

## **Poética cinematográfica de Abbas Kiarostami**

### **Insinuación como retorno a la imaginación**

*Carlos A. Ballistrieri*<sup>1</sup>

#### **Resumen**

En este trabajo se abordan cuestiones de representación intentando comprender el lenguaje de las imágenes como así también el funcionamiento de los mecanismos perceptivos que constituyen la mirada y, dada la importancia de ésta en los procesos mencionados serán consideradas, además, sus condiciones de evolución. En este marco específico se analiza la obra cinematográfica de Kiarostami; en esencia su forma de entender el cine como arte de la mirada, que requiere ser movilizada y reeducada para ser libre en términos de percepción. Con este propósito se examinan los componentes estéticos que apelan fundamentalmente a la capacidad imaginativa del espectador y a un mayor respeto por él promoviendo su activación y participación co-creativa. En resumen, una propuesta cinematográfica que genera interrogantes y desafía al espectador a encontrar en ella sus propias respuestas liberadoras.

**Palabras clave:** representación - imágenes - mirada - percepción - Kiarostami

---

<sup>1</sup> Realizador Integral de Cine, Video y Televisión (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Doctorando en arte (Cine), (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba). Docente e investigador. E-mail: caballistrieri@yahoo.com.ar

## Abstract

This paper addresses issues of representation trying to understand the language of images as well as the operation of perceptual mechanisms that constitute the ways of seeing and, given the importance of this in the mentioned processes are also considered conditions of evolution. In this specific context the works of Kiarostami as film director are analyzed; essentially their way of understanding cinema as artistic way of seeing, which needs to be mobilized and re-educated to be free in terms of perception. For this purpose the aesthetic components that appeal primarily to the viewer's imaginative capacity and greater respect for him -promoting activation and co-creative participation- are examined. In short, a film proposal that raises questions and challenges the viewer to find their own liberating answers.

**Keywords:** Representation - Images - Ways of seeing - Perception - Kiarostami

“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.”

Jacques Rancière  
*Las distancias del cine*, 2012

“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.”

Abbas Kiarostami  
En Jonathan Rosebaum/  
Mernhaz Saeed-Vafa, *Abbas Kiarostami*, 2013

## Introducción

El presente trabajo, continuación de otro ya presentado y editado en *La Escalera* (2013), ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación de doctorado y en él se han tomado como punto de partida algunos aspectos específicos que tratan conceptos seleccionados de los textos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin y *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze incluyendo, además, conceptos fundamentales de Bergson.

El abordaje de los textos mencionados aspira a constituir mediante la diversidad de su tramado una constelación conceptual que otorgue fundamento a la interpretación de otros textos específicos de esta investigación. El proyecto se titula *Poética cinematográfica de Abbas Kiarostami. Análisis de su filosofía estética y política* y propone el análisis de una nueva forma de visionar el cine, entendida como arte de la mirada, reeducándola y movilizándola para “abrir los ojos”, no aceptando en ningún caso una percepción única de la realidad, cuya esencia es cuestionada de manera permanente, y que presenta en la obra de Kiarostami rasgos suficientes como para establecer una conexión entre filosofía y cine.

Sobre el tema mencionado se han desarrollado cuestiones vinculadas a la percepción, a la mirada, al sentido y al pensamiento visual en torno de la importancia de las imágenes como instrumentos de transmisión en los procesos de construcción social, como así también fundamentos teóricos y metodológicos generales y específicos de la imagen que permitieron abordar los mecanismos de producción de sentido en el discurso audiovisual de Abbas Kiarostami a partir de sus consideraciones estéticas. Sin embargo, no todos estos aspectos se incluyen en el presente texto pues exceden los alcances formales de este artículo.

No obstante, nuestro propósito aquí ha sido tomar como base teórica y filosófica los conceptos más destacados de los autores arriba mencionados, siempre en relación al proyecto de tesis

presentado en la Facultad de Artes y con la finalidad de que su tratamiento coadyuve a clarificar el desarrollo de aquella.

En principio, es sabido que Kiarostami admite la influencia del neorrealismo italiano en su obra cinematográfica, y es en el neorrealismo italiano donde –según afirma Deleuze– el cine empieza; en él la hebra del relato estaría *reventada*. Y también es conocido que tras la crisis que sacudió a la imagen-acción, a pesar de la continuidad de los filmes de Hollywood, el alma del cine comenzó a exigir cada vez más pensamiento, y para captar las condiciones sociales hacía falta un nuevo tipo de relato capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado. La imagen mental ya no se contentaba con tejer un conjunto de relaciones, sino que necesitaba formar una nueva sustancia; era preciso entonces que se hiciera verdaderamente pensada y pensante, había que ir a buscarla más allá del movimiento. Al romper con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores, o bien conformando “abstractos” visuales, el espacio cualquiera conserva una sola y misma naturaleza; es un puro potencial, expone solamente potencias y cualidades puras, en el que las situaciones más triviales o cotidianas desprenden “fuerzas muertas” acumuladas que pueden considerarse tan intensas como la fuerza viva de una situación límite.

En el marco de sus reflexiones, y haciendo culto del paradigma de lo contemporáneo como encuentro de dos realidades distantes, Kiarostami reconoce: “Mi técnica es similar al *collage*. Reúno distintas piezas y las ensamblo. Yo no invento esos elementos: me limito a observar y a tomarlos de la vida cotidiana, de la gente que me rodea [...] miro y selecciono las cosas que me parecen mejores, las reúno, hago con ellas un paquete y las vendo. No soy el único que hace tal cosa: es exactamente lo que hacen los floristas. No fabrican las flores, sino que se limitan a organizarlas de la manera más hermosa posible”<sup>2</sup>.

Por lo demás, si bien este trabajo constituye un aporte teórico al proyecto de tesis, no se hacen aquí referencias sobre aspectos

---

<sup>2</sup> Elena, Alberto (2002). *Abbas Kiarostami*, Ed. Cátedra, pág. 281.

particulares de ella. De manera que, en primer lugar se tratarán cuestiones relativas a la reproducción en el campo del arte, a la incidencia de la técnica de reproducción como facilitadora de la multiplicación de la obra de arte, su estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días y la función del cine como agente de gran influencia: lenguaje de imágenes que requiere educar la mirada, elevándola para poder comprender lo que ellas expresan. Y se verá también cómo la evolución de la mirada está sujeta a preguntas posibles de realizar a través de imágenes, existiendo en ello una posibilidad de conexión entre filosofía y cine.

En este contexto específico se encuadrará el cine de Kiarostami, que es, de acuerdo a Jean-Luc Nancy (2008), “una meditación metafísica”. Esta nueva forma de entender el cine significa, como arte de la mirada, una mayor actividad frente a la cómoda actitud del espectador convencional; se trata de un cine con mayor respeto y empeño en que este espectador desempeñe un papel más activo. Se hará referencia, además, al contexto político-social en el que se realiza el cine de Kiarostami y a la incidencia de la dualidad poesía-cine que cultiva el realizador iraní. En este sentido, André Gide decía que lo que cuenta es la mirada, no el argumento. De modo que diciendo poco, sólo lo necesario, a través de un espacio de reflexión es posible esa cesión de poder creativo al espectador. Así, dentro de este marco conceptual Kiarostami intenta crear un cine que permita “ver” sin mostrar –en exceso–; una suerte de posibilidad de *ser sin ser* muy diferente en esencia a la mayoría de las películas actuales, constituidas, no literalmente sino esencialmente en pornográficas, dado que muestran demasiado e inhiben por ese motivo toda posibilidad de activar la imaginación. Al ser éste su objetivo, y tal como lo hacía Rossellini, Kiarostami se ha fijado como propósito rodarlas casi exclusivamente con actores no profesionales.

Crisis significa, en esencia, el desplazamiento de un sistema de valores por otro que lo sustituye a través de una transformación convulsiva en la que los valores del modelo ordenador precedente

deben ceder inevitablemente su lugar ante los nuevos valores del modelo emergente. Pueden visualizarse también como dos lados contrapuestos de un único proceso mediante el cual los valores que anteceden resisten a su desaparición provocando una tensión crítica y de la cual, simultáneamente como resultado de la puja, surgen los nuevos valores. Si los viejos valores arrastran consigo, en su retirada, a las referencias conocidas, los nuevos valores traen aparejados, en su surgimiento, nuevas referencias que pueden ser vistas también como una oportunidad. Así, en el campo del arte, la técnica de reproducción permite la multiplicación de la obra de arte haciéndola masiva. Sin embargo, este es un instante de crisis que provoca, al mismo tiempo que la reproducción, su desaparición única. Y es a través de este desplazamiento esencial, en el que encontrando a su espectador en su situación actual, la reproducción simultáneamente actualiza lo reproducido, provocando la conmoción de la tradición como cara opuesta de esa crisis. Benjamin, que analiza estos procesos y atribuye a ellos la renovación de la humanidad, afirma sobre sus implicancias sociales y técnicas: “Están en una estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine”<sup>3</sup>. En su consideración, 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*”<sup>4</sup>. Como todo proceso, el lenguaje de las imágenes requiere del tiempo de maduración evolutiva exigido por la (re) educación de la mirada. Esta nueva mirada, elevada para poder comprender lo que aquellas imágenes expresan, debe dar lugar en su acontecer al surgimiento de

---

<sup>3</sup> Benjamin, Walter (2009). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en Estética y Política, Ed. Las cuarenta, Bs. As., p. 89.

<sup>4</sup> Ob. Cit., pp. 95 y 96.

interrogantes tales como: ¿cuáles son los elementos imprescindibles en la composición del plano cinematográfico?, ¿qué mostrar?, ¿qué suprimir?, ¿cómo encuadrar?, ¿cómo conformar un bloque de espacio-tiempo?, entre otros.

Lo distintivo del cine es la actuación en vivo y la particular relación con su registro. Benjamin ha sintetizado el concepto de aura diciendo: “Definimos a esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía, por lejana que esta pudiera estar”<sup>5</sup>. A continuación, hace una primera referencia a la relación *representante (actor) – representación (obra)* insertando una apreciación favorable acerca de los efectos alcanzados en la última como consecuencia de minimizar la actuación afirmando: “[...] por primera vez –y ésta es la obra del cine– el hombre se pone en la situación de tener que obrar en vivo con toda su persona pero renunciando a su aura. Pues su aura está unida a su aquí y ahora. De ella no hay copia [...]. Lo curioso del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que coloca el aparato en lugar del público. De este modo, tiene que desaparecer el aura que rodea al actor y, al mismo tiempo, la que rodea a lo representado [...] Observadores expertos reconocieron hace tiempo que en la representación cinematográfica “casi siempre se alcanzan los mejores efectos si se ‘actúa’ lo menos posible”<sup>6</sup>. De manera que, los vínculos débiles resultarían más aptos para el desprendimiento de grandes fuerzas de desintegración, y para lograrlo, entonces, lo importante es que tanto el personaje como el espectador, los dos simultáneamente se hagan visionarios. Así entonces, de 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. Su manifestación se da en que la distinción entre subjetivo y objetivo se desvanece a

---

<sup>5</sup> Ob. Cit., pp. 91 y 92.

<sup>6</sup> Ob. Cit., pp. 104 y 105. Benjamin hace referencia a Pirandello y su caracterización del cine en relación a la crisis que afecta al teatro. Para la obra de arte permeada íntegramente por la reproducción técnica, como, en efecto, es el cine, no hay oposición más decisiva que la del teatro.

medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Para comprender esta indiscernibilidad se requiere conocer los signos de las imágenes (opsignos) y los signos de los sonidos (sonsignos). Si tomamos por caso el neorrealismo, en él se observa el ascenso de situaciones puramente ópticas y sonoras cuando y donde el personaje se convierte en una suerte de espectador, registrando más que accionando, entregado a una visión a partir de un vagabundeo con vínculos sensoriomotrices debilitados que permiten hacer sensible el tiempo. Por ejemplo, una bicicleta (*Ladrón de bicicletas*, De Sica) puede representar la duración, la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer inmóvil, apoyada en la pared, reflejando de ese modo la imagen pura y directa del tiempo. Este es un nuevo tipo de cine que requiere también de un nuevo tipo de personajes. Para él se precisa, en consecuencia, un nuevo tipo de actores, no actores profesionales, dice Deleuze, agregando que deben ser capaces de ver y hacer ver más que de actuar. A fin de respaldar lo dicho, más adelante cita a Bergson: “no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o, mejor dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos más que tópicos”, para luego referirse a la relación entre lo que no se ve de la imagen y lo interesante de ella: “Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, 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. [...] No basta con perturbar los nexos sensoriomotrices. Hay que “unir” a la imagen óptica-sonora fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital”<sup>7</sup>. La evolución de la mirada estará sujeta, entonces, a aquellas preguntas posibles de realizarse a través de las imágenes,

---

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo*, Ed. Paidós, pp. 36 y 37.



de los huecos dejados por éstas para la interrogación. Es, en este sentido, una posibilidad de conexión entre filosofía y cine. Serán las preguntas posibles las que permitan remontar la mirada desde lugares conformados a priori, hacia nuevos espacios de interpretación más abiertos a conformar y completar por parte de los espectadores mediante su aporte de respuestas probables. En su capacidad de hacer lugar a la participación activa de los espectadores, a través de la reflexividad, radicarían sus posibilidades de éxito. ¿La maduración del cine pasaría, entonces, más por la calidad de las preguntas que éste permita formular que por la precisión de las certezas que presente? La mirada de Kiarostami invita a este análisis. Existe sobre su obra cinematográfica una vastedad de aspectos tratados por diversos investigadores. Entre ellos, se destaca la exigencia del alto grado de atención generado por sus encuadres, que pretende desafiar las expectativas del espectador habituado a los filmes convencionales. Los filmes del cineasta iraní representan una nueva forma de entender el cine como arte de la mirada desprovista del habitual sentido unívoco en las imágenes. Pueden considerarse, en consecuencia, una ráfaga de aire fresco y purificador en el ámbito cinematográfico surgido en las últimas décadas del pasado siglo XX. Un cine que enuncia una necesidad de la mirada y de su uso, como el acceso a un espacio; siendo, en este sentido, una penetración antes que una contemplación. Analizando aspectos filosóficos y morales de la innovadora mirada reflejada en la filmografía de Kiarostami, Alberto Elena, citando a Jean-Luc Nancy manifiesta: “Quizás ahora pueda entenderse mejor la tajante afirmación de Nancy en este ensayo: El cine de Kiarostami es una meditación metafísica”<sup>8</sup>. No, por supuesto, como el filósofo aclara, en el sentido de que (necesariamente) las películas del maestro iraní aborden de forma explícita temas metafísicos, sino porque ellas mismas devienen en *locus* privilegiado de meditación. Liberada de aquella obsesión por el *sentido del mundo*, que tan bien *garantizaba* la narración

---

<sup>8</sup> Elena, Alberto (2008). “La vida y algo más”, en Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Ed. Errata naturae, p. 15.

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 comfortable *habitus* del espectador convencional, Nancy reivindica un *ethos* dinamizador: si la captura de imágenes implica siempre una actitud ética –recuerda también lo hace su visión. “La gran apuesta de Kiarostami, nos dice, consiste en una “educación de la mirada para escrutar el mundo”, lejos del *didactismo* o la superficial pátina *documental* [...] para apuntalar una concepción eminentemente participativa de lo que significa *hacer* y *ver* cine. “Kiarostami –afirma Nancy– moviliza la mirada, apela a ella y la estimula, la somete a un estado de vigilancia. Sus películas aspiran, antes que nada y por encima de todo, a *abrir los ojos*”<sup>9</sup>. Ese estado de vigilancia activa es constante y consciente: nuestra mirada no es cautiva, ha sido movilizadora, requerida, puesta en marcha, educada en el sentido preciso de *educación* (“hacer salir de...”), permitiéndole mayor precisión y alcance. La atención formativa es solicitada sin respiro en las distintas escenas de cada film. Sobre uno de ellos, a modo de ejemplo de movilización de la mirada Jean-Luc Nancy comenta lo siguiente: “Así, en una de las secuencias finales de *El sabor de las cerezas*, 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, único y lento movimiento sobre el fondo del crepúsculo. Esto le hace a uno reflexionar sobre el medio utilizado para obtener esa imagen: ¿se ha comunicado con la grúa por teléfono?, o bien ¿se ha esperado un momento propicio? Y sin embargo esta reflexión distanciada no sale de la película: forma parte de la mirada que el director suscita y arrastra con el brazo de la grúa. 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

---

<sup>9</sup> Ob. Cit., p. 16.

mirada-”<sup>10</sup>. ¿Kiarostami se empeña en formar a su espectador a través de una película? ¿Puede lograrlo no instruyéndolo en la técnica, sino enseñándole a mover los ojos mediante un procedimiento de sustitución que desplace la prioridad de las imágenes y sus signos por la colocación, ante todo, de la mirada como modo de ver? Para concretarlo encuadra sus espacios y objetos, ya sea una colina, un camino o el reflejo de unas hojas en un parabrisas, captando lo indistinto, lo confuso y mezclándolo para lograr hacerlo real a la mirada. Siempre hay alguna cosa o persona que no se ve pero está presente (*ser sin ser*, una nueva posibilidad ensayada como evolución del cine y a la cual nos referiremos más adelante), logrando reunir todo en campo en forma precisa, ya sea con encuadre cerrado para concentrar una atención o abriéndolo a una lejanía que lo llena, y priorizando el cuadro autónomo al contraplano. Al emplear oportunamente los silencios y vaciar partes de la historia logra decir mucho no diciendo nada, tanto como para que cada espectador entienda *una* historia, que es *su* historia construida mediante la apelación al empleo de su propia capacidad imaginativa. Y para lograrlo es fundamental una participación más activa de ese espectador. A su vez, esta posibilidad de no ser comprendido reserva para el cine, tal como sucede con la pintura, la poesía o la escultura, la posibilidad de que pueda ser considerado un arte mayor.

Para entender esa clase de cine que muestra sin mostrar y vertebra la visión sobre tiempos muertos, es preciso conocer que éste entronca su visión en una determinada concepción del tiempo basada en la poesía persa, contraviniendo frontalmente las normas básicas del modelo de narración dominante e interpelando directamente al espectador corriéndolo del lugar seguro en el que se encuentra, reducido e inmovilizado por el modelo clásico. Esta restricción visual y auditiva inicial exige una abstracción mayor por parte del espectador que, activando la riqueza de su imaginación sobre esos pocos elementos fragmentarios que recibe encuentra en ellos la habilitación para

---

<sup>10</sup> Nancy, Jean-Luc. Ob. Cit. 81 y 82.

construir el sentido –propio– del film. Es oportuno recordar 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 shah 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 existir allí muchos analfabetos, sin que ello les impida recitar normalmente versos de distintos poetas. Esa diferente jerarquización de los sentidos, al no subordinarse plenamente a la tiranía de la imagen los equilibra permitiendo que lo que se oye pueda tener tanta o más relevancia que lo que se ve. 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. De modo que, en este contexto político-social es habitual el desarrollo dual poesía-cine siendo Kiarostami, entre otros, uno de los más destacados cineastas-poeta que encontró en ambas actividades la posibilidad de escapar a la opresiva cerrazón de la realidad imperante sumergiéndose conscientemente en ella. De modo que el juego de espejos empleado por Kiarostami en sus obras cinematográficas le ha permitido (comparado en tanto superficie plana que refleja la imagen) desarrollar la interpelación del espectador incitándolo a evolucionar la calidad de su mirada y, simultáneamente, expresar su profunda preocupación filosófica por el sentido de las apariencias al reflexionar sobre la capacidad del cine para restituir la realidad más profunda mediante las mentiras de las que se vale. Por otra parte, el tema fundamental de los poetas iraníes, en particular Farrojad y Sepehrí ha sido la necesidad de una nueva mirada liberadora del Yo poético ante una realidad opresora y

absoluta. Esto puede advertirse en el excelente análisis de la relación sociopolítica entre el cine y la poesía iraní que realizan Adriana Sánchez Segura y Byron Vélez; los autores dicen: “La obra de Kiarostami aparece así, en el ámbito iraní, como la materialización de uno de los tópicos fundamentales de Sohrab Sepehrí, Forugh Farrohzad o Nima Yushij, a saber: la liberación de la mirada, la emancipación de la sujeción de los sentidos, que constriñe la interpretación de lo real en significados forjados por maquinarias oficiales”<sup>11</sup>. Así, entroncando su visión en la poesía, tomando de ella sus espacios vacíos y sus tiempos muertos, Kiarostami libera su mirada y su cámara con sensibilidad, viendo en esta última más un instrumento de registro estético que un aparato tecnológico con potencia ordenadora determinante. Pero ¿cómo concibe el propio Kiarostami este vínculo?; veamos: “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, escribir y escribir. Entonces, en respuesta a como desarrollar una buena visión estética, yo diría que tienes que seguir viendo, viendo y viendo”<sup>12</sup>. A partir de esa concepción Kiarostami filma colinas y caminos que se abren, tanto como el devenir de sus personajes recordándonos *El jardín de senderos que se bifurcan* (Jorge Luis Borges, 2001), en el que los caminos cuando no se bifurcan, se hacen zigzagueantes, accionan una co-posibilidad que enfrenta los mundos posibles y los mundos reales, haciéndolos proliferar. De allí acontece cualquier posibilidad de proseguir, proviniendo no de una impotencia de los personajes, sino de una potencia creadora que impulsa esa posibilidad colocándoles en variación continua y sustrayendo, en cada oportunidad, regímenes de verdad que pretenden fijarlas. Entonces, si bien se trata de un cine

<sup>11</sup> Sánchez Segura, Adriana y Vélez, Byron “Una figura del movimiento cinematográfico iraní. El espejo nos mira, Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami” En: Caicedo González, Juan Diego, comp. (2005). *Movimientos y renovación en el cine*, Ed. Fundación Universidad Central, Bogotá, p. 203.

<sup>12</sup> Kiarostami, Abbas. *La tierra tiembla*. En Martín, Adrián (2008). ¿Qué es el cine moderno?, Ed. Uqbar. Festival Internacional de Cine de Valdivia, p. 175.

de “deambular”, sus personajes no permanecen a la deriva, para allá y para acá; ellos son capaces de trazar mapas de sus propias andanzas. En este sentido Rosana A. F. Sardi afirma que “Es, sin embargo, el poder de afectar o de ser afectado lo que los lleva de un lugar a otro”, y se interroga: “Pero, ¿qué pretende exactamente la cámara, que el propio Abbas Kiarostami llama cámara-birome? ¿Qué hace el director iraní aquí, tomando notas relativas a la trayectoria de un niño que busca la casa de su amigo? Acompaña a Ahmad, involucrándose con los afectos que toman a su trayecto, para extraer, de allí, el fulgor del devenir-niño. En primer lugar un aprendizaje sobre una política de vida infantil, que bien propaga el arte de operar encuadres, de seleccionar elementos que aumentan la potencia, de recortar, detallar, sustraer y combinar lo que es conveniente [...] ¿Qué elementos son imprescindibles en la composición del plano cinematográfico? ¿Qué suprimir? ¿Qué traer a la luz? ¿Cuál es el encuadre que debe ser hecho? ¿Cuál es la localización a ser explotada? ¿De qué es hecho un espacio-tiempo cinematográfico? Es esa perspectiva que la actividad cartográfica, tan potenciada por la niñez, captura Abbas Kiarostami, conectando su trabajo directamente al devenir-niño. La cámara-birome está en las manos del cineasta, pero los pies que la conducen son infantiles”<sup>13</sup>. Kiarostami cree firmemente en el espectador como copartícipe en el renacimiento del cine, le otorga un lugar central y piensa que desde su intervención más activa y plena este arte puede alcanzar una nueva dimensión superadora de la vigente. Para ello apuesta a sus recursos intelectuales y emocionales, no ahogándolos o estimulándolos a la manera convencional, sino reservando para su expresión lo que estos necesitan: el espacio y el tiempo adecuado para activar su mecanismo, siempre interior. En divergencia con los cánones predominantes, de raigambre cultural occidental, propone un nuevo camino, sereno y superador a quien se abra a una

---

<sup>13</sup> Sardi, Rosana A. F. “El cine deviene niño...” en Larrosa, Jorge, y Castro, Inés A. de (comps.) (2007), *Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje*, Ed. Miño y Dávila, pp. 231 y 232. La autora hace referencia al film *¿Dónde está la casa del amigo?*

experiencia opuesta a su costumbre y cultura cinematográfica. He ahí la incitación y el desafío a la superación, a ese *salir de* que implica la educación; en este caso, reeducación de la mirada. Y es en esta contra-vención donde yace la potencialidad y la posibilidad de una nueva visión para el espectador, desafiado y estimulado a activar y poner en marcha sus recursos interiores propios de percepción, hasta ahora adormecidos y aletargados por la comodidad proveniente del exterior, desde lo dado hecho y conformado, es decir, desde la matriz narrativa clásica que inmoviliza y estandariza su intelecto y sus emociones en pos de una repetición esquematizada cuyos intereses ocultos responden a una maquinaria universal recaudatoria aliada a la visión industrializada del cine dominante.

Hacer ver sin mostrar... ¿Puede dimensionarse la dimensión de la revolución? ¿Es posible determinar las consecuencias de la propuesta? ¿Qué implicancias socio-económicas y políticas puede traer aparejadas su desarrollo? En consideración de lo dicho al inicio respecto del poder del cine, y en consideración también de las restricciones que el actual modelo impone a la participación del espectador, reduciendo sus potencias más vitales, ¿qué sucedería, en el caso contrario, estimulando y liberando la formidable capacidad humana de reflexión y de emoción? No resulta sencillo mensurarlo a priori, menos aún en instancias de ensayos preliminares menores de un artículo, y cuando la asimetría de calibres entre ambos modelos de representación cinematográfica solo es insinuación de desafío mínimo al poder audio-visual rector. A pesar de ello no es menospreciable el porte estético-moral de una propuesta que intenta poner en un lugar central al espectador-ser-humano mediante el mecanismo simple de la sugerencia como estímulo para el despliegue de su curiosidad y liberación de sus ojos. Veamos cómo imagina el propio Kiarostami este giro copernicano del arte de mirar, de este descentramiento de poder que implica rotar el baricentro de la mirada: “La única forma de prefigurar un cine nuevo reside en un mayor respeto por el papel desempeñado por el espectador. Es

preciso anticipar un cine “in-finito” e incompleto, de modo que el espectador pueda intervenir para llenar los huecos, las lagunas. La estructura de la película, en lugar de ser sólida e impecable, debe ser endeble, teniendo en cuenta que ¡no debe dejarse escapar a los espectadores! [...] Estoy intentando entender cuánto puede hacerse ver sin mostrar. En este tipo de películas, el espectador puede crear las cosas de acuerdo con su propia experiencia, cosas que no vemos, que no son visibles. [...] El espectador debe intervenir si desea percibir todo. Es más, necesita colaborar con su propio interés, para que la película se enriquezca. Si al espectador que ve apenas lo que se muestra a través de la lente de la cámara –tratándose de una visión limitada de la escena– sólo le sugiero, entonces podrá imaginar el resto, aquello que está más allá de lo que sus ojos alcanzan. Y los espectadores tienen una mente creativa. Si, por ejemplo, no vemos nada, pero oímos el sonido de un auto que frena en un cruce y después choca contra algo, automáticamente tenemos la imagen mental de un accidente. El espectador tiene siempre la curiosidad de imaginar lo que sucede más allá de su campo de visión: está acostumbrado a hacer eso con frecuencia en la vida diaria. Pero cuando las personas ingresan al cine, por hábito dejan de ser curiosas e imaginativas y simplemente reciben lo que se les ofrece. Eso es lo que pretendo cambiar [...] No dejo espacios en blanco para que las personas tengan algo que completar, los dejo para que puedan llenarlos según lo que piensan y quieren. Desde mi perspectiva, la abstracción que aceptamos en las demás formas artísticas – pintura, escultura, música, poesía– también puede intervenir en el cine. En lengua persa, tenemos un dicho cuando alguien observa una cosa con mucha intensidad: “Tenía dos ojos y pidió otros dos prestados”. Esos dos ojos prestados son aquello que quiero capturar. Es el deseo de luchar contra todo lo que las películas de entretenimiento hacen a diario: pretender mostrarle todo al público, al punto de mostrarse pornográficas [...] Siento que cada vez que un espectador tiene el impulso de girar la cabeza o mirar para otro lado, es porque esas escenas no son necesarias en la pantalla. En contraposición, mi forma de encuadrar la acción



obliga a los espectadores a mantenerse más rectos y estirar el cuello para intentar ver ¡aquello que no nuestro!”<sup>14</sup>. En su desafío por un cine nuevo que supere los hábitos establecidos y consolidados Kiarostami redobla el esfuerzo en pos de la libertad del espectador y respalda sus argumentos diciendo: “Si las imágenes confieren al observador el poder de interpretarlas, extrayéndoles un sentido; un sentido que ni siquiera yo imaginaba, mejor es no decir nada y dejar al espectador libre para imaginar todo. Al contar una historia se cuenta *una* historia. [...] Pero cuando no decimos nada, es como decir muchas cosas. El poder pasa al espectador. André Gide decía que lo que cuenta es la mirada, no el argumento. Y para Godard, lo que se ve en la pantalla ya está muerto. Sólo la mirada del espectador puede infundirle vida”<sup>15</sup>.

Este cambio significa, además, un sacudón al aletargamiento del espectador, ya amoldado al hábito de recibir lo dado-hecho sin esperar más desde su actitud pasiva. Así, consolidado como demanda actual de imágenes-entretenimiento, el cine es también un reflejo de la sociedad que lo mira y lo requiere. Pero ese mirar, a pesar de estar prestablecido culturalmente, es posible de modificarse si existe una mirada de realizador que lo proponga. En este mismo sentido Rosenbaum cita a Orson Welles (1938), quien consideraba sobre la representación: “Quiero darle al público la insinuación de una escena. No más que eso. Deles demasiado y no contribuirán con nada ellos mismos. Deles sólo una sugerencia y los tendrá trabajando con usted. Eso es lo que le da significado al teatro: cuando se vuelve un acto social”<sup>16</sup>. Y al dejar un lugar central a la libertad de interpretación del espectador, de esta liberación surge como consecuencia la multiplicidad de puntos de vista posibles del film. Se trata, pues,

<sup>14</sup> Kiarostami, Abbas (2006) “Fotografía y naturaleza”, en: Malba-Colección Constantini. *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*, Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, pp. 103 y 104.

<sup>15</sup> Ob. Cit., p. 105.

<sup>16</sup> Rosenbaum, Jonathan. *Abbas Kiarostami*. En: Malba-Colección Constantini, Ob. Cit. p. 147.

de un perspectivismo que habilita múltiples visiones, tan válidas unas como otras, por complementarse entre ellas, por no excluirse. Resulta, de esa decisión clave, la liberación de la mirada y la democratización de la interpretación. De este modo, el poder se ha cedido al espectador, que es a partir de ahora un espectador activo, con tiempo y espacio para discernir mediante su propia interpretación los múltiples matices posibles de diferenciar. Un ejemplo de ello nos lo muestra Mehrnaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaum citando una comparación doméstica de Kiarostami: “En el supermercado, todo el mundo tiene un poder de compra diferente, de manera que no pueden salir todos con los mismos productos. En el mismo sentido, cuando uno ve una película, debería salir con su propia interpretación personal, que se basará en quien es uno. La película debería permitir que eso sucediera, hacer lugar a esa interpretación”<sup>17</sup>, para poco más adelante ampliar su desafío cinematográfico revolucionario sustituyendo el centro de definición del significado de las imágenes; esto es, según su particular punto de vista: “Se supone que el sonido ha de asumir el papel de lo que no es visible. A lo largo de esta película (*El viento nos llevará*), mi desafío fue ver si podíamos mostrar sin mostrar, mostrar lo que es invisible, y mostrarlo en las mentes de los espectadores en lugar de hacerlo en la pantalla”<sup>18</sup>. De esta manera, el cineasta iraní se apoya en el instinto - Cree en él tanto o más que en la educación formal- para la creación cinematográfica nutriéndose de otras expresiones artísticas además de la poesía, modera el aporte recibido de la educación materializada en sus estudios formales (Universidad de Teherán) y no asigna al tránsito académico propio mayor importancia en su formación. Un reflejo de ello lo aportan Javier Porta Fouz y otros mencionando las propias palabras de Kiarostami: “[...] a pesar de que creo firmemente que los estudios académicos no hacen al artista, no puedo negar que un estudio

---

<sup>17</sup> Mehrnaz Saeed-Vafa y Rosenbaum, Jonathan. *Entrevistas a Abbas Kiarostami*, Chicago, marzo de 1998. En: Malba-Colección Constantini, Ob. Cit., p. 175.

<sup>18</sup> Ob. Cit. p. 179.

apropiado puede cambiar la forma de ver las cosas. Si la pintura es el resultado de un instinto humano (y de esto podemos tener la prueba observando los dibujos de los niños o los primeros dibujos de los hombres primitivos en las paredes de una cueva), a mi me gusta pensar que educar el instinto le otorga otra dimensión a la manera en que vemos el mundo: aquello que eliminamos y aquello que añadimos mientras nos expresamos a través de nuestra obra de arte. Esa es la razón, tal vez, de la fuerte presencia de la pintura y la fotografía en mi cine”<sup>19</sup>. El objetivo de Kiarostami es activar la creatividad humana a través del cine, y para lograrlo considera de fundamental importancia restringir la información visual de forma tal que minimizándola o eliminándola por completo se estimulen las potencias de nuestra imaginación mediante el mecanismo de sugerencia que aplica reiteradamente a los diálogos de sus personajes espectrales, que a su vez son captados en el film pero sin ser filmados. Esta suerte de significativo vacío, que sustrae a la representación pero que la hace posible, posibilita el debilitamiento antropológico presentado en la película *El viento nos llevará*, y que Kiarostami manifiesta en una entrevista con David Sterrit citada por Sergio Villalobos-Ruminott: “[...] Nosotros no vemos sus vidas... la película tiene una relación física con ellas, 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 principal de la película, pienso... Hay once personas en esta película que no son visibles. Al final tú no ves si las has visto, pero sientes que las conoces porque sabes quienes fueron y que hacían. Quiero crear un tipo de cinema que muestre sin mostrar”<sup>20</sup>. Para Kiarostami, hoy en día un cineasta debe necesariamente interrogarse sobre las imágenes y no limitarse a

<sup>19</sup> Porta Fouz, Javier y otros, *Entrevistas a Abbas Kiarostami*, Buenos Aires, febrero de 2006. En Malba-Colección Constantini, Ob. Cit., p. 185.

<sup>20</sup> Sterrit, David (2000). “Interview with Abbas Kiarostami, Taste of Kiarostami”, en Villalobos-Ruminott, Sergio, *Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista*. En: *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional* N° 12 (2005). Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, pp. 15 y 16.

producirlas. 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. La propuesta de plantearle interrogantes al espectador, y que éste pueda encontrar las respuestas, le otorga la posibilidad de rescatarlo de la esclavitud emocional e intelectual a la que se ve sometido por el cine de Hollywood y su gigantesco aparato narrativo esquemático y repetitivo. De manera que, la oportunidad de reflexionar concedida permite al espectador completar él mismo la parte inacabada de una obra; en palabras de 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”<sup>21</sup>. Este modo de concebir el cine, inacabado e incompleto, para que el espectador tenga un rol activo interviniendo en su culminación, puede lograrse dejando de lado una estructura narrativa impermeable y rígida; por el contrario, requiere considerar la idea de debilitarla dosificando sabiamente los momentos de silencio y de música: los primeros subrayan invariablemente con notable efectividad los tiempos muertos de la acción, que son también los tiempos fuertes de la deliberación por parte del protagonista, aquellos momentos en que debe encontrar por sí mismo una solución para la encrucijada en que se encuentra. Como ejemplo de lo mencionado señalamos la expresión de Kiarostami al ser consultado por Alberto Elena

---

<sup>21</sup> 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.) (1997). *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*, París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, págs. 69-71. En: Alberto Elena (2002) *Abbas Kiarostami*. Ed. Cátedra, pp. 287 y 288.

sobre la secuencia inicial que incluye en el film *Primer plano*: “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”<sup>22</sup>; entonces el espectador, de la misma manera que los personajes del film no dispone de mayores informaciones, y en este caso al dejar el director la cámara afuera, sin seguir al personaje principal introduciéndose en la vivienda, lo obliga a permanecer con el taxista en el exterior de la casa viéndole recoger unas flores de entre la basura y hacer rodar de una patada calle abajo un aerosol... ¡cuya rodada dura treinta segundos...! mientras es seguido por la cámara hasta detenerse.

## Conclusión

Para la elaboración de este texto se partió de una plataforma conceptual basada en conceptos filosóficos aportados por Walter Benjamin, citas fundamentales de Bergson y textos elegidos de Gilles Deleuze que permitieron, en conjunto, crear el marco teórico de encuadre de los textos específicos seleccionados para el desarrollo de la investigación. La propuesta de entender el cine a partir del arte de una reeducación de la mirada que permita una percepción abierta y múltiple de la realidad facilitó la conexión entre filosofía y cine.

En primer lugar se trataron aspectos relativos a la reproducción en el campo del arte y la incidencia de la técnica de reproducción como facilitadora de la multiplicación de la obra de arte, su estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días y la función del cine como agente de gran influencia. Se vio que elevar la mirada permite comprender más profundamente lo que expresan las imágenes y que esta evolución de la mirada está sujeta a preguntas posibles de realizar a través

---

<sup>22</sup> Elena, Alberto. Ob.Cit., p. 124.

de esas mismas imágenes. En este marco filosófico se encuadró el cine de Kiarostami, que es, de acuerdo a Jean-Luc Nancy, “una meditación metafísica”, conformando una nueva forma de entender el cine como arte de mirar, estimulante de una mayor actividad reflexiva y enfocada en un espectador renovado que sustituya al espectador convencional. El cineasta iraní promueve, según se ha visto, un cine con mayor respeto por el rol desempeñado por el espectador, colocándolo en un lugar central.

Por otra parte, para su mejor comprensión, se hizo una aproximación al contexto político-social desde el cual emerge el cine realizado por Kiarostami y se pudo apreciar, en ese intento, la importancia de la interacción dual poesía-cine cultivada por el realizador iraní. Se vio también que, al considerar la atención en la mirada desplazando hacia un segundo plano el argumento, y diciendo solamente lo imprescindible, es posible cederle el poder de interpretación al espectador, considerándolo y elevándolo para que éste adopte una actitud creativa superior.

En síntesis, hemos analizado cómo Kiarostami, intentando crear un cine que -mostrando sin mostrar- cristaliza una posibilidad de *ser sin ser* muy diferente a la ofrecida por la mayoría de las películas industrializadas de hoy. En estas últimas, las imágenes, excedidas de información, esquematizadas y repetitivas, restringen o inhiben seriamente cualquier posibilidad de activación de la imaginación del espectador. Además se ha visto que, al igual que Rossellini, para llevar adelante su propuesta estilística cinematográfica realiza los rodajes casi exclusivamente con actores no profesionales.

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter (2009). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En: *Estética y Política*. Buenos Aires, Ed. Las cuarenta.

Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires, Ed. Paidós.

Elena Alberto (2002). *Abbas Kiarostami*, Barcelona, Ed. Cátedra.

Elena, Alberto (2008). “La vida y algo más”, en Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, Ed. Errata naturae.

Kiarostami, Abbas (2006). “Fotografía y naturaleza”. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*, Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA.

Kiarostami, Abbas. “La tierra tiembla”. En Martín, Adrián (2008). *Qué es el cine moderno?*, Santiago de Chile, Uqbar Editores.

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.) (1997), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*, París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma. En: Alberto Elena (2002).

Merrnaz Saeed-Vafa y Rosebaum, Jonathan (1998). “Entrevistas a Abbas Kiarostami, Chicago”. En: Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*, Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA.

Nancy, Jean-Luc (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, Ed. Errata naturae.

Porta Fouz, Javier y otros (2006). “Entrevistas a Abbas Kiarostami”, Buenos Aires. En Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*, Ed. Museo de Arte Latinoamericano MALBA.

Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Ed. Manantial.

Rosenbaum, Jonathan (2006). “Abbas Kiarostami”. En Malba-Colección Constantini, *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real*, Ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA.

Rosenbaum, Jonathan y Mehrnaz Saeed-Vafa (2013). *Abbas Kiarostami*. Ed. Los Ríos.

Sánchez Segura, Adriana y Vélez, Byron. “El espejo nos mira, Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami”. En: Caicedo González, Juan Diego, comp. (2005) *Movimientos y renovación en el cine*, Bogotá, Ed. Fundación Universidad Central.

Sardi, Rosana A. F. *El cine deviene niño...* En: Larrosa, Jorge y Castro, Inés A. de, comps. (2007), *Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje*, Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila.

Sterrit, David, entrevista con Abbas Kiarostami, “Taste of Kiarostami” <http://sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostami/html> *Senses of Cinema* (2000), cit. en Villalobos-Ruminott, Sergio, “Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista”. *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, N° 12, (2006), Caracas, pp. 38-67.