como no podía pedirle que hiciera eso, comencé a hablarle en checo. Dijo que no podía entender de qué le estaba hablando, y yo usé eso en la película. En otro momento, puse una pistola en la guantera y le pedí que la abriera para sacar un chocolate, cuando quería que se lo viese asustado.»³²⁶

La técnica empleada surge de la improvisación durante el rodaje. Allí Kiarostami despliega sus recursos de acuerdo a cómo las circunstancias configuran la escena a rodar y recurre a su experiencia e intuición, readaptándolas según aquellas se van presentando. Así entonces, «en *El viento nos llevará*, cuando el protagonista principal le pregunta al niño: “¿Crees que soy malo?”, y el niño se sonroja y dice: “no, no creo que sea un hombre

³²² MEHRNAZ SAEED-VAFA y Jonathan ROSENBAUM. Entrevista a Kiarostami, Chicago, marzo de 1998. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, pp. 175.

³²³ *Ob. cit.*, p. 176.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

malo”, yo estaba detrás de cámara y le tuve que hacer esa pregunta porque yo no le caía muy bien, a diferencia del actor que interpretaba al personaje principal. Por eso no fue muy convincente cuando dijo que yo era bueno. [...] Siempre usaba esa técnica, excepto cuando aparecen dos personas hablando en el mismo plano o cuando la persona habla por teléfono. Cuando habla por teléfono, el método es siempre el mismo: yo hablo primero y el personaje repite lo que digo. Y el tiempo que tiene que esperar para las respuestas a sus preguntas le permite escuchar lo que digo y repetirlo.»³²⁷

Kiarostami asume su rol de director de una película de modo similar a un entrenador de fútbol: hace lo esencial de su trabajo antes de encender la cámara; después deja que los jugadores hagan lo suyo en la cancha, no entrometiéndose en su acción, sino solo observándolos desde la convicción de que ellos mismos tienen que encontrar su personaje y hacer suyos los diálogos. El propio realizador lo expresa con sus palabras de la siguiente manera: «mi experiencia práctica (en *Alumnos de primer grado* [Avaliha / First Graders, 1985]) me enseñó que los niños, una vez que se acostumbran, se comportan espontáneamente, incluso frente a una cámara. Por eso decidimos dejar la cámara bien a la vista dentro de la sala, desde los primeros días de clase. Cuando los alumnos llegaron a la escuela por primera vez, vieron el pizarrón, la mesa de la profesora, los bancos y también la cámara de filmación. Jamás les pedimos que no miraran la cámara directamente, porque esa hubiera sido la mejor manera de llamar su atención hacia el aparato. Así, la presencia del camarógrafo resultó tan natural como la del profesor. Filmamos sin claqueta, para evitar que los niños y los adultos perdiesen la concentración.»³²⁸ Este método de dirección y rodaje, basado en la búsqueda de lo espontáneo, en el que las limitaciones de los actores se convierte finalmente en la fortaleza del filme, trae aparejadas diversas dificultades manifiestas en las fases finales de la elaboración de la película, tal como puede verse en la propia manifestación del director iraní, «de ese modo, tuvimos muchos problemas con el montaje y con la sincronización del sonido, debido a

³²⁷ Entrevista con Abbas Kiarostami, San Francisco, Mayo de 2000. En: ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, Córdoba, 2013, p. 122.

³²⁸ «Abbas Kiarostami. Después de la revolución». En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 121.

la confusión reinante en el aula. Son los inconvenientes de trabajar con actores que no son profesionales, pero el resultado compensa las dificultades: cuando interpretan, estos actores interpretan “de verdad”.»³²⁹

Al posar sutilmente la cámara a fin de capturar en lo inadvertido e insignificante lo que existe de determinante, aquello más asombroso de lo cotidiano, sin interrumpir el fluir de la vida, Kiarostami cultiva el arte de dejar advenir lo “real”, en el intento de captar su resonancia. Ha aprendido a utilizar el azar situándose en una transición: esa zona de *intercambio* entre realidad y ficción, donde los humanos interpretan su propio papel, del modo que hemos visto, y al dirigir a los personajes no actores y agregar a sus relatos ficcionales todo aquel elemento accidental que pueda alimentarlos.

5. El mecanismo de espera operado por Kiarostami para captar “lo real” desprendiéndose de la realidad.

Un rasgo esencial del arte es dar la posibilidad al espectador para que pueda participar. En esa participación interviene el valor poético que produce la mirada. La mirada poética de Kiarostami reserva en sus obras la posibilidad de la sugerencia e invita al espectador a involucrarse a través de historias en las que logra la integración de paisajes, personajes y relatos, pero que habitualmente quedan incompletas. En ellas, el director iraní juega con el estímulo surgido de la confusión entre lo representado y lo real, y para captar lo real reivindica el despojo formal del plano fijo, esto es: disponiéndose a esperar pacientemente a que “lo real” se separe de la realidad. Es por este motivo que sus películas están pobladas de larguísima secuencia en los que los tiempos muertos –considerados así por el cine clásico- cumplen una función dramática: para que el espectador perciba el efecto de “realidad” el cineasta debe esperar que el instante de verdad emerja de la acción, y esto puede acontecer de forma imprevista, en cualquier momento. Sergio Villalobos-Ruminott define así la poética de Kiarostami: «se trata de una poética y una política minimalista, un simple gesto que no quiere alterar ni interrumpir el fluir

³²⁹ *Ibidem.*

de la vida, en su más insignificante acaecer»³³⁰, y agrega luego que, «en la filmografía de Kiarostami encontramos que el obturador se abre para captar en la vida misma, aquellas mínimas situaciones que siempre prometen, sin presencia y sin impostación, la posibilidad de un habitar otro para el hombre». ³³¹ Esos instantes de verdad surgen naturalmente hasta en las situaciones más inesperadas, sorprendiendo por su espontaneidad al observador común, que desprevenido y desprovisto de equipo de registro, no puede por este motivo retenerlos. Sin embargo, la potencia que atesora lo real en pleno desprendimiento induce al realizador a estar atento y preparado para su captura. Este aspecto atrae fuertemente la observación y la reflexión cinematográfica de Kiarostami, según se advierte en la experiencia siguiente: «no puedo sacar de mi mente una imagen que me resultó muy formativa, que me capturó. Un día nevado yo iba al trabajo cuando veo a una madre caminando por la calle, cargando a un niño pequeño, a un bebé, envuelto en su manta. El pequeño estaba claramente hirviendo de fiebre, y sus ojos estaban claramente cerrados. Casualmente yo estaba caminando detrás de ellos, y estaba saludando al pequeño, moviendo mi mano como se hace con los niños. Pensé que él ni siquiera podía verme, sus ojos pequeños estaban muy hinchados. Y la madre tampoco sabía que yo estaba detrás. Cuando llegamos a la intersección, me di cuenta con asombro que el pequeño, con gran esfuerzo, sacó su mano y la movió en señal de despedida hacia mí. Bien, eso me estremeció y me shoqueó bastante, y también me fustigó el que nadie estuviera alrededor para ver esa escena. Y pensé: debe haber una forma de mostrar esto a la gente.»³³²

La estética de Kiarostami no expresa una suerte de neo-realismo en oposición al cine comercial ni en rechazo a la sofisticación tecnológica. El director iraní no retrata paisajes y aldeas dispersas en el Medio Oriente, sino más bien busca captar de estos lo más asombroso de lo cotidiano. El

³³⁰ VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. «Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista». En: *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Fundación Cinemateca Nacional, N° 12, Caracas, 2005, pp. 11.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *The Cineaste Interview 2: «Real Life is More Important than Cinema»*, en *On the Art and Politics of Cinema*. Gary Crowdus and Dan Georgakas, Lake View Press, Chicago, 2002, p. 172.

deslumbramiento registrado se destaca por la belleza y complejidad provenientes de las relaciones entre ficción y realidad; en esa zona de indeterminación los límites entre ambas sensaciones quedan desdibujados, son plena transición. Así, acciona en lo indeterminado, y sobre lo real se involucra una mirada –la mirada concreta de alguien, no una abstracción- que le otorga a la película una potente sensación de realidad. Esta sensación de realidad es básicamente diferente a la sensación de “real” brindada por un documental. En las películas de Kiarostami lo real está “mirado”, mediado estéticamente por el realizador. Y la poética de esa mirada conmueve al espectador incitándolo a su participación. Siempre hay alguien mirando eso que nos muestra, mirando la realidad. La realidad sola no basta. Kiarostami se aparta del guión convencional, pero lo hace sin intención de *performance* ni de elaborar una estética tercermundista que pretenda mostrar fantasías provincianas al Occidente desarrollado. Sobre estos aspectos, Villalobos-Ruminott dice: «en Kiarostami toda estrategia narrativa está subordinada a una cierta inmanencia fotográfica de la imagen cinematográfica, que desarticula cualquier efecto representacional, narrativo y romántico»³³³, y afirma poco más adelante que «no hay utilización del cine ni articulación de la trama en función de una puesta en escena argumental, recuperativa, denunciante u ópticamente (vulgarmente) política.»³³⁴ Conocer el proceso de construcción del guión posibilita entender la flexibilidad de las estrategias narrativas. Partiendo de una idea general acerca del personaje, inicia el trabajo de elaboración de diálogos una vez seleccionada la persona que lo va a interpretar. Si este no actor no es de su entorno de conocidos el primer paso es comenzar a conocerlo para nutrir el discurso con su aporte. Kiarostami revela su método de la siguiente manera: «no tengo guiones muy completos para mis filmes. Tengo un esbozo general y un personaje en mi mente, y no tomo notas hasta cuando encuentro a la persona que pueda calzar con el personaje que tengo en mi mente. Cuando encuentro los personajes, trato de pasar tiempo con ellos y conocerlos muy bien, por lo tanto mis notas no provienen del personaje que tenía previamente en la mente, sino que provienen de la gente que he conocido en la vida real. Es un proceso largo, puede tomar hasta seis meses. Y sólo tomo notas, no escribo diálogos

³³³ *Ob. cit.*, p. 10.

³³⁴ *Ibidem.*

en su totalidad, y estas notas están basadas en lo que sé de las personas... Como director les doy a ellos algo, pero tomo de ellos también».³³⁵ Por ejemplo, en *Ten* recurrió al uso de dos pequeñas cámaras digitales fijas, una que apuntó a la conductora y la otra a su acompañante. Kiarostami sólo les dio a sus improvisados actores un lineamiento general de lo que quería y los dejó desplazar por las calles de Teherán, para que de allí vertiera naturalmente la realidad. Al terminar su trabajo algunos de los personajes preguntaron “cuándo iba a comenzar la filmación.”

Los planos secuencia son, ante todo, planos compuestos de tiempo. ¿De cuánto tiempo? En sus películas, Kiarostami asigna todo el tiempo necesario que la narración requiera, su duración está subordinada a la captación de “lo real”, lo que supone un desprendimiento de la realidad. Veamos algunos ejemplos. En primer lugar, la escena final de *Detrás de los olivos* es un gran plano general de una plantación de olivos. La chica que siempre rechazó al muchacho empieza a caminar, y al rato él va detrás de ella, y la cámara se queda; espera mientras ellos siguen yéndose. En tanto que el plano secuencia dura y se va convirtiendo en “plano cósmico”, el espectador se encuentra con un hueco temporal de casi seis minutos para completar con el aporte de su intuición estimulada por el concierto para oboe y violín de Doménico Cimarosa que abre el final que se prefiera imaginar. Otro ejemplo es el final de *Primer plano*. Kiarostami espera a la salida de la cárcel la liberación de Sabzian, el falso director de cine. Ha ido acompañado de Makhmalbaf –el verdadero director, que Sabzian tanto admira-, y con su cámara filma en primer plano ese encuentro. Luego, Makhmalbaf le pide a Sabzian que compre un ramo de flores y lo acompañe en su moto hasta la casa de la familia denunciante. Entonces, Kiarostami sigue la trayectoria de ambos. La cámara es ajena y a la vez parte de los personajes, nunca se pierde; va con ellos y captura la alegría que se desprende de la libertad, durante casi cinco minutos.

Captar la realidad no significa, en el caso de Kiarostami, registrar una escenografía natural y en ruinas al estilo del neorrealismo italiano. Si bien en

³³⁵ Abbas Kiarostami (Interview with Geoff Andrew): Teatro Nacional del Filme, Inglaterra, martes 28 de Abril de 2005. Ver en: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1476326,00.html>

algunas de sus películas lo hace, como sucede en *Y la vida continúa*, en que una parte de la trayectoria de los personajes se realiza entre montañas de escombros producidos por el terremoto, en otras elabora cuidadosamente sus escenarios. La aproximación a la realidad está buscada por el director iraní, como hemos visto, mediante técnicas específicas de dirección de actores a través de mecanismos y procesos de rodaje que le son propios. No obstante, la base de su cinematografía sustentada en escenarios abiertos o cerrados, en apariencia intocados, permite asignarle un perfil de cineasta realista.³³⁶ Esta etiqueta excluye, por otra parte, el reconocimiento de la detallada intervención escenográfica que Kiarostami hubo realizado, ya sea en casas, caminos y paisajes. Por ejemplo, al referirse a *¿Dónde está la casa del amigo?* Houshang Golmakani dice: «la verdad es que esta película no tiene nada de realista. Más bien deberíamos hablar de una película “idealista”, al menos en el sentido de que su realizador ha diseñado cuidadosamente sus planos para presentar a nuestros ojos, delante de la cámara, su propia sociedad utópica. No hay en ella ningún personaje negativo. Todo está limpio e higienizado. El realizador ha llegado al extremo de limpiar todas las calles y callejuelas del pueblo, haciendo reparar las paredes y pintarlas con llamativos colores blancos y azules, añadiendo incluso tiestos con flores. El camino que recorre Ahmad ha sido también adecentado, eliminando ramas y arbustos para que a la pureza de su sacrificio correspondiera en la pantalla un espacio diáfano, libre de obstáculos y “defectos”...». ³³⁷ Todo esto evidencia una voluntad manifiesta de adecuación de la realidad a los objetivos de su propuesta estética. Las películas de Kiarostami toman vuelo desde la vida cotidiana, se separan de ella y transportan sus circunstancias y acciones al campo del arte cinematográfico. Al ser consultado sobre la distancia entre lo visible y lo oculto en relación a la puesta en escena de sus filmes Kiarostami expresa: «me gusta producir una película que sea ligera y simple, pero no en el sentido hollywoodense de esos términos; como se dice, quiero que sea ligera como un pájaro y no ligera como una pluma. Y al contrario de lo que es la creencia popular, eso exige trabajar

³³⁶ Véase detalles de la descripción de KARIMI, Iraj. *Abbas Kiarostami, filmsaz-e realiste (Abbas Kiarostami, un cineasta realista)*, Teherán, Nashr-e Ahu, 1986, en: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, pp. 98 a 100.

³³⁷ GOLMAKANI, Houshang. Crítica de la película, en la revista *Film*, núm. 71, Marzo de 1988, p. 85; citado en Hormuz Kéy, *Le cinéma iranien*, pp. 115-116. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 99.

duro; el esfuerzo a fin de eliminar los elementos innecesarios está enraizado en mi amor por las artes gráficas. Elimino para que sea más fácil ver lo esencial. Cuando se trata de la naturaleza, no corto árboles para que un árbol en especial tenga una mejor posición, yo busco ese único árbol solitario [...] Uno tiene que ser realmente cuidadoso con lo que quiere comunicar. No podemos mostrar el bosque y esperar que la gente vea el árbol».³³⁸

En *El sabor de las cerezas* es significativa la escena en la que Badii se detiene a observar un inmenso talud de una obra vial en el que una pala mecánica desde su cima hace una polvorienta descarga de piedras que ruedan hacia abajo, tal vez para contemplar y meditar qué significa estar enterrado, mientras un obrero afgano desde su lugar de trabajo le pide que se corra de allí. De esta interacción se desprende que el significado de su fantasía del infierno es la realidad del trabajo de un obrero vial en su alejado obrador. De manera similar, la larga espera de Behzad en *El viento nos llevará*, representada a través de sus reiterados viajes a la cima del cerro para obtener señal en su celular, es símbolo del hombre moderno universal y globalizado. El ingeniero Behzad manifiesta su ansiedad y preocupación propias de una sociedad alienada. Este planteo cinematográfico de la alienación en Oriente, reflejado en la espera ansiosa, rompe el estereotipo occidental basado en la idea de que la alienación es un fenómeno estrictamente occidental derivado del capitalismo industrial avanzado, a la vez que posibilita entenderlo de una manera más amplia, es decir, como un problema universal. Filmar ese ritual funerario de una mujer vieja, sin que ésta aparezca jamás en escena, ni tampoco sus vecinos a quienes el espectador sólo conoce por sus voces al ser entrevistados por Behzad, además de las sucesivas corridas de éste hasta la cima dejadas en tiempo real pese a la monotonía que generan los planos pone de manifiesto que, según Villalobos-Ruminott, «toda la filmación está marcada entonces por una suerte de “significante vacío”, que se sustrae a la representación pero que la hace posible.»³³⁹ Pero además, si se considera la escena del sótano en que una mujer ordeña una vaca, «la sugerencia en los

³³⁸ PORTA FOUZ, Javier, ROJAS, Eduardo, TREROTOLA, Diego, TOBAL, Gonzalo Tobal y CANGI, Adrián. Entrevista preparada en conjunto por la revista *El amante* y *Malba.cine*. Edición de Adrián Cangi. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 185.

³³⁹ *Ob. cit.*, p. 15.

diálogos y en el manejo contrastante de la imagen y la oscuridad, se complementa con la puesta en escena de una suerte de *personajes espectrales* que están ahí en la vida cotidiana de la aldea, que son captados por la película, pero que no son filmados, que no aparecen y que debilitan así, cualquier apelación antropológica a su pintoresca presencia.»³⁴⁰ Las películas de Kiarostami no cuentan una gran historia, ningún hecho social o político relevante, sino que ponen en escena tramas mínimas mediante guiones abiertos y flexibles. Ese fluir cotidiano de la verdadera precariedad de la vida, de su condición desprotegida y despojada permite referirse a Villalobos-Ruminott a «una presentación de sujetos-sin-soberanía, donde actores comunes y corrientes llevan a cabo la puesta en escena de sus propias vidas, no para cumplir con las demandas de un cierto realismo *a la Stanislavsky*, sino para mostrar que la vida, desnuda y debilitada por el avatar de una catástrofe (historia), es el único lugar donde ocurre el arte.»³⁴¹

Lo real puede ser interpretado en el cine como sinónimo de lo verdadero: el espectador puede concebir real una escena o una historia si las percibe como verdaderas. Pero, tratándose de arte, construir una historia verdadera en cine implica, en general, recorrer una serie de mentiras coordinadas y ensambladas de forma tal que el resultado se aproxime a lo verosímil. Después de todo... ¿Puede afirmarse que la verdad es absoluta? Kiarostami profesa la densidad de lo real y propende a potenciar las implicancias expresivas, siempre a partir del carácter relativo de las posibles representaciones. Una posible aproximación al entendimiento de lo real se advierte en su propia acepción: «la “imagen” es el corazón y la esencia del cine, y por ende, me gusta pensar que solo estamos presentando la imagen de la realidad que nos rodea; pero, al mismo tiempo, debido a que no hay una verdad o realidad absoluta, todos nosotros estamos representando nuestra propia realidad, nuestra propia interpretación de la realidad. Esta interpretación, definitivamente, está influida por la tradición de los maestros del arte, entre otros. Aún cuando es difícil decir con exactitud de quien y cuándo, el resultado es, innegablemente, la sedimentación de un largo proceso de aprendizaje, tanto de la naturaleza como

³⁴⁰ *Ibidem*. La cursiva corresponde al autor.

³⁴¹ *Ob. cit.*, p. 12. El subrayado y las cursivas corresponden al autor.

de la cultura.»³⁴² Como ya se ha visto, la poesía persa es fuente de inspiración del realizador iraní. Quizá lo importante es cómo se conciba la noción misma de verdad. Una referencia en ese sentido es el aforismo de Rumi, que Makhmalbaf incluye a modo de moraleja en su espléndida *Tiempo de amor* (*Nobat-e asheghi*, 1990): «la verdad era un espejo que cayó al suelo y se rompió. Cada cual cogió un trozo y, viendo reflejada en éste su propia imagen, creyó estar en posesión de toda la verdad».³⁴³ El director iraní está interesado, esencialmente, en lograr que lo que se muestra se interprete como verdadero. Y a veces, para alcanzar la verdad hace falta traicionar en parte la realidad. En este sentido, la mentira, como el propio Kiarostami ha señalado reiteradamente, puede ser una fecunda forma de verdad, «se trate de documental o de ficción, todo lo que contamos es una gran mentira y nuestra habilidad consiste en contarla de manera tal que resulte creíble. Que una parte sea documental y otra una reconstrucción tiene sólo que ver con nuestro método de trabajo, pero no es algo que incumba al público. Lo más importante es cómo nos servimos de una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande. Mentiras que no son reales, pero sí verdaderas en algún sentido. Esto es lo importante [...] Todo es una completa mentira, nada es real, pero el conjunto sugiere la verdad.»³⁴⁴ Mentiras del realizador, pero mentiras también de los personajes que él crea, tal como sucede en *¿Dónde está la casa del amigo?*, en la que a Ahmad le queda engañar al maestro como último y creativo recurso que le permite finalmente evitar un castigo injusto a su amigo. Esa estratagema de infante es ni más ni menos que la imaginación en acción eludiendo una verdad pequeña para defender una causa justa. La siguiente afirmación de Kiarostami comprende y sintetiza el espíritu de esa idea: «las mentiras tienen algo de verdad.»³⁴⁵

³⁴² PORTA FOUZ, Javier, ROJAS, Eduardo, TREROTOLA, Diego, TOBAL, Gonzalo Tobal y CANGI, Adrián. Entrevista preparada en conjunto por la revista *El amante* y Malba.cine. Edición de Adrián Cangi. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 185.

³⁴³ En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 128.

³⁴⁴ Declaraciones del cineasta en la película *Abbas Kiarostami: vérités et mensonges* (*Abbas Kiarostami: verdades e ilusiones*), Jean-Pierre Limosin, 1994. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.* Ed. Cátedra, 2002, p. 281.

³⁴⁵ ISLAMI, Majid, GOLMAKANI, Houshang y KARIMI, Iran. «A Group Interview with Kiarostami: Goal: An Eliminating of Directing» [«Una entrevista grupal con Kiarostami: sobre la supresión del trabajo de dirección»]. *Film Montly* (Teherán), 12.168:121. En: ROSENBAUM, Jonathan y MERNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, Córdoba, 2013, p. 74.

En la búsqueda de lo real y de su representación Kiarostami apunta a los universos interiores de sus personajes. Apela a su mirada filosófica y prioriza los aspectos culturales y tradicionales que los atraviesan, anteponiéndolos con humor por sobre las condiciones materiales o políticas, aunque éstas, como telón de fondo, están siempre presentes. Al inicio de *El sabor de las cerezas* el señor Badii recorre las calles de Teherán buscando a alguien que lo sepolte al día siguiente cuando se suicide. Sin embargo, lo que el espectador ve a través de la ventanilla es una multitud desocupada que pulula en busca de un trabajo, rodeando el vehículo y ofreciéndose sin condiciones. El personaje está inmerso en una realidad que lo abruma y lo hace reflexionar sobre la vida y la muerte – en vida-. Esa representación es real para el espectador, que a través de la cámara se asoma por el parabrisas a conocer las condiciones sociales iraníes. Surge entonces otro interrogante: ¿Hasta qué punto las películas de Kiarostami son apolíticas? El propio Kiarostami responde lo siguiente: «una vez que tienes trabajo te conviertes en un sujeto político. Hay dos tipos de películas apolíticas: las que no tienen identidad y las que insisten en que son políticas, como en el caso de las políticas partidarias, donde las apariencias y la pertenencia a una clase social particular defienden claramente una ideología».³⁴⁶ Para desarrollar su obra cinematográfica el director iraní debe enfrentar la resistencia que ofrece una situación de excesiva estabilidad, la inercia de una sociedad en la que el orden moral es compacto, donde la Ley reina de forma absoluta y la censura es una de las más férreas del planeta. Al igual que Rossellini, Kiarostami manifiesta su predilección por las ruinas -aunque éstas tienen orígenes radicalmente distintos- y las hace recorrer por sus personajes. Esta “estética de las ruinas” de sus películas es reveladora y a la vez denunciante de una realidad social y económica, urbana y rural, y de políticas de Estado. Puede estimular, además, un punto de partida hacia un mundo mejor y hacia la construcción de una sociedad más justa, o en cualquier caso diferente. Kiarostami utiliza la cámara para mostrar los resultados de las políticas iraníes en toda su crudeza. El Rossellini de *Paisà* y de *Germania, anno zero* recreaba claramente la situación de posguerra al hacer recorrer a sus personajes por las

³⁴⁶ MEHRNAZ SAEED-VAFA. «Abbas Kiarostami». En: Jonathan Rosenbaum–Mehrnaz Saeed-Vafa, *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, Córdoba, 2013, p. 74.

ruinas todavía humeantes, y Kiarostami hace recorrer los suyos por las ruinas económica y existencial en que se pasea parte de la sociedad iraní.³⁴⁷ Alain Bergala alude a una entrevista filmada en la cual Kiarostami admite que «ese trozo de colina en Gilan, con sus pueblos medio derruidos, era de algún modo su estudio sobre la pobreza y que gozaba de la misma libertad que un director de Hollywood en un decorado lujoso: podía echar abajo un trozo de pared si le molestaba, entrar a rodar tranquilamente en cualquiera de las casas que escogiese o reconstruir ciertos rincones del decorado.»³⁴⁸ La tendencia de Kiarostami hacia la creación de lo real como desprendimiento de la realidad no se limita a los aspectos y componentes estéticos de sus películas, sino que abarca también la simbología misma de la imagen que las representa. Por ejemplo, el afiche de *Y la vida continúa* es una imagen emblemática de un campesino feliz: tiene su taza de té, un pedazo de pan, un poco de carne y su *chopoq*.³⁴⁹ El director iraní explica que «en el imaginario de la gente, es la imagen ideal del campesino en el momento más feliz de su vida.»³⁵⁰ Sin embargo, esa imagen está atravesada por una rasgadura sinuosa vertical, sobre la que Kiarostami expresa: «la hice yo mismo por una razón simbólica. Como se ve en la imagen, al campesino se le separa de todo lo que le importaba: su pan, su taza de té, su carne. Sus medios de subsistencia se han visto amenazados. El sismo ha creado un foso entre él y sus bienes. Pero su estado de ánimo ha permanecido igual. Ése es el motivo por el que, en Irán, esa imagen sirvió de cartel para la película *Y la vida continúa...*, sobre el cual yo había añadido: “la tierra ha temblado, pero nosotros no hemos temblado”»³⁵¹, lo cual, además, hace alusión a que Irán permanece, la tradición

³⁴⁷ Véase en *El sabor de las cerezas* la escena en que Badii dialoga con el personaje que junta bolsas de plástico en un basurero para luego venderlas y ayudar económicamente a su familia. Advértase entre ambos, en el fondo del plano, un camión haciendo su descarga ruidosa sobre un camino en construcción.

³⁴⁸ BERGALA, Alain. «Sobre la epifanía en el cine de Kiarostami y de Rossellini». En: QUINTANA, Ángel (Coord.) y otros. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Ediciones de la Filmoteca. Filmoteca de Catalunya, 2005, p. 77. El reportaje aludido y anteriormente citado fue realizado por Jean-Pierre Limosin. Las cursivas insertas en el texto nos corresponden.

³⁴⁹ El *chopoq* es una pipa tradicional de tubo largo utilizada sobre todo por los campesinos iraníes y puede simbolizar su vida, mientras que la pipa corta demostraría un mayor desahogo material.

³⁵⁰ Declaraciones de Kiarostami en conversación con Jean-Luc Nancy. En: NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, pp. 116 y 117. Véase la imagen del afiche de *Y la vida continúa* en el apéndice nº 1.

³⁵¹ *Ibidem*.

permanece, la religión permanece; en síntesis, hace referencia a la inercia social que mencionáramos precedentemente. El dato clave que permite conocer cómo Kiarostami elabora el sentido de su arte se advierte en el reconocimiento de su improvisación circunstancial: «la compré en un salón de té de un pueblo cualquiera y la llevé al lugar del rodaje»³⁵², y también en el método empleado para llevarlo a cabo: «esa imagen rasgada por la fisura es imposible. Un papel pegado al muro se habría caído durante el terremoto. Sólo una pintura mural podría haberse agrietado así. Así que encontré un muro resquebrajado, apliqué la imagen sobre la fisura, coloqué una luz detrás para poder trazar con precisión el movimiento en zigzag sobre la imagen y después la rasgué.»³⁵³ En la película la imagen aludida aparece cuando el director recorre una casa destruida y de pronto se ve atraído por una plantación de olivos a la que puede ver a través de una abertura; al girar sobre sí queda de frente a la imagen, la observa detenidamente y reflexiona sobre su contenido.³⁵⁴

II – COMPOSICIÓN DEL MODELO REPRESENTACIONAL Y SU INTERACCIÓN DE PARTES

1. Escenificación de los filmes. Una aparente geometría de cajas chinas: el cine dentro del cine, dentro del cine.

Era impensable que antes de filmar *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*, Irán, 1987) Kiarostami pudiera haber considerado que esta película iba a ser la primera de una trilogía que luego se completaría con *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, Irán, 1991) y *A través de los*

³⁵² *Ob. cit.*, p. 117.

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ Véase la escena referida hacia la mitad de la película.

olivos (*Zire darakhatana zeyton*, Irán-Francia, 1994).³⁵⁵ La razón de esta afirmación es que el factor determinante de las dos últimas simplemente aún no había sucedido. El acontecimiento imprevisible fue un terremoto de altísima intensidad y efectos devastadores con epicentro en la región de Gilan, donde poco antes Kiarostami había rodado el primero de los filmes mencionados. Las consecuencias del sismo y el interés humano por conocer el destino de sus pequeños (no) actores protagonistas de la primera historia movilizaron al director iraní, y de esa motivación surgió el segundo filme. La escenografía común a los tres filmes es la geografía de la región de Gilan, cuyas ruinas se registran ya en la segunda película.³⁵⁶ Las películas de Kiarostami funcionan desde un punto dicotómico entre lo mostrado y lo ocultado en el acto mismo de representación. Ese foco activa un juego de autoconsciencia y los registros de la cámara parecen inmersos en un espejo cóncavo que refleja y multiplica la realidad captada. Este esquema de representación permite superar la aparente importancia del tema tratado si se independiza del tamaño del mismo. «No hay temas grandes o pequeños, puesto que cuanto más pequeño es el tema, mayor es la posibilidad de tratarlo con grandeza. En verdad, no hay nada más que la verdad»³⁵⁷, dice Claude Chabrol. Kiarostami busca la conformación de un nuevo conjunto de relaciones de sustancia reflexiva más allá del movimiento y conforma abstractos visuales a partir del relato de situaciones triviales y cotidianas desde las que logra desprender intensas fuerzas emotivas. Sus filmes reflejan la búsqueda de algo elemental, y parecen más bien basarse en la siguiente concepción cinematográfica de Bresson: «un pequeño argumento puede servir de pretexto para combinaciones múltiples y profundas. Evita los argumentos demasiado vastos o demasiado lejanos en los que nada te advierte

³⁵⁵ Según el propio Kiarostami «estas tres películas (*¿Dónde está la casa del amigo?*, *La vida y nada más* – *La vida continúa*- y *A través de los olivos*) se suelen considerar como una trilogía, pero desde mi punto de vista quedaría una trilogía mejor si sustituyéramos *¿Dónde está la casa del amigo?* por *El sabor de las cerezas* ya que en estos tres filmes se da un elemento común que es el elogio de vida frente a la muerte». En: ELENA, Alberto, 2002, p. 154. Citado por SANCHEZ SEGURA, Adriana y VÉLEZ, Byron. *El espejo nos mira. Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami*, Movimientos y renovación en el cine. Caicedo González, Juan Diego, comp. Ed. Fundación Universidad Central, Colombia, 2005, p. 204.

³⁵⁶ Kiarostami reconoce la influencia cinematográfica que tuvo en él el neorealismo italiano, en particular los filmes de Rossellini. La trilogía de la guerra de este director: *Roma città aperta* (Italia, 1945), *Paisà* (Italia, 1946) y *Germania, anno zero* (Italia, Francia, Alemania, 1947) se caracteriza por haber sido realizada tras la catástrofe de la guerra, con sus ruinas como decorado.

³⁵⁷ CHABROL, Claude. *Cahiers du cinéma*, N° 100, Octubre de 1959. En: BERGALA, Alain, *La hipótesis del cine*. Ed. Laertes, 2007, p. 54.

cuándo te extravías. O bien toma sólo aquello que podría formar parte de tu vida y que deriva de tu experiencia»³⁵⁸. Esas situaciones simples y elementales son el punto de partida, la plataforma sobre la cual Kiarostami encadena su producción cinematográfica, y que el director iraní reconoce, al admitir que «cada una de mis películas le da nacimiento a otra».³⁵⁹ Ese renacer fílmico se conforma mediante la continuidad de ciertas características diegéticas asignadas a los personajes, cuyos espíritus trascienden de un filme a otro.³⁶⁰ Este rasgo característico es rescatado por Sánchez Segura y Vélez al señalar lo siguiente: «se incorpora en los personajes la conciencia de haber participado antes en otro filme, con lo cual se continúan a sí mismos en uno posterior.»³⁶¹ Al respecto, las autoras refieren el siguiente ejemplo: «el caso paradigmático de este fenómeno es el del anciano ebanista de *¿Dónde está la casa del amigo?* y de *La vida y nada más -La vida continúa-*, quien, interrogado por Puya, el niño protagonista de la segunda película, acerca de la apariencia física en la primera, responde, “me hicieron más viejo para *¿Dónde está la casa del amigo?* [...] también me hicieron una joroba y me pidieron que caminara más lento”, y luego aclara, “...la casa de *¿Dónde está la casa del amigo?* no es mi casa en la vida real. Ésta tampoco es mi casa, porque la mía se derrumbó durante el terremoto. Ésta es mi casa, pero solamente para esta película.”»³⁶² Algunos ejemplos de características similares se mencionan a continuación: uno, al inicio del film *Detrás de los olivos*, cuando Tahereh lleva en su auto a un profesor y éste le cuenta que hizo el personaje del maestro en la película *¿Dónde está la casa del amigo?* Y otro, también en ese mismo filme, a continuación de la escena mencionada, cuando la productora continúa el viaje en su vehículo y encuentra a dos niños que colaboran con ella en la

³⁵⁸ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 1997, p. 42 (*Notes sur le cinématographe*, Gallimard, París, 1975). En: BERGALA, Alain, *Ibidem*.

³⁵⁹ Entrevista con NAIERI, Farah en *Sight and Sound*, vol. 3, n° 12, (NS), Diciembre de 1993, p. 27. Citado por GEOFF, Andrew. *Cine Iraní*. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 133.

³⁶⁰ Véase, a modo de ejemplo, en *¿Dónde está la casa del amigo?* (1987) la escena en que Ahmad vuelve la primera vez de Posthet –la aldea donde vive su amigo– y el abuelo lo manda a comprar tabaco. Mientras Ahmad va a hacer el mandado la cámara se queda con el abuelo, que le cuenta a su amigo la historia del ingeniero iraní; ésta historia es la base diegética de *El viento nos llevará* (1999).

³⁶¹ SANCHEZ SEGURA, Adriana y VÉLEZ, Byron. *El espejo nos mira. Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami*. Movimientos y renovación en el cine, Caicedo González, Juan Diego (comp.). Ed. Fundación Universidad Central, Colombia, 2005, pp. 204.

³⁶² *Ob. cit.*, pp. 204 y 205.

producción; uno de ellos es Ahmad, el niño de *¿Dónde está la casa del amigo?*, que Kiarostami no mostró en *Y la vida continúa* y lo hace ahora, y así revela en la tercera película de la trilogía lo que había dejado planteado como duda en la segunda. De modo que, mediante estas traslaciones diegéticas, Kiarostami logra resignificar con sutilezas las películas precedentes, supera la mera autorreferencialidad y enriquece los efectos de espejos ya mencionados, juega con ellos y los multiplica. Según el criterio de las autoras citadas, «este recurso a su vez se invoca como una estrategia para “sacar” al espectador de su indiferencia ante lo que observa y para –subrayando el falseamiento que posibilita el que vea una película- hacer surgir de su marginalidad una realidad que verdaderamente existe y de la cual depende toda proporción estética.»³⁶³ Al hacer uso de su destreza estilística Kiarostami coloca uno de esos espejos de forma frontal al cine como actividad, homenajeándolo, pero dándonos a conocer, además, su funcionamiento y sus artilugios.³⁶⁴ Al revelar sus mañas y sus trampas, al enjuiciarlas, nos hace saber, también, algo relativo a los riesgos de su utilización cuando se halla en malas manos, y nos hace ver los perjuicios potenciales de una perversa intencionalidad. Esta dimensión crítica está presente en sus filmes.³⁶⁵ Más adelante analizaremos aspectos de *Primer plano* (*Close up*) y podrá verse que el espectador es uno de los personajes presentes en gran parte de la filmografía de Kiarostami.³⁶⁶

¿Dónde está la casa del amigo? es una profunda parábola filosófica que se articula sobre la base de numerosas repeticiones, siendo la más significativa de ellas el doble viaje de Ahmad a Poshteh. Sus recorridos parecen un ritual con

³⁶³ *Ob. cit.*, p. 205.

³⁶⁴ Véase un claro ejemplo del sistema de representación en espejos empleados por Kiarostami en *Detrás de los olivos* durante la escena en que el personaje que interpreta al propio Kiarostami habla con un tartamudo; ante la dificultad de comunicación entre ambos aparece en escena el supuesto director del filme, y los dos “directores” son visibles en simultáneo para el espectador.

³⁶⁵ Es el caso de Behzad, el director protagonista de *El viento nos llevará*, quien viaja al Kurdistán con un equipo de técnicos para filmar la ceremonia fúnebre de las mujeres kurdas. Para este personaje toda la realidad del lugar que visita pasa inadvertida ante el deseo permanente y la convocatoria de la muerte, centro único de su mirada. La mirada de espejo comporta aquí una interpelación al espectador; lo interroga acerca de la calidad de su mirada. La pose de frente, la mirada hacia el espectador, es la pose que más lo implica a éste; este pseudo frente a frente elimina el espacio de la representación, interpela y establece una aparente relación interpersonal, una relación dual.

³⁶⁶ En ese film Sabzian es un devoto espectador del cine de Mohsen Makhmalbaf, uno de los realizadores iraníes más prestigiosos. También lo es la familia Ahanjah, a la cual aquél engaña haciéndose pasar por éste último.

etapas predefinidas y filmadas siempre desde puntos de vista que no difieren entre sí. Una de las claves para su comprensión está en la circularidad, que se corresponde con la del poema de Seperhi. Sobre este aspecto, Asier Aranzubia, mediante un riguroso análisis de la película, insiste en su «estructura [...] en cierto sentido circular»³⁶⁷, aunque, desde otro punto de vista, es posible advertir «una precisa y calculada estructura simétrica, como demuestra el minucioso desglose de Majid Eslami, que evidencia una construcción en siete grandes bloques (escuela / casa / Poshteh / casa de té / Poshteh / casa / escuela) en los que la secuencia del encuentro con el autoritario abuelo se revela central.»³⁶⁸ Al analizar el film, Majid Eslami apunta que, por momentos, «la reiteración es tal que los diálogos se alejan de cualquier convención realista para convertirse en puramente abstractos»³⁶⁹, de igual manera que la poesía se sirve de la repetición en aras de conseguir ciertos efectos de rima y al servicio, pues, de planteamientos estéticos que nada tienen que ver con la naturalidad de la expresión. Entre tantas dificultades, nadie sabe indicarle a Ahmad dónde vive su amigo Mohammad Reza. En esa noche expresionista en la que el viento comienza a soplar en las oscuras y laberínticas callejuelas de la aldea, mientras puertas y ventanas crujen y perros ladran a lo lejos, el pequeño no logra devolver el cuaderno a su compañero. Ni siquiera el viejo ebanista, único personaje bien predispuesto puede ayudarlo realmente.³⁷⁰ La respuesta que más frecuentemente escucha Ahmad es, “no lo sé”, y entonces, «derrotado, volverá a casa sin que una drástica elipsis nos dé mayores indicaciones al respecto.»³⁷¹ Ya en casa, no quiere cenar y se va a la habitación contigua para hacer sus deberes. No sabemos a ciencia cierta qué ha sucedido. Kiarostami no muestra el camino de vuelta ni el escarmiento. En el plano siguiente muestra al padre de Ahmad

³⁶⁷ ARANZUBIA, Asier. «Abbas Kiarostami: la trilogía del Koker», *Opus Cero. Revista de cine*, número 9, Marzo-Abril de 2000, p. 19. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 109.

³⁶⁸ MAJID ESLAMI, “The Freshness of Repetition: *Where is the Friend’s Home?*. Thirteen Years Later”, p. 110 y 111. Citado por ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 109.

³⁶⁹ *Ob. cit.*, p. 96.

³⁷⁰ ELENA señala que la dimensión expresionista de esta secuencia ha sido muy bien resaltada por Asier Aranzubia en: “Abbas Kiarostami: la trilogía de Koker”, *Opus Cero. Revista de cine*, núm. 9, Marzo-Abril de 2000, p. 19; y también por Aldo Alloni y Alberto Scandola en: “Dietro la porta chiusa: viaggio iniziatico in uno spazio espressionista”, en Luca Sandrini y Alberto Scandola (eds.), *Sentieri incrociati: il cinema di Abbas Kiarostami*. Verona, Cierre Edizioni, 1988, p. 32.

³⁷¹ *Ibidem*.

durante el intento de sintonizar la radio mientras el niño lo observa en silencio. Nada se dice, no hay lágrimas ni penitencia, ninguna mirada de reproche; sin embargo es evidente que ha sido retado. Sobre esta secuencia David Oubiña señala que «nada en la imagen parecería señalar el castigo pero todo está cargado con el peso ominoso de la culpa. No es sólo que un momento se intuye en el otro; hay, en la densidad de la escena, una manera diferente de construir la emoción. La elipsis no es aquí una cuestión de economía narrativa sino una meditada modulación dramática. Si Kiarostami decide no mostrar la reprimenda no es para eliminar un tiempo muerto (puesto que el hecho tiene una importancia central), sino para recuperarlo como violencia contenida. La elipsis no omite la información, en todo caso anula el efecto melodramático que la representación de las acciones no hubiera podido evitar.»³⁷² Por otra parte, Elena relaciona el sentido de la película con el poema *Neshani* [Dirección] del gran poeta y pintor iraní Sohrab Sepehri (1928-1980), uno de los máximos representantes de la *shaer-e nou* (nueva poesía) iraní de la segunda mitad del siglo XX y figura destacada de las artes plásticas contemporáneas. De espíritu solitario, siempre al margen de las modas y corrientes literarias o pictóricas, el perfil de este artista nos revela un aspecto clave al filme: «su concepción del arte, profundamente impregnada de misticismo, entronca sin embargo de manera particular con la gran tradición poética persa y es a la luz de ésta como debe contemplarse.»³⁷³ El autor nos dice que «*Dirección*, el poema de cuyo primer verso se apropia Kiarostami para dar el título a *¿Dónde está la casa del amigo?*, se adscribe abiertamente a esa tradición mística y de lejana inspiración sufí que caracteriza lo mejor de su obra literaria.»³⁷⁴

³⁷² OUBIÑA, David. *Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní. (Abbas Kiarostami: la mirada precaria)*. Filmología. Ensayos con el cine. Ed. Manantial, 2000, p. 181.

³⁷³ *Ob. cit.*, p. 100.

³⁷⁴ *Ibidem*. Elena subraya que la traducción correcta del título original del film, además de más literal, ha de ser *¿Dónde está la casa del amigo?* no siguiendo miméticamente la traducción injustificada de los exhibidores franceses *¿Dónde está la casa de mi amigo?* El autor advierte, además, que *Mosafer* [El viajero] es también el título de uno de los poemas más famosos de Sepehri, estructurado como un diálogo entre el poeta y un amigo que le acoge en su casa tras un largo viaje. Lo rescata como una celebración de la experiencia sensorial y una llamada al viaje del autodescubrimiento, físico y espiritual al mismo tiempo. Una versión inglesa del poema, debida a Martin Turner, se recoge en la revista del King's College londinense *Modern Poetry in Translation* (new series), núm. 1, Verano de 1992. Puede verse el poema *Dirección* en el apéndice nº 2.

Alberto Elena³⁷⁵ desarrolla una extensa y rica exploración en pos de descubrir las claves poéticas con que en este filme Abbas Kiarostami recurre al simbolismo. Ese recorrido diverso permite dar a luz una carga de significación relevante. Veamos las principales características citadas. Para Dariush Shayegan³⁷⁶, el poema de Sepehri evoca desde el comienzo la figura del “Amigo”, uno de los nombres de Dios en la gran tradición poética persa, mientras que la “morada del Amigo” no sería sino la inalcanzable meta de búsqueda mística. Según Marco Della Nave, basándose en *Neshani* Kiarostami recurre al simbolismo de la flor que el anciano ebanista entrega a Ahmad para significar su soledad, en tanto que el sendero en zig-zag es el «símbolo arquetípico de la serpiente y alegoría del deseo».³⁷⁷ Según el propio Kiarostami, el árbol que corona la colina es el «símbolo de la amistad»³⁷⁸ en la literatura persa, mientras que el conjunto árbol-sendero-colina constituyen la base simbólica del filme, pues «esta imagen la tenía en la cabeza desde hacía años, mucho antes de la realización de la película, tal y como puede comprobarse en mis cuadros y fotografías de aquella época. Es como si inconscientemente me hubiera sentido siempre atraído por esa colina y ese árbol solitario. Ésa es la imagen, entonces, que hemos querido reconstruir en la película».³⁷⁹ El tortuoso desplazamiento de Ahmad por esa geografía es un viaje iniciático de autoconocimiento cuyo sentido se hunde en la tradición poética y filosófica persa. Kiarostami aclara así su sentido: «el viaje es un elemento constitutivo de nuestra cultura y está ligado al misticismo: para

³⁷⁵ *Ob. cit.*, pp. 102 a 110.

³⁷⁶ DARIUSH SHAYEGAN. *Todo nada, todo* mirada. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992, prólogo a Sohrab Sepehri, p. 17. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 101.

³⁷⁷ DELLA NAVE, Marco. *Abbas Kiarostami*, Milán, Il Castoro, 1998, pp. 77-78. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 102.

³⁷⁸ Declaraciones recogidas en Bruno Roberti (ed.), *Abbas Kiarostami*, p. 35. De acuerdo con la autorizada observación de Annemarie Schimmel (*As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*, Nueva York, Columbia University Press, 1982, p. 72), en toda Asia Central la imagen del árbol ha sido secularmente interpretada también como fuente de la vida. Para la tradición islámica, “el árbol simboliza en general al hombre en busca de un destino mejor, purificado de todos los malos pensamientos”, si bien puede revestir significados adicionales más precisos; véase Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, París, Albin Michel, 1995, pp. 50-51. En declaraciones posteriores, a propósito de su obra fotográfica, Kiarostami se explayará sobre el particular: «lbn Arabi dice que árboles y hombres son hermanos» [...]; véase Michel Ciment, «Trente questions à Abbas Kiarostami sur ses photographies», pp. 23-24. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, pp. 102-103.

³⁷⁹ KIAROSTAMI, Abbas. «La Photographie», en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997, p. 38. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 103.

nosotros lo realmente importante no es la meta que se desea alcanzar, sino el camino que hay que recorrer».³⁸⁰ Es el caso de Ahmad, que aún sin encontrar la casa del amigo, su esfuerzo y perseverancia puestos en el intento enriquecen su esencia, ya que, «de acuerdo con la tradición, la búsqueda de la casa del amigo debe fracasar, la tristeza debe invadirnos y confundirse nuestro espíritu, para que finalmente seamos capaces de descubrir que la “casa del amigo” no está sino en nosotros mismos».³⁸¹ Según este último autor, Kiarostami se nutre de referencias que provienen de la poesía clásica persa tanto como de la tradición espiritual sufí: el viejo ebanista encarna al *pir-e mogham* o maestro espiritual de la mística y de esa poesía.³⁸² Yves Thoraval agrega que, «indudablemente, el ebanista –con su inesperada aparición al caer la mágica noche sobre Poshteh- cumple en *¿Dónde está la casa del amigo?* tal función de guía atribuida al *pir* en la tradición espiritual persa».³⁸³ Por otra parte, hay que recordar las resonancias espirituales y místicas del viaje nocturno (*isra*) en la tradición islámica, ya que, «para los sufíes, el *viaje nocturno* simboliza la ascensión del alma, finalmente liberada del mundo material, al conocimiento místico.»³⁸⁴ Sin embargo, el viaje de Ahmad hacia la casa de su amigo no debe ser visto exclusivamente desde lo simbólico y espiritual. En este sentido, Emanuela Imparato nos hace ver que, «en la parábola de Kiarostami se aprecia sobre todo la *necesidad*, concreta y real, de cambiar un orden viejo por uno nuevo»³⁸⁵, mientras que para Laurent Roth el film encarna el espíritu y la letra del poema de Sepehri porque Kiarostami comparte con él una espiritualidad que es «opuesta a la tradición farisaica del

³⁸⁰ Declaraciones a Mariachiara Pioppo, «Le piccole cose che mi interessano», *Cineforum*, núm. 329, Noviembre de 1993, p. 36. En: ELENA, Alberto. *Ibidem*.

³⁸¹ YOUSSEF ISHAGHPOUR. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Tours, Éditions Farrago, 2000, p. 71. En: ELENA, Alberto. *Ibidem*.

³⁸² YOUSSEF ISHAGHPOUR. *Ibidem*. La cursiva corresponde al autor. En: ELENA, Alberto, *Ob. cit.*, pp. 104 y 105.

³⁸³ THORAVAL, Yves. «Voyage nocturne», en *Dictionnaire de civilisation musulmane*, París, Larousse, 1995, p. 319. La cursiva corresponde al autor. La sura coránica *El viaje nocturno*, 17 alude al viaje realizado por Mahoma desde la Mezquita Sagrada de la Meca a la Mezquita Lejana de Jerusalén, y a su ascensión al cielo antes de regresar de nuevo a la tierra antes del alba.

³⁸⁴ *Ibidem*. Las cursivas corresponden al autor.

³⁸⁵ IMPARATO, Emanuela. *Dov'è la casa del mio amico?*. *Cineforum*, N° 312, Marzo de 1992, p. 68. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 107. La cursiva corresponde a Imparato.

Islam, de sus doctores, censores e inquisidores»³⁸⁶ y, según agrega Alberto Elena, «fustiga el fanatismo y la opresión dominantes en un mundo que no le gusta.»³⁸⁷ Respecto de la poesía tradicional de inspiración religiosa el mismo Kiarostami se encarga de hacer la siguiente distinción: diferencia el sesgo de la religión dentro del conjunto de la cultura iraní y así nos permite comprender mejor su filmografía, al admitir que «tenemos una religión a dos velocidades: una, atrasada, en la que la búsqueda no existe; otra, más desarrollada, donde la búsqueda sí que existe. La poesía mística iraní apela justamente a la idea del viaje iniciático como vía de perfeccionamiento y es realmente la cultura iraní, en toda su riqueza, la que muestra tal preocupación, no la cultura religiosa. La religión no ha hecho otra cosa que seguir la estela del pensamiento iraní».³⁸⁸ Por otra parte, desde lo estructural ¿*Dónde está la casa del amigo?* responde a la circularidad propia del poema *Dirección*. Como ya fuera visto en apartados anteriores y se ampliará más adelante, Kiarostami hace naturalmente caso omiso de las convenciones narrativas del cine clásico, dejándolas de lado. En su lugar ensaya formas propias y experimenta innovadoras operaciones a fin de difuminar claridades tanto visuales como sonoras.³⁸⁹ Otra escena de la película es elegida por Alain Bergala para su análisis estructural de identificación polar. En este caso aquella en que el niño intenta conseguir que su madre le dé permiso para devolver a su amigo el cuaderno de clase, que se ha llevado sin querer y que le provoca un grave problema de conciencia, pues si al día siguiente su amigo se presenta en la escuela sin el cuaderno, lo expulsarán. Esta escena es rica en presentación de componentes culturales particulares de la sociedad iraní, por ejemplo, el patio en tanto espacio organizador de la vida familiar. Al referirse a la articulación de

³⁸⁶ LAURENT ROTH, «Où'est la maison de mon ami?», en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997, p. 125. En: ELENA, Alberto. *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ Declaraciones a Serge TOUBIANA, «Le goût du caché: entretien avec Abbas Kiarostami», *Cahiers du Cinéma*, núm. 518, Noviembre de 1997, p. 68. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 108.

³⁸⁹ *Ob. cit.* pp. 109 y 110. Elena se refiere a ello y cita como ejemplo la secuencia -ya aludida en el apartado I.2 de esta Segunda parte- del encuentro con el abuelo, en la *shajjane*. Kiarostami "juega" con el sonido, en este caso enturbiando la percepción del espectador al yuxtaponer dos diálogos simultáneos, uno en farsi (entre Ahmad y el anciano) y otro en turco (entre el abuelo y su vecino). Entonces, al margen de que el espectador conozca ambas lenguas y se vea sometido a una cierta confusión (algo que el cineasta volverá a utilizar en *El viento nos llevará*), como si sólo puede seguir el diálogo en farsi viéndose incomodado por el ruido de fondo del otro diálogo en paralelo Kiarostami logra eludir, de esta manera, las convenciones de uniformidad tonal del cine clásico.

la estructura de esta escena Bergala hace notar que «está construida a partir de dos grandes polos: la madre que tiende la ropa y vigila a su hijo, y Ahmad, que intenta hacer los deberes y que se acaba de dar cuenta de que tiene que devolverle el cuaderno a su amigo cueste lo que cueste. Un tercer polo, secundario, es el del bebé que está ahí sólo como “demanda” permanente de cuidados, elemento perturbador, “de más”, en la relación dual madre-hijo.»³⁹⁰

Poco después de realizar *¿Dónde está la casa del amigo?* el director iraní lee por azar un artículo en un semanario sobre el particular caso de un hombre que se hace pasar por el reconocido realizador iraní Mohsen Makhmalbaf y es descubierto antes de que haga un rodaje ilícito. Kiarostami decide recrear el juicio filmándolo con el consentimiento previo de las víctimas, del impostor y del juez, acordando con ellos las condiciones de rodaje. Makhmalbaf, de origen humilde, cuya filmografía se caracteriza por su incondicional solidaridad con los desposeídos y oprimidos, es profundamente admirado por Sabzian, que se hace pasar por él ante una mujer con la que ocasionalmente comparte un asiento en un autobús. *Primer plano* trata, en principio, de un personaje herido que finge ser otro para recuperar mediante ese juego su propia dignidad. Kiarostami explica lo siguiente: «la principal cuestión suscitada por el film se refiere a la necesidad que un hombre experimenta, al margen de cuáles sean sus circunstancias materiales, de obtener estima y reconocimiento social [...] En última instancia, de lo que habla la película es de la distancia entre el “yo ideal” y el “yo real”: cuanto mayor es la distancia entre ambos, menor es el equilibrio mental de una persona.»³⁹¹ La complejidad de la trama de *Primer plano* es una nueva oportunidad para el característico cruce de miradas al que ya hemos hecho referencia en observaciones anteriores. En este caso, Elena dice que el filme «se revela así como un complejo juego de espejos, un film de miradas cruzadas que hablan de mucho más que de un anecdótico caso de usurpación de personalidad»³⁹², e insiste con la figura del espejo que utiliza el director para reflejar aspectos más profundos de la realidad social: «el problema, parece decirnos Kiarostami, no es sólo Sabzian, cuyo caso opera en

³⁹⁰ BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Ed. Laertes, 2007, p. 138.

³⁹¹ Citado en Bruno Roberti (ed.), *Abbas Kiarostami*. Roma, Dino Aurino Editore, 1996, p. 45. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 119.

³⁹² ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 121.

el film como un auténtico espejo deformante de la situación de Irán en 1990.»³⁹³ Para Jacques Aumont *Close up* «es el más teórico, incluso dialéctico, de todos sus films» realizado mediante «intervenciones directas del cineasta y sus herramientas (cámara, micro).»³⁹⁴ Tal como se viera en el apartado I.5 de esta Segunda parte, respecto de esta historia Kiarostami vuelve a referirse a la importancia de la mentira como medio para alcanzar una verdad, confesando que «hemos reconstruido una gran parte del juicio en ausencia del juez, lo que constituye una de las mayores mentiras que jamás me he permitido. Insertando, en la fase de montaje, algunos primeros planos suyos se da la impresión de que el juez está presente todo el tiempo y que ha asistido a la totalidad de las discusiones».³⁹⁵ Sin embargo, a pesar del reconocimiento, la mentira a la que el director iraní ha recurrido para alcanzar la *verdad* es aún más amplia, «en realidad –dice Elena-, Kiarostami *miente* mucho más que eso, pues no sólo “construye” el juicio en la moviola, sino que también la visita a los juzgados para pedir la autorización para el rodaje está reconstruida a pesar de su apariencia improvisada, y lo mismo puede decirse de la entrevista con Sabzian en la cárcel, aparentemente filmada con cámara oculta.»³⁹⁶ A diferencia de *¿Dónde está la casa del amigo?*, en este filme deja de lado la concepción lineal de la historia para «abrazar una estructura segmentada sobre la base de materiales bien heteróclitos.»³⁹⁷ Así, con el empleo de recursos tan diversos como imágenes “reales” posteriormente manipuladas, reconstrucciones a modo de documentales, flashbacks, extensísimos tiempos muertos o secuencias filmadas dos veces desde perspectivas diferentes Kiarostami logra su objetivo; de modo entonces que, como señala oportunamente Marco Dalla Gassa, «la ausencia de referencias temporales precisas obliga al espectador a reordenar continuamente los materiales que se le ofrecen desde la pantalla, a modificar su perspectiva y problematizar su percepción en un incómodo, pero fecundo, estado de indeterminación.»³⁹⁸ Este

³⁹³ ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 122.

³⁹⁴ AUMONT, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Ed. Colihue, 2013, p. 173.

³⁹⁵ GOUDET, Stéphane, «Entretien avec Abbas Kiarostami: manipulations», *Positif*, núm. 442, diciembre de 1997, p. 95. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 122.

³⁹⁶ ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, pp. 122 y 123. La cursiva corresponde al autor.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ DALLA GASSA, Marco. *Abbas Kiarostami*, pp. 135-136. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 123. A modo de ejemplo, véase completa la primera escena del film en la que dos soldados acompañados de un periodista van en taxi a la casa de los damnificados a detener a Sabzian.

estado por parte del espectador se activa desde el inicio del filme, cuando sus expectativas se ven frustradas unas tras otras: espera ver lo que sigue a su despertada inquietud, pero la cámara marcha en otra dirección. Al ser consultado específicamente sobre la primera escena de la película Kiarostami explica así la importancia de colocar ese tiempo muerto sobre el final de la misma: «buscaba constantemente escenas en las que “no pasara nada”. Quería incluir esa nada en mis películas. Hay momentos en una película en que no debe ocurrir nada, como cuando en *Primer plano* alguien da una patada a una lata. Era algo que necesitaba. Necesitaba que esa nada estuviera ahí.»³⁹⁹ Ese vacío narrativo impacta en el espectador creándole un desconcierto preparatorio, una manera de acceso e introducción a lo que viene a contarse. En este sentido, Gilberto Pérez admite que «nuestras expectativas apuntan en cada momento a seguir al personaje central en el escenario en que están sucediendo las cosas, pero la narración parece querer mantenernos en los márgenes de los acontecimientos y a cada momento nos aleja del personaje que tiene un mejor acceso a la historia. Se nos mantiene con el ánimo suspendido, aunque no necesariamente en suspense.»⁴⁰⁰ Para luego deslindar así dos cuestiones radicalmente diferenciadas de gran importancia: «de lo que se trata no es únicamente de contarnos una historia, sino de hacernos conscientes de nuestra vía de aproximación a esa historia.»⁴⁰¹ En el final de *Primer plano*, Kiarostami fusiona realidad y ficción cuando Sabzian sale de prisión y lo espera el auténtico Makhmalbaf para acompañarlo en su moto a pedir perdón a la familia damnificada. Tanto en la espera como en el recorrido y la llegada, esos encuentros están cargados de compasión y perdón. Al demostrar que está presente en sus películas, ya sea en pantalla o fuera de campo, en esta escena final, tal como lo hizo en *¿Dónde está la casa del amigo?*, Kiarostami vuelve a enturbiar la percepción del espectador a través de la manipulación sonora, en este caso con el propósito de reservar intimidad al

³⁹⁹ LOPATE, Philip. «Kiarostami Close Up», p. 38. ZIPOLI, Riccardo. «Analisi delle poesie», apéndice a Abbas Kiarostami, *Con il vento*. Milán, Il Castoro, 2001, pp. 267-268.

⁴⁰⁰ PEREZ, Gilberto. «Film in Review: The Edges of Realism», *The Yale Review*, vol. 85, núm. 1, Enero de 1997, pp. 175-176. Reimpreso en Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and their Medium*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, capítulo 9, pp. 263-272. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 124.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

encuentro entre el director real y el falso director.⁴⁰² Eso que vemos y escuchamos nos recuerda que él está filmando, por lo cual tomamos conciencia del poder que tiene un cineasta como interventor de la “realidad” que nos presenta. Las intervenciones que realiza el cineasta iraní en sus películas están lejos de ser neutras. Sus significados dan cuenta de algo. En este sentido, Mehrnaz Saeed-Vafa observa lo siguiente: «la mayoría de estas apariciones y autorepresentaciones son formas implícitas o explícitas de una autocrítica que incluye la crítica de los medios de comunicación y de las clases sociales.»⁴⁰³ Por su parte, el propio realizador no sabe bien como encuadrar esta experiencia cinematográfica y manifiesta sus dudas al decir, «personalmente, no puedo establecer la diferencia entre un documental y una película narrativa. Por ejemplo, *Primer plano*, una película basada en un hecho real, con las personas reales, en los lugares reales, parecería documental. Pero, como todo ha sido recreado, no es un documental, por lo que no sé en qué casillero ponerla. [...] uno está interviniendo en la realidad.»⁴⁰⁴

La vida y nada más nació también de circunstancias absolutamente imprevistas, como consecuencia de que un terremoto de catastróficas proporciones devastara el norte de Irán a mediados de 1990 y provocara muchos miles de muertos e incalculables daños materiales. Sacudido por ese hecho, y afectado por el posible destino de los dos niños protagonistas de *¿Dónde está la casa del amigo?*, Kiarostami no dudó en viajar inmediatamente acompañado de su hijo –tal como se ve en la película- hacia Koker, a la región de Gilan, epicentro del terremoto y lugar de origen de su familia. Fue a la aldea donde cuatro años antes había rodado la película motivado por el propósito de averiguar qué había sido de ellos. A pesar de no encontrarlos, el recorrido por las ruinas le permitió ver y constatar una realidad dolorosa en medio de la cual se destacaban los esfuerzos de la gente por reconstruir sus vidas, luchando sin

⁴⁰² En la escena mencionada, al encontrarse Sabzian con Makhmalbaf, lejos de escucharse el diálogo entre ellos -considerado poco interesante por Kiarostami- éste es sustituido por una voz en *off* en la que los integrantes del equipo de rodaje discuten acerca de la (pseudo) avería del equipo de sonido. Un procedimiento similar había aplicado anteriormente en algunos de sus cortometrajes; a modo de ejemplo véase *Ordenado o desordenado*.

⁴⁰³ MEHRNAZ SAEED-VAFA. «Abbas Kiarostami». En: Jonathan Rosenbaum – Mehrnaz Saeed-Vafa, *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, Córdoba, 2013, pp. 72 y 73.

⁴⁰⁴ Entrevista con Jonathan Rosenbaum y Mehrnaz Saeed-Vafa. San Francisco, Mayo de 2000. *Ob. cit.*, pp. 128 y 129.

fatigar a pesar de la desmoralización provocada por las pérdidas humanas y materiales. Al reconocer el impacto que le causara esa experiencia Kiarostami confesó lo siguiente: «ser testigo de tal entusiasmo por la vida cambió progresivamente mi punto de vista.»⁴⁰⁵ Una vez avanzado el viaje la obsesión por hallar a los niños se disipó ante el registro de la tragedia de la muerte y la destrucción. Tomó conocimiento de que más de cincuenta mil personas habían muerto, entonces era probable que muchos otros niños de la misma edad que los dos que habían actuado en la película también hubieran muerto. Consciente de esta probabilidad, el director iraní reconoció que, «si quería seguir con mi viaje, necesitaba una motivación más fuerte. Finalmente, comprendí que quizás lo más importante era ayudar a los anónimos supervivientes, empeñados en comenzar una nueva vida bajo toda clase de dificultades y en medio de un hermoso paisaje que seguía su curso habitual como si nada hubiera pasado. Así es la vida, parecía decirles, adelante, vivid el momento...».⁴⁰⁶ *La vida y nada más* se elabora, entonces, a partir de una experiencia íntima del cineasta y en función del viaje de descubrimiento que emprende, obsesionado por la separación y el deseo de encontrar a sus dos pequeños conocidos. Una vez lanzado, el cineasta explora meticulosamente algunas de las virtudes de la reflexividad, disemina falsos indicios e implanta pistas capciosas dentro del film. Esto le permite reconducir al espectador hacia territorios imprevisibles, obligándole a rebobinar y reposicionarse continuamente ante lo que ve. Por ejemplo, luego de que en la larga escena inicial, completamente en el interior del vehículo, sus dos personajes –padre e hijo- quedan presentados, Kiarostami introduce significativamente los créditos del film sobre el fondo negro representado por la oscuridad proveniente de atravesar un túnel. Ese túnel en la carretera hacia Gilan enmarca, además, la metáfora de otro viaje iniciático. Una vez atravesada la salida de ese túnel comienza, con la luz del día, la aventura del viaje exploratorio.⁴⁰⁷ Aquí se manifiesta la estética del director-autor con sus características recurrentes, temáticas y estilísticas que manifiestan su obra: una serie coherente de películas dotadas de elementos

⁴⁰⁵ Texto escrito por Kiarostami para el *Press-book* original de la película, distribuido por la Fundación Cinematográfica Farabi, p. 5. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, pp. 130 y 131.

⁴⁰⁶ *Ob. cit.*, p. 131.

⁴⁰⁷ Véase la primera escena de *La vida y nada más* (denominada también *Y la vida continúa*) y, al final de la misma, el “segundo comienzo” del filme.

discursivos implícitos y explícitos conducentes a la reflexión, tal como ya fuera visto en la Primera parte. Como puede advertirse, la estética de Kiarostami y su discursividad son el resultado de una combinación particular entre múltiples opciones de parámetros filmicos, debido a lo cual genera una sistémica propia y define una postura social.⁴⁰⁸ Kiarostami revela su postura, expresa el desde donde la película de desenvuelve y sintetiza lo siguiente: «el punto de partida de *La vida y nada más* era un personaje que solo sabe mirar.»⁴⁰⁹ Ese es el punto de vista de un perpetuo observador que, perturbado por su inmersión en la catástrofe que lo va envolviendo durante la travesía, no acierta a desentrañar el sentido de cuanto le va rodeando. Al menos, en el caos de lo inmediato.

En *El viento nos llevará*, una película de transición entre la ficción y el documental, que fuera inspirada en el poema homónimo, Kiarostami vuelve a recrear, como en filmes anteriores, la escenografía de una aldea con casas pintadas según su particular parecer. Este efecto, combinado con la primera escena en la que se presenta ante la cámara un actor anunciando ser el director de la película, instala la historia en un territorio difícil de definir, entre ficción y documental. Ya instalado en la duda, en esa circunstancial y calculada opacidad narrativa, el espectador está en condiciones de comenzar a dudar y confundir entre lo “real” y lo recreado. Su confusión puede verse potenciada al quedar expuesto a una restricción informativa exasperante dado que, como observa Laura Mulvey, «la película trata fundamentalmente de lo que no se dice y de lo que no se muestra».⁴¹⁰ Más allá de denegar al espectador cualquier posibilidad de familiarizarse con los personajes, o darle un cariz de misterio, la opción estratégica de Kiarostami en *El viento nos llevará* consiste en mostrar sólo algo mínimo de ellos, o directamente hacerlos invisibles.⁴¹¹ Mediante su método logra que el espectador, aunque nunca haya visto a los

⁴⁰⁸ En el contexto que se menciona entendemos por “sistémica” el modo particular con que Kiarostami reúne y combina los componentes filmicos para formar conjuntos que expresan su visión cinematográfica.

⁴⁰⁹ ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 136.

⁴¹⁰ MULVEY, Laura. «*The Wind Will Carry Us*», *Sight and Sound*, vol. 10, núm. 10, Octubre de 2000, p. 63. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 218.

⁴¹¹ Si bien en este film se demora casi diez minutos en presentar al protagonista principal y a los acompañantes de su equipo, a éstos últimos no llegamos a verlos. Más adelante veremos que en otras obras cinematográficas Kiarostami se supera a sí mismo en audacia y la forma en que evoluciona su propia estrategia narrativa.

personajes, tenga la impresión de saber quiénes son y qué hacen. Esta esencial ambigüedad constitutiva que contiene en su seno la raíz ética de la mirada kiarostamiana le exige a aquél la adopción de una postura frente a lo que ve. En este caso, un equipo de televisión, a cargo del ingeniero Behzad, llega a la aldea para filmar el ritual del entierro de una anciana kurda que está por morir. Durante la espera del desenlace Behzad recibe de su productora reiteradas llamadas que su celular no capta por falta de señal, por lo que cada vez que lo llaman debe manejar su vehículo hasta una colina cercana, donde está el cementerio, para intentar sostener una comunicación.⁴¹² Las llamadas a su móvil le harán ascender por la zigzagueante colina en una evidente reorientación simbólica hacia lo vertical, acercándose así a un nivel superior de conciencia. Se trata de una larga espera cuyo propósito narrativo de fondo consiste en una deliberada suspensión de la temporalidad fílmica. Kiarostami prefiere entonces el despojamiento, el vacío narrativo del plano fijo y la espera en pos de algún instante de revelación para captar lo “real” separándose de la realidad. Ese momento de verdad puede despertar de su letargo en el momento menos oportuno o previsible. En el torbellino de superposiciones, desdoblamientos o reescrituras la materia del film se vuelve dúctil y deja de lado las convenciones, volviéndose permeable a nuevas configuraciones. Ello supone una directa interpelación al espectador, descentrándolo del lugar fijo al que el modelo clásico lo ha condenado.⁴¹³ La exploración del fuera de campo adquiere un rol central en el filme, lo no visible pesa más que lo visto y desplaza el baricentro de la atención hacia su exterior. De este modo, el realizador iraní edifica el filme desde la rarefacción. Esto es: quita el excedente de imágenes que empobrece, pues su innecesaria presencia reduce perspectivas de interpretación.⁴¹⁴ Con esta depuración de elementos narrativos se posiciona fuera del cine convencional, del cual se diferencia, además, por

⁴¹² Entre otras escenas, la de Behzad conversando con el enterrador (a quien nunca vemos), y la de Behzad con la novia de éste en una cueva casi a oscuras e iluminada por una lámpara al ras del piso mientras ordeña (permite ver solo su falda y manos), llenan el vacío creado por la espera. Tampoco se ven jamás la anciana, los interlocutores de Behzad, ni quien lo llama por teléfono.

⁴¹³ Un ejemplo es la escena donde el protagonista mira directamente a cámara como si ésta fuera el espejo utilizado para afeitarse. Esta interpelación directa al espectador puede interpretarse como una manera de recordarle a la audiencia que está viendo su propia realidad en la pantalla, que él es uno de ellos.

⁴¹⁴ El principio de sustracción junto a los principios de indefinición, incertidumbre y precariedad fueron tratados en el apartado I.2 de esta Segunda parte.

dejar de lado, como ya señalamos, la clásica estructura narrativa aristotélica para adoptar una vertebración del filme entroncada en la concepción del tiempo de la poesía persa. Esta disposición austera y fragmentaria obliga al espectador a movilizarse y construir su propio sentido del film con los pocos elementos que ve y escucha. Asimismo, al evitar cuidadosamente el contraplano, Kiarostami impide ver al espectador lo que Behzad ve, invitándolo de ese modo a completar los diálogos con su imaginación e incitándolo de esa manera a tener un rol activo en la obra. Por otra parte, el filme se manifiesta como una crítica social y muestra una mirada irónica hacia el hombre urbano, que tiene tiempos más cortos.⁴¹⁵ La elisión del mecanismo clásico campo-contracampo configura el radical sello estilístico de Abbas Kiarostami que, según señala Juan Miguel Company, constituye la clave de bóveda sobre la cual se articula «el principal gesto configurador del film»⁴¹⁶, que no es otro que *mostrar* a partir de la aceptación de la inevitable opacidad de la realidad.

En *Diez* avanza en su experiencia de hacer desaparecer el trabajo de dirección y apela a la repetición y a la economía de medios. La vida cotidiana se retrata como una confrontación incesante: cada una de las diez escenas comienza con el sonido de una campana de boxeo. Kiarostami plantea una confrontación de valores, los tradicionales de un lado y los progresistas del otro, especialmente en torno al rol de la mujer en la actual sociedad iraní. El director no estuvo en persona en la filmación: sólo dio a sus improvisados actores los lineamientos generales de su objetivo, los dejó rodar literalmente por las calles de Teherán y después editó el material registrado.⁴¹⁷ Ese es el objetivo innovador: dejar de lado los soportes fundamentales del cine convencional. A esta exploración Kiarostami se refiere como «la desaparición

⁴¹⁵ Behzad debe subir en su auto cuatro veces a la colina ante el insistente llamado a su celular. Irónicamente acentuada, la situación pasa a ser ridícula y da lugar al humor. Kiarostami hace funcionar aquí la repetición como medio para lograr sus planteos estéticos, tal como viéramos en el precedente apartado I.3.

⁴¹⁶ COMPANY, Juan M. «Espera de lo invisible: *El viento nos llevará*», *El viejo Topo*, núm. 137-138, Febrero-Marzo de 2000, p. 103. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 220. La cursiva pertenece a Elena.

⁴¹⁷ Durante más de veinte horas de filmación registró los diálogos entre la conductora del vehículo y diez personajes que la acompañan alternadamente, el primero de ellos es su hijo, luego una prostituta, una anciana, etc.

de la puesta en escena»⁴¹⁸, dado que elimina casi por completo la interferencia de los habituales dispositivos técnicos, del equipo de rodaje y reduce todo ello a un par de cámaras digitales fijas en el frente interior del automóvil, una apuntando a la conductora y otra a su acompañante. Al dejar la cámara fija y evitar el plano-contraplano juega con el fuera de campo, así el espectador co-crea. En este tipo de películas el director debe hacer la mayor parte de su trabajo antes de empezar a filmar, y luego dejar que los personajes desarrollen libremente su papel. Surge un nuevo interrogante: ¿Ficción o documental? Hay un plano en el auto donde el niño mira a cámara. En la escena se ven personas que pasan y curiosean el auto, miran a cámara. Ese trasfondo sí es documental. Pero lo que pasa frente a la cámara no es documental porque, en cierto modo, está pautado y controlado. Simplemente una combinación, pues la belleza del arte reside en las reacciones que causa. Sobre este aspecto Kiarostami se corre del clásico trabajo de dirección y del set de filmación para expresar lo que sigue: «si alguien me preguntara qué hice como director en la película, le diría: “nada” y, sin embargo, si yo no existiera, esta película no existiría».⁴¹⁹

Inquieto explorador de nuevos límites Kiarostami se propone profundizar sus experiencias anteriores. Al realizar *Shirin* incursiona en un nuevo camino: ahora fija la cámara, y sin que ésta tenga ningún tipo de desplazamiento, captura imágenes exclusivamente en primeros planos frontales de –casi todas– mujeres. Supuestamente, estas espectadoras están viendo una película en una sala de cine. El reflejo de luz de la pantalla sobre rostros que gesticulan levemente acompañados de un sonido fuera de campo crea perfectamente esa ilusión. Sin embargo, no hay sala de cine, sino que filmó actrices en el living de su casa y luego editó las imágenes, agregándoles diálogos y música en un estudio de sonido.⁴²⁰ ¿Cuál es el propósito de Kiarostami entonces? Es sabido que el director iraní desafía la pasividad a la que se someten los espectadores

⁴¹⁸ Ver «*Ten par Abbas Kiarostami*», página oficial de la película, en www.mk2.com/ten/home.html

⁴¹⁹ ROSENBAUM, Jonathan – MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p.138.

⁴²⁰ Las espectadoras están interpretadas por reconocidas actrices del cine iraní y por Juliette Binoche. Kiarostami reconoce que *Shirin* le sirvió para entender mejor a las mujeres al poder ver las emociones reflejadas en sus caras, y que hacerla fue como una entrevista sin palabras, en silencio, con 117 mujeres.

del cine *mainstream* dominados por las películas que allí ven. Irónicamente, sin embargo, estos mismos espectadores manifiestan un comportamiento dual y pasan a ser interactivos cuando ven las mismas películas en DVD. En *Shirin* se muestra la pasividad de espectadores inmovilizados por una película proyectada en un cine. El tema central es la experiencia de ir al cine. En opinión de Rosenbaum, «es casi como si Kiarostami estuviera respondiendo al consejo que varios críticos y colegas le han dado de hacer una película “de verdad”, con actores famosos, una trama fácil de seguir, música, etc. y crea un objeto imposible que es al mismo tiempo todas estas cosas y ninguna de ellas, engañándonos con tanta habilidad como el ilusionismo de Hollywood.»⁴²¹

En un nuevo ensayo cinematográfico Kiarostami aplica su mirada honda de filósofo e intuitiva de poeta. Emplea un hombre y un auto, acompañados largamente por el solo dato argumental de encontrar a alguien, no importa quien, que acepte enterrarlo al día siguiente, cuando se haya suicidado. Así es como en *El sabor de las cerezas* parte de situaciones mínimas concéntricas desplegadas en secuencias austeras que se repiten sin elipsis para plantear una metáfora sobre la condición humana, en la que la vida y la muerte aparecen como espejos enfrentados y necesariamente entrelazados. En esta película vuelve a eludir la progresión dramática universal basada en el planteo del conflicto, su desarrollo emotivo y resolución. Como en los casos ya vistos, el realizador iraní simplifica la puesta en escena, elimina por completo de ella al equipo de rodaje y toma el comando exclusivo de la situación. Por otra parte, enfatiza el impacto emocional de los planos por sobre la propia dirección de la película, de modo que su confianza en el poder de la emoción le permite provocarla mediante los más diversos artilugios. Además de los ya mencionados -apartado I.4- el propio Kiarostami agrega lo siguiente: «en *El sabor de las cerezas* hay un plano donde el señor Badii, mientras habla de sí mismo, se rehusa a liberar su emoción. Y las comisuras de los labios le empiezan a temblar cuando está por sollozar. No creo haber creado esos

⁴²¹ ROSENBAUM, Jonathan. “Viendo las películas de Kiarostami en casa”. En: Jonathan Rosenbaum – Mehnaz Saeed-Vafa. *Ob. cit.*, 146.

planos. Se merecen algo mejor que eso. Yo los provoqué y los capturé en el momento preciso. Eso es todo.»⁴²²

Kiarostami elige innovar el camino estético de su obra, lo cual implica, como es de suponer, enfrentar y asumir riesgos de mayor calibre. Sin embargo, no retrocede, convencido de que una buena película es, ante todo, proponer nuevas direcciones. En estas nuevas direcciones el director iraní da prioridad a la innovación de los aspectos estéticos antes que a los recursos tecnológicos. De esta manera, la calidad del producto de una cámara cinematográfica está en función de la “sensibilidad” con que ésta es utilizada.⁴²³ En el menú de recursos estilísticos que sustentan sus experiencias pueden reconocerse digresiones diversas, entre ellas la aplicación del mecanismo de repetición, la búsqueda deliberada de confusión de niveles de realidad y la apelación a los finales abiertos. Obsesionado por la no-linealidad, a partir de la deconstrucción y la narración multiespacial logra elevar el relato llevándolo a un mágico territorio poblado de íconos y significados ocultos. Estos rasgos estéticos de la poética cinematográfica de Abbas Kiarostami pueden verse, desde la mirada clásica occidental, como reflejos de una ruptura. Sin embargo, es posible reorientar el análisis para focalizar las claves y así advertir la profundidad de sus raíces. En su interés por descifrar este carácter modernista de la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami la autora Sylvie Rollet plantea los siguientes interrogantes y conjeturas: «¿Cabe analizar tranquilamente la obra de un cineasta tan genuinamente iraní de la mano de un concepto de “modernidad” tan marcadamente occidental? ¿No sería más oportuno incursionar en la tradición pictórica y musical de la que Kiarostami es heredero? Tal vez entonces descubramos que el rechazo de los códigos naturalistas de representación y el *retorno al signo frente al simulacro* constituyen no tanto la

⁴²² ROSENBAUM, Jonathan – MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p.138.

⁴²³ «Para mí la cámara es exactamente igual que una lapicera. Puede ser usada por una persona común o puede ser usada por Baudelaire para crear un gran poema. En Irán decimos que si quieres convertirte en un buen escritor, debes escribir y escribir y escribir. Entonces, en respuesta a la pregunta de cómo desarrollar una buena visión estética, yo diría que tienes que seguir viendo y viendo y viendo». Declaración de Kiarostami en el comienzo del documental *Abbas Kiarostami: The art of living* (2003), de Ferguson Daly y Pat Collins. «Abbas Kiarostami: La tierra tiembla», en: MARTIN, Adrián, *Qué es el cine moderno?*. Ed. Uqbar. Festival Internacional de Cine de Valdivia, Chile, 2005, p. 175.

marca de una ruptura como de un legado.»⁴²⁴ No obstante, es posible advertir que convencimientos profundos guían a Kiarostami en la realización de sus proyectos cinematográficos. Además, antes de filmar, para interpretar a sus personajes busca en su entorno social personas comunes sin formación actoral. Esta condición le asegura independencia sobre el personaje y simultáneamente lo libera de la supuesta presión que implica lograr la emoción del espectador. Estos intérpretes espontáneos se mueven libremente por paisajes de escenarios naturales y hacen que durante el rodaje las ideas iniciales se transformen y tomen cuerpo en una realidad improvisada. Tal como señala Bergala, las producciones de Kiarostami están doblemente guiadas, «la primera de sus convicciones es que el rodaje nunca debe ser una pura y simple ejecución del plan previsto para el guión.»⁴²⁵ Esta negación de rigidez respecto del guión cobra sentido desde el momento en que considera al espectador activo co-creador de significados del filme en su propia conciencia, para lo cual deja los ya mencionados “espacios en blanco” en la estructura. En segundo lugar, Kiarostami está convencido de que «el film nunca debe tomar al espectador como rehén»⁴²⁶, lo cual quiere decir que nunca debe ser perfectamente cerrado sobre sí mismo, encerrar en él un único significado. En la concepción del realizador iraní el film no es un espectáculo de masas, sino que tiene como propósito dirigirse a la conciencia individual del espectador para transformarlo mediante el aporte de elementos reflexivos, algo de por sí difícil de lograr en la sociedad iraní, donde toda manifestación de libertad individual es ahogada en el seno de la familia o por una educación que impide a los ciudadanos pensar su propia vida y su rol en el mundo. Por otra parte, se contrapone abiertamente al cine americano dominante, cuya función principal es distraer al espectador respecto de su situación y condición de vida a través de historias estereotipadas.

Los autos son un elemento significativo en las películas de Kiarostami. Las imágenes filmadas a través de sus ventanillas, que hacen de encuadres

⁴²⁴ ROLLET, Sylvie. «Une esthétique de la trace», *Positif*, núm. 442, Diciembre de 1997, p. 92. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 265. Las cursivas nos pertenecen.

⁴²⁵ BERGALA, Alain. «Sobre la epifanía en el cine de Kiarostami y de Rossellini». En: QUINTANA, Ángel (Coord.) y otros. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Ediciones de la Filmoteca. Filmoteca de Catalunya, 2005, p. 79.

⁴²⁶ *Ibidem*.

múltiples, reproducen metafóricamente la situación del espectador que ve la película y tiene una sensación de exploración y búsqueda de algo allá afuera pero al mismo tiempo de sentirse distante de eso que está mirando. «El uso de los planos de autos en Kiarostami -dice Badiou- trabaja sobre un estereotipo agobiante de la imaginería contemporánea, donde dos filmes sobre tres se abren con esos planos. La operación consiste en hacer de un esquema de acción cualquiera un lugar de la palabra, en cambiar lo que es signo de velocidad en signo de lentitud, en forzar lo que es exterioridad del movimiento a que se vuelva forma de la interioridad, reflexiva o dialógica.»⁴²⁷ En las películas de Kiarostami hay una identificación del vehículo con el personaje principal. Esta identidad está relacionada con su personalidad y con la clase social a la que pertenece. Esto se puede apreciar en la secuencia final de *Y la vida continúa*, en la que el auto del protagonista al que vemos en una panorámica representa fielmente al personaje.

2. Los efectos dramáticos derivados de la fuerte intensidad de deseo de los personajes.

Una de las características de las películas de Kiarostami es que al romper los estereotipos crea personajes multifacéticos dotados de personalidad compleja y cargados de conflictos. Algunos son salvadores, como el protagonista de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*; otros pueden ser inocentes y culpables, en *Close up*; o los modernos y tradicionales que interpretan *El sabor de las cerezas*. Estos personajes mantienen una relación de otredad con una realidad que a sus ojos es enigmática y opaca, y a lo largo de una travesía que suele ser más importante que el propio guión van introduciéndose, sin integrarse, en espacios con poblaciones y costumbres que no les son propias. Sobre como registrarlos en el cine Bergala opina lo siguiente: «se trata ante todo de filmar la confrontación casi física entre un personaje central desplazado, que ha perdido sus puntos de referencia habituales, y unos decorados, unos paisajes, unas costumbres y mentalidades de gentes que se

⁴²⁷ BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras*. Ed. Manantial, 2011, p. 44.

resisten a encajar en su comprensión habitual del mundo. El héroe kiarostamiano a menudo muestra estupefacción ante lo que ve y lo que le dicen los personajes que se encuentra.»⁴²⁸ Ya sea en automóviles o a pie los héroes de Kiarostami se caracterizan por ser trashumantes, viajeros incansables de cuyas vidas el espectador conoce muy poco. Perseguidores de un deseo intenso, tienen la necesidad de iniciar un viaje de autoconocimiento por caminos plagados de obstáculos que dificultan el alcance de su meta. Para la conformación de los efectos dramáticos Kiarostami acompaña a los personajes de sus películas con supresión de diálogos o sabias dosis de música en instantes precisos que vienen a interrumpir largos momentos de silencios y resaltar de ese modo la tensión que produce en los hombres el hecho de buscar algo y no poder encontrarlo. Estos silencios funcionan como reforzadores muy efectivos de la no acción durante los tiempos muertos de la escena, a la vez que propician la deliberación interior del protagonista cuando se halla profundamente concentrado en la búsqueda de una solución frente a la encrucijada en que se encuentra. De igual manera que en *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges, los caminos de Abbas Kiarostami, cuando no se bifurcan, se hacen zigzagueantes y accionan una co posibilidad que enfrenta los mundos posibles y los mundos reales, haciéndolos proliferar. Kiarostami ubica a su héroe frente al *écart* que la circunstancia construida le interpone en su trayectoria, pone a prueba el deseo irrefrenable que rige su destino y filma lo que él ve del modo más neutro y seco posible, sin ninguna empatía psicológica. De allí acontece que cualquier posibilidad de proseguir del personaje proviene de una potencia creadora que tensiona su accionar colocándolo en variación continua al sustraer, en cada oportunidad, regímenes de verdad. Pedir indicaciones a extraños es una constante de sus personajes, lo que en algunos casos resulta implícitamente filosófico, ya que se relaciona alegóricamente con el viaje de la vida. La potencia impuesta por el deseo impulsa su movimiento y hace posible, además, la superación de las dificultades y la continuación de su recorrido. Más en profundidad, se advierte que la dificultad de encontrar el camino hacia un lugar determinado está en íntima relación con la dificultad de ser ético, y seguir siéndolo adquiere el rango

⁴²⁸ *Ob. cit.*, p. 81.

de dimensiones épicas. Un ejemplo de ello es el caso del pequeño Ahmad, que se esfuerza hasta lo imposible para devolverle el cuaderno perdido a su pequeño amigo.

Una potencia creadora los alienta a seguir. Por lo tanto, si bien el cine de Abbas Kiarostami tal vez sea un cine de “deambular”, sus personajes no permanecen a la deriva, para un lado u otro, sin saber trazar mapas de las propias andanzas. «Es, sin embargo, el poder de afectar o de ser afectado lo que los lleva de un lugar a otro.»⁴²⁹ El director iraní los acompaña con su cámara-birome y en ese desplazamiento encuadra, selecciona elementos potenciadores, recorta, detalla, sustrae y combina lo que es conveniente para definir los polos de atracción-repulsión y las líneas de flujos.

Mediante estos recursos estilísticos conforma su propia imagen de la niñez y de los clichés que la acompañan. Para potenciar a Ahmad no lo arrastra en tanto niño hacia su adultez, haciendo de su presente una expectativa fortalecida de futuro, promisorio y feliz, sino, por el contrario, debilita su existencia mediante una involución creadora, haciéndolo devenir un personaje de fábula empequeñecido y debilitado. Las dificultades eventuales que aparecen en su camino lo incitan a pensar. Pensar y caminar es todo un mismo acto en común, fusionado sobre el camino. Así es que, según observa Rosana Sardi, «lo más importante permanece reservado al eterno zigzaguear del camino, pues es por esa operación de ir y venir que la potencia de la que Ahmad es capaz, se realiza y alcanza nuevos umbrales de intensidad.»⁴³⁰ La intensidad de su deseo por encontrar la casa de su amigo crece lo suficiente como para vencer a las resistencias que se le oponen al paso por un territorio desconocido. Orientarse en él es otro desafío, tanto o más grande que los obstáculos. Cada paso es un desplazamiento, cada encuentro una posibilidad o imposibilidad, pero al mismo tiempo un *écart*, una apertura o desvío a destinos que difieren y cargan de dramatismo su trayectoria. En su peregrinar a Potesh se convierte en niño cartógrafo: a fin de orientarse, Ahmad mensura sus movimientos y sus giros, explora la región, y el espectador va con él a través de la cámara que lo acompaña. Incansable descifrador de signos, las

⁴²⁹ SARDI, Rosana A. F. «El cine deviene niño...» En: Larrosa, Jorge, comp. y Castro, Inés A. de. (comp.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje*. Ed. Miño y Dávila, 2007, p. 232.

⁴³⁰ *Ob. cit.*, p. 228.

conjunciones que enfrenta le deparan nuevos horizontes de búsqueda, abren en mayor medida de lo que limitan, liberan potencias estimulantes creándole nuevas libertades. Un punto clave en su trayectoria es el pantalón, de un marrón gastado, colgado de un tendedero: al verlo, el alma de Ahmad se estremece, tocado por un signo a develar que puede aproximarle a su amigo. Rosana Sardi resume así el efecto dramático: «es como si la casa del amigo se convirtiera inminentemente en el cuerpo de ese que la busca a través de las sensaciones que se desparraman por todos lados, intensiva y extensivamente.»⁴³¹

Bergala expresa su propia impresión de esta forma: «ya desde las primeras películas de Kiarostami, me sentí inmediatamente conmovido por la manera que sus pequeños héroes se concentran en un objeto, una obsesión, para salvarse en un mundo en el que su única oportunidad de existir pasa por resistir gracias a una pasión personal.»⁴³² Ese viaje dificultoso es un ejemplo claro de cómo es la vida diaria en Irán, y resulta propicio para engendrar matices poéticos o filosóficos. De modo que este personaje es capaz de arriesgar lo poco de que dispone su existencia precaria, poniéndolo en juego por la ilusión que lo anima y da sentido a su vida. Por otra parte, los efectos dramáticos derivados del intenso deseo del personaje son amplificados por Kiarostami de distintas maneras, entre ellas al alejar la cámara e impedir escuchar una conversación al espectador, también al explorar nuevas posibilidades del plano secuencia e implantar escenas intrascendentes con oportunos tiempos muertos. No obstante, los momentos en que el personaje toma conciencia de sí mismo nunca aparecen filmados por Kiarostami, como si le pareciese obsceno mostrar al espectador ese instante de revelación: el cineasta toma la decisión de mantenerse él y mantener a los espectadores apartados de ese momento que tan sólo concierne a su personaje. Sin embargo, importa destacar que el propio director considera al sonido más importante aún que lo mencionado anteriormente. La independencia asignada a la banda de sonido permite que no sea simplemente un acompañamiento ilustrativo de la imagen, sino que ocasionalmente le proporcione también una

⁴³¹ *Ob. cit.*, p. 230.

⁴³² BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Ed. Laertes, 2007, p. 17.

alternativa de contrapunto. Atendamos a continuación las razones de su propia fundamentación: «el sonido es muy importante para mi, más aún que la imagen. Mediante una cámara, hagamos lo que hagamos, no podemos obtener más que una imagen plana, bidimensional. Sólo con el sonido se puede dotar a esa imagen de profundidad, algo así como una tercera dimensión. El sonido compensa de este modo las limitaciones de la imagen.»⁴³³ A través de la inserción de planos subjetivos desde la parte delantera del auto en movimiento manifiesta, de hecho, la obsesión de búsqueda del personaje que escudriña el paisaje con su mirada. Esos *travellings* secuenciales a través de las ventanillas, al detener y retomar el movimiento, una y otra vez, están casi en perfecta sintonía con la extremada tensión kinésica de sus personajes. El deseo funciona, además, como condición interpuesta por el director en la relación entre el espectador y su obra, estimulándolo a éste a completar los vacíos que ha previsto para su participación creadora. En *Y la vida continúa* y en *¿Dónde está la casa del amigo?* el personaje quijotesco y obsesionado fracasa en su misión y desplaza así las expectativas narrativas del espectador clásico que ve potenciados de ese modo los efectos dramáticos generando su frustración.⁴³⁴ Tanto es así que al admitir trabajar con personas comunes en la ficción los personajes se perciben de carne y hueso a la vez que como imágenes proyectadas, «no se trata del cine como abstracción, sino como ya se dijo, en tanto parte integral de la experiencia vital de los personajes, de su vivencia valorativa y de su singular apropiación de la misma.»⁴³⁵ Algunos personajes se transmutan y confunden en la ficción mezclada de realidad. Existen casos de películas, entre los que *Primer plano* es un buen ejemplo, en los que la ficción creada por Kiarostami a la vez que falsea al personaje también lo dignifica, haciéndole posible el acceso al mundo “real” que este mismo mundo real le había negado.⁴³⁶ Una escena representativa cargada de dramatismo que

⁴³³ «A Debate with Abbas Kiarostami», *Film International*, vol. 3, núm. 1, Invierno de 1995, p. 47. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 49.

⁴³⁴ Véase en *La vida y nada más (Y la vida continúa)* la escena en la que a Hossein le resulta tan difícil decir «en el terremoto murieron sesenta y cinco personas de mi familia», según le indica el director, oponiéndole un argumento contundente: «no puedo decir eso... porque en mi familia sólo murieron veinticinco».

⁴³⁵ SANCHEZ SEGURA, Adriana y VÉLEZ, Byron. «El espejo nos mira. Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami». En: Caicedo González, Juan Diego (comp.). *Movimientos y renovación en el cine*. Ed. Fundación Universidad Central, Colombia, 2005, p. 206.

⁴³⁶ Ver en la escena inicial de esta película que Sabzian (el falso director cuyo fuerte deseo de reconocimiento lo impulsa a hacerse pasar por el prestigioso realizador iraní Makhmalbaf) al

refleja la muy fuerte intensidad de deseo del personaje es desarrollada por Kiarostami al final de la película *El sabor de las cerezas*. En ella se ve el preciso momento en que el señor Badii materializa su decisión de suicidarse. De esta forma Kiarostami filma la muerte, o probablemente la vida.⁴³⁷

3. Los planos secuencias y la retórica imaginativa del fuera de campo utilizada para generar ambigüedad.

Es posible advertir una tensión inicial en el manejo de lo narrativo cinematográfico en cuanto a la forma misma de contar una historia y de describir o escribir para revelar la realidad. Se trata de cómo abordar el modelo discursivo desde las formas posibles de hacerlo, de su conformación en función del tema, de lo que en él se incluya y, sobre todo, de la manera de tratarlo. De un lado es posible reconocer el deslizamiento del modelo filosófico discursivo hacia la forma fílmica narrativa y, por contraposición, desde el otro lado es posible identificar una evolución cinematográfica a modo de escritura fílmica descriptiva. Esta última concepción implica un modo distinto de utilizar la cámara, no como mero aparato de registro sino más bien como un detector de significados incorporados previamente a su accionar. Así, este accionar anteriormente pasivo se transmuta ahora en un nuevo accionar activo, rico por los elementos en él contenidos y por su potencial estético. Estas potencias narrativas dispuestas aguas arriba de la acción de registro constituyen, luego de su conformación, la reserva estética a desplegar durante el discurso fílmico. Y desde el lugar en que se hallan, convenientemente alojadas y ordenadas, fluirán una vez que la cámara habilite su fluidez. Visto de este modo, la cámara

ser detenido manifiesta su propio desengaño desenmascarándose ante quienes lo apresan diciendo: «Ahora ya no soy más que un pedazo de carne, y pueden hacer conmigo lo que quieran».

⁴³⁷ Cuando el personaje desciende en el foso, al final del film (*El sabor de las cerezas*), durante un minuto en la pantalla el negro es total. La luna desaparece detrás de las nubes, como fundiéndose en la oscuridad. Aquí la vida, el cine y la luz son una misma cosa. En la pantalla el espectador no ve nada. Luego aparece la imagen, y con ella el primer signo de vida: una mañana radiante. La oscuridad simboliza la muerte, la nada. Pero, en la mañana siguiente, la vegetación –imagen de la vida- es también una imagen cinematográfica y una forma de resurrección: después de la oscuridad total, la vida nueva. Kiarostami filma la parte final en vídeo para no obligarse a seguir esa historia, a decidir si el hombre estaba muerto, o no; eso no es lo importante. Tampoco fuerza la interpretación del espectador, solo intenta que se comprenda que lo que se había visto hasta ahí era una narración.

cambia su rol; ahora escribe más que suscribe. Su trabajo cobra protagonismo en tanto actividad de mayor integralidad. Algo de su esencia se ha invertido. Como asimilado en un anillo de Moebius, su concepto se ha transformado en cámara-bolígrafo.⁴³⁸ Este nuevo cine debería conciliar la realidad directa, aquella parte del mundo que recorta, con la impronta del realizador que “escribe” la película, como lo hace el novelista con su novela. En este sentido, al considerar que la prioridad es revelar la realidad más que manipularla, Bazin manifiesta lo siguiente: «en cine, el director *escribe* directamente», de manera tal que «es, finalmente, el par del novelista».⁴³⁹

Por lo demás, puede discutirse si el filme es filosófico por el tema que trata o por la manera de tratarlo. Como fuera visto en la Primera parte, para Jean-Luc Nancy el cine de Kiarostami es una meditación metafísica, no en el sentido de que trate temas metafísicos, sino porque erige al cine como lugar de la meditación. Aquello a lo que se abre la mirada es un arrebato (arrastre, impulso, movimiento, transporte). Al respecto dice Nancy: «todo está colocado, pero nada permanece en su lugar. Hay pueblos, lugares, direcciones (en *Close-up*), pero no los encontramos o los encontramos con dificultad, los confundimos. Cuando nos encontramos con alguien, viene de algún sitio y va a algún sitio. Pero esos lugares, esos “allís”, quedan fuera del alcance, siempre al otro lado de una nueva colina, de una nueva curva en la carretera.»⁴⁴⁰ El potencial filosófico de un filme se identifica con su capacidad para plantear preguntas. Esa dimensión reflexiva de un cine innovado tiene como objetivo hacer evolucionar al espectador sugiriendo preguntas y transformando su estructura de valores. De acuerdo a lo expresado por las palabras del director iraní, «muchos creen que un cineasta es alguien lleno de respuestas, pero ésa no es su función. Es cosa de profetas y, en estos tiempos que corren, de políticos prescribir soluciones para el bienestar y la salvación. [...] En mi opinión, tanto el cine como las demás artes deberían socavar la forma de

⁴³⁸ La idea de cámara-bolígrafo (*caméra-stylo*) fue acuñada en 1948 por Alexandre Astruc en su artículo de *L'Écran français* en el que dice, «ya hoy, un Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm. y película, y escribiría el *Discurso del método* como filme».

⁴³⁹ BAZIN, 1958, p. 148, citado por Chateau, Dominique. *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009, pp. 18 y 19. La cursiva corresponde a Bazin.

⁴⁴⁰ NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, pp. 102 y 103.

pensar de sus espectadores para hacerlos rechazar los viejos valores y abrirse a los nuevos». ⁴⁴¹ Así entonces, al estar liberada de las convenciones narrativas clásicas, la obra de Kiarostami se presenta como el prototipo de una nueva forma de entender el cine, como arte de la mirada. Una mirada que debe ser consciente para que desde su percepción surja una imagen especial, selectiva a partir de intereses y necesidades. La percepción se hace consciente a condición de percibir menos, solo aquellos aspectos útiles de las cosas. Esto hace que de entrada la percepción consciente esté ligada a la acción y no a una contemplación desinteresada. ⁴⁴² Kiarostami radicaliza su propuesta estética cinematográfica al estimular la acción co-creadora del espectador mediante la restricción al mínimo de los elementos perceptivos, o hasta su completa desaparición. Desplaza los elementos perceptivos hasta el extremo de la invisibilidad, de modo que el espectador vea en su mente más que en la pantalla. Esta estructuración narrativa, aplicada en forma plena en el filme *El viento nos llevará*, será analizada detalladamente poco más adelante.

Funcionalmente, la acción de co-creación del espectador opera al reenviarlo a su propio archivo de experiencias en el cual selecciona y reelabora algunas de ellas para extraer nuevas relaciones. Sobre este proceso Metz observa que «todo filme es un filme de ficción que reelabora ciertos contenidos inconscientes. El hecho de que la ensoñación sea despierta obliga a estructurar esos contenidos, a subordinarlos a una impresión de realidad, pero no los destruye. El espectador se deja ir al filme en los baches de su conciencia. Puede vivir otra relación de objeto, otro erotismo, otro vínculo con el amor. Las censuras ya no son las propias, sino las de la película. Hay en ello una obscenidad irreductible.» ⁴⁴³

Si la captura de imágenes implica siempre una actitud ética, no menos lo es su visión. Al sostener una concepción más participativa del cine la mirada es

⁴⁴¹ Declaraciones a Nassia Hamid, «Near and Far. Interview», *Sight and Sound*, vol. 7, núm. 2, Febrero de 1997.p. 24. En: ELENA, Alberto. «Kiarostami *dixit*», *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, pp. 279 y 280.

⁴⁴² En los apartados II.2 y II.6 de la Primera parte se expuso el análisis del sistema perceptivo desarrollado por Bergson.

⁴⁴³ METZ, Christian. *Le Significatif imaginaire: psychanalyse et cinéma*, París, Union générale d'éditions, 1977, col. 10/18, p. 63 [trad. cast.: *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001. En: COMOLLI, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010, p. 34.

movilizada y estimulada, es sometida, por esa razón, a un estado de vigilancia. Las películas de Abbas Kiarostami aspiran, antes que nada y por encima de todo, a solicitar la atención del espectador y “abrir sus ojos”. Un ejemplo de ello se da en una de las secuencias finales de *El sabor de las cerezas* cuando el hombre que espera (conocer) la muerte se sienta al anochecer en una colina desde la que domina el paisaje urbano marcado por altos edificios en construcción y grúas, una de las cuales se pone a girar, por lo que constituye el único y lento movimiento sobre el fondo del crepúsculo. Como ya planteáramos en el apartado II.7 de la Primera parte al analizar el movimiento de la mirada como disposición estética, esto provoca la interrogación sobre el medio utilizado para obtener esa imagen: ¿El director se ha comunicado por teléfono para ordenar el movimiento de la grúa?, o bien ¿Ha esperado pacientemente un momento propicio? Y sin embargo, esta reflexión distanciada no sale de la película sino que forma parte de la mirada que el propio director suscita y arrastra con el brazo de la grúa. Un segundo ejemplo se da al comienzo de *Close-up*, cuando un camión pasa brutalmente y se dirige hacia la izquierda y cubre la pantalla, para descubrirnos del otro lado de la calle a dos militares que acechan a un hombre que camina velozmente hacia la derecha. Ese doble movimiento sucesivo capta inmediatamente nuestra mirada, la conmueve y moviliza. Nuestra mirada es libre, y si ha sido cautivada es porque ha sido requerida, movilizada. Esto no ocurre sin un cierto apremio que nos obligue: Kiarostami solicita la mirada, la anima y la pone en guardia. En sus películas siempre hay alguna cosa o persona que no se ve pero está presente (a esa posibilidad de *ser sin ser* que ensaya Kiarostami como evolución del cine nos referiremos, más adelante, en el apartado II.5) y logra reunir todo en campo en forma precisa, ya sea con encuadre cerrado para concentrar una atención o abriéndolo a una lejanía que lo llena. Un estilo huidizo, de una significación siempre por alcanzar, compuesto de acciones sencillas, mínimas y evidentes. Sobre estos aspectos Nancy dice: «no hay película de Kiarostami que no implique cesura o hiato, síncope o elemento desconocido: siempre hay una cosa o una persona que no se ve, que no se encuentra.»⁴⁴⁴ Si tomamos como ejemplo *El viento nos llevará* es posible advertir que la película está construida

⁴⁴⁴ NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, p. 93.

en base a personajes invisibles que se sustraen de la representación pero que son captados a través de diálogos sugerentes no filmados, de modo tal que el espectador no puede verlos en ella porque están fuera de campo. A fin de comprender plenamente este efecto es oportuno recordar la siguiente definición de Deleuze: «el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente.»⁴⁴⁵ Luego cita a Bresson⁴⁴⁶, y complementa su sentido de la siguiente manera: «un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio del sonido. [...] La imagen y el sonido no tienen que prestarse ayuda, sino que han de trabajar cada uno a su vez por una suerte de relevo.»⁴⁴⁷ Ese fuera de campo visual otorga al filme un lado no físico espiritual: no se ven los personajes, pero se siente su presencia. Sobre esta posibilidad de *ser sin ser* (visto) que plantea la película Kiarostami menciona que «hay once personas que en la película no son visibles. Al final no sabes si las has visto, pero sientes que las conoces porque sabes quienes fueron y qué hacían. Quiero crear un tipo de cine que muestre sin mostrar. Esto es muy diferente a la mayoría de las películas de hoy que son, no literalmente sino esencialmente pornográficas, pues muestran demasiado y así inhiben cualquier posibilidad para nuestra imaginación. Mi objetivo es dar las mayores posibilidades para nuestras mentes, a través de la creatividad y de la imaginación.»⁴⁴⁸ Kiarostami confía en la capacidad imaginativa del espectador y que a través de ella pueda acceder más allá de lo que físicamente se muestra, dado que lo que se puede mostrar no es sino un punto de vista de la realidad. Esas posibilidades de imaginación y creatividad hacia el espectador son activadas en *Cinco (Five. Dedicated to Ozu, 2003)* en la que trabaja también sobre la larga duración y construye el suspenso a partir de situaciones aparentemente insignificantes, y así sitúa la película en la más elemental tensión entre el campo y el fuera de campo.⁴⁴⁹ En este filme es posible advertir que la densidad estética y significativa de un plano no depende,

⁴⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós, 1984, p. 32.

⁴⁴⁶ Aquí Deleuze cita el texto de Bresson *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, pp. 61 y 62.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Taste of Kiarostami*, (Interview with David Sterritt): *Senses of Cinema*, 2000. Véase en: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostami.html>

⁴⁴⁹ Kiarostami filma en plano fijo un grupo de patos que caminan por la playa y entran en cuadro hasta desaparecer por el otro extremo, luego los patos retornan en sentido contrario y vuelven a entrar en cuadro hasta desaparecer nuevamente. Detrás de los patos se ve, oscilando en cuadro, un pequeño tronco que las olas llevan y traen.

como en el cine convencional, de la espectacularidad de los cambios sucedidos en el mismo plano en su duración, sino que en él se muestra cómo una imagen puede cambiar simplemente porque dura. Cabe diferenciar aquí que mostrar no es lo mismo que demostrar; más precisamente, en palabras de Comolli, «mostrar, como resultado, es poner de relieve y por lo tanto en cuestión, y por lo tanto en duda. Además, el hecho de creer que no se hace sino mostrar supone un recurso implícito a una disposición previa a creer, como el fiel cree ante la hostia y el vino que “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”. Está ahí y no está ahí.»⁴⁵⁰

Esa capacidad de plantear preguntas a través de la imagen se manifiesta de diversas maneras. Cabe destacar que, a fin de materializar su retórica imaginativa del fuera de campo, habitualmente Kiarostami inicia sus películas con una imagen que representa la antesala de la historia y a la vez como una apertura a un espacio o a un mundo. Por ejemplo, la puerta entreabierta en un primer plano al comienzo de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* permite a través de las voces de los niños fuera de campo imaginar el mundo propio del aula. De forma similar da inicio a *Copia certificada*, en la que durante la escena inicial pasan los créditos mientras la cámara fija muestra solo un estrado y un par de micrófonos sobre un telón de fondo, escuchándose el murmullo fuera de campo de un auditorio que anuncia la espera del orador. Otra película en que la atención del espectador es hábilmente atraída y de manera fuerte hacia el fuera de campo es *Like Someone in Love*.⁴⁵¹ En *Shirin* el espectador ve una audiencia casi exclusiva integrada por mujeres que, aparentemente por la banda de sonido, está viendo una película que permanece fuera de campo. Esta geometría crea una red de relaciones enigmáticas entre los sujetos, el espacio fuera de campo y el espectador. Existen casos en que los comentarios

⁴⁵⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010, p. 37.

⁴⁵¹ Cuenta la historia de tres personajes: una prostituta joven que no quiere ir con su cliente, su novio, un muchacho celoso y enojado con ella, y el cliente, un señor mayor que la trata amablemente. La escena inicial define el tono emotivo y se desarrolla en un bar poco iluminado en el centro de Tokio. Entre el murmullo de la gente se escucha la voz de una mujer fuera de campo que dice: “no te estoy mintiendo”. No se sabe quien habla ni dónde está, sólo una silla vacía en el centro del plano sugiere una ausencia, o que alguien vendrá. Una mujer joven y muy maquillada entra por un costado del cuadro haciéndole gestos a alguien que está fuera de campo. La cámara fija se resiste a buscar a ese personaje y tampoco muestra el punto de vista de la mujer, lo cual genera confusión y ambigüedad en el espectador. La escena sugiere, entre otras posibilidades, que en este bar funciona un prostíbulo.

fuera de campo son empleados por Kiarostami para generar humor. Un ejemplo de ello se observa en *Dos soluciones para un problema*.⁴⁵²

El cine de Kiarostami es un caso cuyas imágenes quiebran, en términos deleuzianos, el esquema sensorio-motor que articula los niveles materiales de la subjetividad y que divide el movimiento en percepciones, acciones y afecciones, propia del cine clásico (como ha sido visto en el apartado II.3 de la Primera parte). Percibir es, en el esquema sensorio-motor de este último cine, sustraer de la cosa lo que no nos interesa, aquello que reconocemos como no útil desde el punto de vista de la acción. Visto así, no reconocer no sería una falla de la memoria o de la razón sino una nueva experiencia del espíritu, ya que cuanto menos reconocemos mejor vemos. Si nos abstenemos de actuar podemos ver a través de las imágenes-cliché. En caso de actuar en el sentido baziniano, quitando todos los prejuicios que acompañan y enturbian nuestra percepción, podemos volver a la virginidad de la mirada. Una vez quitado este velo espiritual y cultural la percepción deja de encadenarse a la acción y se vuelve sobre el objeto deteniéndose sobre él. Las situaciones emergentes ópticas puras (opsignos: signos ópticos) y sonoras puras (sonsignos: signos sonoros) representan, de acuerdo a Deleuze, un sistema de valores, al que se pega la percepción de las cosas. Pero hay otro sentido para el ver: se puede *ver para no ver*, lo cual equivale a decir que *mostrar es ocultar*. Esto sucede cuando lo que se muestra ocupa el lugar y hace las veces de lo que no se muestra. De modo que el cine puede hacer dudar de la facultad de ver, puede provocar la ceguera aproximándola a la hipervisibilidad, si lo que no debe verse es expuesto a plena luz en el centro de la imagen. Puede decirse, entonces, que “ver” no es suficiente; se trata de desear ver o de creer ver, ahondar lo visible y ponerlo en duda. Como así también, en otros casos, es necesario distanciarse para empezar a ver. Abbas Kiarostami funda una parte de su puesta en escena sobre la duda de que baste con “mostrar” para hacer ver u oír, y lo materializa al hacer que el espectador comience por experimentar el

⁴⁵² La película (1975) es una muestra didáctica de las diferencias y conveniencias entre el orden y el desorden y puede interpretarse tanto como documental o una sátira sobre la conducta de los cineastas. Véase la escena en que los niños suben al colectivo de manera ordenada o desordenada, cuando en ese preciso momento se escucha fuera de campo al camarógrafo hacer una crítica estética sobre la forma de hacer una toma.

hecho de que no ve o de que no escucha. De manera que, al poner en juego las facultades de la mirada y de la escucha y exponer sus insuficiencias, se permite señalar los límites de ambas dimensiones. Así entonces, a partir de esa limitación impuesta aspira a enseñarle a ver y escuchar mejor.

En *El viento nos llevará* Kiarostami quiso mostrar un lugar que fuera oscuro y estuviera bajo tierra, por lo que decidió filmar una escena en el interior de un sótano, en el que el sonido asume el rol de lo que no es visible, y sólo se escucha recitar un poema -a la mujer que ordeña la vaca-. Refiriéndose a las limitaciones de la cámara, a que ésta siempre muestra menos que lo posible de ver con los propios ojos Kiarostami afirma: «mi intención es mostrar signos de la realidad que los espectadores no necesariamente comprenderán pero que sin embargo podrán sentir».⁴⁵³ Al reconocer esa limitación y apoyarse en la idea de Bresson de reemplazar una imagen por un sonido cada vez que sea posible, nuestro realizador estableció como fórmula la siguiente solución: «el único modo de salir de este dilema es el sonido».⁴⁵⁴ En consecuencia, al plantear una escena Kiarostami parte de la observación del funcionamiento natural del ser humano, y como éste puede verse afectado al recortarse su alcance perceptivo, entonces hace notar que «si uno le muestra al espectador que es como espiar por una cerradura, que es una visión limitada de la escena, el espectador puede imaginársela, imaginar qué hay más allá del alcance de sus ojos. Y los espectadores tienen mentes creativas. Si, por ejemplo, no vemos nada pero escuchamos el sonido de un auto que frena de golpe y choca contra algo, automáticamente tenemos la imagen del accidente.»⁴⁵⁵ Esta restricción básica del cine, que limita e inmoviliza al espectador, constituye para el director iraní el desafío de su propuesta, ya que «el espectador siempre tiene la curiosidad de imaginar qué hay fuera de su campo de visión; la imaginación se usa todo el tiempo en la vida cotidiana. Pero cuando van al cine las personas han sido entrenadas para suspender la curiosidad y la imaginación y,

⁴⁵³ Entrevista con Jonathan Rosenbaum, San Francisco, Mayo de 2000. En: ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p. 125.

⁴⁵⁴ *Ob. cit.*, p. 126. Kiarostami reconoce haber estudiado todas las películas de Bresson, precisamente para analizar la complementariedad estética narrativa entre imagen y sonido.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

simplemente, aceptar lo que se les ofrece. Eso es lo que intento cambiar.»⁴⁵⁶ Luego explicita su visión crítica de la experiencia del espectador de cine y agrega: «en esta película el desafío era ver si podíamos mostrar sin mostrar, mostrar lo que es invisible, y mostrarlo en la mente de los espectadores más que en la pantalla. Y también ir en contra de lo que las películas de entretenimiento hacen todos los días: la tendencia a mostrar todo a la audiencia, hasta el punto de ser pornográfico.»⁴⁵⁷ Kiarostami evita un cine que se limite a mostrar escenas innecesarias y recargadas de elementos visuales y sonoros que saturan la percepción del espectador. De allí que formule su postulado fundamental al respecto: «quería que el espectador, más que ver a un personaje, sintiera su presencia».⁴⁵⁸ Esto resulta posible dado que el sonido facilita la creación de imágenes en la mente del espectador cuando éstas son sustituidas por la oscuridad de la pantalla y de ese modo estimulan su imaginación y coadyuvan a la co-construcción del filme. De acuerdo a lo mencionado, Kiarostami cumple su propio objetivo cinematográfico y lo expresa diciendo: «creo que la imagen recupera su significado cuando se enfrenta con la oscuridad, como pasa con la luz. En la oscuridad alcanzamos una imagen a través del sonido, una imagen basada en nuestra propia experiencia y que por lo tanto es diferente para cada espectador. El espectador crea su propia imagen con su imaginación, y eso es exactamente lo que yo quiero, mi situación ideal; el público participa en la creación de la puesta en escena.»⁴⁵⁹

Además de su función visible la imagen visual aloja un carácter legible. Mediante el encuadre se eligen los elementos que componen la imagen, pero a la vez que límite, el encuadre también opera excluyendo de esta imagen todo lo que está más allá de él. Conviene recordar aquí la siguiente definición de Deleuze: «se llama *encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen*, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez

⁴⁵⁶ *Ibidem.*

⁴⁵⁷ *Ibidem.*

⁴⁵⁸ *Ibidem.*

⁴⁵⁹ «Faxes en persa entre Chicago y Teherán, Mayo de 2001». En: ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p. 132.

en subconjuntos [...]. Los elementos son datos a la vez muy numerosos y otras veces muy escasos. Por lo tanto, el cuadro es inseparable de dos tendencias: a la saturación o a la rarefacción.»⁴⁶⁰ Siempre lo que se ve en la imagen se abre sobre lo no visible, y resulta posible realizar una lectura de esta apertura. El encuadre limita nuestra mirada al ejercer sobre ella una violencia no simbólica: percibido o no, se le preste o no atención, siempre está presente a la espera de ser descubierto por limitar la parte de visibilidad accesible, lo cual se revela ante el movimiento de un *travelling* o de *zoom*. Para Comolli, «el movimiento es en el cine una potencia del encuadre, no actual, actualizable.»⁴⁶¹ El movimiento está presente en el encuadre, lo habita, por lo que, además, «el encuadre es una duración.»⁴⁶² Por ello la mirada tiene así una doble limitación, «la encuadra el límite del encuadre y el de la duración.»⁴⁶³ Sobre esta forma de operar de Kiarostami hace Nancy la siguiente observación: «el recorte talla la mirada, afila sus bordes y su punta, aclara su agudeza. Cuando encuadra los espacios y sus objetos –colina, carretera, montón de piedras [...] el director capta lo indistinto [...] para hacerlo distinto, para estrecharlo y endurecerlo, pulirlo, hacerlo real a la mirada.»⁴⁶⁴ El límite del cuadro comunica lo que se halla en su interior con lo que lo supera, es decir, todo aquel excedente visual y sonoro que es parte de un conjunto más amplio; delimita lo incluido de lo excluido. De modo que, al actuar como límite artificioso determinado por la técnica –y por el artista-, no logra discontinuar en términos absolutos los sentidos vinculantes entre los elementos internos y externos al cuadro. Esta ruptura forzosa –y a la vez voluntaria- de los hilos visuales vinculantes permite construir desde su misma existencia un sistema de reenvíos bidireccionales que enhebran y articulan el conjunto de sentidos entre ambos espacios del cuadro. Para comprender la “ventana”, agrega Comolli, habría que hacerlo de acuerdo con este otro gran precepto baziniano: «el encuadre es un ocultador»⁴⁶⁵, pues impide ver lo que aún no está encuadrado o lo que ya no lo está, o sea que,

⁴⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós, 1984, p. 27. Las cursivas corresponden al autor citado.

⁴⁶¹ COMOLLI, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010, p. 38.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, p. 94.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

«encuadrar es sustraer a la vista todo lo que no está en el encuadre.»⁴⁶⁶ Dicho de otra manera, «encuadrar es ocultar una detrás de otra o una por otra una sucesión de acciones temporales pasadas y futuras.»⁴⁶⁷ O también es posible decir que, «el encuadre es una oscilación entre conciencia del contorno y conciencia del contenido. Ese *vaivén* sitúa el lugar del espectador en el entredós, la ambivalencia.»⁴⁶⁸ En función de lo mencionado, el encuadre, ocultador cinematográfico, es a su manera una condensación narrativa, «lo que permite continuar es lo que no está presente.»⁴⁶⁹ Al retomar la concepción deleuziana del tema el filósofo francés nos advierte que «nunca hay cuadro sin fuera de campo puesto que éste reenvía a la presencia, necesaria, de “lo que no se escucha ni se ve”.»⁴⁷⁰ Deleuze distingue dos aspectos de ese fuera de campo: uno relativo, que añade espacio al espacio, y uno absoluto, que abre la imagen a la duración inmanente al todo del universo. Estos aspectos se mezclan incesantemente, como la materia y el tiempo; sin embargo, uno prevalece siempre sobre el otro, «cuanto más denso es el hilo que vincula el conjunto visto a otros conjuntos no vistos, tanto más el fuera de campo realiza su primera función, que es la de añadir espacio al espacio. Pero, cuando el hilo es muy firme, no se contenta con reforzar el cierre del cuadro, o con eliminar la relación con lo exterior. No asegura, por cierto, un aislamiento completo del sistema relativamente cerrado, lo que sería imposible. Pero, cuanto más firme es, cuanto más la duración desciende en el sistema como una araña, el fuera de campo realiza mejor su otra función, que es la de introducir, en el sistema que nunca está perfectamente cerrado, lo transespacial y lo espiritual.»⁴⁷¹ Cuando la duración es pequeña, como en el caso de planos de un par de segundos, estos sólo muestran rasgos propios de la visión refleja, mínimos destellos y fugaces golpes de vista que ponen en cuestión la esencia misma de ver. Comolli lo sintetiza así: «el plano precipitado se desembaraza de mí antes de que yo tenga tiempo de embarazarme por su causa. Cerrado, pasa frente a mí como una flecha. Un plano que dura, en cambio, me pesa ante todo como

⁴⁶⁶ *Ibidem.*

⁴⁶⁷ *Ibidem.*

⁴⁶⁸ *Ob. cit.*, p. 39. La cursiva corresponde al autor citado.

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ C1, p. 28, citado en MARRATI, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Bs. As., 2003, p. 29.

⁴⁷¹ C1, pp. 30 y 31, citado en MARRATI, Paola. *Ob. cit.*, p. 30.

una restricción y, por durar, se abre a continuación a mi presencia y me deja habitarlo con mi fantasía (que puede ser también escapar a su influjo).»⁴⁷²

Como se ha visto, Kiarostami desarrolla planos secuencia en tiempo real sin cortes, o, en todo caso, estas escenas de sus películas representan el corte móvil de la duración. Un ejemplo de ello se puede ver en la escena de las reiteradas subidas de Behzad a la colina para hablar por celular, en *El viento nos llevará*. También los *travellings* laterales subjetivos y muy lentos de *Y la vida continúa* y *El sabor de las cerezas*, verdaderos planos descripción a través de las ventanillas de los automóviles, deteniéndose y volviendo al movimiento, para volver a detenerse y a andar tozudamente, están casi en perfecta concordancia con la extremada tensión kinésica de sus personajes. Es también una clara metáfora de la exigencia que el realizador dirige a sus espectadores para que se interroguen acerca del sentido y se movilizan para completar ese cine inacabado y lleno de vacíos, en el que las lagunas narrativas son una forma de respeto hacia nosotros como espectadores. Pero en este caso el respeto es no sólo hacia nuestra imaginación, sino también hacia nuestra ética. Esta manera de plantear interrogantes, a través de lo que podría llamarse “plano secuencia de carácter filosófico” hacen que Kiarostami pertenezca, en palabras de Rosenbaum, a esa tribu de «cineastas para quienes un plano está más cerca de ser una pregunta que una respuesta.»⁴⁷³ Los interrogantes planteados le dan al espectador espacio y tiempo para la reflexión. De modo que, en ese “plano” pleno de tiempo, el espectador encuentra su lugar perceptivo desde el que proliferan los interrogantes derivados de la mirada. En él el espectador ve. Y ve lo que quiere, considerando siempre ese “querer ver” desde las posibilidades y limitaciones que le brinda su propia capacidad de percepción. Tanto el plano secuencia como la toma larga ofrecen esta posibilidad. Sobre ambos recursos estilísticos Kiarostami vierte su opinión de la siguiente manera: «la toma larga y el plano secuencia son la oportunidad del espectador para ver lo que quiera. Y la toma larga tiene la ventaja de que, después de dos minutos, segundo tras segundo, la actuación (la forma de

⁴⁷² COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010, p. 121.

⁴⁷³ ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, p. 22. En ese grupo de cineastas el autor incluye además a John Cassavetes, Otto Preminger, Jacques Rivette, Andrei Tarkovski, y Tatí en sus tres últimas películas.

actuar) se hace más y más natural. Hay momentos de sorpresa no previstos en las tomas largas.»⁴⁷⁴ El realizador va liberándose del acontecer de la toma viendo esfumarse su posibilidad de intervención en ella hasta convertirse él mismo en observador, ya que «en las primeras líneas del diálogo los actores están actuando las palabras que les fueron dictadas por el realizador, ellos obedecen al realizador, pero después de eso los actores empiezan a actuar de manera más y más natural y es como si las palabras les salieran de adentro. Y el rol del realizador es cada vez menor en la toma larga, después del primer dictado. Algo puede pasar en la toma larga que está fuera de control del realizador. Esto es lo que yo prefiero porque los actores ya no son más míos y porque no puedo interrumpir la filmación. Esto me hace más feliz porque no todo viene de mí.»⁴⁷⁵ En ambos tipos de planos “temporales” el tiempo es dispuesto para el trabajo interpretativo del espectador que puede “jugar” con los elementos allí dispuestos. De esa extensión temporal básica devienen posibilidades de interpretación y significados diversos. Esta riqueza no se limita exclusivamente a los aspectos intrínsecos cinematográficos sino que, como fuera analizado ya en la Primera parte, sus implicancias trascienden la frontera estrictamente estética. En este sentido, para Jean-Louis Comolli, «el régimen de las duraciones suministra modelos, formula formas, modeliza maneras de aprehender el mundo. Por eso la cuestión de la duración es directamente política. La guerra está en el tiempo.»⁴⁷⁶ Está claro que el desmoronamiento de las duraciones y los planos dispersan al espectador y le prohíben toda concentración, suprimiendo la posibilidad de la mirada. La fuerza de aparición de lo representado es lo que genera adhesión y funda la creencia en el poder de la representación, de modo que la ilusión sólo funciona si cuenta con una sólida garantía de realidad no simulada.⁴⁷⁷ Las opciones de interpretación derivadas de la ambigüedad generada, excede al número de espectadores. A

⁴⁷⁴ CANCELA, Lorena. «Luces y sombras en el auto. Una entrevista con Abbas Kiarostami, de Irán», Festival de cine de Melbourne, Julio de 2003. *Los adulterios de la escucha: entrevistas con el otro cine*. Ed. La crujía, 2006, p. 113.

⁴⁷⁵ *Ob. cit.*, pp. 113 y 114. Véanse los atributos estéticos de la toma larga definitoria en la última escena de *Detrás de los olivos*.

⁴⁷⁶ *Ob. cit.*, p. 122.

⁴⁷⁷ Respecto del poder de ilusión del cine y de la predisposición de ceder ante ellos, Metz, en *Le significant imaginaire* confiesa: «El espectador que soy nunca se engaña por completo, porque sabe que está en el cine. Mi hipótesis es que el sistema del cine impide al espectador inclinarse hacia una creencia sin resquicios.» En: COMOLLI, Jean-Louis. *Ob. cit.*, p. 132.

modo de ejemplo, las imágenes de tortuosos caminos de subida, y en zigzag de *El viento nos llevará*, filmadas en grandes planos generales, pueden interpretarse como simbolización de la serpiente y alegoría del deseo. Pero, por otra parte, también pueden leerse estos planos cósmicos como la fusión de los seres humanos con la naturaleza.

4. Caracterización de los personajes en relación a su contexto social y cultural.

Un punto de partida posible para comprender a los personajes de las películas de Abbas Kiarostami se remonta a los orígenes cinematográficos del director, a las influencias y aportes recibidos desde las obras de sus antecesores, en particular, por las temáticas abordadas y su contexto social, cultural y político. La Nueva Ola Iraní fue un movimiento genuino integrado por un conglomerado de inquietudes sociales, políticas y poéticas que cobró relevancia en la segunda mitad de la década de 1990. En ese movimiento hubo dos películas consideradas fundacionales: la primera de ellas, *Un simple acontecimiento* (Sohrab Shahid Saless, 1973), reconocida de gran influencia por Kiarostami, y más tarde *Primer plano* (Kiarostami, 1990). A estos dos hitos de la cinematografía iraní Jonathan Rosenbaum agrega un tercer filme al que por su importancia considera “un gesto fundacional de la Nueva Ola Iraní”: el cortometraje *La casa está oscura* (Forugh Farrokhzad, 1962)⁴⁷⁸, un documental de veintidós minutos sobre un leprosario en las afueras de Tabriz. Para el cineasta Mohsen Makhmalbaf este cortometraje es la mejor y más influyente película del cine iraní contemporáneo. Sobre el mencionado documental el autor expresa lo siguiente: «mejor que cualquier otra película iraní que me venga a la mente, *La casa está oscura* resalta la paradoja de que mientras los iraníes siguen siendo uno de los pueblos más demonizados del planeta (junto con sus vecinos, los iraquíes), el cine iraní está siendo reconocido casi

⁴⁷⁸ Farrokhzad (1935-1967), ampliamente reconocida como la poetisa más importante de Irán del siglo XX, murió en un accidente de auto a los treinta y dos años. A los veintisiete años, junto a un pequeño equipo convivió con leproso, se hizo amiga de ellos y filmó durante doce días *La casa está oscura*.

universalmente por los críticos como uno de los más éticos y humanistas.»⁴⁷⁹ A partir de una acertada combinación de realidad y ficción, una especie de “realismo documental”, Farrokhzad logró una película de profundo humanismo al trabajar sin actores profesionales, en locaciones naturales. De modo que es posible que esta película haya tenido una fuerte influencia en Kiarostami. Por otra parte, en una escena central de *El viento nos llevará* se recita completo uno de los poemas de Farrokhzad, cuyo título es utilizado para la película. La primera experiencia que tuvo Farrokhzad operando una cámara fue filmando calles, pozos petroleros y bombas de petróleo en Agha Jari desde el interior de un auto con una cámara Súper-8, y sus imágenes remiten a *El sabor de las cerezas*. Tanto Farrokhzad como Kiarostami abordan cuestiones similares respecto de la manipulación y el control sobre los actores planteando interrogantes sobre la ética de los artistas de clase media que filman gente pobre. En el caso de Kiarostami, se observa con frecuencia en sus películas – como vimos ya en el apartado anterior al analizar el sonido fuera de campo en *Dos soluciones para un problema*– una ostensible crítica tanto a la distancia y desapego del cineasta respecto de sus temas como respecto de sus privilegios. Una incidencia tan fuerte como destacable de la influencia social y cultural en los personajes de las películas de Kiarostami está determinada por la importancia de la poesía en la vida y cultura iraníes, cuyo estatus particular es de un calibre similar al del Islam. Además, la cuestión étnica, que es una característica distintiva de la población iraní, y que puede pasar desapercibida para algunos occidentales, es otro rasgo que se filtra en la composición de los personajes y hace que el multiculturalismo constituya un aspecto global de sus películas. Como ejemplos de ello cabe mencionar que Sabzian, el impostor de *Primer plano*, es turco, y que el mismo Kiarostami le habló en checo al personaje del soldado en *El sabor de las cerezas* para provocar su asombro ante la cámara. De manera que, para conocer la caracterización de los personajes de Kiarostami conviene comenzar por comprender la complejidad cultural y social iraní, aproximarse a sus códigos y claves. Mehrnaz Saeed-Vafa traza una orientación en ese sentido: «la literatura, la cultura y la lengua iraníes están llenas de metáforas polifacéticas, símbolos, alegorías y proverbios. Esto

⁴⁷⁹ ROSENBAUM, Jonathan. «Abbas Kiarostami». En: ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p. 12.

puede verse en la magnífica narrativa tradicional, *Las mil y una noches* (en Occidente conocida principalmente con el nombre de *Las noches de Arabia*), donde los sentimientos, los pensamientos y las sensaciones eróticas aparecen como animales, objetos, lugares y hasta personajes en escenarios a la vez realistas y mágicos (lo que hoy se llama realismo mágico) y con una estructura espiralada de historias dentro de historias.»⁴⁸⁰ Esta característica narrativa se funda en el hecho concreto que «las tradiciones y las condiciones sociales del país, la cultura y la política iraníes exigen la expresión encubierta de temas»⁴⁸¹, lo cual conduce a veces a caer en el sentimentalismo, el romanticismo y la hipocresía. Las películas de Kiarostami están cargadas de símbolos y significados ocultos expresados a través del discurso de los personajes, de sus diálogos, gestos y desplazamientos. De modo que, entender los sentidos atribuidos por el cineasta a sus filmes requiere del conocimiento de estos recursos. Al respecto, Mehrnaz Saeed-Vafa observa que «debido, aparentemente, a la censura política, los tabúes culturales y personales y las experiencias espirituales, todos estos recursos son inevitables en la poesía, la narrativa y las artes visuales cuando se quiere expresar una idea incomunicable. La abstracción y el lenguaje metafórico ocultan un significado y hablan sobre temas más trascendentales (como los poemas de Hafiz) con propósitos sagrados o secretos, o ambos. Es decir, que los misterios del sistema y del universo son comprendidos y transmitidos sólo a través de la metáfora».⁴⁸²

No obstante, no es fácil descifrar los significados íntegros de las películas de Kiarostami, al menos de manera inmediata. Como conjunto significativo estos filmes se construyen en torno al conocimiento de las claves que lo habitan, lo cual representa, sin dudas, un desafío a la mirada cinematográfica convencional. Además del conocimiento preliminar mencionado debe mediar el tiempo necesario para construir, progresivamente, el acceso a la naturaleza esotérica de sus obras. Conocer el contexto social e histórico cultural posibilita, como es de suponer, interpretar con acierto imágenes cuyas acciones son

⁴⁸⁰ ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p. 65.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² MEHRNAZ SAEED-VAFA. «Abbas Kiarostami». En: ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, p. 66.

aparentemente insignificantes en momentos reveladores e iluminados de significados. En este contexto, los frecuentes implantes visuales en las escenas, aparentemente azarosos, funcionan como puntos de significación de la propia estructura narrativa; le aportan información al personaje y facilitan la comprensión del espectador, o lo desorientan.⁴⁸³ La poesía persa, enraizada profundamente en la sociedad iraní, dispone de una estructura temporal que contempla la pausa e incluye la inacción, y es adoptada por Kiarostami que la adapta al lenguaje audiovisual.⁴⁸⁴ Como contraparte, para lograr los efectos buscados, un método cinematográfico de estas características plantea desafíos estéticos innovadores a la hora de caracterizar los movimientos y el accionar de los personajes. En este sentido, Mehrnaz Saeed-Vafa advierte que «este sistema implica cierta libertad de la psicología y la subjetividad, lo que se refleja en el cine de Kiarostami. También implica el uso de espacios superfluos donde los actores se dirigen a la cámara o al espacio fuera de campo como si fuera un espejo [...] por ejemplo, los hombres mirando a cámara mientras se afeitan en *El informe* y *El viento nos llevará*.»⁴⁸⁵ Asimismo, los contextos geográficos en los que los personajes son ambientados se destacan por el despojo y las pérdidas, puestos de manifiesto en las ruinas y en la destrucción, todo ello componentes básicos de este cine. Del mismo modo, sus trayectorias inmersas en atmósferas de desesperanza evocan a la vez la memoria histórica de la destrucción, tanto del imperialismo como de los recurrentes e irresueltos conflictos políticos y sociales internos. Algunas veces movilizados por anhelos, otras expulsados por la alienación, los personajes son propensos a dejar la ciudad e irse al campo, atravesar montañas de escombros producto de un terremoto, recorrer infinitos espacios de tierra pulverizada y aplastada por topadoras o senderos aldeanos en forma de laberintos entre casas derruidas. Pero también, como contracara de esa devastación, frecuentemente surgen en

⁴⁸³ A modo de ejemplos ilustrativos véanse las escenas donde una tortuga cruza el camino, y también aquella en que Behzad arroja el fémur al río, ambas en *El viento nos llevará*.

⁴⁸⁴ La escena del aerosol vacío que rueda, en *Primer plano*, o aquella en que la manzana cae al piso y cumple un largo y singular recorrido hasta detenerse al lado de dos muchachos sentados, en *El viento nos llevará*, constituyen ejemplos de lo mencionado.

⁴⁸⁵ *Ob. cit.*, p. 67.

las trayectorias lugares precisos en los que los personajes son sorprendidos por objetos significativos y valiosos.⁴⁸⁶

La poesía ha sido y sigue siéndolo, aunque en forma más atenuada, parte constitutiva de la lengua oral de los iraníes. Refleja la identidad cultural histórica y el espíritu de la sociedad. Tanto es así que aún en su población menos educada, es habitual escuchar a analfabetos recitar de memoria versos de Rumi, Farrokhzad o Hafiz.⁴⁸⁷ Con su poder de condensación y síntesis visual, la poesía funciona en forma parabólica para comunicar significados sin explicitarlos durante conversaciones habituales entre personas, por lo que, trasladada al cine, de una manera similar compone el discurso de los personajes.⁴⁸⁸ Esa tradición esotérica ha contribuido a la creatividad en las producciones cinematográficas iraníes antes y después del *sha*. Gran parte de ellas incluyeron abundantes imágenes críticas y de oposición a un gobierno que las ahogaba mediante una férrea censura, sobre todo, y con mayor firmeza, a aquellas no respetuosas de los valores islámicos. Esta censura estatal, sumada a una larga tradición de autocensura de la población, posibilitaron en conjunto un manifiesto ahogo expresivo artístico que en el caso del cine indujo a los realizadores a diseñar propuestas estilísticas basadas en el empleo de códigos y signos cuya finalidad era sortear las políticas represivas. Como ya se vio en el apartado I.1 de la Segunda parte, la particular situación política, social y también de intervención religiosa, influyó fuertemente en la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami. En consecuencia, por los motivos mencionados, como reacción a este proceso político puede atribuirse el asiduo empleo de las elipsis; incluso más, podría decirse que allí tiene las raíces su modelo de cine interactivo.

⁴⁸⁶ Un ejemplo de ello sucede con Ahmad, el niño que recorre de noche la aldea para devolver el cuaderno a su amigo: en medio de la odisea que representa su recorrido recibe una simbólica flor que le entrega el ebanista, único ser predispuesto a ayudarlo.

⁴⁸⁷ Véase el análisis realizado por Paula Fleisner sobre el carácter del poema como lugar en el que puede decirse lo que ya no puede ser descrito, la concepción del poema como espacio para la presentación de una ausencia que no se hace presente más que en su permanecer ausente, como reenvío a una especie de ausencia indecible del evento del que, renunciando a la tarea mínima de testimoniar, y en su negatividad, el poema puede dar cuenta. (FLEISNER, Paula. «La posibilidad del poema o “los poetas no olvidan”». Nancy y el problema de la representación.» En: NANCY, Jean-Luc y otros. *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Ed. Prometeo, 2012, pp. 72 y 73.

⁴⁸⁸ Por ejemplo, en *El viento nos llevará*, refiriéndose a sí mismo Behzad dice: “Soy adicto a mi desesperanza”, mientras recita un poema de Farrokhzad a la chica en el sótano.

Una de las consecuencias de este contexto sociopolítico fue la prohibición de cineastas y actores, sobre todo de aquellos caracterizados como opositores más radicales, en tanto después de la Revolución el cine en su conjunto adquirió un perfil más didáctico, político y moral. En los casos de escenas en las que Kiarostami se autorepresenta, ya sea en la imagen o fuera de campo, esas incursiones se presentan como autocríticas al poder del cine como medio de comunicación y transformador de la realidad.⁴⁸⁹ La estética y la poética de Kiarostami, profundamente ancladas en la cultura iraní y en el énfasis ornamental de su arte, están caracterizadas por la indecisión y la incertidumbre que este provoca. De ahí provendría el grado de abstracción de sus películas, la fusión de espacios y tiempos que en ellas se produce, comparable al de las miniaturas persas. Sobre estos aspectos que caracterizan el cine del realizador iraní Alberto Elena dice: «si hay algo tras estas recurrentes estrategias es una profunda preocupación filosófica por el sentido de las apariencias y, consecuentemente, una reflexión sobre la virtualidad del cine para restituir la realidad más profunda por medio de sus *mentiras*.»⁴⁹⁰

Para la generación de Kiarostami la poesía fue un elemento fundamental en su formación; propulsora de la innovación intelectual de la sociedad, funcionó como una eficaz trinchera frente a la dictadura del *sha*. El director iraní, asiduo lector de poesías, sobre todo en tiempos de crisis, reconoce su importancia para ocupar los espacios sociales que la religión no llena. Es, en este sentido, tan poderosa como el Islam. Dicho en otros términos, es «el verbo poético [el que] domina por completo el universo cultural de Irán, y no la imagen»⁴⁹¹; es, fundamentalmente, «la poesía persa [la] que nutre y guía el pensamiento visual»⁴⁹² de ese país, aún hoy como en tiempos pasados. La poesía se

⁴⁸⁹ El realizador iraní no solamente transforma las escenografías naturales, a las que adecua a la necesidad estética, sino que modifica y reacomoda las propias historias reales para contarlas a su manera, esto es, interviene sobre la realidad tanto como sea necesario para que la película resulte lo más “real” posible. El caso paradigmático de su filmografía es *Primer plano*, en el que, entre otras afectaciones de la realidad, intervino ante el juez para rodar en vivo el juicio a Sabzian.

⁴⁹⁰ En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 267. La cursiva corresponde al autor.

⁴⁹¹ ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d' Abbas Kiarostami*, p. 101. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 270.

⁴⁹² MOJDEH FAMILI. «Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma de Kiarostami», p. 152. En: ELENA, Alberto. *Ibidem*. Ver también reseñas sobre la importancia

constituyó en un camino posible hacia la libertad, una contribución eficaz como vía de escape de una realidad política agobiante para la ciudadanía. Sumergidos en esa opacidad, los principales poetas se ocuparon de elaborar nuevas perspectivas, de generar visiones innovadoras a fin de contrarrestar la cerrazón reinante. Según explican Sanchez Segura y Vélez, «el tema fundamental de la poesía de Farrojjad (como así también la de Sohrab Sepehrí y Nima Yushij) es la necesidad de una nueva mirada, la liberación del Yo poético de una verdad absoluta y opresiva.»⁴⁹³ Lo que Kiarostami ha adoptado para el cine es esa nueva versión de la mirada que contraviene a la percepción habitual, sobre todo la percepción del espectador occidental formado en el cine clásico. De ese cambio en el punto de vista surge la libertad que amplifica la percepción de las cosas, y permite ya no verlas simplemente, sino desde ahora interpretándolas. Por lo que, agregan las autoras, «la asunción de una nueva mirada por parte del espectador depende de las mismas condiciones, e implica una liberación. Al superar la etapa de simple expectación y dar el salto hacia la interpretación, al integrar en nuestra experiencia lo que el cine ha sido y lo que es, ampliamos nuestra percepción del mundo. Esta ampliación, que Sohrab Sepehrí ha expresado magistralmente en su poema “Desierto sin salida”, se manifiesta en el cine de Kiarostami como una subversión de la percepción canónica del espectador.»⁴⁹⁴ Se logra determinar de este modo un nuevo universo de representación en el que, como se anticipó en el apartado anterior, el sonido agrega una tercera dimensión a la imagen. Así, dotándola de profundidad, Kiarostami logra hacerla más “real”. De igual modo, la dimensión sonora se remonta a las raíces de la cultura persa, que ha sido transmitida de boca en boca: *El Corán* y *Las mil y una noches* son, además de libros, textos

de la poesía en entrevistas que el autor incorpora al texto, entre ellas las declaraciones de Kiarostami en la presentación de la edición italiana de su libro de poemas *Con il vento. Poesie*, Milán, Il Castoro, 2001, en el marco del Torino Film Festival, 19 de Noviembre de 2001. Incluye, además, expresiones de Makhmalbaf acerca de la importancia de la poesía en el cine recogidas por Elaine Sciolino, *Persian Mirrors. The Elusive Face of Iran*, Nueva York, Touchstone Books, 2000, p. 158 e «Entrevista con Mohsen Makhmalbaf», en Francesco Bono (ed.), *L'Iran e i suoi schermi*, Venecia-Pesaro, Marsilio Editori-Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1990, p. 168.

⁴⁹³ SANCHEZ SEGURA, Adriana y VÉLEZ, Byron. «El espejo nos mira. Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami». En: CAICEDO GONZÁLEZ, Juan Diego. Comp. Ediciones Fundación Universidad Central, Colombia, 2005, p. 211.

⁴⁹⁴ *Ob. cit.*, p. 212. A modo de ejemplo las autoras citan la escena de *Primer plano* en que Sabzian es descubierto fingiendo ser Makhmalbaf y dice: “somos esclavos de la máscara que oculta nuestro verdadero rostro. Si pudiéramos liberarnos de ella, poseeríamos la belleza de la verdad”.

de la tradición oral. A partir de lo expresado, Kiarostami refleja en su obra lo que es visto como una forma diferente de organizar la percepción. En síntesis, las autoras agregan un dato de singular trascendencia: «esta característica cultural, sumada a la importancia de la poesía en Irán, configura una serie de presuposiciones epistémicas que, sin duda, ordenan la percepción según una jerarquía de los sentidos divergente de la occidental.»⁴⁹⁵

El cine de Kiarostami no responde a principios religiosos en el sentido de que no determina qué está bien o mal, no habilita o prohíbe, sino que, por el contrario, crea las condiciones para la libertad de elección. Desde una base ética proporciona los elementos necesarios para que cada espectador los considere y luego decida libremente el sentido de lo que ve. Según la visión de Kiarostami, «la religión es lo bastante experimentada y perspicaz como para saber qué convenientes y útiles son las cuestiones de la ética y la moral. Definitivamente son dos tópicos independientes y diferentes. La religión ordena o prohíbe; mientras que la ética aconseja, proporciona intuiciones y comprensiones; y después de haberle dado todo en consideración, deja a la persona tomar su propia decisión.»⁴⁹⁶ Ese marco de libertad es necesario para la elección de objetivos. Y los objetivos son importantes en la vida de los iraníes. La idea de objetivo a perseguir se relaciona con los desplazamientos y con los viajes. De ahí que los personajes kiarostamianos sean transhumantes, seres en movimiento motivados por un objetivo que los obsesiona y da sentido a sus vidas, recorren un camino. Kiarostami reconoce que «en nuestra cultura la idea de seguir un objetivo es lo que hace que la vida esté viva. La totalidad de esta vida, y del universo, está hecha por energías de la gente que quiere

⁴⁹⁵ *Ob. cit.*, p. 214. SANCHEZ SEGURA y VÉLEZ citan las revelaciones hechas en árabe y, según la creencia musulmana, a través del arcángel Gabriel (Yubrail). Cuando Mahoma las proclamó a sus seguidores, estos las memorizaban o, a veces, las escribían en hojas de palma, omóplatos de camellos o pieles. Poco después de la muerte de Mahoma, en 650 d.C., sus adeptos hicieron una primera recopilación del *Corán* tal como se conoce en la actualidad. Por otra parte, hacen referencia a la evocación de Borges (Borges, Jorge L. *Siete noches*, México, F.C.E., 1985, p. 65) sobre los *confabuladores nocturnos*, “hombres de la noche que refieren cuentos, hombres cuya profesión es contar cuentos durante la noche” como un antecedente oral de *Las mil y una noches*, cuyos cuentos tuvieron supuestamente su primera recopilación en Persia en el siglo XV.

⁴⁹⁶ PORTA FOUZ, Javier, ROJAS, Eduardo, TREROTOLA, Diego, TOBAL, Gonzalo y CANGI, Adrián. Entrevista preparada en conjunto por la revista *El amante* y Malba.cine. Edición de Adrián Cangi. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 186.

conseguir sus objetivos y que no puede seguir adelante sin esa energía.»⁴⁹⁷ Un movimiento adquiere significado cuando va de un punto a otro, en búsqueda de algo. Para Kiarostami, girar en redondo, volver al punto de partida es la muerte. Esto último está relacionado con los caminos. *El viento nos llevará*, por ejemplo, comienza con un camino. De modo que los caminos integran gran parte de su filmografía: el camino es la plataforma esencial que permite el desplazamiento de Ahmad con el cuaderno de su amigo en la mano; es el soporte que permite a Behzad llegar a la aldea a filmar el acontecimiento luctuoso y después irse; es la vía que transita el cineasta para desplazarse y ver la devastación del terremoto; y es también el testigo de la alegría y de la vida de Sabzian y Makhmalbaf desplazándose en moto para pedir perdón a la familia damnificada.⁴⁹⁸ Si bien los caminos están estrechamente relacionados al ser humano y a sus manifestaciones en el espacio, en el caso que nos ocupa no están exclusivamente vinculados a los traslados, sino más bien a los significados que ellos encierran y a las fuerzas espirituales que moviliza a los personajes a recorrerlos. Sobre este aspecto Kiarostami agrega: «en otras ocasiones, tuve la oportunidad de hablar de los caminos, de la influencia que el hecho de recorrerlos tiene en nuestra vida. Los caminos tienen un significado profundo en la poesía clásica iraní. Se refieren a un ir y venir, a migrar, a trasladarse de un lado a otro; remiten a un sentimiento de tristeza, de desprendimiento, de llegada a un lugar desconocido. Hacen alusión al nacimiento y a la muerte. En nuestra vida pasamos continuamente de un camino a otro. De modo simbólico, cuando afrontamos los momentos difíciles de nuestra vida es como si transitáramos colinas, caminos que parecían imposibles. Todos los caminos comienzan en un punto y terminan en otro. Pero todos los caminos están repletos de historias y de seres humanos que los han transitado, siguiendo el mismo recorrido. Nadie sabe quien lo ha hecho, de

⁴⁹⁷ CANCELA, Lorena. «Luces y sombras en el auto. Una entrevista con Abbas Kiarostami, de Irán», Festival de cine de Melbourne, Julio de 2003. *Los adulterios de la escucha: entrevistas con el otro cine*. Ed. La crujía, 2006, p. 112.

⁴⁹⁸ Los caminos conforman, además, los escenarios principales de sus cortometrajes *El pan y el callejón*, *El viajero* y *Ordenado o desordenado*.

dónde ha partido y adónde ha llegado. También en nuestra poesía esta concepción está muy presente.»⁴⁹⁹

Un grupo de niños salen de la escuela, caminan y dejan atrás una carreta de madera. La “travesía” a través de un pequeño charco pasa a convertirse en un *trayecto infantil*. De pronto, jugando aquí y allá, Mohammad Nernatzadat tropieza y se cae. Ahmad lo ayuda a levantarse, notando que brota una mancha de sangre descolorida en el pantalón del amigo. Mohammad se ha lastimado la rodilla, y juntos van hasta una canilla, de la que Ahmad saca agua para limpiarlo. Luego, cada uno continúa *camino* hacia su casa. Se trata de la segunda escena de *¿Dónde está la casa del amigo?* Ya en su casa, Ahmad descubre que durante el pequeño accidente se ha llevado el cuaderno de su amigo, lo cual es grave porque Mohammad ha sido advertido por el maestro para que cumpla con sus deberes. Angustiado, Ahmad le explica a su madre, que no entiende la situación, y contra su voluntad, se ve obligado a cuidar a su hermano bebé. Debido a que Mohammad vive en Posthet, una aldea vecina, es para allá que debe dirigirse. Para ello debe esquivar la vigilancia de su madre, y satisfacer al abuelo que lo manda a buscar tabaco. A partir de allí se inicia una lucha encarnizada del protagonista solitario en su misión-odisea contra la incomunicación y la cerrazón ajena, que están ahí, pese a que Ahmad no las vea o no las entienda. Su objetivo es elevado, y también una respuesta al medio que lo abruma. Ante eso, Rosana Sardi señala: «el curso de la distante casa de Mohammad acaba de insertarlo enteramente en el devenir de un transcurso atravesado por encuentros fortuitos.»⁵⁰⁰ A través de la historia se muestra una sociedad, incluida la familia de Ahmad, en la que los diálogos son circulares, nadie escucha a nadie, y cada personaje repite una y otra vez lo que dice, sin que su interlocutor le preste la mínima atención. Sólo Ahmad tiene un valor superior, movilizador: es solidario, y valora la amistad. Los habitantes de esa sociedad viven en una aldea de casa bajas, construida como un laberinto, con escaleras precarias que conducen a lugares extraños. Contra todo este

⁴⁹⁹ RESEGOTTI, Elisa. «Reportaje a Abbas Kiarostami», Roma, Julio de 2003. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 181.

⁵⁰⁰ SARDI, Rosana A. F. «El cine deviene niño...» En: Larrosa, Jorge, comp. y Castro, Inés A. de. (comp.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje*. Ed. Miño y Dávila, 2007, pp. 228.

orden impuesto, un orden social tradicional e inmovilista reflejado en la escuela y en la familia, debe luchar el niño. El niño obedece a su sentido de responsabilidad, y sin contar con apoyos ni comprensión, sigue adelante, y lo hace oponiéndose a las fuerzas opresoras con un gesto en apariencia liviano. Su transgresión es un auténtico rechazo del orden asfixiante de un sistema patriarcal regido por la inercia de una tradición de cerrazón que reproduce incesantemente las reglas de juego de una sociedad opresiva. A propósito de las características de ese pequeño universo Emanuela Imparato destaca lo siguiente: «el pequeño Ahmad se libera de los vínculos de una familia que reproduce en el microcosmos de la relación paterno-filial el macrocosmos del sistema político, social y religioso islámico, regulado por leyes externas [...], un mundo cerrado y estancado en la incuria de una pávida indiferencia.»⁵⁰¹

A partir del poema *Dirección* Kiarostami recurre al simbolismo y al misticismo de la tradición poética y filosófica persa ya aludidos en el apartado II.1 de esta Segunda parte. «De manera inequívoca –dice Alberto Elena-, Kiarostami, por más que remita gustosamente a todos estos elementos de inspiración sufí, aboga por la necesidad de superar una tradición lastrante y una inercia social paralizante.»⁵⁰² A pesar de que Ahmad no puede encontrar la casa de su amigo, su travesía representa un enriquecedor viaje interior de autoconocimiento. La aparente frustración del niño refleja otros aspectos más profundos de la cultura iraní. Kiarostami resalta los momentos pasados junto al amigo como los más bellos de la vida y en su cine reelabora esos momentos de amistad desde el ángulo opuesto a la esterilidad e infelicidad que producen su carencia. Por otra parte, las referencias kiarostamianas no son caprichosas o improvisadas. Por el contrario, están ancladas en la profundidad de la confluencia entre la poesía clásica persa y la tradición espiritual sufí. Análisis más profundos muestran nuevas correspondencias. Entre ellas -ampliando lo expuesto en el apartado II.1 de esta Segunda parte- las que atañen a la figura del viejo ebanista, que, sin duda, al guiar a Ahmad en la mágica noche de Poshteh encarna al *pir-e mogham* o maestro espiritual de la mística y la poesía

⁵⁰¹ IMPARATO, Emanuela. «Dov'è la casa del mio amico?», *Cineforum*, núm. 312, Marzo de 1992, pp. 67-68. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 95.

⁵⁰² ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, p. 106.

persa.⁵⁰³ Amable y sensible, es significativamente el único que parece conocer la casa de Mohammad Reza. Ahmad, impaciente, no comprende el sentido de su discurso, por lo que la ayuda del anciano no le resulta de verdadera utilidad. Se despide y regresa a su casa, sin cumplir su misión, pero enriquecido con las enseñanzas del anciano: la flor lo ha acompañado hasta salvar al amigo entregándole los deberes hechos en el momento justo. Salvar al amigo era su objetivo final. Obstinado, Ahmad ha logrado un triunfo espiritual, que para él significa, sobre todas las adversidades, el triunfo de la amistad. Kiarostami se identifica así con la espiritualidad del poema de Sepehri y lo refleja en *¿Dónde está la casa del amigo?*, oponiendo, de ese modo, un manifiesto rechazo al fanatismo y la opresión dominantes en una sociedad que le disgusta. La película tiene como trasfondo social un hecho concreto: registrar fenómenos observables a través de la mirada inocente de un niño. Pero no basta con constatar lo que sucede mediante pequeñas anécdotas morales de situaciones concretas y circunstanciales; es necesario, además, como ha sido planteado al inicio de esta Segunda parte, entender sus motivos y sus dinámicas.

5. Sugerencia escénica: cómo sin terminar de mostrar el argumento Kiarostami logra involucrar al espectador en la historia.

Es posible considerar que el espectador pueda tener un rol más activo e intervenga con su propio interés enriqueciendo la película. Esta posibilidad puede surgir a partir de una propuesta cinematográfica incompleta que disponga espacios narrativos a completar. Para que ello sea posible la estructura del filme, lejos de ser acabada y perfecta, debe ser abierta y flexible, debilitada a priori para que se fortalezca y complete, nunca definitivamente, en la cabeza de cada espectador. Kiarostami intenta, en este sentido, hacer que el espectador “vea” mostrando solo aquello que puede activar su propia imaginación. En algunos casos, no mostrando, sino sólo presentando personajes espectrales a los que únicamente se los escucha. Lejos de limitar los significados, las restricciones logran potenciarlos en los destinatarios de las

⁵⁰³ ISHAGHPOUR, Youssef, *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours, Éditions Farrago, 2000, *Ibidem*. En: ELENA, Alberto. *Ob. cit.*, pp. 104 y 105.

películas y diversifican sus posibilidades de interpretación. La hipótesis de que el espectador tiene una mente creativa abre el espacio hacia la sugerencia. Sugerir es posible sólo si se considera al espectador capaz de crear y de sustituir con su imaginación aquello que se le quita de obvio a las imágenes, limpiándolas y despojándolas de excedentes que paralizan su curiosidad. Según hemos visto en el apartado 1.2 de la Segunda parte Kiarostami logra atraer la mirada del espectador a través de la indefinición, de la sustracción, de la incertidumbre y de la precariedad de la imagen; le da a entender significados narrativos de manera sutil, mediante hábiles insinuaciones que lo invitan a pensar. Pero, ¿Quién piensa? ¿Por dónde pasa ese pensamiento? Para Rancière «son los individuos lo que uno califica, llegado el caso, de pensativos»⁵⁰⁴, no las imágenes; se supone que éstas no piensan, que solamente son objeto de pensamiento. No obstante, estar pensativo equivale a tener pensamientos, sin que esto quiera decir que por tenerlos los piense. Se supone que una imagen no piensa, sino, que, solamente es objeto de pensamiento. La pensatividad designa un estado de indeterminación entre lo activo y lo pasivo. Esa indeterminación, según el filósofo francés, genera un planteo divergente entre la noción simple de la imagen como doble de una cosa y aquella otra noción que concibe a la imagen como operación de un arte. De lo anterior se desprende que «una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquél que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado.»⁵⁰⁵ Este aspecto clave permite comprender la esencia filosófica de la estética cinematográfica de Kiarostami, cargada de símbolos y significados profundos, pero dotada de espacios y libertades para que los espectadores, mediante su bagaje personal de conocimientos y sentimientos, co-elaboren su propia interpretación. El director iraní insinúa, da a entender algo como sin querer, haciéndolo libremente. De modo tal que la pensatividad designaría un estado intermedio, una suerte de transición entre lo activo y lo pasivo; entre lo “activo a medias” del realizador que produce el filme dejando huecos y lo “pasivo a medias” del espectador, que se ve impulsado a abandonar su comodidad para llenarlos. Esta

⁵⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, 2011, p. 105.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

indeterminación replantea la divergencia entre dos rasgos de la imagen: simplemente como doble de una cosa, o concebida como operación de un arte. En este sentido Rancière aclara: «hablar de una imagen pensativa es hablar de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte».⁵⁰⁶ Y más adelante se refiere a esa presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro que es la pensatividad, y señala que «un buen ejemplo contemporáneo de esta pensatividad puede sernos ofrecidos por el trabajo de Abbas Kiarostami entre cine, fotografía y poesía. Sabida es la importancia que tienen en sus películas las rutas. También es sabido que él les ha consagrado varias series fotográficas. Esas imágenes son, ejemplarmente, imágenes pensativas por la manera en que *conjugan dos modos de representación*: la ruta es un trayecto orientado desde un punto a otro y es, a la inversa, un puro trazado de líneas o de espirales abstractas sobre un territorio.»⁵⁰⁷

La no subordinación del rodaje al estricto plan trazado en el guión le permite a Kiarostami la libertad de moverse cómodamente en los paisajes, en decorados tanto naturales como preparados, y fundamentalmente en su interacción con los seres que interpretan a los personajes. Todo ello hace que el proyecto inicial se transforme y adapte dinámicamente en función de la realidad que va encontrando. De los elementos mencionados, el hecho de trabajar con individuos que no son actores sino personas comunes que carecen de formación artística dramática, que no tienen prejuicios sobre los personajes a encarnar y que ignoran por completo su ascendencia emocional en el espectador, coadyuva a esfumar la sugerencia escénica. Sugerir tiene como función dejar libre al espectador, no tomarlo como rehén de una mirada rígida y cerrada sobre sí misma que lo excluya. En la visión de Kiarostami la película existe en tanto contribución del imaginario del propio espectador que completa el imaginario del cineasta, y crea de ese modo entre ambos una obra más

⁵⁰⁶ *Ibidem.*

⁵⁰⁷ *Ob. cit.*, p. 121. Las cursivas son nuestras. Rancière hace referencia al film *Roads of Kiarostami*, donde filma en blanco y negro fotografías en color transformando paisajes fotográficos en dibujos o caligrafías, y viceversa, invirtiendo el rol de la cámara. Así, al entrecruzar regímenes de expresión y mezclar los poderes del dibujo, la caligrafía, la fotografía y el filme se crean combinaciones singulares.

auténtica y verdadera. El film no es considerado como un espectáculo de entretenimiento para el gran público, sino que tiene como objetivo involucrar al espectador a través de su consciencia para sacarlo del letargo al que lo ha sumido la Ley. En una sociedad como la iraní, en que las libertades individuales son cercenadas por la familia y disminuidas por una educación dogmática, un cine de concientización ejerce como contraste el rol transformador del espectador al sacudirlo de su modorra y ponerlo en lugares de pensamiento y reflexión sobre su propia existencia. Se trata de un tipo de espectador con una jerarquización diferente de los sentidos, no subordinado plenamente a la tiranía de la imagen, y que, por lo tanto, ha desarrollado su capacidad de imaginar lo que no se le muestra en la pantalla. Está dotado de un equilibrio que le permite dar tanta o más relevancia a lo que escucha que a lo que ve. El peor riesgo para consolidar esos males sociales proviene de las películas de distracciones organizadas por el cine industrial dominante, con sus curvas dramáticas repetitivas prolijamente trazadas y productoras de emociones seriadas que encapsulan la inteligencia del espectador. Los personajes de Kiarostami se involucran –y el espectador también junto a ellos– en realidades enigmáticas y opacas que dificultan sus travesías. Son exploradores que se alejan de sus seguridades habituales y se internan en paisajes, costumbres y mentalidades que le generan estupefacción.⁵⁰⁸ Alain Bergala se refiere a la convicción imperativa de permanecer fuera de estos rostros pasmados, para «filmar del modo más neutro y seco posible, sin ninguna empatía psicológica, el cara a cara entre sus personajes, en estado de éxtasis, y lo que ellos ven.»⁵⁰⁹ Tal como fuera introducido en el apartado I.2 de esta Segunda parte y ampliado aquí, Kiarostami no muestra al espectador aquellos momentos de revelación del personaje, de su conmoción al tomar conciencia de su realidad y de sí mismo; aleja al espectador y da prioridad a la intimidad del personaje, lo ubica lejos del acontecimiento y le permite acceder sólo mediante un plano general que dura lo suficiente como para que su

⁵⁰⁸ Ejemplos de estos personajes con expresión ensimismada y abstraída son: Behzad, Ahmad, Badii y el director de *Y la vida continúa*, que interpreta al propio Kiarostami.

⁵⁰⁹ BERGALA, Alain. «Sobre la epifanía en el cine de Kiarostami y de Rossellini». En: QUINTANA, Ángel (Coord.) y otros. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Ediciones de la Filmoteca. Filmoteca de Catalunya, 2005, pp. 81 y 82.

curiosidad se active y lo involucre.⁵¹⁰ Este distanciamiento exige la atención del espectador y lo moviliza hacia el acontecimiento del film. Así puede construir su propio significado, pues no se le presenta ya procesado como si estuviera cautivo de una única interpretación. Por otra parte, a fin de respetar la libre orientación de sus sentimientos evita normalmente el empleo de la música. De modo que, en la consideración del director iraní, mediante la interacción del público con una propuesta cinematográfica que lo identifique es posible actuar sobre una situación real a fin de modificarla. Lo expresa así: «el arte permite al individuo crear su verdad conforme a sus propios deseos y criterios, pero también le permite rechazar otras verdades impuestas. [...] El compromiso de un cineasta con la transformación de la realidad cotidiana sólo podrá materializarse con la complicidad del público. Pero éste sólo reacciona si la película crea un universo lleno de contradicciones y conflictos ante los que no puede permanecer insensible. [...] El cine es una ventana a nuestros sueños gracias a la cual podemos conocernos mejor: son justamente el conocimiento y la pasión así adquiridos los que nos permiten transformar la vida en la dirección de nuestros sueños.»⁵¹¹ Esta es una de las razones por la cual Kiarostami no acepta que en el cine deba desplegarse todo cómodamente ante los ojos del espectador. La audiencia debe ser participativa y activa, no pasiva. Los propios cineastas no son los únicos portavoces; los espectadores también tienen el derecho de crear parte de la película cumpliendo un rol. La dirección de los sueños de los espectadores implica que éstos dispongan de libertad de elección, de tiempo de observación y de atención para co-elaborar el sentido en una relación de equidad con el realizador. Si estas condiciones se logran, las posibilidades de sentidos cinematográficos de un filme se multiplican, por lo que el realizador no debe ahogarlas con propuestas unívocas y completas, sino, por el contrario, airearlas con espacios huecos convenientemente dispuestos. Kiarostami cree que debe reducirse la enorme distancia entre el cineasta y el espectador, por lo que pone de manifiesto su criterio de equidad protagónica entre ambos, tal como vimos en el apartado I.3 de la Segunda

⁵¹⁰ Véanse, a modo de ejemplos, las últimas escenas de *Y la vida continúa* y *Detrás de los olivos*.

⁵¹¹ «Un cinéma inachevé», texto distribuido en Diciembre de 1995 en el Théâtre de l'Odéon de París con ocasión del Centenario del Cine y publicado en el *press-book* francés de *El viento nos llevará* (MK2 Diffusion, 1999). En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, pp. 284 y 285.

parte, al observar que si el cineasta juega a deslumbrar y el espectador resulta deslumbrado, no existe una relación de igualdad. Porque el espectador se revela atento y creativo sólo cuando el cineasta también lo hace. De esto se desprende que, visto a futuro, el cine no podrá obviar el respeto a la inteligencia constructiva del espectador. El desafío consiste en superar la concepción vigente del cineasta entendido como propietario intelectual absoluto de la película y reafirmar la idea de que el cine es un proceso de creación colectivo en el que el espectador constituye una parte activa y fundamental. El espectador debe ser en parte realizador, y el realizador también debe ser espectador de la película que imaginó. Lo que hace que las películas de Kiarostami sean tan interactivas es el hecho de que al faltar partes de la narración, mediante esa economía de lenguaje fílmico se forman especies de lagunas que el espectador debe llenar de alguna manera. En resumen, Kiarostami recuerda el método bressoniano de creación a través de la omisión y reitera su idea: «mi película ideal es una especie de crucigrama con huecos en blanco que el público puede completar. Algunos describen las películas como perfectas, sin grieta alguna, pero para mí esto significa que la audiencia no puede meterse dentro de ellas.»⁵¹² Esas lagunas narrativas son una forma de respeto hacia el espectador, no sólo hacia su imaginación, sino también una consideración respetuosa de su postura ética. Desde otro punto de vista, en sus producciones cinematográficas se advierte la dificultad de visión de aquello misterioso que las compone, de los aspectos más inciertos que se perciben. En este sentido David Oubiña pone de relieve que «Kiarostami no intenta mostrar lo que puede la mirada, sino, justamente, poner de manifiesto que ver no es posible. El cine es, en este sentido, un ojo que se abre hacia aquello que no sabrá mirar. Un salto al vacío de la visión.»⁵¹³

En el caso de *ABC África*, el argumento rondaba alrededor de una idea general cuyas primeras -y únicas- capturas fílmicas en base al objetivo

⁵¹² ROSENBAUM, Jonathan (con MEHRNAZ SAEED-VAFA), «Espacios abiertos en Irán. Una conversación con Abbas Kiarostami». En: Jonathan ROSENBAUM / Adrian MARTIN (Coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Ed. Errata naturae, 2010, p. 96.

⁵¹³ OUBIÑA, David. «Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní», *Punto de vista*, núm. 59, Diciembre de 1997, p. 23. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 292.

planteado devinieron en la película definitiva.⁵¹⁴ La idea funcional de *cámara-birome* o *cámara-bolígrafo* tratada en los apartados II.2 y II.3 de esta Segunda parte, derivada de la comparación hecha por el propio Kiarostami respecto del uso de la cámara al estilo de Baudelaire, se manifiesta en este filme en el que las primeras tomas resultaron suficientes. En este sentido, nuestro realizador revela que, «como pasó en otras películas, [en *ABC África*] cuando buscábamos las locaciones y trabajábamos en el guión, yo tenía una cámara digital de video que usaba como si fuera una *pluma de bosquejo*. En ese viaje, Seifollah llevó su propia cámara, que era un poco más sofisticada que la mía. Por supuesto que no era nuestra intención hacer una película en este primer viaje. Como se sugería en la invitación, viajaríamos para ver el lugar y después haríamos la película de acuerdo con los deseos del FIDA [Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola]. Sin embargo, nuestros borradores y nuestros bocetos terminaron siendo suficientes para hacer una película. Creo que una recreación basada en un plan original nunca es tan buena. Por lo tanto, editamos lo que teníamos.»⁵¹⁵ Para Kiarostami la técnica sólo es accesoria, pues el cine sin ideas no existe y filmar es algo que pasa en el espíritu del realizador. En consecuencia, relativiza la importancia de las cámaras digitales, en particular para ciertas filmaciones, y manifiesta que, «por su tamaño pequeño, los actores pueden olvidarse rápidamente de la cámara (DV) y, en consecuencia, se pueden crear escenas más sensibles que involucran sentimientos entre los directores y los actores. Y de este modo podemos lograr actuaciones más naturales y simples. Una de las características más importantes de esa cámara es que permite planos fijos de noche, con luz natural. Creo que filmar al estilo Bresson es una idea maravillosa para este tipo de cámara.»⁵¹⁶ No obstante, poco después, y a la luz de las experiencias observadas, su opinión sobre esta tecnología fue modificándose, adquiriendo luego un tono más pesimista en

⁵¹⁴ Encomendado por el FIDA (Fondo Internacional para el Desarrollo Agrícola), en 2000 Kiarostami viajó a Uganda para realizar una película que expusiera el drama de los huérfanos como resultado de la guerra civil y de la epidemia de sida, como así también los esfuerzos del programa de Naciones Unidas para aliviar ese problema. Fue con el destacado fotógrafo iraní Seifollah Samadian y dos cámaras digitales a fin de documentar un diario de viaje y planificar el rodaje. Sin embargo, convencido de la calidad de los registros, una vez vuelto los editó directamente.

⁵¹⁵ ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, pp. 132 y 133. Las cursivas son nuestras.

⁵¹⁶ ROSENBAUM, Jonathan-MEHRNAZ SAEED-VAFA. «Faxes en persa entre Chicago y Teherán, Mayo de 2001». *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, pp. 133 y 134.

función de los usos y empleos. Este reacomodamiento de su punto de vista pone de manifiesto, en primer lugar, que, en su propia consideración, lo estético, filosófico y político conforman una poética por encima de una expresión técnica, y luego, una advertencia sobre los riesgos que la inversión del orden de valores tiene en los nuevos cineastas. Kiarostami expresa así su nuevo punto de vista: «lo que se puede ver y creer es básicamente en lo que yo estoy interesado. Y esto no es tanto un problema de si filmamos con una cámara de 35 milímetros o una cámara digital; lo que importa es si la audiencia lo acepta como real o no [...] Una cámara digital tiene muchas ventajas y yo era un creyente en que el video digital tendría una gran influencia sobre el cine...Pero he perdido mi entusiasmo en los últimos cuatro o cinco años. Principalmente porque los practicantes de cine que usan las cámaras digitales en estos días no han producido nada realmente más allá de lo superficial y simplista [...] aquellos que lo usan (al video digital) tienen primero que comprender cómo usarlo de una manera más sensible.»⁵¹⁷

La importancia del arte reside en su capacidad de transformar la realidad. El efecto transformador debe estar centrado en el cambio de mentalidad del individuo y de la sociedad a la que pertenece. Lograrlo requiere, además de la emoción, estimular el pensamiento y la reflexión. Esta evolución es, en esencia, un proceso educativo, un pasaje de un estado previo a otro posterior de mayor calidad. Como ya se ha expresado, uno de los propósitos básicos de Kiarostami es reeducar la mirada cinematográfica. Sobre el procedimiento de esa evolución surge un interrogante: ¿La mentira del arte sirve de vehículo para una transformación de lo real? En la perspectiva de Kiarostami ese cambio de mentalidad está situado más allá de las mentiras o verdades que medien en el proceso, se halla en el territorio de las dudas. El cineasta iraní reflexiona y lo afirma del siguiente modo: «mentira, verdad, realidad, ficción...tal vez sea tiempo de que redefinamos todas las certezas. [...] A veces, la mentira revela mucho más de una verdad que el informe exacto de la verdad en sí. El arte utiliza diferentes medios para tener éxito en una de sus

⁵¹⁷ *Abbas Kiarostami* (Interview with Geoff Andrew): Teatro Nacional del Filme, Inglaterra, martes 28 de Abril de 2005, (5-6). Véase en: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1476326,00.html>

misiones más significativas, ¡que es cambiar el modo de ser de la gente! La manera en que piensan. Tenemos que introducir dudas en sus mentes, no certidumbres.»⁵¹⁸

Para involucrar al espectador en la historia Kiarostami tiene como estrategia mostrar datos argumentales insuficientes y apela en su lugar a la sugerencia escénica. Ello se advierte en los ejemplos que siguen. Como ya fuera dicho, en la llamada trilogía de Koker, en el filme *Y la vida continúa...* se ve un director de cine que personifica a Kiarostami con su hijo viajando en su auto hacia una aldea, yendo a la búsqueda de los niños que habían sido protagonistas de su película anterior (*¿Dónde está la casa del amigo?*). Destacaremos a continuación nuevos aspectos escénicos de ese viaje realizado pocos días después del terremoto de 1990 en Irán, que destruyó ciudades y devastó su población. En la aproximación a la aldea, el director y su hijo deben superar atascos de vehículos, cortes de rutas y diversas dificultades que los obligan a derivarse por caminos imprevistos en los que se cruzan y conversan con sobrevivientes casuales de la catástrofe, inalterables aldeanos que trabajan en plena acción de reconstrucción y a quienes les pregunta por los niños. Aquí se advierte el pragmatismo con que la vida continúa, despojada aún más por el sismo, cuya irrupción no ha modificado la cotidianeidad. Hacia el final de la película aparece una sutileza característica del director iraní: sugiere el encuentro con los niños, pero, sin embargo, no lo muestra en la película. Sucede esto del mismo modo que en *¿Dónde está la casa del amigo?*, cuando Ahmad regresa de Poshteh a su casa; está sugerido que ha encontrado a Nematzadeh, su compañero de banco, para devolverle el cuaderno, aunque finalmente se ve que no es así. En *El sabor de las cerezas*, gran parte de las escenas ocurren en el interior de un auto que es manejado por el señor Badii recorriendo los alrededores de Teherán en búsqueda de alguien que lo sepulse o lo rescate al día siguiente. Aquí la clave de la trama es la cuestión misma del suicidio, que funciona como un secreto esencial, sin causa ni explicación. No se explica ni se da ningún indicio de por qué Badii quiere morir. Esa omisión

⁵¹⁸ PORTA FOUZ, Javier, ROJAS, Eduardo, TREROTOLA, Diego, TOBAL, Gonzalo y CANGI, Adrián. Entrevista preparada en conjunto por la revista *El amante* y Malba.cine. Edición de Adrián Cangi. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006, p. 186.

informativa es resaltada con el empleo de planos cerrados oscuros y también con la sutil inserción de silencios en las conversaciones de los personajes. En *El viento nos llevará*, el ingeniero Behzad y sus ayudantes llegan a una aldea en la región kurda de Irán, y allí se instalan con el propósito de filmar el ritual de entierro de una anciana, cuya agonía dilata la filmación. Tanto la anciana como otros aldeanos no aparecen en las imágenes, o lo hacen en la oscuridad, sabiéndose de ellos solamente por sus voces. No se conoce nada o se conoce muy poco sobre sus vidas. Sin embargo, hay en la película una relación manifiesta con ellas sobre lo cual dice Kiarostami: «pero también hay un lado no físico o espiritual. No vemos los personajes, pero los sentimos. Esto muestra que hay una posibilidad de ser sin ser. Este es el tema de la película, pienso...»⁵¹⁹ La filmación, vaciada de significantes, hace de esa gran omisión una oquedad estructurante y posibilita la narración en base a la sugerencia de los diálogos y el contraste entre la luz y la oscuridad de las imágenes. Al instalar personajes que no son visibles en la película y brindar datos sobre ellos, el espectador crea para sí la sensación de que los conoce, sabe quiénes son y qué hacen, por lo que al final no se tiene en claro si se las ha visto o no. Ello responde a la vocación estilística de Kiarostami puesta de manifiesto en su intención de hacer películas que muestren sin mostrar, de crear un cine que sugiera. Esta forma de sugerencia escénica reticente en la muestra de argumentos, al sustraer personajes completamente desde lo visual, además de lograr involucrar al espectador en la historia, pone al alcance del director un propósito superior que él reconoce al decir: «mi objetivo es dar las mayores oportunidades para nuestras mentes, a través de la creatividad y la imaginación...»⁵²⁰ En la espectacularidad pornográfica del cine se halla larvada la devastación de toda posibilidad de pensar. Por el contrario, la contravención cinematográfica de Kiarostami desafía y estimula, activa y pone en marcha los recursos perceptivos, aletargados por la matriz narrativa clásica que estandariza e inmoviliza el intelecto y las emociones. El de Kiarostami es un realismo minimalista que plantea interrogantes esenciales sobre la relación entre imagen y poder. Su valor consiste en la posibilidad de preguntar por

⁵¹⁹ *Taste of Kiarostami*, (Interview with David Sterritt): *Senses of Cinema*, 2000, (5). Véase en: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostami.html>

⁵²⁰ *Ibidem*.

aquellas subjetividades-sin-soberanía, esos seres espectrales que están al margen de un poder que se autofundamenta. Hacer ver sin mostrar imágenes sugiere nuevas y más profundas cuestiones, con implicancias sociales, económicas y políticas. Constituye, por otra parte, un potente estímulo liberador de la formidable capacidad humana de reflexión y de emoción. Como propuesta estética este realismo pone en un lugar central al espectador-ser humano y resulta por ello un giro copernicano del arte de mirar. Descentra el poder del cine al rotar el baricentro de la mirada hacia la sugerencia, estímulo indispensable para el despliegue de la curiosidad y la liberación de los ojos. En definitiva, un retorno a aquella idea clara y fundamental que Jacques Feyder sintetizó en esta frase: «en el cine, la norma básica es sugerir.»⁵²¹

¿Qué relación hay entre sugerencia y percepción? ¿Una sugerencia puede predeterminar una percepción? ¿Existe reciprocidad entre ellas? A fin de abordar estos interrogantes, y a modo de complemento de lo expuesto en el apartado II.2 de la Primera parte, resulta oportuno retrotraer aquí aquella afirmación de Bergson según la cual, «es cierto que una imagen puede *ser sin ser percibida*; puede estar presente sin estar representada; y la distancia entre estos dos términos, presencia y representación, parece medir precisamente el intervalo entre la materia misma y la representación que tenemos de ella.»⁵²² Esta noción permite entender por qué en la película *El viento nos llevará* las imágenes de los personajes ya mencionados, incluida la anciana que está por fallecer, *no son* representadas en la filmación; sin embargo, *son percibidas* por el espectador a través de sus voces, posibilitándose así que los personajes estén presentes sin estar representados en las imágenes visuales. En consecuencia, el espectador sabe de ellos y se los imagina: *están sin estar* en su conciencia perceptiva. Si «percibir consiste -en términos bergsonianos- en condensar enormes períodos de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir así una muy larga historia», esa sensación de conocimiento quedaría fija en la conciencia del espectador, dado que «percibir significa inmovilizar.»⁵²³ Esto es

⁵²¹ Citado en: GUTIERREZ, Edgardo. *Cine y percepción de lo real*. Ed. Las cuarenta, 2010, p. 67.

⁵²² BERGSON, Henri. Cap. I: «De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo». *Materia y memoria*. Ed. Cactus, 2006, p. 49. Las cursivas pertenecen al autor.

⁵²³ BERGSON, Henri. *Ob. cit.*, p. 214.

lo que Kiarostami promueve como posibilidad de *ser sin ser* mediante sus recursos estéticos. Pensar y sentir algo diferente debe depender de la conciencia perceptiva de cada espectador, de la apertura de su mentalidad hacia nuevos valores. En sus representaciones Kiarostami no ilumina la escena, sino, por el contrario, le oscurece ciertos costados y sustrae personajes, de manera que al reducir la mayor parte de sí misma logra que el sobrante –lo visible- en lugar de quedar encajado en el entorno como una parte más se recorte de él enfáticamente. Al iluminar el lado de mayor interés, los personajes visibles posibilitan al espectador construir su propia representación con aquellas cosas que lo afecten reflejadas contra su libertad. Ese pensar y sentir diferente designan simultáneamente lo particular del espectador. Así, revelado en su *zona de determinación*, lo nuevo nace en él percibido y recortado selectivamente en la continuidad de lo extenso, de acuerdo a la sugerencia de su necesidad.⁵²⁴ La representación del espectador resultará de la eliminación de aquello que no compromete sus necesidades y sus funciones, siendo entonces determinada y limitada por los alcances de su conciencia. Pero esa pobreza necesaria de la percepción conciente encierra algo positivo: el discernimiento. Según hemos visto ya en el apartado I.3 de la Segunda parte, para lograr discernir, la percepción conciente debe disponer de espacio en la misma proporción en que las acciones disponen de tiempo. En esa disponibilidad espaciotemporal el espectador de esta propuesta escénica queda expuesto a la sutileza de los mensajes artísticos, a la ambigüedad y al misterio que Kiarostami introduce hábilmente al plantear interrogantes.

Así, entonces, las películas debieran dejar abierta la posibilidad de causar impresiones diferentes. Tomando esta consideración como punto de partida y ampliando lo expuesto en el apartado referido, vemos que el realizador iraní fundamenta su punto de vista al reafirmar lo siguiente: «la única manera de prever un nuevo cine es considerar en mayor medida el papel del espectador. Hay que prever un cine inacabado e incompleto, para que el espectador pueda intervenir y llenar los vacíos, las lagunas. En lugar de hacer una película con

⁵²⁴ Bergson se refiere a que las «zonas de indeterminación» jugarían en cierto modo el rol de pantalla, pues ellas no añaden nada a lo que es; hacen únicamente que la acción real pase y que la acción virtual permanezca. Allí se plantea la cuestión de saber por qué y cómo esta imagen es *escogida* para formar parte de mi percepción, mientras que una infinidad de otras imágenes permanecen excluidas de ella. *Ob. cit.* p. 53.

una estructura sólida e impecable, hay que debilitarla [...] La solución es quizá justamente incitar al espectador a tener una presencia activa y constructiva. Yo creo más en un arte que busca crear la diferencia, la divergencia entre la gente, que en la convergencia en la que todo el mundo estaría de acuerdo. De esa manera hay una diversidad de pensamiento y de reacción. Cada uno construye su propia película, que adhiere a mi película, ya sea para defenderla o para oponerse a ella. Los espectadores añaden cosas para poder defender su punto de vista y este acto forma parte de la evidencia de la película.»⁵²⁵ De modo tal que esos vacíos a los que se refiere Kiarostami dotan de distancias internas a un cine sin terminar y de esa manera habilitan el juego de la percepción y del pensamiento surgido del “texto” de la cámara-bolígrafo. Lo que importa es, entonces, hallar la *distancia interna* del texto y como tratarla, evitar abordarla violentamente y no decir explícitamente razones o argumentos. Tal como afirma Rancière, la forma de hacerlo consiste en adoptar una estrategia de sugerencia que -siguiendo la poética de Mallarmé- se base en «sugerir en lugar de nombrar, sugerir en lugar de denunciar, llamar al lector o al oyente a trabajar de cierta manera.»⁵²⁶ En sintonía con esa estrategia, Kiarostami manifiesta su propósito artístico y formula que «la forma de ir a la guerra contra las potencias es con una cierta debilidad, una carencia. [...] Son las lagunas, esos momentos “estropeados”, los que construyen. Ése es mi sueño.»⁵²⁷

⁵²⁵ KIAROSTAMI, Abbas. «Conversación entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy». En: Jean-Luc NANCY, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008, pp. 128 y 129.

⁵²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ed. Nueva Visión SAIC, 2014, p. 131.

⁵²⁷ *Ibidem*.

CONCLUSIONES

Hemos dividido nuestra investigación en dos partes principales. En la Primera parte se ha desarrollado el enfoque metodológico general, compuesto, a su vez, de las dos subpartes siguientes: los aspectos políticos contextuales y las consideraciones estéticas y filosóficas. Todo ello conforma lo universal abstracto de la tesis. En la Segunda parte se abordan los aspectos concretos de la misma. Ésta también ha sido dividida en dos subpartes, correspondiendo cada una de ellas a cada uno de los objetivos generales planteados en el proyecto: en primer lugar, el análisis de los aspectos relacionados con las imágenes-tiempo en la filmografía de Kiarostami, y, a continuación, el conocimiento de la composición del modelo representacional de sus filmes y la interacción entre sus partes. Esta Segunda parte se halla conformada, en su conjunto, a partir del desarrollo de los objetivos específicos correspondientes. Por último, en lo que sigue elaboramos las conclusiones de la investigación mediante un recorrido breve por cada una de las partes extrayendo de ellas los significados parciales que sustenten nuestra idea síntesis final.

Al inicio analizamos los aspectos políticos del contexto en que desarrolló su cinematografía Abbas Kiarostami. Vimos que luego del fordismo iniciado a principios del siglo veinte, a su división de funciones industriales, productivas y de acumulación rígida del mercado le siguió una transición de acumulación flexible que requirió un eficaz despliegue de innovación organizativa, así como también nuevas tecnologías productivas adaptables a los cambios y fluctuaciones de una demanda más diversa y compleja. En este sentido, Harvey (2004) observó que la aceleración del tiempo de rotación en la producción implicó aceleraciones paralelas en el intercambio y en el consumo, por lo que de ello resultó una mayor rapidez de circulación de productos en el sistema de mercado, en los servicios y en la dinámica del consumo. Surgió de ahí la moda de mercados masivos y diversos que comprendió, entre otros, los espectáculos, entretenimientos y distracciones. Esta aceleración incluyó la producción cultural de los años 1960 e influyó las formas posmodernas de pensar, sentir y actuar. En consecuencia, pudimos conocer que se consolidó una tendencia hacia lo transitorio expresado en el cambio continuo y sostenido

de modas y enfoques productivos expandidos territorialmente desde los centros generadores hacia las periferias. Por otra parte, vimos que en este nuevo contexto los valores y las virtudes no pudieron abstenerse de esa instantaneidad y sufrieron, por esa razón, un marcado deterioro y precarización. Al desechar valores, estilos de vida, relaciones estables y tradiciones, como era de suponer, se naturalizó el surgimiento vertiginoso de productos regidos por la obsolescencia instantánea.

En el marco de estas grandes transformaciones el consumo constituyó, según Rolnik (2006), el mito fundamental del capitalismo avanzado. El capitalismo cultural basado en el conocimiento, e inventado como vía de escape de la crisis surgida en los años 1960 y 1970, propulsó la insaciable maquinaria de producir y acumular capital. De esa forma el planeta se transformó en un gigantesco mercado que incluyó al mundo del arte, y, como pudimos constatar, utilizó para ello la influencia de los medios de comunicación. Harvey (2007) interpretó que los fundadores del pensamiento neoliberal tomaron los ideales políticos de la dignidad y de la libertad individual como pilares fundamentales, considerándolos valores centrales de la civilización. Estos valores se habían visto amenazados por el fascismo, las dictaduras, el comunismo y otras formas de intervención estatal que sustituían con valoraciones colectivas la libertad de elección de los individuos. Como consecuencia de estos cambios el pensamiento neoliberal estuvo vigente en la política exterior de Estados Unidos, y a través de la imposición de aparatos estatales en otros países propendió a la acumulación de capital. Según pudimos conocer, esa forma de aparato estatal que Harvey denominó *Estado neoliberal* permitió luego de la Segunda Guerra Mundial que los intereses de la propiedad privada, de las empresas multinacionales y del capital financiero evitaran el regreso a las condiciones amenazantes del sistema capitalista durante la Gran Depresión de 1930. Por lo tanto, en esta perspectiva vimos que asegurar preventivamente la paz requería construir cierta forma de compromiso de clase entre capital y fuerza de trabajo a través de una combinación equilibrada de Estado, mercado, e instituciones democráticas que permitieran aspirar a la integración, al bienestar y a la estabilidad.

Benjamin (2009) se opuso a la tesis de la innovación técnica como soporte de la evolución humana y a la obsesiva creencia en el progreso. Su

fundamento se basó en que no es el trabajo continuo de dominio de la naturaleza lo que perfecciona el bienestar, sino que, en lo acontecido debe quedar lugar a la conservación de los contenidos utópicos de la tradición, caso contrario, el impacto del progreso entendido en términos restringidos, es decir reducidos al desarrollo técnico, conduce a la catástrofe. Desde su punto de vista Benjamin relacionó la evolución del arte hacia la reproducción masiva de imágenes con el intento de promover e incentivar el comportamiento regresivo de los consumidores. Señaló también la atrofia o desaparición del aura de la obra de arte tradicional a través de esa reproducción, que modifica, por otra parte, la relación de la masa con el arte. Respecto del cine vimos que las reacciones individuales resultan condicionadas desde el principio por la inmediata e inminente masificación de imágenes, ya que en cuanto se las distribuye y exhibe, se las controla. Por su parte, Horkheimer y Adorno (1988) aludieron al proceso de reproducción simple, afirmaron que los agentes de la industria cultural se ocupan de que no conduzca en modo alguno a una reproducción enriquecida y sugirieron, además, que el atraso de la consciencia social respecto al estado alcanzado por la técnica es, por esa razón, lo que permite al espíritu conservar un resto de autonomía. Vimos también que, en la consideración de Adorno (2004), el concepto de arte positivista converge con el de la industria cultural, que organiza sus productos como los sistemas de estímulos que la teoría subjetiva de la proyección atribuye al arte.

Con la premisa de poner la razón al servicio de la libertad y de la justicia, la modernidad devino, según Colombres, en una religión del progreso obsesiva y despótica como las ideologías que pretendía desterrar, destruyó la diversidad del mundo y fue funcional al desarrollo de los países “centrales” a expensas de los “periféricos”. Pudimos constatar que lo nuevo fue valorado simplemente por ser nuevo, sin análisis de su calidad intrínseca ni -menos aún- considerar la calidad de lo que destruyó al constituirse. De un modo arrollador, de pronto lo importante pasó a ser lo inmediato, sin importar el pasado ni el futuro. Así se produjo una confusión clave: el progreso de la humanidad con las aventuras de la civilización occidental. Este error de percepción se afianzó hasta el punto en que lo no occidental, o lo occidentalizado sólo a medias, fue visto como una forma de barbarie, lo que indujo a la periferia a incursionar en las culturas centrales a través de procesos de sustitución que relegaron los propios valores,

o simplemente los dejaron de lado. De ese modo se buscó y logró desestimar gran parte de las formas de diversidad cultural que antaño fueran sinónimo de riqueza, vistas ahora en términos de opción y pluralidad. Pudimos comprobar que, al ser ésta la vía para que el esquema dominante funcione, se evitó a toda costa cualquier posibilidad de autonomía en la evolución interna de los países, imponiéndoseles una fuerte presión externa para embarcarlos en un proceso de modernización basado en un capitalismo dependiente. Esta modernidad inauténtica, en su faceta estética, promovió en la periferia una creatividad no representativa de lo autóctono en términos espaciales y temporales, manifestándose escindida de las expresiones culturales originarias, y expresó, según Adorno, una constante compulsión a la innovación y a la subversión del sentido de la forma. En este sentido, Colombres (2004) señaló también la profunda degradación del individuo por parte de la modernidad, particularmente en su fase última, cuando se alió con la cultura de masas y la publicidad.

Supuestamente, a través de los objetos de consumo, las personas deberían obtener el placer básico sobre el cual fundar una cierta felicidad. Sin embargo, la promesa de obtención de placer proveniente de la sociedad de consumo está apoyada, paradójicamente, en mecanismos que producen constante insatisfacción. La clave de este proceso, según pudimos ver, no estaría en lo producido sino en el mecanismo funcional de la propia saciedad o satisfacción. Así entendimos cómo el problema del consumo compulsivo no consiste en la posesión de bienes, sino en la insaciabilidad manifestada a través de una promesa constante de algo que se debe desear y que una vez obtenido no da satisfacción, por lo que reenvía constantemente a la necesidad de continuar en ese accionar, según explicó Paltrinieri (2013) desde la sociología.

Esa modernidad periférica, producto de los delirios de grandeza y ambiciones de Occidente, no debe ser vista simplemente como lo periférico, o como el simple reverso del centro, sino, según señaló Colombres, como un proceso de dominación sin integración impuesto deliberadamente en la periferia.

Por otra parte, la tecnología moderna comenzó a abrir nuevas posibilidades para el ejercicio del poder. Advertimos que en sus reflexiones sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* se aprecia la preocupación de Benjamin respecto de la utilización política de la estética. Y que también

Benjamin y Kracauer advirtieron tempranamente la co-dependencia entre imagen y política, en particular la relación entre imagen, técnica y reproductibilidad. Al respecto, según Villalobos-Ruminott (2005), para estos autores el cine constituía una instancia apropiada para interrogar a la sociedad moderna en el contexto del advenimiento de la industria cultural de masas. El cine no estaba exento de responsabilidad. Y al abordar la relación entre imagen y poder ambos autores subordinaron su análisis a una consideración materialista de las dinámicas sociales que se estructuran a su alrededor. Para ellos la cuestión de la relación entre imagen y poder alcanza al cine. De este modo, Benjamin y Kracauer nos permitieron comprender que la única forma de oponerse a la estetización de la política que caracterizó al fascismo era desde una politización del arte que fuese capaz de interrogar las especificidades del propio cine. En consecuencia, consideramos necesario abordar la relación entre cine y política.

En particular, advertimos que el contenido político de la obra de Kiarostami constituye una nueva forma de entender el cine: como arte de la mirada. En la perspectiva de Bourdieu (2010) nos fue posible advertir que Kiarostami, como agente comprometido, lucha para aumentar su capital cultural y simbólico mediante la estrategia de desacreditación del cine industrial hollywoodense. Al no reducir los fines de su acción a fines económicos va más allá de la teoría utilitarista de la economía capitalista y así puede luchar por obtener beneficios simbólicos. De ahí que en nuestra hipótesis afirmamos que el cine de Abbas Kiarostami responde a un punto de vista moral, posee una postura estética propia y contiene una propuesta política que libera la interpretación del espectador. Inserto en el campo del cine actual con sus intereses, conflictos, posiciones diferentes y predominantemente hollywoodense la filmografía de Kiarostami es de producción restringida y de escasa circularidad, no obstante contraviene frontalmente las normas básicas del modelo de narración dominante. Su concepción entroncada en los tiempos de la poesía persa le permite interpelar al espectador, sacudirlo de su lugar clásico e incitar su imaginación hacia la construcción de un sentido propio del film. De ahí que su propuesta estimula y libera la capacidad de reflexión y emoción. Sus filmes no tienen, como expresó Alberto Elena (2002), el habitual sentido unívoco de las imágenes. En tanto que para Jean-Luc Nancy (2008), la obra cinematográfica

de Abbas Kiarostami vino a convertirse en prototipo de una nueva forma de entender el cine, además de implicar una actitud ética que jerarquiza al espectador por las razones ya expuestas.

Siguiendo a Rancière (2012) comprendimos que el mensaje político y la crítica de las obras que denunciaban explícitamente las contradicciones sociales y el poder del capital es una tradición que está en vías de desaparición en las últimas décadas. Como fuera demostrado, no había ningún efecto directo entre la intención del artista y la forma de recibir del espectador si antes no se derrumban los estereotipos, ya que la obra no moviliza si no existe previo convencimiento del receptor. Esa tesis complementa la de Adorno (2004), para quien las obras suelen actuar críticamente sólo en el momento de su aparición, dado que más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación. En línea con lo anterior, Horkheimer y Adorno (1988) afirman que la industria cultural tomada en conjunto absolutiza la imitación, ya que, reducida a puro estilo traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social. Dicho de otra manera, por un lado las masas tienen lo que quieren, mientras que por otro reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza. Entonces, al repetirse constantemente lo mismo se logra regular la relación con el pasado al mismo tiempo que se excluye lo nuevo. Observamos, de ese modo, la estricta sumisión de la técnica a los imperativos económicos del capitalismo, la manipulación del consumidor inducido a disfrutar de las representaciones que lo alienan y también a la generalización del entretenimiento. Por tanto, allí es donde el arte tiende a absorberse y a desnaturalizarse. Este fenómeno, tal como advirtió David Oubiña (2009), se adscribe a los objetivos tayloristas fordistas consistentes en maximizar la productividad del tiempo de trabajo al eliminar todo resto improductivo. De ese modo, mediante la supresión de tiempos muertos y movimientos innecesarios se consigue una mayor eficacia y máximos rendimientos, pero quedó claro que esa mecanización de acciones se logra mediante el costo de reducir al hombre al automatismo. Constatamos que ese fanatismo eficientista tuvo su correlato cinematográfico: Hollywood. En síntesis, pudimos corroborar que la industria cultural funciona de forma tal que sus adeptos nunca logran lo que desean en forma definitiva. Por el contrario, quedó claro que se frustran permanentemente mediante una insatisfacción continua motorizada por la acción inequívoca y

sistematizada de aquella. De modo entonces que ofrecer a las víctimas algo y privarlas de la satisfacción en un solo y mismo acto es una constante que Horkheimer y Adorno (1988) han visto en el engaño, no de la propia distracción preparada por la industria cultural, sino, esencialmente, en la destrucción del placer provocado por su deliberada vinculación a los *clichés* ideológicos de una cultura en vías de extinción. En este contexto, el cine, como cultura de masas, no puede sustraerse de una paradoja: como producción industrial capitalista necesita, simultáneamente, excluir la creación, pues ésta significa ruptura de estandarización, pero también necesita incluirla, por sus rasgos de originalidad. De esta forma, en un sistema de economía concentrada, el cine no necesita hacerse pasar por arte; por el contrario, puede autodefinirse como industria, como un negocio planificado estratégicamente con rentas reconocidas divulgadas públicamente, a la vez que satisface necesidades disímiles de demandas dispersas y difusas. Sin embargo, según los autores mencionados, se evita mencionar que en la sociedad alienada de sí misma la técnica contribuye a conquistar poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad en que actúa. Por otra parte, observamos que el empobrecimiento de los materiales estéticos es condición necesaria para el éxito del capital invertido. De allí que, luego de la definición deleuzeana según la cual es propio del cine producir imágenes irreductibles al modelo de una percepción subjetiva, hayamos considerado necesario recalcar la capacidad selectiva, propia de la percepción según los intereses y las necesidades.

Al partir de la oposición comercial-no comercial, incluir al cine en esa diferenciación y seguir el criterio de Bourdieu (2010) para definir fronteras entre lo que es arte y lo que no lo es, pudimos ver que las diferencias entre las empresas comerciales y las culturales se encuentran en las características de los bienes culturales y del mercado que ofrecen. La omnipresencia del mercado audiovisual manifiesta una necesidad sin límites de obtener dinero, por lo cual de esa necesidad devienen formas comerciales alienantes. Reflejo de ello, la alianza espectáculo-mercancía –analizada y anunciada por Debord en 1967- hoy hecha realidad, requiere que tanto realizadores como espectadores busquen un equilibrio ante esa dominación. Con ese fin expusimos el planteo de Rancière (2012) para intentar deconstruir las formas dominantes que hacen del espectador una mercancía y reemplazarlas por otras innovadoras que lo

valoren y edifiquen, ya que entendemos la libertad del espectador como la libertad de las formas y de las significaciones.

En línea con lo anterior, expusimos la denuncia de Horkheimer y Adorno (1988) sobre el film sonoro como atrofia de la imaginación y la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo mediante su misma constitución objetiva, pues ese producto (el film sonoro) está hecho de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición y dotes de observación y competencia específica. Aún disponiendo de ellas, advertimos que ahoga la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante. En síntesis, vimos que centrándose en la distracción el cine forma parte de un gigantesco mecanismo económico que embrutece al espectador y lo transforma en receptáculo pasivo. Cuando la necesidad de diversión es prioridad, tal como observó Jean-Louis Comolli (2010), ello provoca que el deseo de no tener que pensar estructure el consumo del mundo, modele a los espectadores, acote sus expectativas y finalmente limite su capacidad crítica.

El consumo, manejado en coordinación con la producción y la ideología, se acentuó gracias a la intervención de los medios de comunicación, que coadyuvaron al funcionamiento del capitalismo avanzado. Lowe (1986) explicó que estos cambios estructurales caracterizaron al capitalismo corporativo como una sociedad burocrática del consumo controlado. No obstante, advertimos que en distintos ámbitos de esta sociedad surgieron innovaciones en los enfoques y en las miradas. Entonces sucedió que la linealidad visual y racional fue desplazada por una multiperspectividad en la que tiempo, espacio e individuo ya no fueron las coordenadas absolutas en la percepción. En un filme, esa multiperspectividad se manifiesta a través del conjunto cámara-edición.

A partir de la mencionada correlación entre imagen y política delineada por Benjamin y Kracauer (2005) comprendimos que la identificación acrítica de toda la población planetaria con las imágenes indujo el sometimiento de las subjetividades a los designios del mercado y predispuso a estas últimas en favor de la hipermáquina de producción capitalista. Así, mediante el bloqueo de la potencia crítica del arte por la lógica mercantil-mediática no sólo se extrae plusvalía sino que, sobre todo, según afirmó Rolnik (2007), se constituye la

capa continua de imágenes denominada Imagósfera que hoy recubre enteramente el planeta y ciega los ojos ante la realidad.

Vimos, también con Harvey (2007), que el neoliberalismo se consolidó como una nueva ortodoxia económica reguladora de la política pública a nivel estatal en el mundo del capitalismo avanzado, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, y los efectos que esta política tuvo en Irán. El autor entiende que ese desplazamiento del poder desde la producción hacia las finanzas constituyó la neoliberalización, un proceso que dio lugar a la aparición de ajustes estructurales, a la financiación y reprogramación de deuda, a la implementación de reformas institucionales y también al recorte de gastos sociales con legislaciones laborales más flexibles y privatizaciones. En este contexto, las iniciativas de modernización del *sha* Mohammad Reza Pahlavi, promovida entre finales de la década del cincuenta y la del setenta como parte de un programa socioeconómico, se apoyaron en el cine y la televisión para legitimar y mantener el *status quo*. Pudimos conocer que por entonces Kiarostami obtuvo apoyo económico para desarrollar su actividad cinematográfica y también protección ante la censura.

En segundo lugar, abordamos las consideraciones estéticas, filosóficas y poéticas. Con el propósito de balancear el sentido del conjunto del trabajo intentamos equilibrar las extensiones y jerarquías de las partes integrantes al buscar -como indica Adorno (2004) para la obra de arte- que el espíritu y el contenido de verdad del mismo surja de su constelación. Del nexo entre sus partes, trascendiéndolas, se abrirá, en el tema que nos ocupa, el sentido de una nueva mirada cinematográfica. De las intersecciones entre disciplinas, según indicó Bourdieu (2003), surgen las innovaciones y las nuevas potencias. Por otra parte, comprender sus valores del modo sugerido por Adorno, requiere, desde lo filosófico, una actividad de deconstrucción, de desclasificación, tal como la propuesta por Rancière (2012). Llegar a percibirlos teniendo en cuenta las limitaciones de la subjetividad observadas por Bergson (2010), implica su intervención, según hemos visto en la consideración de Deleuze (1986) para el caso de la imagen. Esto implica perturbarla, rarificarla, introducirle vacíos que permitan reencontrar lo entero en ella y hacer evolucionar, de esa manera, la mirada cinematográfica. Este arte de mirar, de un modo superador respecto del habitual sentido unívoco de las imágenes,

caracteriza a la obra de Kiarostami como una innovadora manera de entender el cine.

El análisis bergsoniano comparado entre el instinto del pensamiento y el método cinematográfico nos permitió apreciar sus comportamientos análogos y comprender que ambos no están preparados para captar todas las cosas juntas sin que haya una previa descomposición abstracta. De ahí que nuestro mecanismo de conocimiento usual sea considerado de naturaleza cinematográfica. En este sentido, nos referimos al fenómeno óptico de la postimagen retiniana y la temporalidad de la visión subjetiva y consideramos, además, los procesos temporales de amalgamiento dinámico entre pasado y presente de la visión como proceso de construcción continuo y fragmentario, como así también nos referimos al proceso continuo de solapamiento entre una percepción actual con otra precedente (Crary, 1992).

Todo lo anteriormente mencionado, de profunda vinculación a nuestro tema de investigación, nos alentó a buscar una pista sobre la génesis de la imagen en la noción de *écart*. Así entonces, el concepto de *écart* analizado por Marie Bardet (2012) nos permitió visualizar que la apertura perceptiva de una idea acabada puede ofrecer nuevas formas de interpretación y entender, de ese modo, cómo en esa desviación, durante su apertura, se hace imagen y resuena el sentido. Esto nos permitió, además, comprender, en relación con la percepción, ese hacer imagen en la apertura. Vimos que la percepción es, en esta perspectiva, un abrirse, un hacer imagen durante la cual el *écart*, a la vez que proceso de abrir en el que se tensa el sentido, es también, como tendencia inacabable, el resultado de lo abierto. Del mismo modo, la imaginación, en tanto modificadora espacio-temporal de acciones percibidas e imaginadas de las que surge un sentido, es creadora de imágenes editadas internamente. Proviene de ahí, según Bergson, que la diferencia entre percepción e imaginación sea más de grado que de naturaleza; ambas son, en última instancia, producción de imágenes. En síntesis: comprendimos que en el *écart* se hallaría el punto de partida de la composición, que es estética, y que por ello fue señalada por Deleuze y Guattari (Bardet, 2012) como la base del arte.

No obstante, vimos que la estética está articulada a la política. En efecto, luego de indagar que para Rancière (2012) este vínculo conecta el régimen del pensamiento liberador que propicia el cuestionamiento de las jerarquías

establecidas por la estética con los supuestos de la política, pudimos comprender las siguientes cuestiones de importancia: que el cuestionamiento de los datos debe ser permanente, que es imposible realizar clasificaciones que contengan totalmente a las comunidades sociales por sectores e intereses, y que ningún grupo está suficientemente calificado para gobernar. El abordaje de la mirada, de la percepción y de la imaginación, todas ellas relacionadas fuertemente con el cine, nos permitió visualizar también su profunda relación con la educación y los procesos de aprendizaje. De allí que hallamos indagado y encontrado en la pedagogía de Joseph Jacotot, como proceso emancipador del sujeto, un devenir generador de su autonomía y libertad. En cuanto a la obra cinematográfica que nos ocupa, advertimos que esta pedagogía consiste en un rasgo que la caracteriza. Por lo demás, entender esa pedagogía nos permitió comprender que, en esencia, el aprendizaje y la evolución dependen de un aspecto interno del sujeto: su voluntad; y de otro externo: las dificultades que este sujeto debe enfrentar. Ambas condiciones, que hemos reconocido en los personajes kiarostamianos, son claves para el nacimiento de capacidades inéditas que permitan el aprendizaje. En este sentido, Rancière (2007) expuso una cuestión de capital importancia que nos permitió esclarecer un aspecto central de nuestra investigación: es el explicador quien necesita del incapaz, y no a la inversa; es él quien constituye al incapaz como tal, en tanto que explicar algo a alguien es, en primer lugar, demostrarle que no puede comprender por sí mismo.

Complementariamente, siguiendo a Deleuze (1986) comprendimos la no necesidad de invocar una trascendencia, dado que, en la trivialidad cotidiana tanto la imagen-acción como la imagen-movimiento pueden dar lugar al surgimiento de situaciones ópticas puras. Así, las situaciones puramente ópticas y sonoras despiertan una función de videncia. Esta sensibilidad, abierta al tiempo y al pensamiento, al devenir propio de la reflexión en tanto posibilidad, le permitió a Jean-Luc Nancy identificar en el cine de Kiarostami una dimensión de meditación -o de metafísica cinematográfica- que asocia el potencial filosófico de un filme con su capacidad para plantear preguntas (Chateau, 2009). Se trata de un cine moderno que, de acuerdo a la caracterización realizada por Rancière, vuelve a la disyunción de la mirada-movimiento al reexplorar los poderes contradictorios de las detenciones, de los

retardos y de las desconexiones de esa mirada. Para hacerlo posible hay que contar con espectadores activos, hay que sustraerlos de sus posiciones cómodas de observación, “incomodarlos” a fin de que movilicen su mirada y se emancipen para lograr construir la parte que les corresponde.

Por su parte, Badiou (2011) señaló un aspecto que pudimos vincular estrechamente a la obra de Kiarostami: el carácter sustractivo del cine, dado que éste opera por lo que retira más que por la presencia de lo visible. Las situaciones ópticas y sonoras puras -opsignos y sonsignos-, señaladas por Deleuze, cuyo objeto eran banalidades cotidianas registradas mediante escasos movimientos de cámara, provocaron la desaparición de la imagen-acción a la vez que dieron origen a los tiempos muertos. Estos últimos son los agujeros, supresiones y vacíos que introduce Kiarostami en sus filmes, complementados e implementados, según pudimos corroborar, con un nuevo tipo de actores -o no actores- capaces de ver y hacer ver más que de actuar. La imagen-movimiento, así reducida a una dimensión primaria, deviene ahora nuevas dimensiones no espaciales: interroga, incita, provoca y objeta. De este modo, pudimos advertir que se enriquece, tanto por el tipo como por la complejidad de relaciones mentales que puede disparar en el espectador.

También pensamos los filmes de Abbas Kiarostami a partir de la afirmación de Pasolini (2005) respecto del plano secuencia típico como una toma “subjetiva”, puesto que la presencia de planos secuencias de larga duración son, como hemos visto, una de sus características. En efecto, vimos cómo el plano secuencia representa el tiempo presente y constituye los momentos más naturalistas del relato, dado que no se puede concebir ver y sentir la realidad en su sucesión si no se lo hace desde el exclusivo ángulo visual del observador.

A continuación nos ocupamos de los lineamientos estéticos básicos para comprender la obra cinematográfica del realizador iraní. Partimos de la concepción de “estética” de Rancière (2012) entendida como forma de pensamiento del arte que opera cuestionando el orden jerárquico, un modo de pensar en el cual una representación tiene una relación con una ausencia. Traer esa ausencia –no lo ausente- a la presencia, lograr que se manifieste, dice Rancière, es tarea del arte. En este sentido, comprobamos que mediante

su sistema de representación cinematográfica Kiarostami logra hacer presente, genuinamente, la irrepresentabilidad de su propia obra.

Adorno (2004) interpreta que el surgimiento de la armonía en el arte se da a partir del equilibrio alcanzado entre los elementos componentes de la obra, en aquellos momentos en los cuales al superar las divergencias específicas la obra de arte logra estar por encima de sus partes individuales. La logicidad paratáctica del arte constituye el equilibrio de lo coordinado y hace, según observamos, al carácter de la obra de arte, pues determina lo que en ella se ve y lo que en ella queda oculto. Por lo tanto, de la relación entre lo suyo visible y lo suyo no visible resulta su enigma, el enigma de su ser obra de arte. El autor considera, además, que si el espíritu no aparece la obra de arte no existe, y afirma, en concordancia con la concepción crítica de la estética que posteriormente formuló Rancière (2014), que las obras de arte separándose del mundo empírico reclaman modificaciones y proponen cambios. Nuestra propia percepción y consideración de la obra de Kiarostami concuerda con los aspectos mencionados.

El análisis efectuado de la estética del arte cinematográfico del realizador iraní comprende la intervención del tiempo, del cual dependen la visibilidad y la interpretación. Un plano de corta duración, vertiginoso, se deshace del espectador antes de que éste pueda abordarlo. El plano que dura, en cambio, se abre a la observación y así el espectador puede desplegar en él su fantasía. Tal es el caso de los planos secuencia desarrollados por Kiarostami, en tiempo real y sin cortes. De manera entonces que en sus filmes, al hallar su lugar perceptivo, el espectador encuentra el tiempo necesario para ver, interpretar, interrogarse y extraer significados de los elementos estéticos que le son ofrecidos. Tanto los planos secuencia, como las tomas largas ofrecen esta posibilidad. La limitación temporal encierra, según pudimos apreciar, otras cuestiones de gran importancia vinculadas a nuestra investigación, dado que, en nombre del tiempo se excluye, se deja afuera y se prohíbe. En cambio, es el espacio lo que instaura una co-existencia, tal como afirmó Rancière (2014), al recordar que el tiempo siempre funciona como coartada de la prohibición, pues niega de manera clásica la coexistencia. De ahí que lo valioso de su invitación a ejercitar un nuevo modo de pensarlo pasa por una cierta idea de la topología, de la disposición, de la distribución de los posibles para, eventualmente, volver

a pensar el tiempo como coexistencia. Y, dado que desde el punto de vista estético, como señaló el filósofo francés, todas las transformaciones de los mundos vividos están acompañadas de transformaciones en los modos de interpretación, ello nos advierte que, a diferencia de lo que ocurre con los movimientos sociales, que son lo propio de una revolución política, una revolución estética como la que estudiamos adopta una compleja serie de significaciones y transformaciones de formas de la experiencia. Pudimos advertir también que esta revolución, producida sin surgimientos o apariciones circunstanciales, se centra en una interrupción abrupta, temporal y espacial del orden simbólico dado, y lleva a cabo toda una sustitución de un orden de lo visible y de lo pensable por un nuevo orden de cosas totalmente impensable hasta entonces. Una característica de peso significativo que hemos descubierto en la estética de Kiarostami es, precisamente, que este fenómeno puede darse a partir de un desplazamiento de la visibilidad, a través de la muestra de algo que no era visible y que pasa a serlo por una perturbación en la organización de lo visible. Otro aspecto de notable importancia, por su implicación en nuestra investigación sobre la poética cinematográfica del realizador iraní, fue notar que esta nueva organización entre lo visible y lo pensable puede verse como una modificación del reparto de lo sensible, pues proviene de liberar la relación entre una operación poética (volver visible lo que no lo era) y una operación erudita (revelar lo invisible que lo visible estaba escondiendo).

La percepción también es de importancia central en el problema que nos ocupa. De ahí que hayamos recorrido aspectos diversos de ella a fin de intentar clarificar su manera de operar, y despejar así el camino de nuestra investigación. Nuestra percepción consciente es sustractiva: discierne y descarta lo que no le interesa. Según la ilustración de Bergson (2010), nuestras “zonas de indeterminación” semejan pantallas, puesto que ellas no añaden nada a lo que es; hacen únicamente que la acción real pase, filtran la acción virtual. Por su parte, Arnheim (1985) nos hizo ver que percepción y pensamiento, aunque su estudio se realice por separado con el propósito de lograr una más fácil comprensión teórica, interactúan en la práctica, ya que los pensamientos influyen en lo que vemos, y viceversa. Además, quedó claro que la percepción requiere de tiempo por parte del perceptor para registrar información, reflexionar y activar su capacidad creativa. En relación con lo

mencionado se vio el rol de los sentidos en la percepción, cuya evolución y grado de desarrollo estarían relacionados con la adaptación de las acciones a las nuevas circunstancias.

En particular, respecto al cine, los estudios de la percepción están orientados a analizar la influencia de la temporalidad en los procesos visuales, a la importancia de la postimagen retiniana como fenómeno óptico, y a la percepción y la cognición como procesos esencialmente temporales dependientes de un dinámico amalgamamiento de pasado y presente. En el recorrido de nuestra indagación sobre el tema perceptivo hemos hallado que, basándose en el análisis fisiológico, Bergson aportó su mirada filosófica de la percepción en su relación con la materia, las imágenes y el cuerpo, estableció sus diferencias y caracterizó a la percepción de parcial, incompleta y subjetiva. Deleuze (1986), apoyándose en Bergson, se refirió a la percepción en relación al interés subjetivo, hizo notar que percibimos solamente tópicos y destacó la necesidad de rarificar la imagen, de hacer el vacío para que sea posible hallar lo entero. Admitió, a su vez, la posibilidad de que la imagen pueda ser percibida aún sin estar representada. Arnheim (1985), por su parte, destacó la capacidad de los sentidos para reemplazar la estimulación ausente, tanto de imágenes como de sonidos. En este sentido, pudimos reconocer que Kiarostami pone en práctica la posibilidad de *ser sin ser* a través de imágenes y sonidos que el espectador puede ordenar según su parecer.

Entendimos también que es propio de toda estética elegir, necesariamente, entre lo que merece ser considerado o rechazado. Rancière propuso que el lugar vacío, inútil e improductivo define un corte en la distribución normal de las formas de la existencia sensible y de las competencias e incompetencias unidas a ellas. Existe, en consecuencia, una estética de la política en el sentido de que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello, y qué sujetos son capaces de hacerlo. Del mismo modo, da cuenta de una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Nancy (2008) nos hizo ver que la captura de la imagen por parte de Kiarostami es claramente un *ethos*, una disposición y una conducta con respecto al mundo y a las cosas. Conforman, de esa manera, una

estética movilizadora que posibilita a su cine abrir los ojos del espectador al movimiento que es la mirada. Esta estética se caracteriza, además, por la combinación de fueras de campo visuales y sonoros, repetición de acciones y finales abiertos e inconclusos que permiten identificar sus películas.

La apariencia visible de la imagen cinematográfica refiere simultáneamente a todas las posibilidades virtuales a ella vinculadas. La imagen se carga de una tensión particular cuando la relación entre lo posible y lo actual es un conflicto latente o declarado, como destacó Pezzella (2004) refiriéndose a todas las potencias del ser con respecto al real representado. Observamos que el director iraní, al modificar la distribución de los lugares, logra obtener otros modos de visibilidad, y, en consecuencia, nuevas perspectivas. Por otra parte, según la observación de Rancière (2014), la competencia para ver y la cualidad para decir, en relación al modo de distribución de los cuerpos, del recorte del espacio y del tiempo, es competencia de la política. De ahí que en el fondo de la política se manifiesta una estética. Por lo tanto, quedó claro que es en el territorio estético donde se libra la lucha por la emancipación, y puede hablarse de revolución allí donde la interrupción abrupta de todo un orden simbólico dado, tal como el realizado por Kiarostami respecto del cine convencional, da lugar a la aparición de cosas que eran absolutamente impensables. Comprendimos así que en el cine la revolución radica en deshacer la dominación espectacular, en destituir las formas dominantes y las maneras de mostrar mayoritarias que modelan un espectador despreciado, y reemplazarlas por otras nuevas formas que estimulen su emancipación.

En la Primera parte de nuestra investigación hemos tratado lo universal abstracto. Durante su desarrollo hemos recorrido los aspectos políticos, estéticos y filosóficos que nos permitieron acceder a lo concreto. En la Segunda parte de la investigación abordamos, ahora sí en forma concreta, los aspectos específicos de la poética cinematográfica de Abbas Kiarostami.

La Segunda parte, a su vez, como ya se anticipó, fue dividida en dos subpartes de acuerdo a los objetivos específicos del proyecto. La primera de ellas comenzó con el análisis de la poética de lo real y su significación filosófica, estética y política. Allí vimos que el aspecto moral ha estado siempre presente en la visión que la sociedad iraní tiene respecto del cine. La utilización política del cine exacerbó la desconfianza bajo la dinastía *pahlevi*, que lo utilizó

como propaganda y dio impulso al séptimo arte en un intento de occidentalizar las costumbres (Thoraval, 1995). No obstante, supimos que debido a la importancia de su influencia como instrumento de formación ideológica, fue impulsado desde el poder a partir de 1985, a través de dos acciones políticas: por un lado, revivir al Centro para el Desarrollo Intelectual de los Niños y los Jóvenes –una institución imperial fundada en los años 60-, y por otro, al crear la Fundación Farabi. En ese contexto, las películas proyectadas fueron “moralizadas”. Sobre finales de los setenta los cines fueron vistos por muchos de los partidarios del exiliado *ayatolá* Jomeini como ejemplos de colonización cultural y corrupción de Irán instrumentada por Occidente (Nafici, 1999), en tanto que, desde su perspectiva, el clero consideró que el cine era una forma de explotación occidental y promoción de la corrupción de jóvenes (Mehrnaz Saeed-Vafa, 2013). Al margen de la censura, un número creciente de películas denunciaron la corrupción, la pobreza y la inercia de las administraciones. En general, el tema subyacente de la mayor parte de películas iraníes fomentado por la ideología oficial fue siempre el triunfo de los “buenos” sobre los “malos instintos”, y estuvo ligado al sacrificio del individuo (*hisar*) por su colectividad, valor ampliamente compartido por el público, que lo considera como profundamente persa (Thoraval, 1995). No obstante, carente de cualquier apoyo estatal, limitado por la censura del *sha* y al tener que competir en condiciones de inferioridad con las películas extranjeras, particularmente norteamericanas e indias, el cine *motefävet* encontró desde el primer momento serias dificultades para desarrollarse, hallándose, ya en vísperas de la Revolución Islámica, al borde del agotamiento (Elena, 2002). Después de la Revolución, el cine tomó cuerpo como un asunto político y moral, y se le asignó un sesgo didáctico. Descubrimos que en ese contexto político se prohibieron parcialmente las películas occidentales y se pasó a subsidiar películas promotoras del cine islámico. Por su parte, a fin de eludir los efectos de la censura los jóvenes cineastas iraníes recurrieron a planteamientos estéticos simbólicos que eran resistidos por un público habituado a ver películas intelectualmente más pobres. Esa doble censura cinematográfica, estatal y cultural, de acuerdo a los efectos que pudimos constatar, intensificó la tendencia a adoptar la poesía creativa en el cine iraní, aún antes de la época del *sha*, y desde entonces. Por otra parte, advertimos que junto a este proceso

existió una tradición cultural de autocensura que contribuyó con el contexto represivo, y de ello derivó un desafío para los cineastas que debieron representar ideas mediante códigos y signos. De manera entonces que muchas de las elipsis en la obra de Kiarostami surgen de este proceso, incluso su modelo de cine interactivo tiene ahí sus raíces (Mehrnaz Saeed-Vafa, 2013).

La política de reactivación de la industria reflejó, de inmediato, un aumento gradual de la producción, y logró, a pesar del difícil contexto marcado por la sangrienta guerra con Irak, un renacimiento cinematográfico con una cota de calidad hasta entonces desconocida. Con el fin de estimular la producción local el gobierno redujo impuestos a la exhibición de películas iraníes, otorgó subsidios y apoyó su distribución, mientras que simultáneamente aumentó el gravamen a las producciones extranjeras. En este contexto, según nuestras indagaciones, los productores cinematográficos iraníes abordaron temas de la Revolución, la lucha contra el *sha* y su policía secreta, y denunciaron las condiciones feudales de la vida rural en esa época. Vimos que por entonces Mohsen Makhmalbaf y Abbas Kiarostami devinieron en figuras indiscutibles del cine iraní más reciente. Esa etapa de apoyo estatal incondicional a la industria cinematográfica encontró su fin en 1992 debido a la gran crisis económica nacida del sector petrolero, en tanto que el año 1993 se destacó como el punto de inflexión del desarrollo cinematográfico iraní, y cerró, tal vez, una década prodigiosa en la que fue posible aunar renovación industrial y madurez artística (Elena, 2002). Enmarcado en este contexto histórico político, Kiarostami admitió que el cine dejó de ser un vehículo para contar historias; para el realizador iraní esa época se acabó y se inició otra mejor que plantea interrogantes al espectador. De manera entonces que los cineastas deberían ser capaces de entrar en las mentes de los espectadores, implicarlos en su tema, suscitar interrogantes y dejar que ellos mismos encuentren respuestas, puedan reflexionar y completar la parte inacabada de una obra (Kiarostami, 1997). Como es de suponer, este cine implica una práctica política, ya que al estar dotado de la ambigüedad y misterio propios de la poesía discontinúa el entretenimiento y vacía de sentido la función central del cine comercial. Aumont (2013) se refirió a Kiarostami como un cineasta que cultiva el arte sutil de dejar lo real advenir e intentar captar su resonancia, y situó su obra en una zona de intercambio entre realidad y ficción, en la que los humanos interpretan “su

propio papel". Su propósito es reeducar la mirada, desplazarla de la contaminación que representa el exceso de imágenes y propender a una nueva forma de ver el mundo. Nancy (2008) observó en la cinematografía de Kiarostami una nueva subordinación estética y destacó que resulta visible y palpable en este director la preocupación de enseñar algo, hacer posible reflexionar sobre la idea de que *mostrar es ocultar*. De ese modo, el cine permite dudar acerca de la facultad de ver; de ver, entiéndase, en términos absolutos. Sobre este aspecto, Comolli (2010) manifestó que lo que no debe verse es expuesto a plena luz, en el centro de la imagen, razón por la cual en cine "ver" no es suficiente, y en cierto modo falta a su lugar. Se trata, más bien, de desear ver o de creer ver, de ahondar lo visible, ponerlo en duda y también apartarse de ello, tal vez, para empezar a ver. A través de este recorrido pudimos corroborar que la mirada libre que Kiarostami imprime a su obra cinematográfica manifiesta la subordinación de la política a la ética, y que su espíritu filosófico pone en valor al espectador. Cangi (2006) lo tradujo con claridad meridiana al reconocer que la política comienza cuando uno se propone, más que representar a otros, ser fiel al acontecimiento en el que los otros se pronuncian; fidelidad que se expresa a través de la decisión de no prometer nada a nadie, y está sujeta, solamente, al principio de la no-dominación.

Comprobamos, durante la investigación realizada, que la idea rectora del pensamiento cinematográfico de Kiarostami se basa en un espectador activo y participativo en la creación de significado. De modo que, enraizada en un profundo legado cultural, fundada en una tradición de valores de raigambre muy diferente a la cultura occidental, e influenciada por la pintura, la fotografía y la clásica poesía persa, reconoce al mismo tiempo el influjo de estilos y corrientes cinematográficas europeas y orientales. Asimismo, la limitación de los recursos económicos del cine iraní ha determinado, por otra parte, la reducción de la brecha entre la representación y lo representado. Advertimos también que, además de factores económicos existen otros factores. Uno de los más importantes es la existencia y disponibilidad de una audiencia participativa y activa, dado que los espectadores también tienen el derecho de crear parte de la película. Por otra parte, luego de considerar que la actual distancia entre el cineasta y la audiencia es enorme, el director iraní se ha

propuesto el objetivo de estrecharla mediante su propia forma de hacer cine (Kiarostami, 2010). Lo visto hasta aquí nos permitió entender que las diferencias culturales no impiden que se comprenda una película, por lo que reducir la distancia entre la representación y lo representado pasa también por reconsiderar la distancia existente entre el *ser ideal* que es el personaje y el *ser real* que es el actor que lo encarna. Lo importante, queda claro, es que se pueda *ver y creer*, que los espectadores acepten lo que ven como real. Entonces nos interrogamos: ¿Cómo reducir esa gran distancia establecida entre cineasta y espectador? Nancy (2008) nos responde que, ante todo, la distancia justa es exactamente una cuestión de justicia, y puntualiza, además, que la justicia es, para empezar, tomar seriamente en consideración lo real.

Las películas de Kiarostami plantean habitualmente la búsqueda de algo elemental. Esa búsqueda, por el motivo que sea, provoca un viaje, un trayecto que integra mirada, personaje y paisaje, y sirve de soporte al desarrollo poético. Nos fue posible advertir que en medio de ese trayecto, en general por la naturaleza, la idea central predominante es la mirada de las cosas que se cruzan en la trayectoria. Pueden ser personajes o solo espacios, pero siempre generan un misterio cuya ambigüedad deriva de desdibujar los límites entre ficción y realidad, reflejan una inusual composición de complejidad y simplicidad. Así entonces, al asignar tiempo a banalidades y escudriñando el material elegido, el cineasta genera deslumbramiento. Por un lado, los tiempos muertos conforman la materia prima de la estructura narrativa y son útiles a la renovación dramática de las historias. Por otro, instrumenta la repetición a fin de crear sensación de presente continuo y que la acción transcurra en tiempo real. A fin de representar las historias usa planos generales, cuyo objetivo es mantener al espectador a la distancia precisa para la interpretación adecuada de los hechos. Por otra parte, los procedimientos de reencuadres, aberturas o recortes son distracciones básicas que buscan desviar la atención de la representación enmarcada y rectangular. Deleuze (1984) observó que mediante estas encajaduras de cuadros se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, pero también éstas comulgan entre sí y se reúnen.

Con la intención de conocer los efectos estéticos de atenuación de nitidez y enturbiado de imagen logrados por Kiarostami en sus películas recurrimos al criterioso análisis realizado por Oubiña (2000) a partir de los principios de

indefinición, precariedad, opacidad e incertidumbre. Así vimos que el principio de indefinición se refiere a una esencial indecisión sobre el estatuto mismo de la imagen, a la constitutiva ambigüedad manifiesta en las películas del realizador iraní, con sus propias técnicas de superposiciones, reescrituras y desdoblamientos que hacen más dúctil el filme y dan lugar al surgimiento de nuevas configuraciones narrativas. Kiarostami considera que el cine exhibe demasiado, por lo que en sus filmes aplica el principio de precariedad o sustracción (para ver más hay que poder ver menos) y los construye sobre la rarefacción, elimina todo exceso de imágenes que le quitan perspectiva. De ahí nos surgió el siguiente interrogante: ¿Hasta dónde es posible ver? Al avanzar en esa dirección pudimos constatar que las cosas, en sí mismas, ofrecen una determinada resistencia a ser vistas, a revelarse, pues encierran una condición de opacidad. Verlas implica atravesar su velo, siempre resistente a la visión. Esta visión se alcanza en el borde de un rechazo, en el límite de esa resistencia. Desde esta condición nos fue posible confirmar que la filmografía de Kiarostami no se restringe a mostrar lo que la mirada puede ver, sino, por el contrario, evidenciar su limitación y alcance, y poner de manifiesto que ver no es posible. Nos resultó evidente que Kiarostami confiere un cierto misterio a las cosas. Sus personajes, moviéndose al compás de incertezas (principio de incertidumbre), deambulan por espacios inmensos, demorados, inseguros, siempre preguntan algo para dar sentido a sus búsquedas; cada respuesta, cada indicación, inauguran una nueva pregunta que mantiene a los personajes en constante movimiento.

Comprobamos, además, que la diferencia narrativa esencial de la obra cinematográfica de Abbas Kiarostami con el cine industrial radica en su indiferencia absoluta al esquema narrativo clásico basado en la estructura aristotélica. Utiliza bases firmes, tanto de fotografía como de pintura y poesía tradicional persa, toma de esta última su particular concepción del tiempo, y desarrolla a partir de ella su propia estructura narrativa cinematográfica. Por otra parte, al aplicar sus propias técnicas, construye escenas desde acciones mínimas, o incluso desde su entera ausencia, y así hace evolucionar la intensidad dramática de sus historias a través de curvas autónomas alejadas por completo de las expectativas del espectador del cine convencional. De este modo, la imagen cinematográfica está gobernada por el ritmo del tiempo de la

escena, cuyo fluir ha sido independizado del movimiento de los personajes y de los objetos, como así también de las formas de representación y del sonido. En este sentido, Tarkovski (1999) había señalado la imposibilidad de una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo. No obstante, hizo notar que mediante una sutil dramaturgia es posible advertir el transcurrir del tiempo y determinar el ritmo, que está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. El flujo temporal del plano exige un tiempo equivalente de observación, de manera que permita percibir lo compuesto en su interior. Entonces, si ese tiempo que la mirada necesita para ver, no está disponible, sino ahogado por la aceleración de imágenes sucesivas, no será posible comprenderlas ni extraer de ellas el sentido que contienen. De allí que asociamos la cinematografía que nos ocupa con la oportuna observación de Deleuze (1985), según la cual lo que caracterizaría al cine moderno es la irrupción de la pregunta siguiente: ¿Qué es lo que hay que ver en esta imagen? Y no ya ¿Qué es lo que vamos a ver en la siguiente imagen?

Advertimos, por otra parte, que Kiarostami desafía al espectador convencional exigiéndole un alto grado de atención, pues encuadra, selecciona elementos, recorta, detalla, sustrae y combina todo lo que potencie el relato. Libera con sensibilidad su mirada y su cámara, haciéndola un instrumento de registro estético antes que un aparato tecnológico *per se*. Evoluciona la acción dramática al disminuir la acción de la escena e induce al espectador a mover los ojos, así hace de la mirada un modo de ver. Al dejar tiempo para percibir nos permite remitirnos a la ley enunciada por Bergson (2006), según la cual la percepción dispone de espacio en la exacta proporción en que la acción dispone de tiempo. De manera entonces que, con tiempo suficiente para mirar y espacios dispuestos para explorar, el espectador puede independizar su observación y emancipar su interpretación. Esto implica, por otra parte, un menor movimiento de personajes y de cámaras, lo cual permite atenuar el montaje y otorgar mayor protagonismo al plano secuencia.

La repetición de casos similares sin que produzca nada nuevo en el objeto puede producir, sin embargo, una diferencia en la mente del observador, en virtud del principio del hábito. De todos modos, hay que tener en claro las diferencias entre repetición y generalidad. Deleuze (2002) observó que la

repetición no es la generalidad, y se distingue de ella de varias maneras. El filósofo francés nos advirtió que repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente; no es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la “enésima potencia”. Tampoco una perseverancia configura una repetición. Así concluyó que, desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. En este sentido, al recorrer la obra cinematográfica de Kiarostami hemos comprobado que emplea las repeticiones en sus filmes. Por ejemplo, podemos mencionar que estructuró *¿Dónde está la casa del amigo?* a partir de una serie de repeticiones, destacándose entre ellas el doble viaje de Ahmad a Poshteh, cuyo vagabundeo filmado siempre de la misma manera, en los mismos parajes y desde perspectivas similares, se asemeja a un ritual. Es factible también afirmar que la repetición es un eje poético sobre el que Kiarostami hace girar acciones, preguntas y gestos, proponiéndose, a través de este mecanismo, hacer ver que la rutina y la inercia de la vida gobiernan el mundo.

Advertimos la esencia artesanal del cine de Kiarostami porque el realizador deja de lado lo estricto del guión y se basa sólo en algunos lineamientos generales para construir los diálogos, que él mismo elabora en colaboración con sus actores no profesionales. Éstos son personas comunes, de su propio entorno social, a los que conoce a través de compartir actividades. De modo entonces que recurre al actor “natural”, aquel sobre el que Aumont (2013) observó que es vano dirigir porque sabe por instinto lo que debe hacer. Principalmente, porque fuera de cierto registro, o de ciertos límites, no podrá actuar. Su extremo es el actor no profesional, al que habrá que sorprender, porque no actuará salvo que se recurra a toda su persona. Y, precisamente, porque lo que le sucede no le pertenece, debe y sabe constituirse en visionario de los acontecimientos. De él importa más el rostro por su composición y expresiones, pues constituye un aspecto central del gesto y de su dimensión inconsciente; dicho en términos benjaminianos: su “aura”. O la dimensión fisonómica, aquella a la que se refirió Balázs (1987) cuando expresó que no percibimos el espacio si estamos frente a un rostro aislado, pues el significado espacial, atribuido al hecho de que cada una de las partes del rostro se ven la una al lado de la otra, se pierde en el momento que vemos una expresión. De ahí que la intuición del director iraní se manifieste al seleccionar actores o

elegir una fisonomía a través de un rostro, el cual finalmente expresará al personaje en su desarrollo, otorgándole así su carácter. Pezzella (2004) lo sintetizó al decir que el lenguaje cinematográfico expresa, gracias al gesto, la duración y la suspensión indecisa de un suceso más que esos elementos en estado de petrificación. Por su parte, el propio Kiarostami (2003) reconoció no hacer el guión técnico de una película, sino, por el contrario, confiar en la emoción experimentada por el actor en el momento del rodaje, más que en la puesta en escena preparada con anticipación. Pudimos comprobar también que en otra oportunidad (Kiarostami, 2005) admitió no tener guiones muy completos para los filmes, sino un esbozo general y un personaje en mente, además de no tomar notas hasta encontrar la persona adecuada al personaje y luego pasar tiempo con ella para conocerla y construir juntos las notas básicas. En síntesis, comprendimos que el secreto está en el interés por saber quienes son estos individuos que tiene enfrente, conocerlos e interpretar sus modos, pues finalmente ellos nutrirán la obra, y su propia esencia terminará siendo la principal dimensión componente de la película. En línea con lo expuesto, Bergala (2005) señaló la estupefacción experimentada por el héroe kiarostamiano ante lo que ve y escucha de personajes encontrados en circunstancias de opacidad y en un mundo extraño.

Otra característica estilística de Kiarostami es que logra crear las condiciones para capturar momentos sublimes, aquellos de los cuales advienen expresiones de verdad producidas durante el rodaje, y se prepara con sentido de oportunidad y eficacia para poder registrarlas. Por otra parte, se vio que consigue provocar con éxito los efectos buscados y las reacciones expresivas que las escenas requieren. También fue posible corroborar que Kiarostami es un hábil creador de dispositivos cinematográficos técnicos y estéticos que posibilitan la captura aleatoria de apariencias cambiantes, adecuándolos a los inconvenientes derivados de trabajar con actores no profesionales. No obstante, según pudo observarse, la verosimilitud del resultado obtenido compensa las dificultades.

En su mirada poética Kiarostami juega con el estímulo surgido de la confusión entre lo representado y lo real. Para ponerlo en práctica dispone en espera el plano fijo hasta que “lo real” se separe de la realidad. De ahí que sus películas están pobladas de larguísima secuencia en los que los

tiempos muertos (del cine clásico) cumplen una función dramática: aguardan que el instante de verdad emerja de la acción, siempre en forma imprevista. Al referirse a ella, Villalobos-Ruminott (2005) explicó que se trata de una poética y de una política minimalista en la que un simple gesto no quiere alterar ni interrumpir el fluir de la vida en su más insignificante acontecer. Esos instantes de verdad que advertimos en sus películas surgen naturalmente hasta en las situaciones más inesperadas, y sorprenden por su espontaneidad y potencia con que logra atesorar lo real en pleno desprendimiento, tal como el mismo Kiarostami lo reconoció (2002). De ese modo, su estética refleja la asombrosa captación de lo cotidiano, en plena transición entre ficción y realidad. Podemos decir entonces que ese accionar en lo indeterminado involucra una mirada mediada estéticamente por el realizador. En esta indeterminación la cámara es ajena, y, a la vez, parte de los personajes.

La aproximación a la realidad está buscada mediante técnicas específicas de dirección de actores a través de mecanismos y procesos de rodaje que le son propios. A pesar de la apariencia de cineasta realista de Kiarostami, podría afirmarse en contrario, como lo hizo Golmakani (1988) al referirse a *¿Dónde está la casa del amigo?*, su carácter idealista, en el sentido de que el director iraní diseñó cuidadosamente sus planos para presentar ante los ojos del espectador su propia sociedad utópica. Golmakani hizo notar también que en el filme no hay ningún personaje negativo y que todo está limpio e higienizado. Respecto de la puesta en escena, el propio Kiarostami (2006) reveló que al eliminar material es más fácil hacer ver lo esencial. En este sentido, observamos que al dejar de lado historias de grandes hechos sociales o políticos, con guiones flexibles y actores comunes y corrientes que ponen en escena sus propias vidas, capta la vida de estos sujetos-sin-soberanía en su precario y despojado fluir cotidiano (Villalobos-Ruminott, 2005). No obstante, si bien lo real puede ser interpretado en el cine como sinónimo de lo verdadero, Kiarostami (2006) profesa y aclara que sólo se presenta la imagen de la realidad que nos rodea, y que debido a que no hay una verdad o realidad absoluta, todos representamos nuestra propia realidad, nuestra propia interpretación de la realidad, definitivamente influida por la tradición. Como también se vio, la poesía persa es una de sus fuentes de inspiración más determinante. Su profundo interés en lo que se puede ver y creer le permite

reconocer que, ciertas veces, para alcanzar la verdad es necesario traicionar en parte la realidad; esto significa, ni más ni menos, que recurrir a la mentira. Kiarostami (1994) admitió que, ya se trate de documental o de ficción todo es una completa mentira, nada es real; sin embargo, el conjunto sí sugiere la verdad. De manera que, en la búsqueda de lo real y de su representación, Kiarostami apunta a los universos interiores de sus personajes centrándose en aspectos culturales y tradicionales. Mientras eso sucede aprovecha a presentar como fondo las condiciones materiales y políticas en Irán, la inercia social, el compacto orden moral, el reinado absoluto de la Ley y la censura implacable. A fin de lograrlo, vimos que sus personajes deben recorrer las ruinas económicas y existenciales en que se recrea parte de la sociedad iraní. Esa tendencia hacia la creación de lo real como desprendimiento de la realidad comprende, tal como hemos comprobado, la improvisación circunstancial y abarca también la simbología misma de la imagen que la representa, como ya se expuso en el caso del afiche de *Y la vida continúa*.

La última subparte de nuestra investigación se inició con el análisis que permitió comprender la aparente geometría filmica de Kiarostami. A partir de ahí nos quedó claro que sus películas funcionan desde la dicotomía entre lo mostrado y lo ocultado, en el acto mismo de representación. Se vio cómo esa dicotomía activa un juego de autoconsciencia y hace que los registros de la cámara parezcan inmersos en un espejo cóncavo que refleja y multiplica la realidad captada. Así, mediante este peculiar esquema de representación, el director iraní logra superar la aparente importancia del tema, y alude, por esa razón, a aquella afirmación de Chabrol (2007) según la cual no hay temas grandes o pequeños, puesto que, cuanto más pequeño es el tema, mayor es la posibilidad de tratarlo con grandeza. Al conformar abstractos visuales desde el relato de situaciones triviales y cotidianas busca reflejar la búsqueda de algo elemental. De esta manera, el realizador iraní insinúa, además, haber recibido el influjo de la concepción cinematográfica bressoniana (1997), aquella que rescata la utilidad de un pequeño argumento como pretexto para combinaciones múltiples y profundas. Evita, de ese modo, los argumentos demasiado vastos que facilitan los extravíos. Esas situaciones simples y elementales fueron reconocidas como un punto de partida cinematográfico por el propio Kiarostami (1993) al reconocer que una película le da nacimiento a

otra mediante la continuidad de ciertas características diegéticas de los personajes, cuyos espíritus trascienden de un filme a otro. Al respecto, Sánchez Segura y Vélez (2005) señalaron que se incorpora en los personajes la conciencia de haber participado antes en otro filme, con lo cual se continúan a sí mismos en uno posterior. Ratificamos, entonces, que estas traslaciones diegéticas le permiten resignificar con sutilezas las películas precedentes, enriquecer los efectos de espejos anteriormente mencionados, jugar con ellos y multiplicarlos. Asimismo, las autoras rescataron este recurso como una estrategia para “sacar” al espectador de su indiferencia ante lo que observa.

Desde otra vertiente, mediante la extensa y rica exploración realizada por Alberto Elena (2002) pudimos descubrir las claves poéticas con que Abbas Kiarostami recurre al simbolismo de la flor, del sendero y del árbol, en *¿Dónde está la casa del amigo?* El director iraní se nutre aquí, evidentemente, de referencias provenientes de la poesía clásica persa tanto como de la tradición espiritual sufí. De ahí proviene el reflejo del viejo ebanista encarnando al *pir-e mogham* o maestro espiritual de la mística y de la poesía, y el viaje de Ahmad como resonancia espiritual y mística del viaje nocturno (*isra*) en la tradición islámica, que para los sufíes simboliza la ascensión del alma, finalmente liberada del mundo material hacia el conocimiento místico. Por otra parte, como nos hizo ver Imparato (1992), el viaje de Ahmad hacia la casa de su amigo no debe ser visto exclusivamente desde lo simbólico y espiritual, sino que, además, permite apreciar, sobre todo, la necesidad, concreta y real, de cambiar un orden viejo por otro nuevo. Respecto de la poesía tradicional de inspiración religiosa, el propio Kiarostami (1977) se encargó de diferenciar el sesgo de la religión dentro del conjunto de la cultura iraní. Entonces, para posibilitar una mejor comprensión de su filmografía sugirió tener en cuenta la existencia de una religión a dos velocidades: en primer lugar, la poesía mística, que apela a la idea del viaje iniciático como vía de perfeccionamiento y que constituye, realmente, a la cultura iraní en toda su riqueza; luego, a esa poesía mística le sigue una religión pasiva. Desde lo estructural quedó claro que *¿Dónde está la casa del amigo?* responde a la circularidad propia del poema *Dirección* (Aranzubia, 2000), y a la simetría precisa y calculada de su construcción, que nos permitió observar Eslami (1999). Por su parte, Alain Bergala (2007), a través de la estructura de identificación polar de la escena en que el niño

intenta conseguir que su madre le dé permiso para devolver el cuaderno a su amigo, analizó y nos mostró componentes culturales de la sociedad iraní, en particular, de su organización familiar. Elena (2002) formuló que en *Primer plano* la figura del espejo es utilizada por el director para reflejar aspectos profundos de la realidad social de Irán -en 1990-, y rescató la importancia de la mentira a la que el director iraní recurrió para alcanzar la “verdad”. Pérez (1997) se refirió al impacto que los vacíos narrativos provocan en el espectador, e indicó que funcionan como creadores del desconcierto preparatorio y de una manera de acceso e introducción a lo que viene a contarse. Supimos que *La vida y nada más* nació de una experiencia íntima del cineasta durante el viaje de descubrimiento que emprendió obsesionado por el deseo de encontrar a sus pequeños actores de *¿Dónde está la casa del amigo?*, y que en *El viento nos llevará* Kiarostami volvió a recrear, como en sus filmes anteriores, la particular escenografía de una aldea con sus casas pintadas. Mulvey (2000) nos advirtió que la película trata fundamentalmente de lo que no se dice y de lo que no se muestra, por lo que la exploración del fuera de campo adquirió un rol central en el filme, pues lo no visible pesa más que lo visto. Company (2000) afirmó que el gesto configurador del film es “mostrar” siempre a partir de la aceptación de la inevitable opacidad de la realidad. En *Diez* advertimos que el realizador iraní avanzó en su experiencia de hacer desaparecer el trabajo de dirección al apelar a la repetición y a la economía de medios. A esta exploración cinematográfica Kiarostami (2013) se refirió como la desaparición de la puesta en escena, dado que eliminó casi por completo la interferencia de los habituales dispositivos técnicos y el equipo de rodaje. En otra oportunidad pudimos comprobar que exploró nuevos límites: para rodar *Shirin* fijó la cámara, hizo que ésta no tenga ningún tipo de desplazamiento y, de ese modo, mostrar durante la experiencia de ir al cine la pasividad de espectadores inmovilizados por una película. Comprobamos que volvió a eludir la progresión dramática universal y simplificó la puesta en escena al eliminar completamente el equipo de rodaje en *El sabor de las cerezas*, una metáfora sobre la condición humana que hace aparecer la vida y la muerte como espejos enfrentados y necesariamente entrelazados. Entre sus recursos estilísticos reconocimos el mecanismo de repetición, la confusión de niveles de realidad, la apelación a finales abiertos y la no-linealidad narrativa a la que sustituyó por la

narración multiespacial. Todo ello lo hemos considerado como ruptura de la mirada clásica occidental. Sin embargo, Sylvie Rollet (1997) especuló con que tal vez el rechazo de los códigos naturalistas de representación y el retorno del signo frente al simulacro constituyen no tanto la marca de una ruptura, sino de un legado cultural. Pese a todo lo mencionado, el propio Kiarostami está convencido de que el film nunca debe tomar al espectador como rehén, limitándolo a un único significado (Bergala, 2005). En consecuencia, se contraponen abiertamente al cine americano dominante, al que ve como distractor del espectador, uniforme y repetitivo.

Otra característica descubierta en Kiarostami es que rompe los estereotipos, al crear personajes multifacéticos dotados de personalidades complejas y conflictivas, e insertos en realidades enigmáticas y opacas. Sobre este aspecto Bergala (2005) opina que se trata, ante todo, de filmar la confrontación casi física entre un personaje central desplazado y despojado de sus puntos de referencia habituales con paisajes, costumbres y mentalidades de gentes que le son extrañas, por lo que de esa manera queda estupefacto ante lo que ve y escucha. Estos personajes son trashumantes, viajeros incansables y casi desconocidos que persiguen un deseo intenso por caminos plagados de obstáculos que dificultan el alcance de su meta. Una característica elocuente es la conformación de efectos dramáticos. Al suprimir diálogos y dosificar la música mediante largos silencios resalta la tensión que produce el hecho de que busquen algo y no lo puedan encontrar. De este modo, los silencios funcionan como refuerzos de la inacción durante los tiempos muertos de la escena, y propician así la deliberación interior del protagonista en su encrucijada. Kiarostami se obstina en filmar lo que el personaje ve de un modo neutro y seco. La potencia impuesta por su deseo lo impulsa a moverse, le hace superar obstáculos y continuar su recorrido. Hemos notado que esa dificultad de encontrar el camino hacia un lugar determinado está íntimamente vinculada con la dificultad que implica ser ético, de modo que seguir siéndolo adquiere entonces un rango de dimensiones épicas. Pareciera que, contra viento y marea, siempre una potencia creadora los alienta a seguir. Así, entrevemos en ellos una energía moral que los propulsa con obstinación. Por lo tanto, si bien las películas de Abbas Kiarostami constituyen un cine de “deambular”, Sardi (2007) destacó que es el poder de afectar o de ser afectado

lo que lleva a los personajes de un lugar a otro. Desde otro punto de vista, Bergala (2007) rescató la manera en que sus pequeños héroes se concentran obsesivamente en un objeto para salvarse en un mundo en el que su única oportunidad de existir pasa por resistir gracias a una pasión personal, por lo que esta actitud es un reflejo y una dimensión de la crudeza de la vida diaria en Irán. De modo que los personajes arriesgan lo poco que tienen, y se juegan por la ilusión que los anima y da sentido a sus vidas. Además, comprobamos al mirar sus filmes que Kiarostami habitualmente amplifica los efectos dramáticos derivados del intenso deseo de los personajes al alejar la cámara e impedir escuchar sus conversaciones. Y, a modo de refuerzo, el director iraní emplea la banda de sonido como una alternativa de contrapunto para dotar de profundidad a la imagen.

Kiarostami hizo posible una evolución cinematográfica identificada con el modo de escritura fílmica descriptiva, esto es, una manera distinta de utilizar la cámara, no como mero aparato de registro, sino más bien como un detector de significados incorporados previamente a su accionar. De ese modo, entendimos que su concepto cinematográfico de realización se transforma en cámara-bolígrafo. Por lo tanto, si se considera que la prioridad es revelar la realidad más que manipularla, tal como manifestó Bazin (1958), en cine es el director el que “escribe” directamente, y es, finalmente, el par del novelista. En cuanto a la acción de co-creación del espectador, ésta opera reenviándolo a su propio archivo de experiencias, al seleccionar y reelaborar algunas de ellas para extraer nuevas relaciones. Desde otro ángulo, siguiendo a Metz (1977), vimos que un filme de ficción reelabora ciertos contenidos inconscientes, y el hecho de que la ensoñación sea despierta obliga a estructurar esos contenidos, a subordinarlos a una impresión de realidad sin destruirlos. En este sentido, el espectador se deja ir al filme en los baches de su conciencia.

Kiarostami solicita la mirada, la anima y la pone en guardia. En sus películas observamos que siempre hay alguna cosa o persona que no se ve, pero sin embargo está presente. Refiriéndose a ello, Nancy (2008) dice que en las películas del realizador iraní siempre hay una cosa o una persona que no se ve, que no se encuentra; una suerte de significante vacío sustraído de la representación, pero que la hace posible. Esa presencia de personajes espectrales es captada a través de diálogos sugerentes, pero no es filmada. De

este modo, entonces, el espectador no puede verlos porque están fuera de campo. Buscamos una referencia conceptual a este efecto y encontramos en Deleuze (1984) la siguiente definición: el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, pero sin embargo está perfectamente presente. El filósofo francés recordó también la concepción bressoniana según la cual un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio del sonido, dado que tanto imagen como sonido no tienen que prestarse ayuda, sino que han de trabajar cada uno a su vez y como una suerte de relevo. El fuera de campo visual otorga al filme un lado no físico, un costado espiritual en el que no se ven los personajes ni los objetos, pero se siente su presencia. Esta característica del fuera de campo le posibilita a Kiarostami confiar en la capacidad imaginativa del espectador, ya que éste puede acceder más allá de lo que físicamente se le muestra; no obstante, lo que se puede mostrar no es, sino, proveniente de un mero punto de vista de la realidad.

La capacidad de plantear preguntas a través de la imagen se manifiesta de diversas maneras. A fin de materializar su retórica imaginativa del fuera de campo hemos visto que, habitualmente, Kiarostami inicia sus películas con una imagen que representa la antesala de la historia, y, a la vez, como una apertura a un espacio o a un mundo. Como ejemplos de ello mencionamos un primer plano de la puerta entreabierta de un aula, en *¿Dónde está la casa de mi amigo?*; el estrado con los micrófonos, en *Copia certificada*, y la escena del prostíbulo en *Like Someone in Love*. En *Shirin*, una audiencia está viendo una película que permanece fuera de campo para el espectador, y en *Dos soluciones para un problema*, el director iraní emplea comentarios fuera de campo para generar humor. Aquí es oportuno señalar enfáticamente que Abbas Kiarostami parece fundar una parte de su puesta en escena sobre la siguiente cuestión: ¿Basta con “mostrar” para hacer ver u oír? Y materializa la respuesta al hacer que el espectador comience por experimentar el hecho de que no ve, o de que no escucha. De modo que, al poner en juego las facultades de la mirada y de la escucha, expone sus insuficiencias y marca sus límites. A partir de esa limitación aspira, por esa vía, a enseñarle al espectador a ver y a escuchar mejor. Por otra parte, en un sentido no convencional, según hemos visto, puede decirse que “mostrar es ocultar”. El director iraní considera, además, que el espectador siempre tiene la curiosidad de imaginar qué hay

fuera de su campo de visión y usa la imaginación todo el tiempo en la vida cotidiana (Kiarostami, 2000). Advierte, también, que las personas han sido entrenadas para suspender su curiosidad y desactivar su imaginación cuando van al cine, al aceptar pasivamente lo que se les ofrece. En consecuencia, hemos advertido que es eso lo que intenta cambiar. Para lograrlo muestra lo que es invisible, haciéndolo en la mente de los espectadores más que en la pantalla. Nancy (2008) nos hizo notar que en Kiarostami el recorte talla la mirada, ya que, al encuadrar los espacios y sus objetos –colina, carretera, etc.- capta lo indistinto para hacerlo distinto, para estrecharlo y endurecerlo, pulirlo y hacerlo real a la mirada. Es oportuno recordar aquí que comprender la “ventana”, según Comolli (2010), implica hacerlo de acuerdo con el precepto baziniano que expresa “el encuadre es un ocultador”, pues impide ver lo que aún no está encuadrado; o sea que, en definitiva, encuadrar es sustraer a la vista todo lo que no está en el encuadre. Dicho de otra manera, encuadrar es ocultar, una detrás de otra, o una por otra, una sucesión de acciones temporales pasadas y futuras. Al volver nuevamente a Deleuze (2003), mencionamos que nunca hay cuadro sin fuera de campo, puesto que éste reenvía a la presencia, necesaria, de lo que no se escucha ni se ve. La manera de plantear interrogantes a través de lo que podría llamarse “plano secuencia de carácter filosófico”, hace que Kiarostami pertenezca, en palabras de Rosenbaum (2013), a esa tribu de cineastas para quienes un plano está más cerca de ser una pregunta que una respuesta. El propio Kiarostami (2003) opinó que la toma larga y el plano secuencia son la oportunidad del espectador para ver lo que él quiera. Mientras esto sucede el realizador va liberándose de su posibilidad de intervención hasta convertirse, él mismo, en observador. Esto acontece dado que en la extensión temporal devienen diversas posibilidades de interpretación y significados. De ahí el énfasis de Comolli (2010) por señalar el régimen de las duraciones como modelador de maneras de aprehender el mundo, afirmar que la cuestión de la duración es directamente política, y, en consecuencia, que la guerra está en el tiempo.

En nuestra consideración, para comprender los personajes de las películas de Kiarostami hay que remontarse a sus orígenes cinematográficos, a las influencias de sus antecesores y a su contexto social, cultural y político. Vimos que la Nueva Ola Iraní se destacó, sobre finales de la década de 1990, por ser

un movimiento genuino y diverso en lo social, político y poético. Como determinante de este movimiento, y por la posible influencia en la filmografía de Kiarostami, Rosenbaum (2013) mencionó el cortometraje *La casa está oscura* (Farrokhzad, 1962). Es importante señalar también que la influencia social y cultural es muy marcada en los personajes, y está determinada por la importancia de la poesía en la vida y cultura iraníes, cuyo estatus particular tiene un calibre similar al del Islam. La cuestión étnica, como característica distintiva de la población iraní, es otro rasgo que se filtra en la composición de los personajes. A fin de comprender la complejidad cultural y social iraní Mehrnaz Saeed-Vafa (2013) recordó que la literatura, la cultura y la lengua iraníes están repletas de metáforas polifacéticas, símbolos, alegorías y proverbios. Por otra parte, las estructuras espiraladas de historias dentro de historias están fundamentadas en las tradiciones, condiciones sociales, culturales y políticas iraníes y, de un modo u otro, expresan problemáticas individuales y sociales de manera encubierta. Esto hace que las películas de Kiarostami estén cargadas de símbolos y significados ocultos a través del discurso de los personajes, de sus diálogos y gestos, pero también de sus desplazamientos. Por lo tanto, el entendimiento de sus sentidos requiere del conocimiento de estos recursos en tanto claves histórico culturales. En cuanto a las metáforas y alegorías, éstas están omnipresentes en las historias contadas y contribuyen a conformar el significado de las estructuras narrativas en las que abundan, además, diversos códigos y signos provenientes del misticismo religioso iraní. Del mismo modo, señalamos que la censura política, los tabúes culturales y personales, sumados todos a las experiencias espirituales, hacen imprescindibles los recursos de la poesía, la narrativa y las artes visuales al momento de expresar una idea incomunicable. De ahí que la abstracción y el lenguaje metafórico oculten significados y hablen, simultáneamente, sobre temas trascendentales con propósitos sagrados y secretos, y logren hacer que los misterios del sistema social y del universo sean comprendidos y transmitidos sólo a través de la metáfora. Este conocimiento del contexto social e histórico cultural nos permitió, además, interpretar imágenes cuyas acciones son aparentemente insignificantes, en momentos reveladores y plenos de significados iluminadores. Se vio así que, en varias escenas, los frecuentes implantes visuales, aparentemente azarosos,

funcionan como puntos de significación de la propia estructura narrativa, y aportan, de ese modo, información al personaje, a la vez que facilitan la comprensión –o desorientación- del espectador. Así es como la poesía persa, enraizada profundamente en la sociedad iraní, con su estructura de pausa e inacciones, adoptada y adaptada por Kiarostami al lenguaje audiovisual, hace que las películas adquieran consistencia narrativa y elevada carga metafórica. Asimismo, los contextos geográficos en que los personajes son ambientados se destacan por el despojo y las pérdidas, manifestadas en las ruinas y en la destrucción material como componentes básicos. Igualmente, sus trayectorias inmersas en atmósferas de desesperanza y decadencia evocan al imperialismo y a los recurrentes e irresueltos conflictos políticos y sociales internos. Todo ello contrastado, según hemos visto en los principales filmes estudiados, con lugares en los cuales los personajes son sorprendidos por objetos significativos y valiosos.

La popularidad de la poesía iraní refleja la identidad cultural e histórica y el espíritu de la sociedad. Su poder de condensación y síntesis visual permite comunicar significados aún sin explicitarlos. De ahí que su traslado hacia la composición del discurso de los personajes pueda interpretarse como una finalidad práctica de sortear las políticas represivas. Esa particular situación política, social y religiosa influyó fuertemente la obra cinematográfica de Kiarostami y puede atribuirse a ella el asiduo empleo de las elipsis. Más aún, allí estarían las raíces de su modelo de cine interactivo. Entonces, cuando Kiarostami se autorrepresenta, ya sea en la imagen o fuera de campo, entendemos que esas incursiones se presentan como autocríticas al poder del cine como medio de comunicación y transformador de la realidad

Debe recordarse también que para la generación de Kiarostami la poesía fue un elemento formativo fundamental con un enorme poder social. Tanto es así que suele ser comparada con el Islam. Ishaghpour (2000) consideró que es el verbo poético el que domina por completo el universo cultural de Irán, y no la imagen. De esta manera, la poesía persa nutre y guía el pensamiento visual del país. Constituye un camino posible hacia la libertad, a la vez que la vía de escape de una realidad política agobiante para la ciudadanía. Kiarostami la adoptó para lograr una nueva versión de la mirada y poder contravenir, de ese modo, la percepción habitual del espectador del cine clásico. Ese cambio en el

punto de vista permite la libertad de amplificar la percepción de las cosas, subvierte la percepción canónica del espectador y la ordena según una jerarquía de los sentidos divergente de la occidental.

Comprendimos además que la idea de objetivo a perseguir se relaciona con los desplazamientos y los viajes. Ello explica que los personajes kiarostamianos sean trashumantes, seres en movimiento motivados por un objetivo que los obsesiona y da sentido a sus vidas. El propio Kiarostami (2003) reconoció que en la cultura iraní la idea de seguir un objetivo es lo que hace que la vida esté viva. En consecuencia, los caminos y sus significados están estrechamente vinculados al ser humano que los recorre. Kiarostami (2003) mencionó, además, que los caminos tienen un significado profundo en la poesía clásica iraní, pues se refieren a un ir y venir, a un migrar; remiten a un sentimiento de tristeza, de desprendimiento, de llegada a un lugar desconocido, y hacen, por otra parte, alusión al nacimiento y a la muerte. El director iraní recurrió al simbolismo de la flor, al sendero en zig-zag como símbolo arquetípico de la serpiente y alegoría del deseo, y al árbol como símbolo de la amistad y fuente de vida en la literatura persa, y de un destino mejor para la tradición islámica. De igual modo, Kiarostami (1993) destacó que lo realmente importante no es la meta que se desea alcanzar, sino el camino a recorrer. También es oportuno recordar aquí que para los sufíes el viaje nocturno simboliza la ascensión del alma, finalmente liberada del mundo material, hacia el conocimiento místico. En síntesis, pudimos ver que las referencias simbólicas mencionadas encuentran su anclaje en la profundidad de la confluencia entre la poesía clásica persa y la tradición espiritual sufí.

Al quitarle lo obvio a las imágenes y despojarlas de todo excedente inhibitorio el director iraní logra atraer así la mirada del espectador a través de la indefinición, de la sustracción, de la incertidumbre y de la precariedad de la imagen, insinúa significados e invita a pensar. Según Rancière (2011), una imagen pensativa es una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquél que la ve, sin que él la ligue a un objeto determinado. Lo señalado es clave para comprender la esencia filosófica de la estética cinematográfica de Kiarostami. El director iraní insinúa, da a entender algo como sin querer y libremente. De modo que la pensatividad

designaría un estado intermedio, una suerte de transición entre lo activo y lo pasivo; entre lo “activo a medias” del realizador, que produce el filme dejando huecos, y lo “pasivo a medias” del espectador, que se ve impulsado a abandonar su comodidad para llenarlos.⁵²⁸ Un buen ejemplo, contemporáneo de esta pensatividad, es el trabajo que Kiarostami realiza entre cine, fotografía y poesía.

Trabajar con no actores que carecen de formación dramática y despojados de prejuicios sobre los personajes a encarnar, e ignorar por completo su ascendencia emocional en el espectador, coadyuva a esfumar la sugerencia escénica. Sugerir tiene como función dejar libre al espectador, no tomarlo como rehén de una mirada rígida y ensimismada que lo excluya. Hemos visto que para Kiarostami la película existe como contribución del imaginario del propio espectador que completa el imaginario del cineasta, y crea, de ese modo, entre ambos, una obra más auténtica y verdadera. Así, con el fin de respetar la libre orientación de los sentimientos del espectador nuestro autor minimiza el empleo de la música. De esto inferimos que, a futuro, el cine debería tender a respetar su inteligencia constructiva y superar la concepción vigente de cineasta devenido en propietario intelectual absoluto, y reafirmar, de ese modo, la idea cinematográfica en tanto proceso de creación colectivo. Resumiendo, se trata de una noción de cine que recuerda al método bressoniano de creación, a través de la omisión. En esta perspectiva cinematográfica, hemos visto que las lagunas narrativas significan una forma de respeto hacia el espectador, no sólo hacia su imaginación estética, sino también como una consideración respetuosa de su propia convicción ética.

Además de lo mencionado, cabe agregar que Kiarostami (2001) ha ensayado la creación cinematográfica también a partir de la omisión de la luz en las imágenes. Al ver y considerar que el acostumbramiento humano a las imágenes tiende a diluir su significado, buscó recuperar ese significado contrastándolas con la oscuridad. Es sabido también que las escenas en la oscuridad plantean interrogantes y cumplen un papel clave para la reflexión del espectador. Y, dado que la luz y la imagen adquieren sentido sólo en relación con la oscuridad, entonces pasa a ser el sonido el que cobra una dimensión

⁵²⁸ La pasividad es opuesta a la actividad, pero no así a la pasibilidad. Este último concepto, acuñado por Lyotard, es con el cual se identifica la obra de Kiarostami.

dominante, determinante en la creación de significado. Sobre esta cuestión, el realizador iraní afirmó que en la oscuridad se alcanza una imagen a través del sonido. Esa imagen, basada en la propia experiencia, resultará, en consecuencia, diferente y exclusiva para cada espectador.

Entendimos que el propósito de Kiarostami de involucrar al espectador en la historia tiene como estrategia evitar mostrar ciertos datos argumentales y apelar a la sugerencia escénica sin explicar ni dar indicios. Así, al vaciar de significantes la filmación, logra hacer de esa gran omisión una oquedad estructurante. Este efecto estético narrativo posibilita sugerir al emplear diálogos y contrastes entre luz y oscuridad de las imágenes. Como se vio, esto responde a la intención estilística de un cine que, al hacer ver sin mostrar, desinhibe posibilidades para la imaginación. Esta forma de sugerencia escénica, reticente al momento de mostrar argumentos, sustrae completamente a personajes y logra involucrar al espectador en la historia. Desafía y estimula a éste a activarse, pone en marcha sus recursos perceptivos. Por lo demás, la incompreensión, propia de otras manifestaciones artísticas tales como la poesía o la música, excita la imaginación e incita a participar del acabado de la obra, por lo que también debiera ser parte del cine. Para que esto suceda y dé lugar a un nuevo tipo de cine, estamos convencidos que, ante todo, se requiere jerarquizar a los espectadores, permitir sus diferencias y posibilitar la diversidad de sus pensamientos y reacciones.

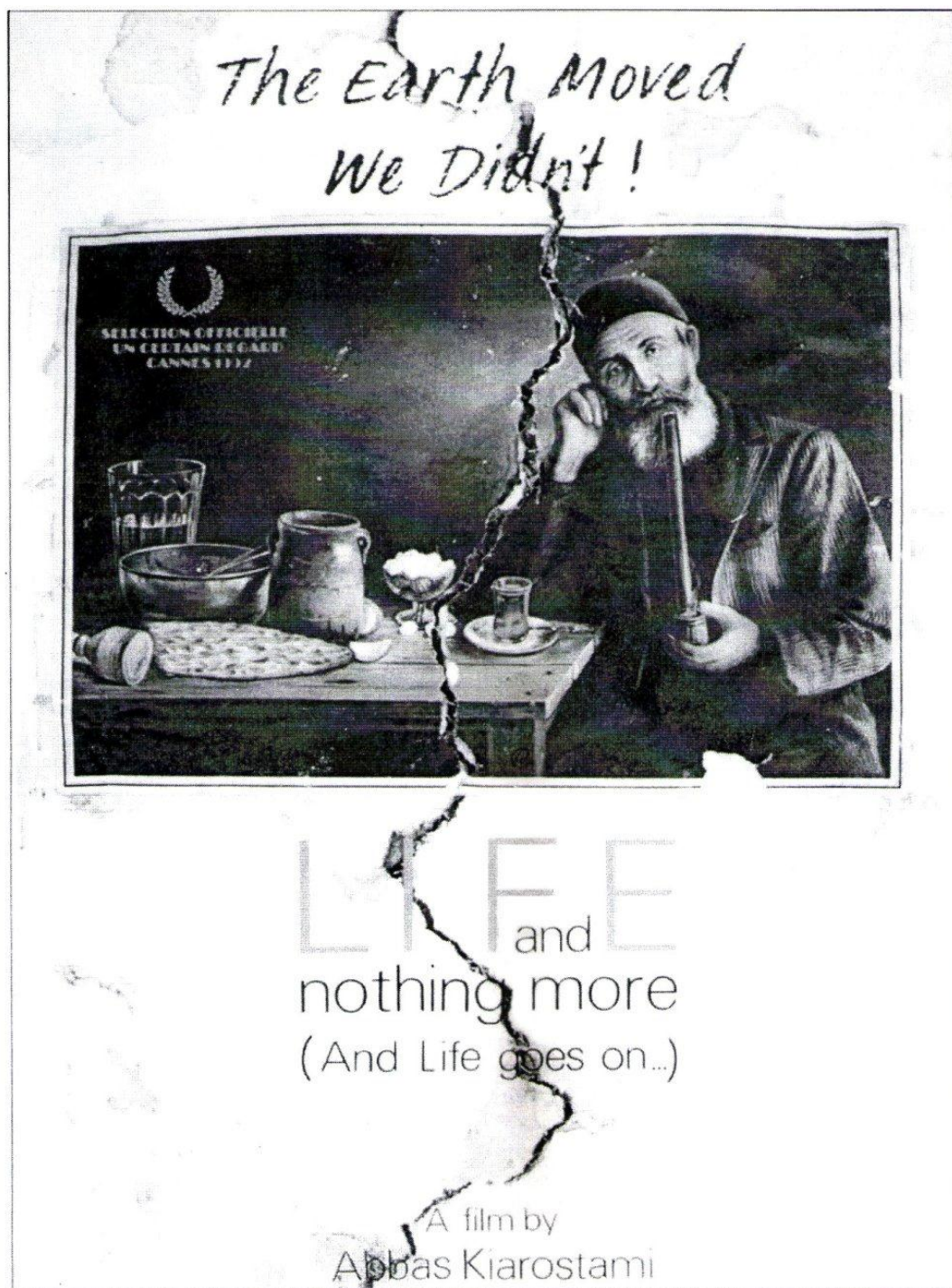
Finalmente, al retomar la idea adorniana del arte como refracción de la realidad es posible advertir que las obras de arte están vivas, en tanto que hablan de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hacen. Hablan en virtud de la comunicación de todo lo individual en ellas. Cuanto más total es la sociedad, cuanto más completamente se contrae en un sistema unánime, tanto más se convierten las obras que almacenan la experiencia de ese proceso en lo otro de la sociedad. Enrolada en esa idea las películas de Kiarostami salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo. Sin reprimir, mediante la expresión le procuran a lo difuso y escurridizo del mundo que representan una consciencia presente, pero no lo "racionalizan". En síntesis, llevan a cabo lo que la naturaleza quiere en vano: abren los ojos. En consecuencia, sus películas son copias de lo vivo empírico

en la medida en que proporcionan a éste lo que se le niega fuera. Son apariencias porque procuran a lo que ellas no pueden ser una experiencia de existencia segunda, modificada; son apariciones porque eso no existe en ellas en razón de lo cual ellas existen adquiere una existencia quebrada gracias a la realización estética. De acuerdo con su constitución, en ellas se disuelve todo lo que es heterogéneo a su forma. Se mantienen vivas gracias a su fuerza de resistencia social. Por esa razón no se cosifican, no se convierten en mercancía. En términos adornianos puede considerarse que el arte cinematográfico de Kiarostami moviliza a la técnica en una dirección contrapuesta a la del dominio, es racionalidad que critica a ésta sin sustraerse a ella, a la vez que es apariencia, porque saca fuera su interior, su espíritu, y sólo puede conocerse en la medida en que se conocen sus códigos interiores. De modo que, la sensibilidad del realizador iraní radica, esencialmente, en la capacidad de escuchar a las cosas, de ver con los ojos de las cosas para promover un cambio.

Sus filmes tienen un carácter enigmático: dicen algo y al mismo tiempo lo ocultan. De ahí que su espíritu no es algo añadido, sino que está puesto por su estructura. Son obras de arte que organizan lo que no está organizado. Hablan por ello, con profundidad, sin ocultar lo divergente o contradictorio, dejándolo sin resolver. Al cristalizar como algo propio, en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como "socialmente útil" se constituyen en una crítica a la sociedad y a un proceso social de autodestrucción manifiesta desde su mera existencia. Como obra de arte la filmografía de Kiarostami es más que praxis, se aparta de ella y denuncia la torpe falsedad de la realidad. Ejerce una autocrítica de la actividad cinematográfica en tanto que espacio cifrado del dominio. Su verdadero efecto resulta de participar y contribuir espiritualmente a la transformación mediante la crítica social e histórica, pero llevada a cabo de un modo velado a través de procesos no explícitos. Así, sustentada en el contenido de verdad, esta crítica aspira a ser comprendida desde una idea estética cuya base de reflexión permita captar el contenido como algo espiritual.

APÉNDICES

Apéndice nº 1: Afiche del filme *Y la vida continúa*.



Zendegi va digar hich (Y la vida continúa. Abbas Kiarostami)

Apéndice nº 2: Poema *Dirección*, de Sohrah Sepehri.

Versión A: Según la traducción de David L. Martin, Los Ángeles: Kalimat Press/UNESCO, 1988, pp. 45 y 46. En: ROSENBAUM, Jonathan y MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013, pp. 59 y 60.

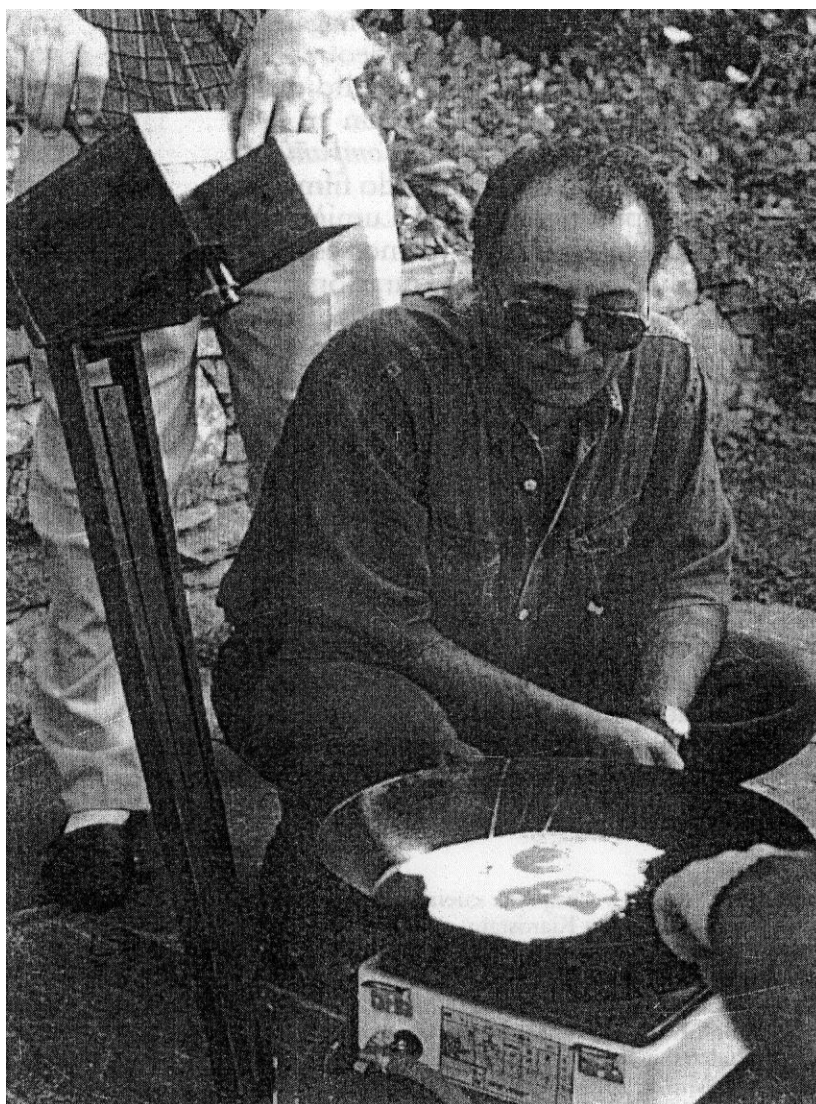
*En la penumbra de un falso amanecer
el viajero preguntó:
“¿Dónde está la Casa del amigo?”
El cielo
se detuvo,
un peregrino
entregó a la oscuridad de la arena
un haz de luz
que llevaba en la boca
y dijo señalando un álamo:
“Antes de llegar al árbol
encontrarás un sendero
más verde que los sueños de Dios
y en ese sendero
el amor es tan azul
como las alas de la sinceridad.
Caminas hasta el final del sendero,
que aparece detrás de la adolescencia,
luego giras
hacia la flor de la soledad,
dos pasos más,
al pie de la fuente
de los mitos eternos de la tierra te detienes y te quedas
y un miedo traslúcido te envuelve.
En la intimidad del espacio que fluye
escuchas un murmullo,
ves a un niño
que se ha subido a un pino*

*para recoger un pajarito
del nido de luz.
Y a ese niño le preguntas:
“¿Dónde está la Casa del amigo?”*

Versión B: Según la traducción de Sahand y Clara Janés en: Sohrab Sepehri, *Todo nada, todo mirada*, p. 99. En: ELENA, Alberto. En: *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 101.

*“¿Dónde está la casa del Amigo?”
Fue al alba cuando el jinete hizo la pregunta.
El cielo se detuvo de inmediato, un transeúnte entregó
generoso
a las tinieblas de arena
una rama de luz que tenía en los labios;
luego señaló con el dedo un sauce blanco y dijo:
“Antes de llegar a ese árbol hay una callejuela boscosa
más verde que el sueño de Dios,
donde el amor es tan azul
como el plumaje de la sinceridad.
Irás hasta el final de esta alameda
que pasada la pubertad aparece,
luego torcerás hasta la flor de la soledad.
A dos pasos de la flor,
te detendrás al pie del eterno surtidor de los mitos
de la tierra.
Allí te envolverá un pánico transparente;
en la intimidad fluida del espacio
oirás cierto rumor:
verás a un niño encaramado en un pino alto
dispuesto a coger las crías del nido de la luz
y le preguntarás:
“¿Dónde está la morada del Amigo?”*

Apéndice nº 3: Abbas Kiarostami durante el rodaje de *Cena para uno*.



BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. *Teoría estética*. Obra completa, 7. Akal Ediciones, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. «Notes sur le geste», en *Trafic*, nº 1, Invierno de 1991.
- ANDREW, Geoff. *Abbas Kiarostami* (Interview with Geoff Andrew): Teatro Nacional del Filme, Inglaterra, martes 28 de Abril de 2005, (5-6). Véase en: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1476326,00.html>
- ARANZUBIA, Asier. «Abbas Kiarostami: la trilogía del Koker». *Opus Cero. Revista de cine*, número 9, Marzo-Abril de 2000. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Buenos Aires, EUDEBA, 1985.
- AUFDERHEIDE, Pat. “Real Life is More Important than Cinema: An Interview with Abbas Kiarostami”. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- AUMONT, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Ed. Colihue, 2013.
- BADIOU, Alain. «El cine como experimentación filosófica». En: *Pensar el cine*. Ed. Manantial, 2004.
- BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Ed. Manantial, 2011.
- BALÁZS, B. *Il film*, trad. it. Torino, Einaude, 1987.
- BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Ed. Cactus. Serie Occursus Tres, 2012.
- BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En: Walter Benjamin. *Estética y política*. Ed. Las cuarenta, 2009.
- BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Ed. Laertes, 2007.
- BERGALA, Alain. «Sobre la epifanía en el cine de Kiarostami y de Rossellini». En: QUINTANA, Ángel (Coord.) y otros. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Ediciones de la Filmoteca. Filmoteca de Catalunya, 2005.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria*. Ed. Cactus, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *El oficio de científico*. Editorial Anagrama, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto*. Ed. Siglo Veintiuno, 2010.

- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Árdora, Madrid, 1997, (*Notes sur le cinématographe*, Gallimard, París, 1975). En: BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Ed. Laertes, 2007.
- BUCHENHORST, Ralph. «Prefacio. Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin». En: BENJAMIN, Walter, *Estética y política*. Ed. Las cuarenta, 2009.
- CANCELA, Lorena. «Luces y sombras en el auto. Una entrevista con Abbas Kiarostami, de Irán». Festival de cine de Melbourne, Julio de 2003. *Los adulterios de la escucha: entrevistas con el otro cine*. Ed. La crujía, 2006.
- CANGI, Adrián. Abbas Kiarostami. Una poética de lo real. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006.
- CARBONE, Mauro. “Le sensible et l’excédent. Merleau-Ponty et Kant”, en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l’origine de la géométrie de Husserl*. Presses Universitaires de France, 1998.
- CHABROL, Claude. *Cahiers du cinéma*, N° 100, Octubre de 1959. En: BERGALA, Alain, *La hipótesis del cine*. Ed. Laertes, 2007.
- CHATEAU, Dominique. *Cine y filosofía*. Ed. Colihue, 2009.
- CIMENT, Michel. «Trente questions à Abbas Kiarostami sur ses photographies», en: *Abbas Kiarostami, Photographies, Photographs, Fotografíe*. París, Éditions Hazan, 1999. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010.
- COMPANY, Juan M. «Espera de lo invisible: *El viento nos llevará*». *El viejo Topo*, núm. 137-138, Febrero-Marzo de 2000. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- COLOMBRES, Adolfo. *América como civilización emergente*. Editorial Sudamericana, 2004.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas del observador. Techniques of Observer. Visión and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1992.

- CRARY, Jonathan. *Técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XXI*. CENDEAC, 2008.
- CROWDUS, Gary and GEORGAKAS, Dan. *The Cineaste Interview 2: «Real Life is More Important than Cinema»*, en *On the Art and Politics of Cinema*. Lake View Press, Chicago, 2002.
- DALLA GASSA, Marco. *Abbas Kiarostami*. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostai*. Ed. Cátedra, 2002.
- DELEUZE, Gilles. «Bergson 1859-1941», en Maurice Merleau-Ponty, ed., *Les philosophes célèbres*. París, Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1956. Republicado en Deleuze, *L'île déserte et autres textes*. París, Editions de Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Ed. Amorrortu, 2002.
- DELEUZE, Gilles. «La concepción de la diferencia en Bergson», en Maurice Merleau-Ponty, ed., *Les philosophes célèbres*. París, Editions d'Art Lucien Mazenod, 1956. Republicado en Deleuze, *L'île déserte et autres textes*. París, Editions de Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós. 2005.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudio sobre cine 2*. Ed. Paidós, 1986.
- DELLA NAVE, Marco. *Abbas Kiarostami*, Milán, Il Castoro, 1998. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- ELENA, Alberto. «La década prodigiosa: cine iraní 1983-1993». En: Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, 1995.
- ELENA, Alberto. «La vida y algo más». En: NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008.
- EISENSTEIN, Sergio M. *El sentido del cine*. Ediciones La Rreja, 1955.
- ESLAMI, Majid. "The Freshness of Repetition: *Where is the Friend's Home?*. Thirteen Years Later". Citado por ELENA, Alberto en: *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- FLEISNER, Paula. «La posibilidad del poema o "los poetas no olvidan". Nancy y el problema de la representación». En: *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Ed. Prometeo, 2012.

- GEOFF, Andrew. *Cine Iraní*. Entrevista de Abbas Kiarostami con NAIERI, Farah en *Sight and Sound*, vol. 3, n° 12, (NS), Diciembre de 1993. En: Malba-Colección Constantini, Abbas *Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006.
- GOLMAKANI, Houshang. Crítica de la película, en la revista *Film*, núm. 71, Marzo de 1988; citado en Hormuz Kéy, *Le cinéma iranien*. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- GOUDET, Stéphane. «Entretien avec Abbas Kiarostami: manipulations». *Positif*, núm. 442, Diciembre de 1997. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- GUTIÉRREZ, Alicia. *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Eduvim, 2012.
- GUTIERREZ, Edgardo. *Cine y percepción de lo real*. Ed. Las cuarenta, 2010.
- GUTIÉRREZ, Edgardo. *Estética pura. Contribución al materialismo absoluto*. Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades I Universidad Nacional de Córdoba. Tesis de Posgrado, 2013.
- GUTIÉRREZ, Edgardo. *Estética*. Teórico N° 13, DIONISO. Puán 410, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 14 de Noviembre de 2008.
- GUY DEBORD. *La Societé du spectacle*, París, Gallimard, 1992. Trad.cast.: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca Editora, 1995, y Valencia, Pre-textos, 2002.
- HAAR, Michel. «Late Merleau-Ponty'proximity to and distance from Heidegeer». En: *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 30, N° 1, January 1999.
- HARVEY, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Ed. Akal, 2007.
- HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Kant und das Problem der Methaphysik*, traducción de Gred Ibscher Roth: *Kant y el problema de la metafísica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- IMPARATO, Emanuela. *Dov'è la casa del mio amico?*. Cineforum, N° 312, Marzo de 1992. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.

- ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours, Éditions Farrago, 2000. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- ISLAMI, Majid, GOLMAKANI, Houshang y KARIMI, Iran. «A Group Interview with Kiarostami: Goal: An Eliminating of Directing» («Una entrevista grupal con Kiarostami: sobre la supresión del trabajo de dirección»). *Film Montly* (Teherán), 12.168:121. En: ROSENBAUM, Jonathan y MERNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013.
- KARIMI, Iraj. *Abbas Kiarostami, filmsaz-e realiste (Abbas Kiarostami, un cineasta realista)*. Teherán, Nashr-e Ahu, 1986. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- KIAROSTAMI, Abbas. «Conversación entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy». En: NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Ed. Errata naturae, 2008.
- KIAROSTAMI, Abbas (Interview with Geoff Andrew): Teatro Nacional del filme, Inglaterra, martes 28 de Abril de 2005. (8). Ver en: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1476326,00.html>
- KIAROSTAMI, Abbas. «La Photographie», en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- KIAROSTAMI, Abbas. «Una película, cien sueños». Alocución pronunciada en París el 20 de Marzo de 1995 en el marco del coloquio «Le cinéma vers son deuxième siècle» y reproducida en Laurent Roth (ed.), «Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète». París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma. 1997. En: Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- LAURENT ROTH, «Où'est la maison de mon ami?», en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- LOPATE, Philip. «Kiarostami Close Up». ZIPOLI, Riccardo. «Analisi delle poesie». Apéndice a Abbas Kiarostami, *Con il vento*. Milán, Il Castoro, 2001.
- LOWE, Donald. *Historia de la percepción burguesa. De la linealidad a la multiperspectividad*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1986.

- LYOTARD, Jean François. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, traducción castellana de Horacio Pons: *Lo humano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- MARRATI, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Bs. As., 2003.
- MEHRNAZ SAEED-VAFA y Jonathan ROSENBAUM. Entrevista a Kiarostami, Chicago, Marzo de 1998. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006.
- METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinema*. París, Union générale d'éditions, 1977, col. "10/18. Trad. cast.: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001. En: COMOLLI, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo*. Ed. Manantial, 2010.
- MITRY. *Esthétique*. Trad. cast.: *Estética y psicología del cine*. México, Siglo XXI, 1986.
- MULVEY, Laura. «*The Wind Will Carry Us*». *Sight and Sound*, vol. 10, núm. 10, Octubre de 2000. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- NAFICI, Hamid. «Iranian Cinema», en Issa, Rose y Sheila Whitaker (editores). *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londres, National Film Theatre, 1999. (Citado por Geoff Andrew. «Cine iraní». En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Errata naturae, 2008.
- NASSIA HAMID. «Near and Far. Interview». En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- OUBIÑA, David. «Filmología. Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní». *Abbas Kiarostami: la mirada precaria. Ensayos con el cine*. Ed. Manantial, 2000.
- OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica*. Ed. Manantial, 2009.
- PALTRINIERI, Roberta. «La gente feliz genera vínculos; la infeliz compra compulsivamente». Reportaje a la socióloga italiana en Clarín Zona, domingo 11 de Agosto de 2013.

- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Ed. Brujas, 2005.
- PEREZ, Gilberto. «Film in Review: The Edges of Realism». *The Yale Review*, vol. 85, núm. 1, Enero de 1997. Reimpreso en Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and their Medium*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, capítulo 9. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- PEZZELLA, Mario. *Estética del cine*. Ed. La balsa de la Medusa, 2004.
- PIOPPO, Mariachiara. «Le piccole cose che mi interessano» (declaraciones). *Cineforum*, núm. 329, Noviembre de 1993. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. cátedra, 2002.
- PORTA FOUZ, Javier, ROJAS, Eduardo, TREROTOLA, Diego, TOBAL, Gonzalo Tobal y CANGI, Adrián. Entrevista preparada en conjunto por la revista *El amante* y Malba.cine. Edición de Adrián Cangi. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Libros del Zorzal, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *El método de la igualdad* (Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan). Ed. Claves, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *El pliegue*. Ed. Paidós, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Ed. Prometeo, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. «¿Existe una estética deleuzeana?». En: *Deleuze, Gilles. Una vie philosophique. Rencontres Internationales Rio de Janeiro-Sao Paulo 10-14 Juin 1996*. Institut Synthélabo.
- RANCIÈRE, Jacques. *Jacques Rancière, el dinamitador de muros*. Entrevista con adncultura. La Nación, viernes 5 de Octubre de 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Las distancias del cine*. Ed. Manantial, 2012.
- RESEGOTTI, Elisa. «Reportaje a Abbas Kiarostami». Roma, Julio de 2003. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*. Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, 2006.
- ROLNIK, Suely. «Geopolítica del rufián. Nace una subjetividad flexible». Encuentro-presentación del libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, de GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. Madrid, viernes 26 de Septiembre de 2006. En: www.rebellion.org/noticia.php?id=37797

- ROLNIK, Suely. «La memoria del cuerpo contamina el museo / The body's contagious memory: Lygia Clark's return to the Museum», en: Brumaria, N° 8, Primavera 2007.
- ROLLET, Sylvie. «Une esthétique de la trace». *Positif*, núm. 442, Diciembre de 1997. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- ROSENBAUM, Jonathan y MEHRNAZ SAEED-VAFA. *Abbas Kiarostami*. Ed. Los ríos, 2013.
- ROSENBAUM, Jonathan (con MEHRNAZ SAEED-VAFA). «Espacios abiertos en Irán. Una conversación con Abbas Kiarostami». En: ROSENBAUM, Jonathan / MARTIN, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae, 2010.
- ROSSI, María José. *El cine como texto*. Ed. Topía, 2007.
- RUBY, Christian. *Rancière y lo político*. Ed. Prometeo, 2011.
- SANCHEZ SEGURA, Adriana y VÉLEZ, Byron. «El espejo nos mira. Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami». En: Caicedo González, Juan Diego (comp.). *Movimientos y renovación en el cine*. Ed. Fundación Universidad Central, Colombia, 2005.
- SANDRINI, Luca y SCANDOLA, Alberto (eds.). *Sentieri incrociati: il cinema di Abbas Kiarostami*. Verona, Cierre Edizioni, 1998.
- SARDI, Rosana A. F. «El cine deviene niño...» En: Larrosa, Jorge, comp. y Castro, Inés A. de. (comp.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje*. Ed. Miño y Dávila, 2007.
- SARTRE, J. P. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. París, Gallimard, 1940, traducción castellana de Manuel Lamana: *Lo imaginario*. Buenos Aires, Losada, 1964.
- SCHIMMEL, Annemarie. *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*. Nueva York, Columbia University Press, 1982. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002.
- SFORZA, María Agustina. «Una ontología de la violencia». En: *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Ed. Prometeo, 2012.
- SHAYEGAN, Darius. *Todo nada, todo mirada*. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992, prólogo a Sohrab Sepehri. En: ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, 2002, p. 101.

- STERRIT, David. *Taste of Kiarostami*, (Interview with David Sterrit): *Senses of Cinema*, 2000. Véase en: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostami.html>
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP S.A., 1999.
- THORAVAL, Yves. «El nuevo cine iraní: héroe positivo y tentación estética». Traducción de Carmen Torregrosa. *Lost time*. Director: Puran Derakshandeh. En: ARCHIVOS de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen / Filmoteca de la Generalitat Valenciana, N° 19, Febrero de 1995.
- THORAVAL, Yves. «Voyage nocturne», en *Dictionnaire de civilisation musulmane*. París, Larousse, 1995.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. «Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista». En: *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Fundación Cinemateca Nacional, N° 12. Caracas, 2005.

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AUMONT, Jacques. *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- BALLISTRIERI, Carlos A. «Poética cinematográfica de Abbas Kiarostami. Hacia un análisis de su filosofía estética y política». En: *La escalera. Anuario de la Facultad de Arte*. UNICEN, N° 22-23, 2012/1013.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1995.
- BAZIN, A. *Jean Renoir: períodos, filmes y documentos*. Paidós, Ibérica, 1999.
- BERGALA, Alain y BRALLÓ, Jordi (dir.), *De Víctor Erice a Abbas Kiarostami, Correspondencias*. Diputació de Barcelona, Barcelona, 2006.
- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Serie Perenne. Ed. Cactus, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, 1989.
- FRODON, Jean Michel, *The Universal Iranian*. SAIS Review, 2001.
- GADAMER, Hans Georg. *¿Están enmudeciendo los poetas?*. En: *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- GONZALEZ OCHOA, Cesar. *Apuntes acerca de la representación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- GRÜNER, Eduardo. *El año que murió Pasolini y Sartre perdió la vista*. En: *El ojo mocho*, Revista de crítica cultural. N° 7/8, Otoño de 1996.
- GUTIÉRREZ, Edgardo. *Notas para pensar el cine argentino*. En: *El río sin orillas*, N° 1, Octubre de 2007.
- GUTIÉRREZ, Edgardo. «Significación y percepción de lo real en el plano secuencia». En: *La escalera, Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, N° 15, año 2005.
- HAMID REZA SADR. *Children in Contemporary Iranian Cinema: When we were Children*. En: Tapper, 2002.
- KIAROSTAMI, Abbas. *After the Rain*. Film International, Vol. 4, N° 1-2, Primavera de 1996.
- KIAROSTAMI, Abbas. *A Good, Good Citizen*, en: Film International, Vol. 3, N° 2, Primavera de 1995; Versión francesa: *Un sacré citoyen!*. En: *Cahiers du Cinéma*, N° 493, Julio-Agosto de 1995. Reimpreso en Laurent Roth (ed.),

Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997.

- KIAROSTAMI, Abbas. *Au travers des oliviers*. En: Trafic, N° 7, Verano de 1993.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Chehreba* [Imágenes]. Teherán, Mahnaz, 1997.
- KIAROSTAMI, Abbas. *De Sophia Loren à La dolce vita*. En: Positif, N° 400, Junio de 1994; Versión inglesa: *From Sophia Loren to La dolce vita*. En: John Boorman y Walter Donohue (eds.), *Projections 4* س ½. Filmmakers on Film-making. Londres, Faber and Faber, 1995.
- KIAROSTAMI, Abbas. *First Life, Then Soccer*. En: Film International, N° 21, Verano de 1998.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Hamrah b abad* [Con el viento]. Teherán, Nashr-e Honar-e Irán, 2000. Traducción italiana: *Con il vento. Poesie*, edición de Riccardo Zipoli. Milán, Il Castoro, 2001; traducción inglesa: *Walking with the Wind. Poems by Abbas Kiarostami*, edición de Ahmad Karimi-Hakkak y Michael Beard. Cambridge [Mass.]-Londres, Harvard Film Archive, 2001; traducción francesa: *Avec le vent*, versión de Nahal Tajadod y Jean Claude Carrière. París, Éditions P.O.L., 2002.
- KIAROSTAMI, Abbas. *L'Amour et le Mur*. En: Positif, N° 442, Diciembre de 1997; versión inglesa: *Love and the Wall*. En: Film International, N° 21, Verano de 1998.
- KIAROSTAMI, Abbas. *La photographie*. En: Cahiers du Cinéma, N° 493, Julio-Agosto de 1995, p. 86. Reimpreso en: Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1977.
- KIAROSTAMI, Abbas. *La tierra tiembla*. En: Martín, Adrián, *Qué es el cine moderno?*. Ed. Uqbar. Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2008.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Le goût de la cerise* [guión]. En: L'Avant-Scène. Cinema, N° 471, Abril de 1998.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Le passager*. En: Trafic, N° 2, Primavera de 1992.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Machmueh-ye aksha / Photo Collection* [Colección fotográfica]. Teherán, Iranian Art Publishing, 2000.

- KIAROSTAMI, Abbas. *Photographies, Photographs, Fotografie*. París, Éditions Hazan, 1999.
- KIAROSTAMI, Abbas. *The Faces They Make. Intruccion to Portraits, a Potfolio of Iranian Film and Theater Celebrities, by Maryam Zandi*. En: Film International, N° 17, Verano de 1997.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Un cinéma inachevée*, texto distribuido en diciembre de 1995 en el Théâtre de l'Odéon de París con ocasión del Centenario del Cine y publicado en el *press-book* francés de *El viento nos llevará* (MK2 Diffusion, 199); versión inglesa: *Half-Made Cinema*. En: Tavoos Quarterly, Vol. 2, N° 5-6, Otoño de 2000-Invierno de 2001.
- KRACAUER, Siegfried. *Culto f Distraccion: On Berlin's Picture Palace*. En: The Mass Ornament, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- MARTIN, Javier y TAKMIL, Nader. *Paradojas del cine iraní*. En: Le Monde Diplomatique, N° 95, Septiembre de 2003.
- MERLEAU-PONTY. *El ojo y el espíritu; lo visible y lo invisible*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1977. Reimpreso en España, 1986.
- METZ, Christian. *El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosimil?*. En: Della Volpe y otros, Problemas del nuevo cine. Madrid, Alianza, 1971.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad*. En: Della Volpe y otros, Problemas del nuevo cine. Madrid, Alianza, 1971.
- SEPHERÍ, Sohrab. *Todo nada, todo mirada*. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992.
- SEPHERÍ, Sohrab; YUSHIJ, Nima; SHAMLÚ, Ahmad. *Tres poetas persas contemporáneos*, traducción de Clara Janés, Sahán y Ahmad Taherí.
- TAPPER, Richard (editor). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identy*, I.B. Tauris Publishers, London and New York, 2002.
- VARIOS. *El viento nos llevará: Poesía persa contemporánea*. Introducción, selección y traducción de Nazanín Amirian. Barcelona, El Bardo, Colección de poesía, 2001.

En Internet:

- Artículo de Jean-Michel Frodon: <http://www.zinema.com/textos/kiarosta.htm>
- Internet movie data base: <http://www.imdb.com/name/nm0452102/>
- Senses of Cinema of Senses of Cinema: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/kiarostami.html>.
- BECKETT, Samuel (2004a). *Como dizer*. Traducción de Tomás Tadeu da Silva. Disponible en: www.tomaztadeu.net. Acceso en: 15 Abril.
- BECKETT, Samuel (2004b). *Mal visto Mal Dito*. Traducción de Tomaz Tadeu da Silva. Disponible en: www.tomaztadeu.net. Acceso en: 15 Abril.
- DABASHI, Hamid. *¿Adónde va el cine iraní?: los peligros y promesas de la globalización*, tomado de Close Up: Past, Present And Future of Iranian Cinema, traducción de José Antonio Orta. En: www.miradas.eictv.co.cu/content_anteriores.php?id_articulo=54&numero=5.
- GARCIA ALJARILLA, Rubén. *Abbas Kiarostami*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra. En: <http://www.comunicacionymedios.com/Reflexion/cine/kiarostami.htm>.
- RAPFOGEL, Jared. *A Mirror Facing a Mirror*. Senses of Cinema. En: www.sensesofcinema.com/contents/01/17/close_up.html.
- VORNDAM, Jeff. *Olvida ser John Malkovich, intenta ser Mohsen Makhmalbaf*. En: www.aboutfilm.com
- ZULOAGA, Pedro Adrián. *Encuadrar el mundo: Abbas Kiarostami*. En: www.pilpmovies.org/articulos/kiarostami.html.

Entrevistas a Abbas Kiarostami:

- *Abbas Kiarostami in Isfahan. Au revoir les enfants?*. En: Film International, Vol. 1, N° 4, Otoño de 1993.
- *A Debate with Abbas Kiarostami*. En: Film International, Vol. 3, N° 1, Invierno de 1995.

- *Intervista con Abbas Kiarostami*. En: Francesco Bono (ed.), *L'Iran e i suoi schermi*, Venecia - Pesaro, Marsilio Editori-Monstra Internazionale del Nuovo Cinema, 1990.
- *Quotations from Abbas Kiarostami, 1978-1999*. En: *Film International*, N° 25, Verano de 1999.
- *Rencontre*. En: Jean Mottet (ed.), *L'arbre Dans le paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2002.
- *Meeting Abbas Kiarostami* (Interview with Meter Rist). Canadá, Marzo 06, 2001.

Ver en: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kiarostami.html

- *The Cineaste Interview 2: "Real Life is More Important than Cinema"*. En: *On the Art and Politics of Cinema*. Gary Crowdus and Dan Georgakas, Lake View Press, Chicago, 2002.
- "Interviews with Abbas Kiarostami". En: Mernaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago: 2003.
- *Abbas Kiarostami* (Interview with Geoff Andrew): Teatro Nacional del Filme, Inglaterra, martes 28 de Abril de 2005. Ver en: <http://film.guardian.co.uk/interviewpages/0,,1476326,00.html>
- AUFDERHEIDE, Pat. *Real Life is More Important than Cinema: An Interview with Abbas Kiarostami*. En: *Cineaste*, Vol. 21, N° 3, Julio de 1995.
- BARISONE, Luciano. *Conversazione con Abbas Kiarostami*. En: *Film-critica*, Vol. 43, N° 425, Mayo de 1992.
- BOURQUET-AUBERTOT, Véronique. *Entretien avec Abbas Kiarostami*. En: *Beaux Arts Magazine*, N° 187, Diciembre de 1999.
- BURCHIELD, Andrew. *Abbas Kiarostami: Interview with a Master*. En: *Dilated*, Vol. 1, N° 1, 2000 [www.dilated.com/dilatedfilm/vlil_features_abbaskiarostami1.htm].
- CIMENT, Michel. *Les possibilités du dialogue: entretien avec Abbas Kiarostami*. En: *Positif*, N° 368, Octubre de 1991.
- CIMENT, Michel. *Trente questions à Abbas Kiarostami sur ses photographies*. En: *Abbas Kiarostami, Photographies, Photographs, Fotografie*. París, Éditions Hazan, 1999.

- CIMENT, Michel y GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Abbas Kiarostami: les six faces du cube*. En: Positif, N° 408, Febrero de 1995.
- CIMENT, Michel y GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Abbas Kiarostami: un approche existentialiste de la vie*. En: Positif, N° 442, Diciembre de 1997.
- DÖNMEZ-COLIN, Goñül, *Abbas Kiarostami: Life is Nothing But...* En: Celluloid, Vol. 21, N° 1, Enero de 1999.
- DORAISWAMY, Rashmi. *Abbas Kiarostami: Life and Much More*. En: Cinemaya. The Asian Film Quarterly, N° 16, Verano de 1992.
- EUVRARD, Janine. *Retrouver l'enfance: entretien avec Abbas Kiarostami*. En: 24 Images, N° 75, Diciembre de 1994-Enero de 1995.
- FARASINO, Alberto, MIRO GORI, Gianfranco y MILANESI, Marzia. *Due o tre cosa che ci a detto di sé*. En: Catalogo Della Mostra Internazionale Riminicinema 1993, Rímìni, 1993.
- FORNARA, Bruno. *Vivere il tempo. Intervista con Abbas Kiarostami*. En: Cineforum, N° 338, Octubre de 1999.
- FOUNDAS, Scott. *Films Without Borders: Abbas Kiarostami Talks about ABC Africa and Poetic Cinema*. En: IndieWire, 16 de Mayo de 2001 [www.indiewire.com/film/interviews/int_Kiarostami_Abb_010516.html].
- GERSTENKORN, Jacques. *Voyage avec Kiarostami: Au Travers des oliviers*. En: Génériques, N° 2, Primavera-Verano de 1995.
- GIAVARINI, Laurence y JOUSSE, Thierry. *Entretien avec abbas Kiarostami*. En: Cahiers du Cinéma, N° 461, Noviembre de 1992. Reimpresada en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997.
- GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Abbas Kiarostami: manipulations*. En: Positif, N° 442, Diciembre de 1997.
- GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Abbas Kiarostami: les deux du coeur*. En: Positif, N° 466, Diciembre de 1999.
- HAGHIGHAT, Mamad. *Droits légitimes: le suicide ou la via. Entretien avec Abbas Kiarostami*. En: Film International, N° 18, Verano-Otoño de 1997.
- HAMID, Nassia. *Near and Far. Interview*. En: Sight and Sound, Vol. 7, N° 2, Febrero de 1997.
- HURST, Heike. *Entretien avec Abbas Kiarostami*. En: Jeune Cinéma, N° 258, Noviembre de 1999.

- HURST, Heike y BARLET, Olivier. *Rencontre avec Abbas Kiarostami*. En: Jeune Cinéma, N° 271, Noviembre de 2001.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *La pothographie, le cinéma et le paysage. Dialogue*. En: Positif, N° 491, Enero de 2002.
- JOUSSE, Thierry y TOUBIANA, Serge. *Un film n'a pas de passeport: entretien avec Abbas Kiarostami*. En: Cahiers du Cinéma, N° 541, Diciembre de 1999.
- LOPATE, Philip. *Kiarostami Close Up*. En: Film Comment, Vol. 32, N° 4, Julio-Agosto de 1996.
- MAHDI, Ali Akbar. *In Dialogue with Kiarostami*, en: The Iranian, 25 de Agosto de 1998. Reimpresa en versión abreviada, en *I Give Credit to my Audience: Kiarostami's Panel Discussion at the Wexner Center for the Arts*. En: Film International, N° 22, Otoño de 1998.
- MCGAVIN, Patrick Z. *Kiarostami Will Carry Us: The Iranian Master Gives Hope*. En: IndieWire, 1 de Agosto del 2000 [www.indiewire.com/film/interviews/int_Kiarostam_Abbas_000801.html].
- NAYERI, Farah. *Abbas Kiarostami un Interview*. En Sight and Sound, Vol. 3, N° 12, Diciembre de 1993.
- PARRA, Danièle. *Entretien avec Abbas Kiarostami, l'humaniste*. En: La Revue du Cinéma/Image et Son, N° 478, Enero de 1992.
- PEDULLA, Gabriele, ROBERTI, Bruno y SORIANO, Francesco. *Conversazione con Abbas Kiarostami*. En: Filmcritica, Vol. 48, N° 458, Octubre de 1995.
- PIAZZO, Philippe y RICHARD, Frédéric. *Jusqyáu bout de la route: entretien avec Abbas Kiarostami*. En: Positif, N° 380, Octubre de 1992.
- PIOPPO, Mariachiara. *Le piccole cose che mi interessano*. En: Cineforum, N° 329, Noviembre de 1993.
- RIST, Peter, *Meeting Abbas Kiarostami*. Offscreed, 6 de Marzo de 2001 En: www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kiarostami.html .
- ROBERTI, Bruno y KARIMI, Babak. *Stiamo raccontando una favola*. En: Filmcritica, Vol. 47, N° 476-477, Junio-Julio de 1997.
- ROHANI, Omid. *Abbas Kiarostami: My Concern is the Truth*. En: Film International, Vol. 1, N° 2.

- ROSEN, Miriam. *The Camera of Art: An Interview with Abbas Kiarostami*, En: Cineaste, Vol. 19, N° 2-3.
- SPAGNOLETTI, Giovanni. *Il cinema al volante: intervista ad Abbas Kiarostami*. En: Close-Up. Storie della visione, Vol. 2, N° 3, Enero de 1998.
- STERRITT, David. *With Borrowed Eyes: Abbas Kiarostami Talks*. En: Film Comment, Vol. 36, N° 4, Julio-Agosto de 2000, pp. 20-26; reimpressa en versión ampliada en *Taste of Kiarostami*. En: Senses of Cinema, N° 9, Septiembre- Octubre de 2000 [www.sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostam.html].
- TOUBIANA, Serge. *Le goût du caché: entretien avec Abbas Kiarostami*. En: Cahiers du Cinéma, N° 518, Noviembre de 1997; reimpressa en Laurent Roth (ed.). *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinema, 1997.
- WALSH, David. *The Compassionate Gaze: Iranian Filmmaker Abbas Kiarostami at the San Francisco Film Festival*. En: World Socialist Web Site, 12 de Junio de 2000. [www.wsws.org/articles/2000/jun2000/sff8-j12.shtml]. Versión española: *La mirada compasiva: entrevista a Abbas Kiarostami*. En: El Viejo Topo, N° 148, Enero de 2001.
- ZAATARI, Akram. *The Filmmaker as Artful Liar: A Conversation with Abbas Kiarostami*. En: Cinévue, Vol. 10, N° 1, Mayo de 1994.

Libros sobre Abbas Kiarostami:

- AGHIGHI, Sahied. *Taam-e guilas* [El sabor de las cerezas]. Teherán, Qatreh, 1999.
- BAHARLU, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Teherán, 2000.
- DALLA GASSA, Marco. *Il dispositivo rivelato: analisi e riflessioni sul ruolo del cinema nell'opera di Abbas Kiarostami*. Tesis Doctoral, Universidad de Turín, 1998.
- DELLA NAVE, Marco. *Abbas Kiarostami*. Milán, Il Castoro, 1998.
- DELLA NAVE, Marco (ed.). *Il cinema secondo Kiarostami*. Associazione Cinematografiche Marchigiane-Federzione Italiana Circoli del Cinema, 1994.

- GHUKASSIAN, Zaven. *Machmueh maghalat dar naghd va moarefi-e asar-e Abbas Kiarostami* [Antología de críticas y ensayos sobre la obra de Abbas Kiarostami]. Teherán, Nashr-e Didar, 1996.
- GIGLI, Beniamino, MASSA, Patrizia y COPPARI, Paolo (eds.). *Lo scherzo oltre la siepe. Incontro con il cinema di poesia: Abbas Kiarostami*. Recanati, Tecnostampa, 2000.
- GOUDET, Stéphane. *Problématique de l'intervention chez Abbas Kiarostami*. Tesis Doctoral, Universidad de París III, 1995.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours, Éditions Farrago, 2000.
- POURAHMAD, Kiumars (ed.), *Jane. ye dust koyast?* [¿Dónde está la casa del amigo?]. Teherán, Kanún-e Parvaresh-e Fekri Kukadan va Nuyavanan, 1990. Versión japonesa: *Soshite eiga wa tsuzuku* (Y el cine continúa). Tokio, Shoobunsha, 1994.
- PRICE, Michael. *Constructing Faith: The Films of Abbas Kiarostami*. Tesis Doctoral, Universidad de Boston, 2001.
- ROBERTI, Bruno (ed.). *Abbas Kiarostami*. Roma, Dino Audino Editore, 1996.
- ROTH, Laurent (ed.). *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile. Cahiers du Cinéma, 1997 (reedición actualizada del monográfico "Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami", Cahiers du Cinéma, N° 493, Julio-Agosto de 1995).
- SCATAFASSI, Benedetta. *L'occhio, lo sguardo, In viaggio con Kiarostami*. Roma, Menexa, 2001.
- SHABANI PIR-POSHTET, Mohammad. *Terhi az dust: negahi beh zendegi va asr-e filmsaz-e andishmand Abbas Kiarostami* (Retrato de un amigo: la vida y la obra de Abbas Kiarostami). Teherán, Entesharat-e Rozaneh, 1997.
- VILLALONGA, Gabriel. *Abbas Kiarostami, el poeta de lo cotidiano*. Madrid, Minor Network, 2002.

Artículos generales sobre Abbas Kiarostami:

- ARANZUBIA COB, Asier. «Abbas Kiarostami: la trilogía de Koker». *Opus Cero. Revista de Cine*, N° 9, Marzo-Abril de 2000, pp. 18-21. Reimpreso en

Otrocampo. *Estudios sobre cine*, N° 4, Febrero de 2001 [www.otrocampo.com/4/koker.html].

- ARJMAND, Jamshid. «Kiarostami: A Pillar Base don Images». *Tavoos Quaterly*, N° 2, Invierno de 1999-2000.
- AUBRON, Hervé. «Les fileurs d'horizons. Lointain de l'interdit, lontan mineur chez Kiarostami». *Vertigo*, N° 18, 1999.
- BALAGHI, Shiva y SHADID, Anthony. «Nature Has No Culture: The Photographs of Abbas Kiarostami». *Middle East Report*, N° 219, Verano de 2001.
- BOYER, Elizabeth. «La répétition: miracle plutôt que loi (La trilogie d'Abbas Kiarostami)». *L'Art du Cinéma*, N° 15, Mayo de 1997.
- BULGAKOWA, Oksana. «Die Kamera hinter dem Spiegel: Abbas Kiarostami und Seine früten Arbeiten». *Film.Dienst*, Vol. 48, N° 21, 1995.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. «A través del mundo de Abbas Kiarostami». *El País / Babelia*, 17 de Diciembre de 1994.
- CALVO, Silvia Elena. «La Nouvelle Vague y Abbas Kiarostami». *Film on Line*, N° 42, Febrero de 2000 [www.filmonline.com.sr/42/dossier/dossier08.htm].
- CHESHIRE, Godfrey. «Abbas Kiarostami: A Cinema of Questions». *Film Comment*, Vol. 32, N° 4, Julio-Agosto de 1996.
- CHESHIRE, Godfrey. «Abbas Kiarostami: Seeking a Home». En: John Boorman y Walter Donohue (eds.). *Projections 8. Film-makers on film-making*, Londres, Faber and Faber, 1998.
- CHESHIRE, Godfrey. «The Short Films of Abbas Kiarostami». *Catalogue of the Cinema-texas 5th International Short Film Festival, October 16-22, 2000*, Austin, 2000.
- CHESHIRE, Godfrey. «How to Read Kiarostami». *Cineaste*, Vol. 25, N° 4, Septiembre de 2000.
- COLAMARTINO, Fabrizio, «Il cinema necessario di Abbas Kiarostami». *Cinema Studio*, Vol. 1, N° 5, Enero de 1999 [www.cinemastudio.com/archivio/numero005/articoli/ilcinemanecessario.htm].
- CULLIFORD, Alison. «Parables and Popcom: Abbas Kiarostami». *High Life*, Diciembre de 1999.

- DABASHI, Hamid. «The Making of an Iranian Filmmaker: Abbas Kiarostami», en *Close Up. Iranian Cinema: Past, Present and Future*. Londres-Nueva York, Verso, 2001.
- DALY, Fergus. «Abbas Kiarostami: The Mirror of Possible Worlds». *Film West. Ireland's Film Quarterly*, N° 32, Mayo de 1998.
- FAMILI, Mojdeh. «Kiarostami entre réel et imaginaire: una image du monde». *Drôle d'époque*, N° 4, Primavera de 1999.
- FAMILI, Mojdeh. «Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma de Kiarostami». En: Jean Mottet (ed.), *L'arbre dans le paysage*, Seyssel. Éditions Champs Vallon, 2002.
- FRODON, Jean-Michel. «The Universal Iranian». *SAIS Review*, Vol. 21, N° 2, Verano-Otoño de de 2001.
- GIAVARINI, Laurence. «Visite à Van Eyck». *Cahiers du Cinéma*, N° 493, Julio-Agosto de 1995.
- GOLMAKANI, Houshang. «Dreams Gone With the Wind: Kiarostami Meets his Actor in *The Traveller* after 20 Years». *Film International*, Vol. 4, N° 3, Verano de 1996.
- GOLPARIAN, Shohreh. «The Emperor and I: Abbas Kiarostami Meets Akira Kurosawa», *Film International*, Vol. 1, N° 4, Otoño de 1993. Versión francesa: «L'empereur et moi. Abbas Kiarostami dialogue avec Akira Kurosawa». *Cahiers du Cinéma*, N° 479-480, Mayo de 1994; reproducido en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997.
- GOUDET, Stéphane. «La reprise. Retour sur l'ensemble de l'œuvre d'Abbas Kiarostami». *Positif*, N° 408, Febrero de 1995.
- GRUGEAU, Gérard. «Abbas Kiarostami: figures du désir et de la loi». *24 Images*, N° 102, Verano de 2000.
- GRUGEAU, Gérard. «Kiarostami: lorsque l'enfant paraît». *24 Images*, N° 105, Invierno de 2001.
- HEREDERO, Carlos F. «Abbas Kiarostami: más allá de la realidad, más cerca de lo real». *Nosferatu. Revista de Cine*, N° 19, Octubre de 1995, pp. 80-87.
- KAKHI, Morteza. «Flight of Fancy in Kiarostami's Poetry». *Film International*, N° 29, Verano de 2000.

- LEÓN FRÍAS. Isaac, «Abbas Kiarostami: los recorridos esenciales». *Kinetoscopio*, Vol. 10, N° 50, 1999.
- LOMILLOS, Miguel Ángel. «Trilogía de Kiarostami: la vida y el cine continúan». *Banda Aparte*, N° 16, Octubre de 1999.
- MASONI, Tullio. «Abbas Kiarostami: i pazienti percorsi di un non-dissidente». *Cineforum*, N° 329, Diciembre de 1993.
- MILANESI, Marzia. «E il cinema continua... (dietro un paio di occhiali fumé)». *Catalogo della Mostra Internazionale Riminocinema 1993*, Rímimi, 1993.
- MIR-EHSAN, Mir-Ahmad-e. «Dark Light». En: Rose Issa y Sheila Whitaker (eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*. Londres, British Film Institute, 1999.
- MULVEY, Laura. «Kiarostami's Uncertainty Principle». *Sight and Sound*, Vol. 8, N° 6, Junio de 1998.
- NATIONAL FILM ARCHIVE OF IRAN. «Introduction to the Iranian Filmmakers: Abbas Kiarostami». *Bulletin of the National Film Archive of Iran*, N° 5, 1991.
- PROCTOR, Minna. «The Road Out: Abbas Kiarostami's Views of the Infinite». *Aperture*, N° 164, Verano de 2001.
- RASTIN, Shadmehr. «Abbas Kiarostami: Simple and Complicated». *Film International*, N° 25, Verano de 1999, y N° 26-27, Otoño de 1999-Invierno de 2000.
- ROLLET, Sylvie. «Une esthétique de la trace». *Positif*, N° 442, Diciembre de 1997.
- ROSENBAUM, Jonathan. «Short and Sweet: Kiarostami's Experimental Origins». *Film Comment*, Vol. 36, N° 4, Julio-Agosto de 2000.
- ROTH, Laurent. «Abbas Kiarostami, le dompteur de regard». *Cahiers du Cinéma*, N° 493, Julio-Agosto de 1995; reimpresso en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997.
- ROTHER, Hans-Jörg. «Der Stuhl von Abbas Kiarostami: eine Retrospektive in Locarno». *Film und Fernsehen*, Vol. 23, N° 5, 1995.
- SAEED-VAFA, Mehrnaz. «Abbas Kiarostami». *Senses of Cinema*, N° 20, Mayo-Junio de 2002 [www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/kiarostami.html].

- SAEED-VAFA, Mehrnaz y ROSENBAUM, Jonathan. «Abbas Kiarostami: A Dialogue Between the Authors (Chicago, September 3, 2001)». *Senses of Cinema*, N° 17, Noviembre-Diciembre de 2001 [www.sensesofcinema.com/contents/01/17/kiarostami_authors.html].
- SIGNORELLI, Angelo. «Abbas Kiarostami: uno sguardo che interroga l'inesauribilità del mondo». *Cineforum*, N° 386, Julio-Agosto de 1999.
- TAY, Sharon. «New Waves, Authorships and the Politics of the Festival Circuit: Abbas Kiarostami and the New Iranian Cinema». En: Yvonne Tasker (ed.), *Fifty Contemporary Filmmakers*, Londres, Routledge, 2002.
- THORAVAL, Yves. «Abbas Kiarostami, le maître du documentaire fiction». *Cinéma*, N° 483, Diciembre de 1991.
- WEINRICHTER, Antonio. «Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami». *Archivos de la Filmoteca*, N° 19, Febrero de 1995.
- WILLIAMSON, Casey. «Art Matters: The Film of Abbas Kiarostami». En: Rose Issa y Sheila Whitaker (eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*. Londres, British Film Institute, 1999.
- YOUNG, Deborah. «Abbas Kiarostami». En: Peter Cowie (ed.), *Variety International Film Guide 1996*, Londres-Boston, Hamlyn-Focal Press, 1995.

Artículos sobre los largometrajes de Abbas Kiarostami:

El viajero

- MARTIN, Marcel. «*Le passager/Mosafer*, d'Abbas Kiarostami (Iran, 1974)». En: Jean-Louis Vey (ed.), *Leur premier film*, Annonay, Festival du Premier Film-Aléas, 1993.
- PIGOULLIÉ, Jean-François. «Vivre vite». *Cahiers du Cinéma*, N° 451, Enero de 1992.
- RICHARD, Frédéric. «Mal d'images: *Le passager*». *Positif*, N° 372, Febrero de 1992.
- VALOT, Jacques. «*Le passager*: idées fixes». *La Revue du Cinéma / Image et Son*, N° 478, Enero de 1992.

¿Dónde está la casa del amigo?

- DARKE, Chris. «*Where is my Friend's House?/Khaneh-je Doost Kojast?*». *Sight and Sound*, Vol. 6, N° 10, Octubre de 1996.
- ELLERO, Roberto. «*Dov'è la casa del mio amico?*». *Segnocinema*, N° 50, Julio-Agosto de 1991.
- ESLAMI, Majid. «The Freshness of Repetition: *Where is the Friend's Home? Thirteen Years Later*». *Film International*, N° 26-27, Otoño de 1999-Verano de 2000.
- LOISELLE, Marie-Claude. «Eau, vent, poussière: *Où est la maison de mon ami?*». *24 Images*, N° 47, Enero-Febrero de 1990.
- NINEY, François. «L'enfance de l'art: *Au-delà du feu et Où est la maison de mon ami?*». *Cahiers du Cinéma*, N° 429, Marzo de 1990.
- PERNOD, Pascal. «L'opacité des apparences: *Où est la maison de mon ami?*». *Positif*, N° 350, Marzo de 1990.

Deberes

- MATTHEWS, Peter. «A Little Learning». *Sight and Sound*, Vol. 12, N° 6, Junio de 2002.
- NINEY, François. «Devoirs de maison». *Cahiers du Cinéma*, N° 449, Noviembre de 1991.

Primer plano

- BASSAN, Raphaël. «*Close Up: Jeux de miroirs et quête d'identité*». *La Revue du Cinéma/Image et Son*, N° 476, Noviembre de 1991.
- BOTVEAU, Bernard y DEVICTOR, Agnès. «*Close-Up de Kiarostami: de l'imaginaire cinématographique à la réalité du droit et de la justice*». *Droits et Cultures*, Vol. 36, 1998.

- CHESHIRE, Godfrey. «Confessions of a Sin-ephile: *Close-Up*». *Cinéma Scope*, N° 2, Invierno de 2000.
- KEY, Hormuz. «*Close-up*: mystification et “réhabilitation” d’un homme par le cinéma». En: *Le cinéma iranien: l’image d’une société en bouillonnement*, París, Éditions Khartala, 1999.
- MASONI, Tullio. «*Close Up*». *Cineforum*, N° 333, Marzo de 1994.
- PICCHI, Michele. «*Close Up*». *Cinéma Nuovo*, Vol. 44, N° 353-354, Enero-Abril de 1995.
- RAPFOGEL, Jared. «A Mirror Facing a Mirror». *Senses of Cinéma*, N° 17, Noviembre-Diciembre de 2001 [www.sensesofcinema.com/contents/01/17/close_up.html].
- RICHARD, Frédéric. «Le réel en question: *Devoirs du soir* et *Close-Up*». *Positif*, N° 370, Diciembre de 1991.
- ROMNEY, Jonathan. «*Close-Up/Namayeh Nazdik*». *Sight and Sound*, Vol. 7, N° 12, Diciembre de 1997.
- TESSON, Charles. «Body Double: *Close Up* de Abbas Kiarostami». *Cahiers du Cinéma*, N° 450, Diciembre de 1991; reimpresso en Antoine de Baecque y Gabrielle Lucantonio (eds.), *L’état du monde du cinéma: nouvelle géographie*. París, Éditions Cahiers du cinéma, 2001.

La vida y nada más

- CAPPABIANCA, Alessandro. «*E la vita continua...*». *Filmcritica*, Vol. 44, N° 443, Marzo de 1994.
- DE BAECQUE, Antoine. «Le réel a tremblé: *Et la vie continue*». *Cahiers du Cinéma*, N° 461, Noviembre de 1992.
- GIAVARINI, Laurence. «Retour au pays». *Cahiers du Cinéma*, N° 457, Junio de 1992.
- GOLMAKANI, Houshang. «*Zendegi va digar hich (Life and Nothing More)*». *Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, N° 15, Primavera de 1992.
- JAMES, Nick. «*And Life Goes On.../Zendegi Va Digar Hich*». *Sight and Sound*, Vol. 6, N° 10, Octubre de 1996.

- LOFFREDA, Pierpaolo. «*E la vita continua*». *Cineforum*, N° 333, Marzo de 1994.
- MARSOLAIS, Gilles. «*Et la vie continue*». *24 Images*, N° 62-63, Septiembre-Octubre de 1992.
- NANCY, Jean-Luc. «De l'évidence: *Et la vie continue*». *Cinémathèque*, N° 8, Otoño de 1995; reimpresso en Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*, Bruselas, Yves Gevaert, 2001. Versión inglesa: «On Evidence: *Life and Nothing More* by Abbas Kiarostami». *Discourse, Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 21, N° 1, Invierno de 1999.
- ROSENBAUM, Jonathan. «Iranian Sights: *And Life Goes On...*». *Chicago Reader*, 23 de Octubre de 1992.
- TOBIN, Yann. «*Et la vie continue... Où est le film de mon ami?*». *Positif*, N° 380, Octubre de 1992.

A través de los olivos

- BRUNO, Edoardo. «Il gran teatro dell'allegoria». *Filmcritica*, N° 446/447, Junio-Julio de 1994.
- DABASHI, Hamid. «Re-Reading Reality: Kiarostami's *Under the Olive Trees* and the Cultural Politics of a Post-revolutionary Aesthetics». *Critique. Journal for Critical Studies of the Middle East*, Vol. 7, 1995.
- DE BRUYN, Olivier. «*Zire darakhtan zeyton (Au travers des oliviers)*». *Positif*, N° 401-402, Julio-Agosto de 1994.
- HANDKE, Peter. «Die Geschichte von Hossein und Taheret: eine Annäherung an den iranischen Cineasten Abbas Kiarostami-anhand seines letzten Films». *Frankfurter Rundschau*, 9 de Septiembre de 1995,
- HEREDERO, Carlos F. «*A través de los olivos: transparencia y modernidad*». *Dirigido. Revista de Cine*, N° 231, Enero de 1995.
- HORGUELIN, Thierry. «Le réel et son double». *24 Images*, N° 73, Septiembre-Octubre de 1994.
- HURST, Heike. «"L'amour, l'éternelle conversation des hommes": réflexions sur le cinéma de Abbas Kiarostami». *Jeune Cinéma*, N° 230, Enero-Febrero de 1995.

- JAMES, Nick. «*Through the Olive Trees/Zir-e darakhtan-e zeyton/Under the Olive Trees*». *Sight and Sound*, Vol. 7, N° 1, Enero de 1997.
- MASSON, Alain. «*Au travers des oliviers: la répétition ou l'amour récompensé*». *Positif*, N° 408, Febrero de 1995.
- MEHRABI, Massoud. «*Zir-e darakhtan-e zeyton (Under the Olive Trees)*». *Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, N° 25-26, Otoño de 1994-Invierno de 1995.
- MORICE, Jacques. «*Au travers des oliviers*». *Cahiers du Cinéma*, N° 481, Verano de 1994.
- NADDAF, Roswitha. «*Der Wahrheit auf der Spur: Zwischen den Olivenbäumen von Abbas Kiarostami*». *Film-Dienst*, Vol. 48, N° 6, 1999.
- NORIEGA, Gustavo. «*La voluntad y la luz: Detrás de los olivos*». *El Amante Cine*, N° 88, Julio de 1999.
- OUBIÑA, David. «*Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní*». *Punto de vista*, N° 59, Diciembre de 1997; reimpresso en David Oubiña, *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- PAELINK, Roseline, «*A través de los olivos: El cine dentro del cine*». *Reseña*, N° 258, Febrero de 1995.
- PEZZOTTA, Alberto. «*Sotto gli ulivi*». *Segnocinema*, N° 80, Julio-Agosto de 1996.
- RÉMY, Vincent. «*Au travers des oliviers*». *Télérama*, N° 2350, 25 de Enero de 1995.
- SIGNORELLI, Angelo. «*Sotto gli ulivi*». *Cineforum*, N° 355, Junio de 1996.
- TESSON, Charles. «*Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami: Où est la maison de mon mari?*». *Cahiers du Cinéma*, N° 488, Febrero de 1995.
- VIDAL, Nuria. «*A través de los olivos*». *Nosferatu. Revista de Cine*, N° 19, Octubre de 1995.

El sabor de las cerezas

- BASUTÇU, Mehmet. «*Taste of Cherry (Ta'm-e guilass)*». *Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, N° 39-40, Invierno-Primavea de 1998.

- BEAUCAGE, Paul. «*Le goût de la cerise*». *Séquences*, N° 196, Mayo-Junio de 1998.
- BURDEAU. «La mort en ce jardin: *Le goût de la cerise*». *Cahiers du Cinéma*, N° 518, Noviembre de 1997.
- CAPPABIANCA, Alessandro. «Dragare la morte: *Il sapore della ciliegia*». *Filmcritica*, Vol. 47, N° 480, Noviembre-Diciembre de 1997.
- CHESHIRE, Godfrey. «*Taste of Cherry: Journey to the End of Night*». *Film International*, N° 17, Verano de 1997.
- CORLISS, Mary. «*Taste of Cherry*». *Film Comment*, Vol. 33, N° 4, Julio-Agosto de 1997.
- ELIA, Eliana. «*Il sapore della ciliegia*». *Segnocinema*, N° 88, Noviembre-Diciembre de 1997.
- ERICKSON, Steve. «*Taste of Cherry*». *Film Quaterly*, Vol. 52, N° 3, Primavera de 1999.
- FISCHER, Daniel. «*Le goût de la cerise (Abbas Kiasrostami, 1998)*». *L'Art du Cinéma*, N° 19-20, Verano de 1998.
- FRAPPAT, Hélène. «C'est mon doigt qui est cassé: À propos du *Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami». *La Lettre du Cinéma*, N° 4, Invierno de 1998.
- GATTI, Ilaria. «Una storia color oca: *Il sapore della ciliegia*». *Filmcritica*, Vol. 47, N° 480, Noviembre-Diciembre de 1997.
- GOUDET, Stéphane. «Le goût de la cerise... et le saveur de la mûre». En: Abbas Kiarostami, *Le goût de la cerise* (guión), *L'Avant-Scène. Cinéma*, N° 471, Abril de 1998.
- GRAFFY, Julian. «*A Taste of Cherry / Ta'ame-gilas*». *Sight and Sound*, Vol. 8, N° 6, Junio de 1998.
- GUERIN, Nadine. «*Le goût de la cerise*». *Jeune Cinéma*, N° 246, Noviembre-Diciembre de 1997.
- GUEZ, Emmanuel y FITOUSSI, Jean-Charles. «Les son de la cloche: À propos du *Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami». *La Lettre du Cinéma*, N° 5, Primavera de 1998.
- HERNANDEZ RUIZ, Javier. «*El sabor de las cerezas*». *Dirigido. Revista de Cine*, N° 264, Enero de 1998.
- KHOSROKHAVAR, Farhad. «La mort volontaire en Iran». *Cahiers du Cinéma*, N° 519, Diciembre de 1997.

- KOHN, Olivier. «*Le goût de la cerise: chemin faisant*». *Positif*, N° 442, Diciembre de 1997.
- KOLL, Horst Peter. «*Der Geschmack der Kirsche*». *Film-Dienst*, Vol. 51, N° 14, 1998.
- LALANNE, Jean-Marc. «*Le goût de la cerise*». *Cahiers du Cinéma*, N° 514, Junio de 1997.
- LEUTRAT, Jean-Louis. «*Le goût de la cerise: deux cent mille tomans*». *Positif*, N° 442, Diciembre de 1997.
- MASONI, Tullio. «*Il sapore della ciliegia*». *Cineforum*, N° 368, Octubre de 1997.
- PAELINK, Roseline. «*El sabor de las cerezas: evolución hacia la austeridad*». *Reseña*, N° 291, Febrero de 1998.
- PRICE, Michael. «*Imagining Life: The Ending of Taste of Cherry*». *Senses of Cinema*, N° 17, Noviembre-Diciembre de 2001 [www.sensesofcinema.com/contents/01/17/cherry.html].
- RAHMATI, Shahzad. «*The Story of Victory*». *Film International*, N° 17, Verano de 1997.
- RENARD, Caroline. «*La nuit: durée, espace, noir (Le goût de la cerise, Abbas Kiarostami, 1997)*». *Cinergon*, N° 8-9, 1999-2000.
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. «*L'épuisé: à propos du Goût de la cerise d'Abbas Kiarostami*». *La Lettre du Cinéma*, N° 5, Primavera de 1998.
- RICAGNO, Alejandro. «*Los caminos de la libertad: El sabor de la cereza*». *El amante Cine*, N° 77, Julio-Agosto de 1998.
- ROSENBAUM, Jonathan. «*Fill in the Blanks*». *Chicago Reader*, 29 de Mayo de 1998. Versión francesa: «*Parabole avec éléments manquants: Le goût de la cerise d'Abbas Kiarostami*». *Traffic*, N° 28, Invierno de 1998.
- ROVIRA, Pau. «*El sabor de las cerezas*». *Banda Aparte*, N° 11, Mayo de 1998.
- SANTAS, Constantine. «*Concepts of Suicide in Kiarostami's Taste of Cherry*», N° 17, Noviembre-Diciembre de 2001 [www.sensesofcinema.com/contents/00/9/taste.html].

El viento nos llevará

- BERGALA, Alain. «L'os et le pare-brise: à propos de *Le vent nous emportera* d'Abbas Kiarostami». *Cahiers du Cinéma*, N° 541, Diciembre de 1999.
- CASAS, Quim. «El cine reinventado: *El viento nos llevará*». *Dirigido. Revista de cine*, N° 286, Enero de 2000.
- CHATRIAN, Carlo. «Il paesaggio dopo la tempesta: *Il vent ci porterà con sé*». *Cineforum*, N° 388, Octubre de 1999.
- CHESHIRE, Godfrey. «Poetry and Sufism: A Guide to Understanding Kiarostami's Latest Film». *The Independent Weekly*, 13 de Diciembre de 2000.
- COMPANY, Juan M. «Espera de lo invisible: *El viento nos llevará*». *El viejo Topo*, N° 137-138, Febrero-Marzo de 2000.
- DORAISWAMY, Rashmi. «*The Wind Will Carry Us*». *Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, N° 46, Invierno de 1999.
- GATTI, Ilaria. «*Il vento ci porterà via*». *Filmcritica*, Vol. 49, N° 499, Octubre de 1999.
- GOLMAKANI, Houshang. «Siyah Darreh Treasures: *The Wind Will Carry Us*». *Film International*, N° 28, Primavera de 2000.
- HAGHIGHAT, Mamad. «The Audience in Search of Absent Characters: *The Wind Will Carry Up*». *Film International*, N° 25, Verano de 1999.
- HAIM, Mónica. «*Levent nous emportera*: rien n'est plus beau que la vie». *Séquences*, N° 208, Mayo-Agosto de 2000, pp. 43-44.
- HOBERMAN, John. «Wander Land». *The Village Voice*, 26 de Julio-1 de Agosto de 2000.
- JONES, Kent. «*The Wind Will Carry Us*». *Film Comment*, Vol. 36, N° 4, Marzo-Abril de 2000.
- KHOSHCHEREH, Mahmood. «The Cycle of Life: *The Wind Will Carry Us*». *Film International*, N° 32, Primavera-Verano de 2001.
- MASSON, Alain. «*Le vent nous emportera*». *Positif*, N° 466, Diciembre de 1999.
- MESSIAS, Hans. «*Der Wind wird uns tragen*». *Film-Dienst*, Vol. 53, N° 7, 2000.
- MULVEY, Laura. «*The Wind Will Carry Us*». *Sight and Sound*, Vol. 10, N° 10, Octubre de 2000.

- PREZIOSI, Adelina, «*Il vento ci porterà via*». *Segnosistema*, N° 100, Noviembre-Diciembre de 1999.
- ROBERTI, Bruno. «Terre di sotto». *Filmcritica*, Vol. 49, N° 498, Septiembre de 1999.
- ROSENBAUM, Jonathan. «The Universe in a Cellar: *The Wind Will Carry Us*». *Chicago Reader*, 8 de Diciembre de 2000.
- SANTOS GARGALLO, Alfonso. «*El viento nos llevará: ¿todo es presente?*». *Reseña*, N° 313, Febrero de 2000.
- TESSON, Charles. «Le secret magnifique: à propos de *Le vent nous emportera* d'Abbas Kiarostami». *Cahiers du Cinéma*, N° 451, Diciembre de 1999.
- VEAUTE, Adrián «La vida en la encrucijada del destino». *Otrocampo. Estudios sobre cine*, N° 5, 2001, [www.otrocampo.com/5/criticas/vientonosllevara.html].
- WALSH, David, «A Dry Bone in a Stream: *The Wind Will Carry Us*». *World Socialist Web Site*, 28 de Septiembre de 1999 [www.wsws.org/articles/1999/sep1999/tff2-s28.shtml],
- YOUNG, Deborah. «*The Wind Will Carry Us*». *Variety*, 13-19 de Septiembre de 1999.

ABC África

- BARISONE, Luciano. «ABC Africa, di Abbas Kiarostami». *Cineforum*, 406, Julio de 2001.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien. «Kiarostami en liberté: ABC Africa d'Abbas Kiarostami». *Cahiers du Cinéma*, N° 561, Octubre de 2001.
- FOUNDAS, Scott. «ABC Africa». *Variety*, 14-20 de Mayo de 2001.
- GOUDET, Stéphane. «ABC Africa et Kandabar: vivre». *Positif*, N° 489, Noviembre de 2001.
- JOYARD, Olivier. «Chimères humanitaires». *Cahiers du Cinéma*, N° 558, Junio de 2001.
- LOMILLOS, Miguel. «La insolencia amistosa de la tecnología: ABC África». *El Viejo Topo*, N° 162, Febrero de 2002.

- ROSENBAUM, Jonathan. «Life and Nothing More: Abbas Kiarostami's African Musical». *Film Comment*, Vol. 37, N° 5, Septiembre-Octubre de 2001.

Diez

- DARRAS, Matthieu. «*Ten*», *Positif*, N° 497-498, Julio-Agosto de 2002.
- GANDINI, Leonardo. «*Ten*, di Abbas Kiarostami». *Cineforum*, N° 416, Julio de 2002.
- JOYARD, Olivier y BLOUIN, Patrice. «Dix raisons d'aimer *Ten*». *Cahiers du Cinéma*, N° 569, Junio de 2002.

Estudios generales sobre el cine iraní:

- AA.VV. «Reencuadres: cine iraní». *Banda Aparte*, N° 16, Octubre de 1999.
- ALLAMEHZADEH, Reza. *Sarab-e sinema-ye islami-ye Iran* (La ilusión de un cine islámico en Irán). Saarbrücken, Nawid Verlag, 1991.
- ASHA, Sadek. *The Evolution and Development of Iranian Cinema: from Film-Farsi to the Post-Revolutionary Cinema, with Particular Reference to Islam and Popular Entertainment Culture*. Tesis Doctoral, Universidad de Sussex, 1999.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. «Repères pour une histoire du cinéma iranien». *Positif*, N° 368, Octubre de 1991.
- BONO, Francesco (ed.). *L'Iran e i suoi schermi*. Venecia-Pesaro, Marsilio Editori-Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1990.
- CASTIEL, Élie. «Mosaïques persanes: images du cinéma iranien». *Séquences. La revue de cinéma*. N° 192, Septiembre-Octubre de 1997.
- CHELKOWSKI, Peter. «Popular Entertainment, Media and Social Change in Twentieth-Century Iran». En: Peter Avery, Gavin Hambly y Charles Melville (eds.), *The Cambridge History of Iran. Volume 7: From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Cambridge University Press, 1991.
- CHESHIRE, Godfrey. «Where Iranian Cinema Is». *Film Comment*, Vol. 29, N° 2, Marzo-Abril de 1993.

- DABASHI, Hamid. *Close Up. Iranian Cinema: Past, Present and Future*. Londres-Nueva York, Verso, 2001.
- DABASHI, Hamid. «Persian Blues». *Sight and Sound*, Vol. 12, N° 1, Enero de 2002.
- ELENA, Alberto. «Los nuevos cines iraníes». En: *Los cines periféricos (África, Oriente Medio, India)*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ELENA, Alberto. «Hidden Halves: Iranian Cinema Under Khatami». *New Cinemas*, Vol. 1, N° 3. 2002, en prensa.
- GAFFARY, Farrokh (ed.). *Iranian Cinema: From Past to Present, monográfico de Iran Nameh*, Vol. 14, N° 3, Verano de 1996.
- GAFFARY, Farrokh, AKRAMI, Jamsheed y NAFICY, Hamid. «Cinema in Persia». En: Ehsan Yarshated (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. V, Costa Mesa, Mazda Publishers, 1992.
- GOLMAKANI, Houshang. «The History of Iranian Cinema». *Film International*, N° 30-31, Otoño de 2000-Invierno de 2001.
- HAGHIGHAT, Mamad y SABOURAUD, Frédéric. *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*. París, Cinéma du Réel-BPI Centre Georges Pompidou, 1999.
- HEYDARI, Gholam. *Filmshenajt-e Iran 1930-1994* (Filmografía de Irán, 1930-1994), 4 vols. Teherán, Daftar-e Pajanhesh-haye Farhanghye, 1992-1995.
- ISSA, Rose y WHITAKER, Sheila (eds.). *Life and Art: The New Iranian Cinema*. Londres, British Film Institute, 1999.
- ISSARI, Mohammad Ali. *Cinema in Iran, 1900-1979*. Metuchen, The Scarecrow Press, 1989.
- JABINI, Amir Hussain. *Iranian Feature Films through 1988. Historical Overview, Filmography, and Annotated Bibliography*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.
- KÉY, Hormuz. *Le cinéma iranien: l'image d'une société en bouillonnement*. París, Édition Khartala, 1999.
- MAGHSOUDLOU, Bahman. *Iranian Cinema*. Nueva York, Hagop Kevorkian Center for Near Eastern Studies-New York University, 1987.
- MAHASANI, Mitra. *20 sal akkas-e film dar Iran (1358-1378)* (Veinte años de fotografía cinematográfica en Irán, 1979-1999). Teherán, Muze Sinema, 2000.
- MEHRABI, Massud. *Tarij-e sinema-ye Iran 1900-1979* (Historia del cine iraní, 1900-1979). Teherán, Mahname Film, 1984.

- MIR-EMADI, Manijeh (ed.). *One Hundred Years of Iranian Cinema*, monográfico de *Tavoos Quarterly*, Vol. 2, N° 5-6, Otoño de 2000-Invierno de 2001.
- MIR-HOSSEINI, Ziba. «Iranian Cinema: Art, Society and the State». *Middle East Report*, N° 219, Verano de 2001.
- MOHAMMADI, Sayyed Morteza Sayyed. *Farhang-e kargardan-haye sinema-ye Iran 1930-1999* (Diccionario de cineastas iraníes, 1930-1999). Teherán, Simru, 1999.
- NAFICY, Hamid. «Islamizing Film Culture in Iran: An Update». *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, N° 20, Julio-Diciembre de 1995.
- NAFICY, Hamid. «Iranian Cinema». En: Oliver Leaman (ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londres-Nueva York, Routledge, 2001.
- NAJAFI, Behrad. *Film in Iran, 1900-1979: A Political and Cultural Analysis*. Tesis Doctoral, Universidad de Estocolmo, 1986.
- OMID, Jamal, *Tarij-e sinema-ye Iran* (Historia del cine iraní), 3 vols. Teherán, Faryab, 1984.
- OMID, Jamal. *Farhang-e filmha-ye sinema-ye Iran* (Diccionario de películas iraníes), 2 vols. Teherán, Negah, 1997.
- OMID, Jamal, *Farhang-e cinema-ye Iran* (Diccionario del cine iraní). Teherán, Negah, 1998
- QOKASSIAN (GHUKASSIAN), Zaven. «Cinema iraniano: dallo scià a Komeini». En: Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale. Volume IV: Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Turín, Einaudi, 2001.
- RICHTER, Robert M. (ed.). *Filme aus dem Iran*, Basilea, Cinélibre, 1991.
- ROSEN, Miriam. «Après la révolution: le cinéma iranien aujourd'hui». *CinéBulles. Revue de cinéma*, Vol. 13, N° 4, Otoño de 1994.
- ROSSI, Umberto. «Il cinema iraniano degli anni ottanta e novanta». En: Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale. Volume IV: Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Turín, Einaudi, 2001.
- SIAVOSHI, Sussan. «Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication». *International Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 29, N° 4, 1997.

- TAPPER, Richard (ed.). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Londres-Nueva York, I. B. Tauris, 2002.
- THORAVAL, Yves. «Le cinéma iranien de fiction, 1900-2000». En: *Les cinémas du Moyen-Orient (Iran-Égypte-Turquie)*, Paris, Séguier, 2000.

ÍNDICE

Agradecimientos/2

Introducción/3

Primera parte. Marco político, estético y filosófico.

I - Los aspectos políticos como contexto/9

1. Nuevas tendencias organizativas y sus efectos/9
2. Capitalismo y pensamiento dominante/11
3. ¿Progreso o atraso?/14
4. El potencial político del cine/22
5. Alienación y percepción consciente/34
6. La relación tecnología-imaginación en el cine/37
7. De la linealidad a la multiperspectividad perceptiva/38
8. Imagen y poder/39

II - Consideraciones estéticas y filosóficas/42

1. De la concepción estética de Adorno al análisis de la reproducción masiva de Benjamin/42
2. Sistema perceptivo, apertura y sentido/51
3. Potencial filosófico y emancipación. El espectador vital/57
4. Consideraciones filosóficas del plano cinematográfico/66
5. Tiempo, visibilidad e interpretación/70
6. Tipos de percepción y pensamiento/73
7. El movimiento de la mirada como disposición estética/78
8. Lo visible, el fuera de campo y la poética política/80

Segunda parte. La filmografía de Abbas Kiarostami.

I – Aspectos relacionados con la imagen-tiempo/87

1. La poética de lo real y su relación con la carga de significación filosófica, estética y política/87
2. Caracterización de la concepción visual que disuelve la distancia entre la representación y lo representado/98

3. Relación entre la ausencia de acción y la evolución de la intensidad dramática no clásica/108
 4. Mecanismos de interacciones entre personajes con acciones y diálogos mínimos/114
 5. El mecanismo de espera operado por Kiarostami para captar “lo real” desprendiéndose de la realidad/121
- II – Composición del modelo representacional y su interacción de partes/131
1. Escenificación de los filmes. Una aparente geometría de cajas chinas: el cine dentro del cine, dentro del cine/131
 2. Los efectos dramáticos derivados de la fuerte intensidad de deseo de los personajes/152
 3. Los planos secuencias y la retórica imaginativa del fuera de campo utilizada para generar ambigüedad/157
 4. Caracterización de los personajes en relación a su contexto social y cultural/170
 5. Sugerencia escénica: cómo sin terminar de mostrar el argumento Kiarostami logra involucrar al espectador en la historia/181
- Conclusiones/194
- Apéndices/232
- Bibliografía/236
- Otra bibliografía consultada/245
- Índice/270