

## **Poética cinematográfica de Abbas Kiarostami Hacia un análisis de su filosofía estética y política**

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

### **Resumen:**

El texto parte de la visión del cine actual encuadrado en el capitalismo cultural y de mercado con su impacto transformador masivo en los seres humanos, la consecuente necesidad de desarrollar una nueva forma de entenderlo como arte de mirar y la consiguiente e imprescindible necesidad de jerarquización del espectador, otorgándole un rol más activo. Cobran importancia los procesos de percepción y cognición, la representación de la duración, el rol diferenciador de la intuición, las cualidades del movimiento, las ideas de tiempo real y de lo imprevisible, la subordinación del espacio al tiempo, las funciones de la memoria y de la voluntad, la repetición como transgresión generadora de humor, la noción de duración y la capacidad de discernimiento. se incluyen algunas referencias específicas de la filosofía estética y política que conforma la poética cinematográfica de Abbas Kiarostami.

**Palabras clave:** Filosofía - Estética - Política - Poética - Kiarostami

### **Abstract:**

The article begins with the vision of contemporary cinema framed in the cultural and market capitalism with its massive transformative impact on humans, the consequent need to develop a new way of understanding it as art of looking and therefore, essential need for nesting the viewer, giving a more active role. Become important processes of perception and cognition, representation of duration, the differentiating role of intuition, qualities of movement, the ideas of real-time and unpredictability, the subordination of space to time, memory functions

---

<sup>1</sup> Carlos Alberto Ballistrieri. 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 Arte, Universidad Nacional de Córdoba). Docente e investigador. E-mail: caballistrieri@yahoo.com.ar.

and of the will, repetition as a generator transgression of humor, the notion of duration and capacity of discernment. some specific references to aesthetics and political philosophy that forms the film poetics of Abbas Kiarostami are included.

**Key words:** Phylosophy - Aesthetics - Political - Poetical - Kiarostami

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?

Gilles Deleuze *L'image-temps* (1985)

## Introducción

El trabajo que aquí se presenta se ha elaborado a partir de algunos de los textos seleccionados para el proyecto de tesis doctoral habiéndose tomado de ellos aquellos conceptos más profundamente vinculados al tema de investigación y tiene por finalidad que su tratamiento coadyuve a clarificar el desarrollo de aquella. Entre los autores abordados hemos destacado conceptos de Henri Bergson (*Materia y memoria; La risa*), Gilles Deleuze (*Diferencia y repetición*), Merleau-Ponty (*Les philosophes célèbres*), Lowe (*Historia de la percepción burguesa*), Jonathan Crary (*Técnicas del observador*) y Suely Rolnik (*Geopolítica del rufián*). Desde lo metodológico se ha trabajado de modo que partiendo de los nudos conceptuales seleccionados se han ido tirando diversos hilos o líneas que permiten desentrañar las cuestiones de nuestro interés cinematográfico, y se las ha cruzado con reflexiones y observaciones filosóficas realizadas por otros autores que tratan la poética cinematográfica de Kiarostami, entre ellos Alberto Elena (*La vida y algo más*, en Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*), Adriana Sánchez Segura y Byron Vélez (*El espejo nos mira. Una aproximación al cine de Abbas Kiarostami*), Abbas Kiarostami (*Fotografía y naturaleza*) y Jean-Luc Nancy (*La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*).

Considerando que la percepción es un aspecto central en la consideración cinematográfica que nos ocupa, por su íntima relación de ésta con la apertura y el “hacer imagen” nos ha parecido de particular interés integrar a lo ya mencionado el concepto de *écart* analizado por Marie Bardet (*Pensar con mover*) por ser pensado como una nueva concepción que ensaya la separación divisoria de una idea acabada, una desviación inacabable hacia nuevas posibilidades de interpretación.

Kiarostami reconoce en su obra la influencia del neorrealismo italiano (1958), y es en el neorrealismo italiano dónde –según Deleuze– el cine empieza. Luego de concluida la Segunda Guerra Mundial la crisis alcanzó al cine por sus implicancias en ella y sacudió la denominada imagen-acción. No obstante, a pesar de la continuidad de los filmes de la industria americana el núcleo esencial del cine comenzó a requerir en forma creciente de mayor reflexión, lo cual implicó innovar el relato evolucionándolo hacia la comprensión de una realidad más compleja y caótica. Para la nueva mentalidad surgida del acontecimiento bélico era insuficiente aquel tejido de relaciones simples, por lo que pasó a exigir ahora la conformación de un nuevo conjunto de relaciones cuya sustancia fuera esencialmente pensada y pensante, lo cual equivalía a buscarla más allá del movimiento.

Así, al romper las coordenadas espaciales del antiguo realismo de los lugares y conformando abstractos visuales, un espacio cualquiera pasa a ser un puro potencial que expone cualidades puras en las que situaciones triviales o cotidianas pueden liberar aquellas fuerzas intensas contenidas en un relato. Por su parte, haciendo culto del paradigma de lo contemporáneo como encuentro de dos realidades distantes Kiarostami propone una nueva forma de visionar el cine, entendida como arte de la mirada, reeducándola y movilizándola para “abrir los ojos”, rechazando una percepción única de la realidad, cuya esencia es cuestionada sistemáticamente en sus filmes.

La hipótesis de partida se sintetiza en la idea de necesidad de entender el cine a partir del arte de reeducar la mirada de

manera que facilite una percepción abierta, más diversa y múltiple de la realidad, superadora al mismo tiempo de la actual mirada propuesta por la mayoría de las películas que la industria contemporánea produce, y limita casi en exclusividad, a presentar bajo imágenes esquematizadas, repetitivas y excedidas de información, inhibiendo en gran parte por ello toda posibilidad de activación de la imaginación del espectador. Se trata de evolucionar desde la percepción única, hermética y acotada en sí misma, hacia una percepción descentrada con puntos de vista atomizados, dispersos y múltiples, ya sea desde la concepción misma de su realización hasta la recepción y posibilidades de observación por parte del espectador. En resumen, una evolución hacia la multiperspectividad. Pero el paso desde una visión unicéntrica hacia otra de carácter policéntrica implica superar los puntos de referencia perceptuales hasta entonces vigentes dando lugar a nuevos y diversos puntos de vista complementarios de aquellos; consiste, en síntesis, en el accionamiento de nuevos instrumentos de captación de lo múltiple, de incorporar herramientas para aprehender lo diverso y lo complejo. Lowe analiza los procesos perceptivos en relación a la transformación dinámica de los aspectos espaciotemporales vinculados al cine, al significado de los signos y los significados que trascienden a las imágenes. En sus consideraciones afirma que: “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. [...] Tres de las perspectivas perceptuales claramente distintas en la sociedad burocrática del consumo controlado son, a saber, la semiología del signo, la espacio temporalidad del filme y la metacomunicación de la imagen. Estas nuevas dinámicas están transformando la temporalidad, la espacialidad y la encarnación que heredamos de la sociedad burguesa” (Lowe 1986: 7). Más adelante, en lo que respecta al cine, hace centro en la técnica y en el montaje como artífices de esta apertura y expresa que: “En conjunto, cámara y edición constituyen la multiperspectividad de un filme, mucho más dinámica que la perspectiva visual de una pintura o el

narrado de una novela” (idem: 15). Relacionado con lo anterior, pero con una concepción estética divergente, Kiarostami al dejar un lugar central a la libertad de interpretación del espectador permite surgir, como consecuencia, la multiplicidad de puntos de vista posibles del film. Se trata, entonces, de un perspectivismo habilitante de múltiples visiones complementarias y no excluyentes entre ellas. No obstante, el registro del cine vigente afecta profundamente el comportamiento humano, las conductas respecto a las demandas de productos, y encuentra su raíz en el contexto cultural actual del denominado capitalismo avanzado en el cual el capital ha sustituido a Dios como valor y en el que el consumo masivo exacerbado de bienes ha reemplazado a la virtud. En el sentido expuesto Rolnik afirma que “Esta fuerza (“capitalismo cognitivo” o “cultural”) es 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” (idem: 5). Por su parte, la nueva forma de entendimiento del cine como arte de mirar estimula una mayor actividad reflexiva enfocada en un espectador renovado que pasa a ocupar de ese modo un lugar central, pudiendo dejar atrás, en consecuencia, el lugar periférico al que lo relegaron sistemáticamente los filmes convencionales. Así, mediante el intento de reeducar la mirada, movilizándola para “abrir los ojos”, se pretende evitar el reduccionismo de una percepción única de la realidad cuestionándola, al tiempo que esa reflexividad permite establecer una conexión entre filosofía y cine.

En esta mirada que irrumpe lo innovador pasa a ser el predominio de interrogantes, que han ganado su lugar a expensas del espacio antes ocupado por certezas preestablecidas, constituyendo por ese motivo una nueva concepción que permite ensayar la apertura; es una separación que divide la idea acabada, una desviación inacabable hacia nuevas posibilidades de interpretación, en definitiva un *écart*. Marie Bardet afirma que “La desviación, la apertura [*écart*] hace imagen, y si en una percepción hay atención, entonces la percepción es un “abrirse” [*écartement*], un hacer imagen” (Bardet 2012). Más adelante

agrega que “En la brecha [*écart*] resuena el sentido y resuena la estimación, el *feedback* del movimiento, el gusto del gesto” (idem: 211) y finalmente concluye que “En el término “apertura” [*écart*] se reúnen el proceso (abriéndose) y el resultado (abierto) en una tendencia que no termina nunca” (idem: 244). Aquí es oportuno recordar que el concepto de percepción ha sido sometido a discusiones intensas a lo largo del tiempo, siendo precisamente el tiempo la dimensión determinante de su conformación. En su estudio sobre las técnicas del observador Crary resalta la importancia de la postimagen retiniana como fenómeno óptico y menciona 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” (Crary 2008: 1). La percepción como mecanismo es, además, propia de la actividad del cine y está presente en él desde la fase inicial dado que implica el punto de vista desde el cual se va ver o contar una historia y determina, en última instancia, la percepción única o múltiple que resultará accesible al observador. Históricamente, luego de la crisis que cuestionó a la imagen-acción, y a pesar de la continuidad de los filmes de Hollywood, el alma del cine comenzó a exigir cada vez más pensamiento, y para comprender lo elíptico y lo inorganizado hizo falta un nuevo tipo de relato.

Eso motivó la búsqueda de una imagen mental superadora del tejido básico de relaciones que permita formar una nueva sustancia pensada y pensante más allá del movimiento de las imágenes por lo que fue necesario elevar la mirada para comprender lo que éstas expresan. Ello significó la inversión de algunos cánones preestablecidos en cuanto a la estructura narrativa y sus partes componentes surgiendo así la necesidad de dejar en ella espacios adecuados para la intervención activa de un nuevo tipo de espectador colocado en desafío ante la austeridad informativa y siendo estimulado a movilizarse interiormente para co-construir *su* película a partir de los elementos visuales y sonoros restringidos de los que es provisto. Este giro copernicano

descentrando el arte de mirar representa en la práctica la liberación de los ojos y el consecuente des-pliegue de interés y curiosidad; en palabras de Kiarostami: “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 [...] 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 el 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. [...] Desde mi perspectiva, la abstracción que aceptamos en las demás formas artísticas –pintura, escultura, música, poesía- también puede intervenir en el cine”.<sup>2</sup> En la práctica, para lograr instrumentarlo Kiarostami prioriza el cuadro autónomo al contraplano, emplea silencios oportunos y vacía partes de la historia para que cada espectador entienda *una* historia, que es *su* historia construida mediante el empleo de su propia capacidad imaginativa. Este

---

<sup>2</sup> Kiarostami, Abbas. “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.

cambio significa, por su parte, un sacudón al aletargamiento de un espectador amoldado al hábito de recibir lo dado-hecho sin esperar más que eso desde su básica actitud pasiva. De modo que, esta nueva función del cine supedita su propia capacidad como espectador auto-realizador de preguntas a través y a partir de las imágenes que recibe, es decir, mediante una propuesta poética cinematográfica que ofrece en su seno una filosofía estética y política claramente definida.

La crisis de la imagen-acción significó, en esencia, el desplazamiento de un sistema de valoraciones -de sus propios valores- por otro nuevo sistema de valores correspondiente al modelo emergente de la imagen-tiempo. Encuadrado en este cambio radical la evolución del cine pasó a sustentarse más en la calidad de las preguntas posibles de formular que por la precisión de las certezas aportadas. Un nuevo cine de reflexión, de espacio y de tiempo para las preguntas, en esencia, un cine que deja un lugar al interrogante y se conecta con la filosofía. Encuadrado en esta perspectiva el cine de Abbas Kiarostami es, de acuerdo a la expresión de Jean-Luc Nancy, “una meditación metafísica” (Nancy 2008: 96),<sup>3</sup> es decir, una nueva forma de entender el cine, como arte de la mirada que requiere -por esta razón- una actitud más activa del espectador. Un cine en el que a través 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, y su manifestación se da en que la distinción entre lo subjetivo y objetivo se desvanece a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Esto significa menor movimiento de personajes y de cámaras, una notable atenuación del montaje y, en su lugar, mayor protagonismo descriptivo a través del plano secuencia. En síntesis, una mutación de valores reveladores de

---

<sup>3</sup> El autor aclara que su afirmación no significa que el cine de Kiarostami trate temas metafísicos en el sentido que lo hace, por ejemplo, Bergman en *El séptimo sello*; significa sí una metafísica cinematográfica, el cine como lugar de la meditación, como su cuerpo y su dominio, como el tener lugar de una relación con el sentido del mundo.

que los objetivos son otros, una manera de lograr que los roles se modifiquen como así también las relaciones. Esto lleva a que, para lograr el desprendimiento de grandes fuerzas de desintegración, resulten más aptos los vínculos débiles entre actores, en tanto que el personaje y también el espectador, lo dos simultáneamente se hagan visionarios. Por lo tanto, para alcanzar el ascenso de situaciones puramente ópticas y sonoras el personaje del film también se convierte en una suerte de espectador, registrando más que accionando, y entregándose a la visión –a ver- a partir de un vagabundo con vínculos sensoriomotrices debilitados que permiten hacer sensible el tiempo. Un ejemplo del transcurrir del tiempo lo aporta De Sica empleando una bicicleta (*Ladrón de bicicletas*) para representar la duración, la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de que ésta permanezca inmóvil, apoyada en la pared, reflejando de ese modo la imagen pura y directa del tiempo. Como puede advertirse, se torna necesario entender este desprendimiento no distinguible de fuerzas muertas.

Y para comprender esa indiscernibilidad se requiere conocer los signos claves de las imágenes (opsignos) y los signos claves de los sonidos (sonsignos). Deleuze se ocupa de estas cuestiones y nos aproxima, en el sentido expuesto, a la diferenciación intuitiva lograda mediante grados diferentes de esfuerzos necesarios para captar las articulaciones de la realidad mencionando que el bergsonismo contribuye fuertemente con la filosofía de la diferencia respondiendo al fin propio de la filosofía pretendiendo captar la cosa misma desde lo que ella es, en su diferencia con todo lo demás, esto es, en su diferencia interna: “Esta filosofía opera siempre en dos planos, el metodológico y el ontológico. A diferencia de sus predecesores, que sólo veían diferencias de grado, Bergson ve allí verdaderas diferencias de naturaleza: La intuición es el goce de la diferencia. Pero no consiste únicamente en gozar del resultado del método, sino que ella misma es el método. En cuanto tal, no es un acto único, sino que nos propone una pluralidad de actos, una pluralidad de esfuerzos y direcciones. En su esfuerzo primero, la intuición es la

determinación de las diferencias de naturaleza. [...] Hay que dividir la realidad según sus articulaciones [...] Pero la diferencia de naturaleza entre dos cosas no es aún una diferencia interna de la cosa en tanto tal. Además de las *articulaciones de lo real*, hemos de distinguir las *líneas de hechos* que definen un segundo esfuerzo de la intuición. [...] Las articulaciones de lo real distribuyen las cosas según sus diferencias de naturaleza, forman una diferenciación. Las líneas de hechos son las direcciones que cada una de ellas sigue hasta el final, direcciones que convergen hacia una sola y la misma cosa; definen una integración, y cada una constituye una línea de probabilidad” (Deleuze 1956: 46-47). Poco más adelante Bergson realiza otras precisiones de aspectos vinculados a nuestra temática de estudio pero cuya profundidad excede el tratamiento posible de abordar en este trabajo de seminario; entre ellas se mencionan que: una cosa, en sí misma y en su verdadera naturaleza, es la expresión de una tendencia más que el efecto de una causa; afirma que la duración *es lo que difiere de sí mismo* y que *la materia*, al contrario, es lo que no difiere de sí, lo que se repite; aclara que la intensidad es un mixto que se divide en dos tendencias, cualidad pura y cantidad extensiva; que el movimiento es cambio cualitativo, y el cambio cualitativo es movimiento, para arribar, finalmente, a la tesis que podría expresarse así: el tiempo real es la alteración, y la alteración es substancia (Deleuze 1956: 52). Y siguiendo esta línea de razonamiento Deleuze expresa que: “Para Bergson lo imprevisible, lo indeterminado no es lo accidental sino, al contrario, lo esencial, la negación del accidente. [...] La esencia de una tendencia vital consiste en desarrollarse en forma de haz, creando, por su mero crecimiento, direcciones divergentes entre las cuales se distribuirá el impulso” (Deleuze 1956: 55), arribando luego a un punto cuyo interés es central en lo que concierne al cambio de mirada aplicada al nuevo cine del que venimos hablando, para lo cual apunta al concepto mismo y su composición interna, a su diferenciación interior. Es aquí donde Deleuze se refiere al renunciamiento del pensamiento en términos espaciales para acentuar la importancia del tiempo, y agrega:

“Dejando de lado la concepción espacial pone la atención en el tiempo y en pos de alcanzar un objetivo filosófico superior Bergson apunta al concepto y dice de él que convertido en concepto mismo de la diferencia es la diferencia interna. ¿Qué ha sido preciso para alcanzar ese objetivo filosófico superior? Renunciar a pensar en el espacio: en efecto, la distinción espacial “no comporta grados”. Las diferencias espaciales se han sustituido por diferencias temporales. Es propio de la diferencia temporal el hacer del concepto una cosa concreta, porque las cosas son matices o grados que se presentan en el seno del concepto” (Deleuze 1956: 60). Pero llega aún más lejos y vincula al tiempo con la memoria observando en ésta su incidencia y determinación sobre el futuro, esto es, sobre el porvenir en relación al pasado; la memoria cobra en esta visión un rol protagónico en la conformación del futuro: una memoria atenta, acompañada de voluntad, puede evitar la repetición de lo ya acontecido liberando al ser hacia una nueva posibilidad, hacia lo que aún no le ha acontecido. No sólo memoria y voluntad, sino, además, duración y repetición están afectadas en el tiempo. Deleuze menciona que: “En relación a la influencia y a la relación del tiempo en la memoria, de un modo distinto que Freud, pero no menos profundo, Bergson ha visto que la memoria era una función del porvenir, que la memoria y la voluntad no constituyen más que una sola función y que sólo un ser capaz de memoria puede desviarse de su pasado, desprenderse de él, no repetirlo, hacer algo nuevo.[...] Decir que el pasado se conserva en sí mismo y se prolonga en el presente equivale a decir que el momento siguiente aparece cuando el anterior aún no ha *desaparecido*. Esto supone una contracción, y la contracción es lo que define la duración. Lo que contrapone a la contracción es la pura repetición o la materia: la repetición es el modo de un presente que no aparece más que cuando el anterior ha desaparecido, el instante mismo o la exterioridad, la vibración, la distensión. [...] Hume planteaba el problema de la causalidad preguntando cómo una mera repetición, repetición de casos similares que no produce nada nuevo en el objeto puede en

cambio producir algo nuevo en la mente que lo contempla [...] La respuesta era que la repetición produce una diferencia en la mente que la observa en virtud de principios de la naturaleza humana y, especialmente, del principio del hábito” (Deleuze 1956: 62).

Lo hasta aquí tratado es de algún modo componente estético de la filmografía que nos interesa; está presente en ella. Un ejemplo de aplicación a citar es el film *El viento nos llevará* (Abbas Kiarostami, 1999) 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 sostener la comunicación. Las llamadas se suceden día a día, una y otra vez.

La cámara filma con la misma luz captando los mismos movimientos. Behzad sube rápidamente a la colina con la urgencia de un desposeído para que su teléfono tenga cobertura y así poder hablar. 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 otorgando 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 previsible. A la cuarta vez (*repetición*) que el ingeniero sube a la colina la situación ha pasado a ser ridícula, y la ironía provoca el humor del espectador.

No obstante, volviendo al concepto en cuestión, hay que tener en claro las diferencias entre repetición y generalidad. La repetición no es la generalidad. La repetición debe distinguirse de la generalidad de varias maneras. Según Deleuze, “La generalidad presenta dos grandes órdenes: el orden cualitativo de las semejanzas y el orden cuantitativo de las equivalencias. [...] 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 (Deleuze 2002: 21-23). Como hemos visto en el ejemplo del film de Kiarostami, la repetición puede ser sucedida por el humor. Deleuze afirma, además, que “La repetición pertenece al humor y a la ironía; es, por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen la ley. [...] Sin duda, la repetición es ya lo que encadena; pero si la repetición es lo que mata, es también lo que salva y lo que cura, y lo que cura, antes que nada, de otra repetición. En la repetición reside, pues, al mismo tiempo, todo el juego místico de la pérdida y de la salvación...” (Deleuze 2002: 26-28). Pero si bien la repetición tiene que ver con lo idéntico, también en ella existe una singularidad que la caracteriza, un aspecto particular que la distingue en esa *su* repetición. En este sentido Deleuze dice que “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” (Deleuze 2002: 53).

La realidad del espíritu estaría relacionada con la realidad de la materia a través de la memoria. Según afirma Bergson en el prólogo de *Materia y memoria*, la materia es un conjunto de “imágenes”, una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa; una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”. Esto haría del idealismo y del realismo dos tesis igualmente excesivas, y haría falta conocer las claves de la psicofisiología para conocer en detalle lo que pasa en la conciencia, aunque, de un modo más general, el estado psicológico desbordaría enormemente al estado cerebral, pudiendo nuestra vida psicológica jugarse a alturas diferentes, unas veces más cerca, otras veces más lejos de la acción, según

nuestro grado de atención a la vida. En función de que los movimientos centrífugos del sistema nervioso puedan provocar el desplazamiento del cuerpo, y los movimientos centrípetos, o al menos algunos de ellos hacen nacer la representación del mundo exterior, esto le permite a Bergson afirmar que “Los nervios aferentes son imágenes, el cerebro es una imagen, las conmociones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro también son imágenes” (Bergson 2010: 35). Esto implica la relación y el reflejo entre el cuerpo y los cuerpos circundantes; aquel ordena a estos según sus potencias crecientes o decrecientes, sus acciones y reacciones a través de los nervios centrípetos, la médula, el cerebro y los nervios centrífugos.

En relación a lo anterior Bergson estableció la diferenciación siguiente: “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo” (Bergson 2010: 37). De lo anterior puede inferirse que ante cualquier cambio de los objetos en relación a mi cuerpo algo se modificará en los movimientos interiores de mis centros perceptivos y, en consecuencia, en mi percepción; por lo tanto, ésta depende de esos movimientos mínimos. Pero entonces surge aquí la cuestión pendiente entre el realismo y el idealismo debido al hecho de que las mismas imágenes puedan entrar a la vez en dos sistemas diferentes. El sistema realista parte, en efecto, del universo, es decir de un conjunto de imágenes gobernadas en sus relaciones mutuas por leyes inmutables, donde los efectos permanecen proporcionados a sus causas, y cuyo carácter es no tener centro; en consecuencia, todas las imágenes se despliegan sobre un mismo plano que se prolonga indefinidamente. Por otra parte, en su ensayo sobre la significación de lo cómico Bergson se refiere nuevamente a la relación entre realismo e idealismo en la obra de arte afirmando la expresión siguiente: “De modo que podríamos decir, sin jugar en modo alguno con el sentido de las palabras, que el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma, y que sólo a fuerza de idealidad puede llegarse a estar en contacto con la realidad”

(Bergson 2009: 114). Lo mencionado aquí puede advertirse en la expresión poética del director iraní.

Por su parte, Kiarostami reconoce la influencia del neorrealismo italiano en su obra cinematográfica, y es en el neorrealismo italiano donde –según Deleuze- el cine empieza; en él la hebra del relato estaría reventada. Así, 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, en este sentido, un puro potencial y expone solamente potencias y cualidades puras en el que las situaciones más triviales o cotidianas desprenden aquellas “fuerzas muertas” acumuladas e intensas que mencionáramos. Al parecer, la percepción es incompleta, parcial, y está definida por la subjetividad, siendo, en este sentido, un fiel reflejo de ciertos rasgos distintivos del sujeto que percibe. Deleuze 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” (Deleuze 1986: 36-37).

El tiempo, más que el espacio, según hemos dicho, es determinante en cuestiones de distinciones o de uniones establecidas por la intuición, tanto del sujeto como del objeto. Deleuze vuelve a referirse a las nociones de intuición y duración

en Bergson. Según Deleuze una de las originalidades de Bergson reside en su propia doctrina, que organiza la intuición como un verdadero método para eliminar los falsos problemas, para plantear los problemas con verdad, un método que los plantea en términos de duración, y a continuación lo cita: “Las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, a su distinción y a su unión, deben plantearse en función del tiempo más que del espacio [...] es la duración la que juzga la intuición, pero no es menos cierto que sólo la intuición, cuando ha tomado conciencia de sí misma como método, puede buscar la duración en las cosas, apelar a ella o requerirla, precisamente porque le debe todo cuanto es [...] El primer carácter de la intuición es que en ella se presenta algo, algo se da en persona en lugar de ser inferido y concluido a partir de otra cosa”.<sup>4</sup> Más adelante Deleuze menciona a la intuición como método que busca y encuentra las diferencias de naturaleza, las “articulaciones de lo real”; el ser está articulado, se crearía un falso problema cuando no se respetan esas diferencias, y dice que: “Uno de los más célebres pasajes de Bergson nos enseña que la intensidad nos oculta diferencias efectivas de naturaleza que la intuición es capaz de redescubrir”.<sup>5</sup>

La intuición aparece en verdad como un auténtico método de división: divide lo mixto en dos tendencias que difieren por naturaleza, pero “materia y duración no se distinguen nunca como si fueran dos cosas, sino como dos movimientos o dos tendencias, como la distensión y la contracción. El método de la intuición presenta una última característica: no se conforma con seguir las articulaciones naturales a la hora de discernir las cosas, sino que recorre las “líneas de los hechos”, las líneas de diferenciación, hasta redescubrir lo simple como convergencia de probabilidades; no solamente divide, sino que también reúne”.<sup>6</sup> La evolución de la

---

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles (1956). “Bergson 1859-1941”, en Maurice Merleau-Ponty (ed.) *Les philosophes célèbres*, París, Editions d’Art Lucien Mazenod. Republicado en Deleuze, *L’île déserte et autres textes*, París, Editions de Minuit, 2002, pp. 31 a 32.

<sup>5</sup> Ob. Cit., pp. 35 a 37.

<sup>6</sup> Ob. Cit., pág. 38.

mirada estará sujeta, entonces, a aquellas preguntas posibles de realizarse a través de las imágenes; de los huecos dejados, según Deleuze, por estas imágenes para sugerir la interrogación. En este marco, los filmes del cineasta iraní representan una nueva forma de entender el cine como arte de la mirada que ha sido desprovista del habitual sentido unívoco de las imágenes. Analizando aspectos filosóficos y morales de la mirada innovadora 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” (Elena 2008: 15). 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 clásica o sistemáticamente cuestionaba el llamado “cine moderno”, la obra de Kiarostami vendría a erigirse para Nancy en una nueva forma de entender el cine como arte de la mirada. “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*” (Nancy 2008: 16). Ese estado de vigilancia activa es constante y consciente: nuestra mirada no es cautiva, ha sido movilizada, requerida, puesta en marcha, educada en el sentido preciso del término *educación* (“hacer salir de...”), permitiéndole mayor precisión y alcance. “Cualquiera sea la naturaleza íntima de la percepción –dice 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 de espacio en la exacta proporción en que la acción dispone de tiempo*” (Nancy 2008: 47).

Enrolado en esta idea, Kiarostami cree en un cine que ofrece tiempo a su público, un cine a medio crear que consiga completarse gracias al espíritu creativo de los espectadores; para él una historia necesita huecos, espacios en blanco, vacíos que

están ahí para que el público los llene. Por su parte, la memoria recubre con un manto de recuerdos un fondo de percepción inmediata, y contrayendo una multiplicidad de momentos constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción. Asimismo, Bergson reconoce que “una imagen puede *ser sin ser percibida*, puede estar presente sin estar representada” (Nancy 2008: 49) en tanto que la distancia entre presencia y representación mide el intervalo entre la materia misma y la percepción consciente que tenemos de ella. No obstante, para la transformación de la existencia pura y simple en representación lo que hace falta no es iluminar el objeto, sino por el contrario oscurecerle ciertos costados, reducirle la mayor parte de sí mismo. En los filmes de Kiarostami siempre hay alguna cosa o persona que no se ve pero que está presente: *ser sin ser*, una nueva posibilidad ensayada como evolución del cine.

Así, *mostrando sin mostrar* vertebra la visión alrededor de tiempos muertos y la entronca en la particular concepción del tiempo de la poesía persa que contraviene frontalmente las normas básicas del modelo de narración dominante interpelando al espectador y corriéndolo del lugar seguro en que se encuentra, reducido e inmovilizado por el modelo clásico. Esta restricción visual y auditiva inicial le exige una mayor abstracción al espectador, que de ese modo ve posibilitada la activación de su riqueza imaginativa a partir de los mínimos elementos fragmentarios que recibe, encontrando en ellos la habilitación para construir el sentido, su propio sentido del film. Para comprender lo dicho se requiere conocer algunos aspectos sociopolíticos vinculados con el cine y la poesía iraní en cuanto a la necesidad de desarrollar una nueva mirada liberadora del Yo poético como respuesta a una realidad opresora y absoluta. En este sentido Adriana Sánchez Segura y Byron Vélez dicen: “La obra de Kiarostami aparece así, en el ámbito iraní, como la materialización de uno de los tópicos fundamentales de Sohrab Sepehrí, Forugh Farrojad o Nima Yushij, a saber: la liberación de la mirada, la emancipación de la sujeción de los sentidos, que

constrñe la interpretación de lo real en significados forjados por maquinarias oficiales” (Sánchez Segura y Vélez 2005: 203).

Entroncando así su visión de cineasta en la poesía, emulando de ella sus tiempos muertos y sus espacios vacíos, Kiarostami encuentra en ambas actividades la posibilidad de escapar a la oprimente cerrazón de la realidad imperante sumergiéndose conscientemente en ella y libera con sensibilidad su mirada y su cámara, considerando a esta última más un instrumento de registro estético que un aparato tecnológico *per se*. Por otra parte, la luz que propagan las imágenes de las cosas que nos rodean parece iluminar de nuestro cuerpo la cara que le interesa, desprendiendo de su sustancia lo que somos capaces de fijar al enfrentarlas, aquello que somos capaces de afectar; de modo que nuestra representación de las cosas proviene, básicamente, de que ellas se reflejan sobre nuestra libertad. Luz y percepción son dos fenómenos de un mismo género; aquella atraviesa los medios -o no- según sus densidades sean menores o mayores, refractándose o reflejándose, mientras que en la última los objetos no harán más que abandonar algo de su acción real para configurar su reacción virtual, es decir, en última instancia, la influencia posible del ser viviente sobre ellos. Existiría, entonces, sólo una diferencia de grado, y no de naturaleza, entre *ser* y *ser percibidas conscientemente*.

Podría afirmarse así, que la percepción de un punto material cualquiera, en su instantaneidad, es infinitamente más vasta y completa que la nuestra, puesto que recibe y transmite las acciones desde todos los puntos del mundo material, en tanto que nuestra conciencia alcanza sólo ciertas partes de ese punto material y desde ciertos puntos de observación, nunca desde todos. En el caso de la percepción exterior, la conciencia consiste precisamente en esa selección de partes observadas desde su propio y particular punto de vista. La selección es limitada, implica límites, determina y delimita lo posible de percibir de todo aquello que le queda oculto o en ángulo muerto. Pero en esa pobreza perceptiva radica el lado positivo de la percepción consciente: determina el espíritu y su capacidad de

discernimiento. De ello surge, por otra parte, que lo más importante no es el origen de la percepción sino como ésta se limita, dado que reduce la imagen del todo a aquello que al sujeto le interesa percibir. Por qué y cómo la imagen es seleccionada para conformar la percepción es aquí la cuestión central. Kiarostami cree firmemente en el espectador como copartícipe en el renacimiento del cine, le asigna un lugar central y piensa que a partir de su intervención más activa y plena este arte puede alcanzar una nueva dimensión, superadora de la vigente. Kiarostami intenta crear un cine que muestre sin mostrar, en el que el observador perciba activando su imaginación, y restringiendo información visual y sonora en la imagen, mostrando poco, sólo lo indispensable a través de un espacio de reflexión. Esto lo logra cediéndole el poder creativo al espectador.

Basta mencionar como ejemplo que en el marco de la ambiciosa coproducción multinacional *Lumière y Compañía* en la cual treinta y nueve cineastas de todo el mundo filmaron un pequeño episodio con el equipo original de los Lumière y siguiendo las condiciones originales de rodaje (planos estáticos, ausencia de sonido e iluminación artificial y duración no superior a cincuenta y dos segundos) Kiarostami –incluyendo sonidos– filmó en plano fijo *Cena para uno*: unas manos echan aceite en una sartén y fríen dos huevos. Suena el teléfono pero la persona continúa su tarea sin atender. Por el contestador se oye la voz de una mujer angustiada, acaso un viejo amor, quizás un romance que se ha roto unilateralmente, quien sabe. ¿Estás ahí? Necesito hablarte. Por favor, estaré esperando tu llamado. Se retira la sartén del fuego y se apaga la hornalla. En menos de un minuto, con los mínimos elementos, nos contó una historia, a la que además podemos enriquecer con nuestra propia imaginación ¿Quién estará cocinando? ¿la persona que debía recibir el llamado, o quizá alguien que ya está reemplazando a la que llama? ¿o tal vez las cosas sean de otro modo? Dice Kiarostami: “En mis películas cada espectador crea sus propias imágenes de acuerdo a su imaginación, y esto es exactamente lo que quiero”. También en *El viento nos llevará* hay once personas que no son

visibles, pero la información vertida respecto de ellas hace que el espectador las conozca, sepa que hacían y quienes fueron a pesar de no haberlas visto. En síntesis, un tipo de cine que muestra sin mostrar, una posibilidad de *ser sin ser* ausente en la mayoría de las películas actuales. Estas, al mostrar demasiado inhiben toda posibilidad de activación de la imaginación del espectador.

## Conclusión

La realización del presente trabajo se apoyó en la fuente bibliográfica general aportada para un seminario de doctorado en arte más una selección de textos relacionados con el tema específico de tesis. A partir de la primera bibliografía se construyó la base conceptual, extrayendo de ella los núcleos teórico-filosóficos que permitieron, junto a conceptos del segundo grupo de textos, ensayar una aproximación al análisis estético y político de la poética cinematográfica de Abbas Kiarostami.

En primer lugar se planteó la necesidad de reeducar la mirada para lograr entender el cine mediante una percepción más abierta y diversa que permita evolucionarlo desde la visión unicéntrica hacia la multiperspectividad capaz de captar cinematográficamente lo diverso y lo complejo de la realidad. Así, al superarse la linealidad de interpretación tanto el tiempo como el espacio, pero también el individuo, dejan de ser referentes perceptivos absolutos. Se vieron, además, los principales aspectos correspondientes a la percepción y lo determinante del tiempo en relación a la conformación de ésta, como así también el manejo que de ese tiempo hace Kiarostami en la estructura de sus películas, debilitándola, dejándole huecos para que el espectador los complete con su propia imaginación.

A continuación se abordó la transición de la imagen-acción a la imagen-tiempo interpretándola como el desplazamiento de un sistema de valores mediante el cual pasan a importar más las

cuestiones que las precisiones; un nuevo cine de reflexión que contacta con la filosofía, tal como sucede en las producciones de Abbas Kiarostami. Relacionado con esta transición se vio la importancia de advertir las diferencias de naturaleza de la realidad y el rol que cumple la intuición en el proceso de distinción de sus articulaciones, la diferencia entre duración y materia, la relación entre intensidad y movimiento para comprender el significado del tiempo real -como sustancia- dado que consiste en un recurso estilístico aplicado por Kiarostami. De igual manera se exploró la relación de la memoria y de la voluntad como funciones del porvenir, como así también la repetición, sus características y su utilización como transgresión irónica en forma excepcional por Kiarostami.

Otro aspecto que nos interesó y del cual nos ocupamos fue la representación, que permitió aclararnos las diferencias conceptuales y de aplicación cinematográfica dadas entre idealismo y realismo debido a su importante vínculo con la percepción y a su conformación subjetiva en función de los valores. Asimismo, vimos que el tiempo importa más que el espacio en las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, advirtiendo, además, cómo interviene la intuición en aquellos aspectos que los distinguen y unen. Y también tomamos conciencia de que la percepción dispone de espacio tanto como la acción dispone de tiempo.

En resumen, nos hemos referido a cuestiones que permiten comprender cómo en sus filmes Kiarostami materializa la liberación de la mirada encontrando la posibilidad de escapar a la oprimiente cerrazón de la realidad imperante, sumergiéndose conscientemente en ella y articulando la mirada alrededor de tiempos muertos y espacios vacíos. De modo que, entroncado la visión en la particular concepción del tiempo de la poesía persa, contraviniendo frontalmente las normas básicas del modelo de narración dominante, interpela al espectador desplazándolo del lugar seguro en que se encuentra. En definitiva, advertimos una oportunidad de reflexionar para el espectador, al que se le es asignado un espacio y un tiempo para completar él mismo la parte

inacabada de la obra. He ahí una incitación y un desafío a la superación, a ese *salir de* que implica la educación, en este caso, la reeducación de la mirada.

### **Bibliografía**

- Bardet, Marie (2012) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Ed.Cactus. Serie Occursus Tres.
- Bergson, Henri (2009) *La risa*. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Ed. Losada.
- Bergson, Henri (2010) *Materia y memoria*. Ed. Cactus.
- Crary, Jonathan (2008) *Las técnicas del observador*. Visión y modernidad en el siglo XXI. CENDEAC.
- Deleuze, Gilles (2008) *Bergson 1859-1941*, 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.
- Deleuze, Gilles (2002) *Diferencia y repetición*. Ed. Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (1986) *La imagen-tiempo*. Ed. Paidós.
- Deleuze, Gilles (1956) “Bergson 1859-1941” en Merleau-Ponty (ed.) *Les philosophes célèbres*. La concepción de la diferencia en Bergson.
- Elena, Alberto (2008) *La vida y algo más*, en Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme*. El cine de Abbas Kiarostami, 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.

Lowe, Donald M. (1986) *Historia de la percepción burguesa*. De la linealidad a la multiperspectividad. Ed. Fondo de Cultura Económica.

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

Rolnik, Suely (2006) *Geopolítica del rufián*. *Ramona* 67, pág. 14 y ss.

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