



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA



**ABBAS KIAROSTAMI Y GILLES DELEUZE:
UN ENCUENTRO ENTRE CINE Y FILOSOFÍA**

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

CRISTINA ISABEL FLORES RAMÍREZ

ASESOR:

MTRO. CARLOS ALBERTO VARGAS PACHECO

MAYO, 2019

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi padre

A mis cinéfilos favoritos: mis abuelos

A la mujer más valiente y fuerte que conozco: mi madre

La realidad no desaparece bajo un ojo examinador;

sólo nos cuenta su historia.

Reality does not disappear under a scrutinizing eye;

it just tells us its story.

A.K.ⁱ

Contenido

Agradecimientos	5
Introducción	7
1. Descripción de actividades: PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”	9
1.1 Comentarios de textos filosóficos canónicos	9
1.2 Comentario de textos filosóficos (artículos)	10
1.3 Lineamientos del funcionamiento del proyecto	11
1.3.1 Objetivos	11
1.3.2 Dinámicas de trabajo	12
1.4 Sobre mi inserción en el “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”	13
2. Notas sobre la maquinaria deleuziana	15
2.1 Nociones teóricas del pensamiento temprano de G.D	15
2.1.1 Sobre el simulacro	15
2.1.2 Sobre el devenir	23
2.2 Nociones posteriores del pensamiento deleuziano (Estudios sobre cine)	24
2.2.1 Capas de pasado y puntas de presente	25
2.2.2 Sobre la potencia de lo falso	34
3. Notas sobre el cine de Abbas Kiarostami	41
3.1 Contexto histórico/Kiarostami ante la censura en Irán	41
3.2 Kiarostami y el cine humanista.	43
3.2.1 Tesis sobre el cine y la imagen	44
3.2.2 Tesis sobre la actuación y el guion	49
3.2.3 Tesis sobre el montaje	51
3.2.4 Motivaciones para la interpretación de la obra fílmica de Kiarostami desde un horizonte deleuziano	53
4. Abbas Kiarostami y Copia fiel: Dos simulacros	55
5. Conclusiones generales	69
6. Bibliografía general	71

Agradecimientos

Este trabajo y mi formación filosófica ha florecido gracias al amor, amistad e inmenso apoyo de varias personas, estaré siempre agradecida con todas ellas.

En primer lugar, quiero agradecer a mi madre, hermana y abuelos por su amor y apoyo incondicional, por ser los pilares que me han sostenido a lo largo de mi vida.

Quiero agradecer a Rebeca Ruíz y a Jazmín Cruz por ser dos luminarias en mi camino que me han alumbrado en mis momentos más oscuros, por ser mis confidentes y aquellas que me han ayudado a nutrir esta pasión llamada filosofía.

A mi compañero de vida: Oscar Olivetti, le agradezco por todas las cosas que ha hecho por mí (las que sabe y las que no), el inmenso apoyo, amor, comprensión, ánimos y discusiones filosóficas que me han ayudado a elucidar sinfín de cuestiones y a crecer personal y académicamente.

A mis mentores Carlos Vargas y Cristian Gutiérrez: las palabras no son suficientes para agradecerles su inmenso apoyo y amistad, soy muy afortunada de contar con ustedes y poder trabajar con ambos.

Por haberme abierto la puerta a una nueva forma de pensar y de sentir el cine, las imágenes y la música, y por ser una pieza clave en mi formación, le agradezco profundamente a Sonia Rangel.

A Rafael Gómez Choreño le agradezco enormemente por sus enseñanzas que se han traducido en un modo de vida, por animarme a no abandonar el barco y mostrarme que lo importante en la filosofía no es sólo “hacer que nazca una pasión”, sino también cultivarla.

A Rebeca Maldonado le agradezco el haberme brindado su amistad y la oportunidad de trabajar con ella, por introducirme a la Filosofía Japonesa y las fecundas charlas sobre cine iraní.

A Sebastián Lomelí le agradezco su amistad y cariño, las incontables charlas filosóficas y su apoyo.

A Arturo Palafox, Carlos Palafox y Cristian Padilla les agradezco enormemente el haberme introducido al estudio de la filosofía y facilitarme mis primeras aproximaciones al pensamiento filosófico, esta aventura comenzó gracias a ustedes. Y Enrique Cano le agradezco la oportunidad de participar su grupo de trabajo, el primero en el que participé.

Carlos, Cristian, Sonia, Rafael, Rebeca, Sebastián, Arturo, Carlos y Enrique: gracias por enseñarme con el ejemplo que la filosofía es una tarea colectiva, que es más nutrida y fértil cuando trabajamos en conjunto.

A mi familia elegida: Abraham, Rebeca, Jazmín, Daniela (Kuru), Jennie, Israel, Litza gracias por sus ánimos y apoyo incondicional, por su amistad a pesar de las adversidades, ustedes me hacen más fuerte, me recuerdan lo hermosa que es la vida.

Al Dr. Rocha y a Belem Cruz Godoy, les agradezco enormemente por brindarme un hogar lejos del hogar, por ser un refugio en las tormentas, son parte de las razones gracias a las cuales he llegado tan lejos y por ello estaré siempre agradecida con ustedes.

Gracias a Pablo Castillo por su amistad, sus chistes que me alegran los días y por sus comentarios al presente informe, por señalarme algunos de los aspectos menos claros del trabajo y aquellos que necesitaban corrección.

Agradezco al PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos” por brindarme un espacio para pensar, fruto mi trabajo en dicho seminario es este informe. En particular le agradezco a mis compañeros y amigos del seminario por brindarme críticas y comentarios que han permitido que este proyecto florezca, han sido parte fundamental de mi crecimiento y es un gusto poder pensar en conjunto con ustedes.

Al PAPIIT IA 401717 “Pluralismo y normatividad en Lógica y Matemática” le agradezco el haberme brindado una beca de conclusión de créditos, el desarrollo de este trabajo también se fue beneficiado de ella.

Por último, a mis compañeros y amigos miembros del PAPIIT (Esperanza, Ray, Denisse, Samuel y Jesús) les agradezco su cariño y apoyo durante la redacción de este trabajo, sus comentarios, sus ánimos y sus consejos; el trabajar con ustedes me ha vuelto una mejor estudiosa de la filosofía.

A todos les agradezco profundamente, es gracias a ustedes es que he podido llegar a este punto, las palabras me faltan para expresarles lo mucho que significan para mí.

Introducción

El presente trabajo consiste en la presentación de un Informe Académico por Artículo Académico. La pregunta que enfrenta la investigación del artículo es ¿Cuál es una lectura posible del cine de Abbas Kiarostami, en particular de su película *Copia fiel*, a partir de la ontología estética de Deleuze?

Considero que es importante responder dicha pregunta debido a la relación que existe entre el cineasta y el filósofo, ya que Kiarostami se plantea como cercano a algunas nociones deleuzianas. Me parece que encontrar los vasos comunicantes entre Gilles Deleuze y Abbas Kiarostami nos permitirá ver cómo fue recibido el pensamiento deleuziano en el ámbito cinematográfico, ello nos puede ayudar a elucidar la maquinaria conceptual de Deleuze y cómo es que dicha maquinaria se pone en funcionamiento en una película.

Por otro lado, el informe tiene dos objetivos centrales, el primero es el de ofrecer una descripción crítica de las actividades que he realizado durante mi participación en el PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos” a cargo del Mtro. Carlos Alberto Vargas Pacheco. El segundo, es el de dar una sucinta explicación del marco teórico a partir del cual he llevado a cabo el artículo académico, este se constituye de la maquinaria conceptual deleuziana y las tesis sobre la conformación de una obra cinematográfica que atraviesa la obra del cineasta iraní.

Sobre el artículo

En el artículo, que estará incluido en mi informe, pretendo explicar de manera sucinta la maquinaria conceptual deleuziana, de manera tal que en un segundo movimiento nos permita hacer un análisis cinematográfico de la obra de Abbas Kiarostami.

Mi hipótesis de trabajo en el artículo es que si recuperamos las nociones de *simulacro*, *potencia de lo falso*, *devenir*, *capas de pasado y puntas de presente* en su acepción estética, podemos encontrar un modo de vincular la filosofía de Deleuze y el cine de Kiarostami más allá de lo dicho por el propio cineasta.

Respecto a la metodología, abordaré la filmografía de Kiarostami en sentido formal, respecto al trabajo con la imagen. Mientras que la película *Copia fiel* será abordada desde un ensayo de crítica cinematográfica, sin embargo, como paso previo haré explícito lo que entiendo por *simulacro*, *devenir* y *potencia de lo falso*. Para lo anterior me he servido del

texto de Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Mientras que para el estudio de Kiarostami, además de las películas hechas por él, he revisado un episodio hecho por Jean-Pierre Limosin para la televisión francesa en el que él habla de su cine; así mismo se han recurrido a entrevistas disponibles en la Web. Del mismo modo, pretendo recuperar, los estudios sobre cine de Deleuze, en particular *Imagen tiempo* para ofrecer la crítica cinematográfica.

Respecto al PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”

En el informe me advocaré a escribir una relación de las actividades realizadas durante el seminario, tales como los comentarios de textos filosóficos, la presentación de los artículos en elaboración de los miembros de proyecto, así como la relatoría del funcionamiento general del proyecto de investigación. Sin embargo, no pretendo dar descripciones detalladas de las discusiones que han surgido en las presentaciones de los textos.

Sobre el marco teórico presentado en el informe

Como parte del cuerpo del Informe, me propongo ofrecer el marco teórico que da pie a mi artículo académico, empero, no pretendo establecer una discusión directa con la teoría de la imagen, aunque considero que es posible establecer una relación entre el trabajo de Deleuze sobre el cine y la teoría de la imagen.

Planteo que algunos de los conceptos del pensamiento temprano de Gilles Deleuze pueden ser traslapados a sus posteriores análisis cinematográficos, sin embargo, no haré el rastreo exhaustivo de tales conceptos, me centraré en su parentesco a partir de su aparición en las obras tempranas: *Lógica del sentido* y *Diferencia y Repetición*; y en las obras posteriores: *Imagen-movimiento* e *Imagen tiempo*.

Así mismo, las tesis respecto al cine y la imagen, la actuación y el guion, y el montaje que planteo en mi marco teórico son posiciones que he reconstruido a partir de una serie de artículos sobre el cine de Kiarostami y entrevistas que ofreció el iraní a lo largo de su carrera.

1. Descripción de actividades: PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”

El objetivo de este apartado es el de presentar de manera sucinta y crítica las actividades que se han llevado a cabo en el *Proyecto de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras (de ahora en adelante PIFFYL) – 2016028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”*. Este recorrido será histórico, ya que conforme ha transcurrido el tiempo y debido a las necesidades de sus miembros han sido modificadas las dinámicas del funcionamiento del seminario, aunque no por ello sus objetivos.

En cada apartado intentaré ofrecer una perspectiva crítica sobre las actividades y propósitos del seminario; a manera de conclusión del presente capítulo haré una evaluación general del seminario.

En el año 2015, el “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos” se conformó extracurricularmente por un grupo regular de alumnos interesados y un profesor (el Mtro. Carlos Vargas), que tenían la inquietud de conformar un grupo asiduo de lecturas filosóficas. Fue así que, en el año 2016, el Maestro Vargas hizo el registro formal del proyecto de investigación que lleva por nombre: *PIFFYL – 2016028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”*.

1.1 Comentarios de textos filosóficos canónicos

Desde el inicio del seminario y hasta el final del semestre 2017-1 en el seminario se llevaba a cabo la lectura de textos filosóficos de corte canónico, es decir, aquellos textos que el grupo consideraba fundamentales para su propia formación. Es por ello que, durante dicho periodo de tiempo se llevó a cabo la lectura comentada de los diálogos de Platón: *Timeo* y *Cratilo*.

La lectura comentada conllevaba la lectura previa de los párrafos a trabajar, la sesión de trabajo solía ser conducida por el Mtro. Carlos Vargas, mientras que los otros miembros del seminario realizaban acotaciones pertinentes, comentarios, planteaban dudas propias respecto al texto o resolvían dudas de otros miembros del seminario.

Cabe mencionar que, aunque la participación del maestro solía ser excepcional, en ocasiones se echaba de menos la participación asidua de los miembros, lo cual, conllevó a la modificación de las dinámicas de actividades del grupo, privilegiando ahora la formación de los miembros y la crítica entre pares, sobre la formación de comentaristas.

1.2 Comentario de textos filosóficos (artículos)

A partir del semestre 2017-2 y hasta la fecha, se impulsó un cambio en la dinámica del seminario, ahora, en lugar de presentar y comentar los textos que son considerados como los fundamentales para nuestra formación; se asume que cada uno de los miembros del seminario lleva a cabo una investigación propia que responde a los intereses particulares de cada uno, de manera tal que se presentan a manera de artículo los avances de dicha investigación.

Cada uno de los artículos son leídos previo a la sesión del seminario, de manera que el autor tiene entre 30 y 40 minutos para exponer de manera sucinta su texto y la metodología de investigación que aplicó para la elaboración de su artículo. Posteriormente pasamos a la sesión de retroalimentación en la que se expresan las dudas, comentarios y recomendaciones que surgen a partir de la revisión entre pares y que permiten profundizar en el texto que fue presentado inicialmente.

El comentario de textos tiene las virtudes de someter los textos propios a revisión de nuestros pares, conocer cuáles son los puntos en que somos poco claros, la argumentación es oscura y los errores o ideas erróneas que en ocasiones podemos llegar a plantear. A la vez que realizamos un ejercicio crítico apuntando aquello que desconocemos de nuestro tema de investigación.

Otra de las ventajas que ofrece este trabajo en colectivo es que la multiplicidad de intereses filosóficos propicia una discusión fructífera, además de que de esa manera podemos saber qué temas trabajan nuestros colegas y desde qué perspectiva.

Sin embargo, todo ese trabajo vuelve poco fructífero cuando los compañeros no se comprometen a enviar sus artículos con anticipación, de manera tal que no podemos ofrecerles una crítica profunda y útil.

Algunos de los artículos que han trabajado otros miembros del proyecto son:

- Poéticas de resistencia. Caso Banksy.
- Atravesar la melancolía.
- Dato duro: entre el discurso y el poder.
- ¿Se puede hablar de una experiencia tecnológica actual?
- Vergüenza prometéica: la experiencia de Prometeo en el mundo- aparato.

1.3 Lineamientos del funcionamiento del proyecto

El seminario se ha constituido como un grupo de investigación que inicialmente estaba centrado en la lectura de ciertos textos filosóficos; sin embargo, con el transcurrir del tiempo y gracias a la maduración de los integrantes del seminario y de sus intereses, se ha convertido en un espacio en el que confluyen individuos con distintos intereses de investigación, lo cual nos permite nutrirnos de las perspectivas planteadas por los compañeros y de sus críticas, ya que muchas veces ellos pueden ver problemas o soluciones que nosotros no consideramos al estar inmersos en una temática o discusión, a su vez, sus dudas y comentarios permiten que nosotros aclaremos los puntos confusos en nuestros escritos y también darnos cuenta de aquello que desconocemos.

1.3.1 Objetivos

El proyecto tiene como objetivo central el permitir que los estudiantes profundicen en algún autor o en alguna temática de su interés mediante la revisión crítica de textos filosóficos.

Como objetivo derivado, tiene el producir un compendio de artículos escritos por sus miembros sobre la temática de su interés que incluya la discusión suscitada en la sesión en que fue presentado.

1.3.2 Dinámicas de trabajo

El seminario tiene reuniones semanales desde su inicio y hasta el semestre 2018-1, cada una con una duración de dos horas. Desde el inicio del seminario y hasta el 2017-1 se llevó a cabo la lectura de textos canónicos, de manera que la sesión del seminario se llevaba a cabo de la siguiente manera: se designaban las páginas o párrafos a revisar previo a la sesión, durante la sesión del seminario uno de los miembros llevaba a cabo la lectura comentada de los párrafos, ahondando ya sea en las explicaciones, en los ejemplos o en los puntos que causaban conflicto; el ponente podía ser interpelado durante su exposición mediante preguntas, comentarios o precisiones; al final de la sesión se hacía un recuento de lo expuesto y se designaban los párrafos para la siguiente sesión.

A partir del semestre 2017-2 cada sesión está a cargo de un expositor distinto, donde cada sesión se lleva a cabo de la siguiente manera: el expositor en turno debe enviar con anticipación el texto a exponer durante la sesión del seminario (que puede ser semanal o quincenal); los miembros hacen lectura del texto; durante la sesión del seminario se realiza la exposición del texto, que tiene una duración aproximada de 30-40 minutos, para posteriormente dar lugar a los comentarios, dudas, aclaraciones y precisiones sobre el texto que se llevan el resto de las dos horas que se reúnen los miembros del seminario.

Durante el semestre 2018-2, el seminario mantuvo reuniones semanales durante las primeras diez semanas, sin embargo, a partir de la onceava, las reuniones son quincenales. Lo anterior fue decidido por los miembros del seminario para concentrar el trabajo del seminario al inicio del semestre y no al final, para propiciar que todos los miembros del seminario presenten su texto y participen en los comentarios de los otros, y así aligerar la carga de trabajo al final del semestre.

En cambio, durante el semestre 2019-1 y 2019-2 las reuniones han sido semanales, y en el semestre 2019-2 las reuniones semanales consistían en la exposición de dos textos por sesión, con dos ciclos de exposiciones durante el semestre, tal dinámica fue acordada por los miembros del grupo en miras a culminar los textos en elaboración de todos los participantes.

Inicialmente cada sesión era grabada y plasmada en un acta en la que se dictaba qué ha sido expuesto en la sesión y qué se ha discutido, para dar paso a la transcripción de cada una de las sesiones. Todo esto tenía por objetivo tener como producto del proyecto de investigación un compendio de artículos precedidos por la discusión suscitada al interior

del seminario. Sin embargo, la dinámica de trabajo dificultaba la transcripción de cada una de las sesiones, de manera que sólo grabábamos las sesiones y se elaboraban las minutas. Los textos trabajados son enviados a algunas revistas para su publicación, leídos en coloquios o forman parte del cuerpo de la tesis de algunos compañeros.

1.4 Sobre mi inserción en el “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos”

Mi inserción en el proyecto se llevó a cabo en el semestre 2017-2, cuando el seminario ya estaba por ser registrado como PIFFYL. Al momento de mi adhesión se estaba trabajando el *Timeo* de Platón, siendo el propósito de los miembros del seminario ahondar en su lectura. Como ya se dijo, durante el periodo de lecturas canónicas todas las sesiones eran conducidas por el Mtro. Vargas, mientras que los otros miembros del seminario participábamos con dudas, comentarios o aclaraciones.

Así mismo colaboré con el Mtro. Carlos para realizar los calendarios de las presentaciones que se llevaron a cabo en el semestre 2017-2.

Fue a partir del giro metodológico que propiciamos a inicios del 2017-2, que cada uno de los miembros hemos participado con la presentación de un proyecto de investigación o un artículo propios. En lo particular, mi primera aportación al seminario fue un proyecto de investigación sobre filosofía y fotografía titulado *Entre lo visto y lo no-visto: la fotografía como fenómeno de exposición*.

En el semestre 2018-1 presenté ante el grupo un artículo sobre el cine de Abbas Kiarostami y el pensamiento de Gilles Deleuze titulado: *Abbas Kiarostami y Copia fiel: Dos simulacros* que tenía por objetivo explorar la relación entre cine y filosofía que se da en la obra del cineasta. Los comentarios en torno al texto fueron precisiones conceptuales, así como la petición de que ahondara un poco más en el hecho de que Kiarostami declarara que no sólo es lector de Deleuze, sino que también retoma el pensamiento del autor francés en su obra cinematográfica.

En el semestre 2018-2 presenté una versión corregida del artículo presentado en el 2018-1 procurando ahondar en los aspectos que me fueron requeridos y haciendo las correcciones pertinentes al texto ya aludido.

Al mismo tiempo he participado asistiendo a las presentaciones de los otros miembros del seminario, haciendo la lectura y comentando de sus textos, requiriendo, cuando en necesario, algunas aclaraciones, haciendo precisiones conceptuales o realizando preguntas sobre la argumentación o cosas que no me quedaban claras.

Conclusiones de capítulo

El PIFFYL – 2016028 “*Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos*” no sólo cumple con el objetivo de permitir que los participantes profundicemos en los autores o temáticas de nuestro interés, sino que además nos ha permitido hacernos de herramientas de investigación a la par que nos enfrenta a la exposición oral de nuestros textos; cuestiones que no son menores ya que son fundamentales para nuestra formación y desarrollo profesional.

A lo largo de mi participación en el proyecto, me he nutrido de las diferentes metodologías de investigación y andamiajes teóricos que abordan mis compañeros, así como de la retroalimentación que me han ofrecido cuando ha sido mi turno de presentar mis trabajos.

Sin embargo, la tardanza de algunos miembros en subir sus proyectos o artículos ocasionalmente entorpece el trabajo del seminario, ya que limita el tiempo de lectura y por lo mismo los comentarios que se pueden hacer a trabajos muy extensos son escuetos.

2. Notas sobre la maquinaria deleuziana

La fecundidad del pensamiento del filósofo francés: Gilles Deleuze radica en su versatilidad y entrecruzamientos con otras disciplinas, uno de los cuales es el que existe con el cine. El mismo Deleuze entabló un diálogo directo con tal disciplina por medio de sus estudios sobre cine; en tales escritos traslapa algunas nociones de su pensamiento filosófico temprano al análisis y categorización de algunas obras fílmicas, ello bajo el supuesto de que también es posible pensar en imágenes y que la composición involucrada en tales obras da pie a la expresión de ideas ya no en un formato escrito, sino de imagen-movimiento, imagen-tiempo.

En el presente apartado daré cuenta de algunas nociones conceptuales del pensador francés que son de importancia para el artículo que presento como parte de este informe, ya que me he servido de ellas para establecer un vínculo entre el cine de Abbas Kiarostami y el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze.¹

2.1 Nociones teóricas del pensamiento temprano de G.D

Algunos de los conceptos que he recuperado del pensamiento filosófico temprano de G.D. son las nociones de *simulacro* y *devenir*. Parte del análisis posterior del trabajo de Abbas Kiarostami será caracterizado en tales términos. A continuación, daré una explicación de dichos conceptos y apuntaré qué papel desempeñan en mi artículo.

2.1.1 Sobre el simulacro

¹ Como dije desde la introducción, desarrollo los conceptos del filósofo francés en la medida en la que nos permiten aproximarnos al cine de Abbas Kiarostami, estoy consciente de que la traslación de estos conceptos al cine se hace teniendo en consideración el cine de la *nouvelle vague* y otros como Fritz Lang y Orson Welles, sin embargo, mi objetivo es generar una apropiación de los conceptos deleuzianos y aplicarlos al estudio del cine de Kiarostami.

De acuerdo con Deleuze, Platón tenía un debate entre las cosas que están sujetas a la idea y aquellas que escapaban a su sujeción, es decir, le interesaba distinguir cuáles cosas remitían a la Idea por ser producto de una relación de generación (*mímesis*) y aquellas que le escapaban por no haber sido producto de una relación tal; a este segundo género de cosas pertenecen los simulacros.²

La operación platónica de la división³ es motivada por el intento de establecer distinciones entre la Idea, sus imágenes, la copia y el simulacro,⁴ esto está enmarcado por la empresa del ateniense de “seleccionar linajes”,⁵ es decir, establecer los parámetros según los cuales seamos capaces de distinguir lo “puro de lo impuro, lo auténtico de lo inauténtico, [...] el verdadero pretendiente de los falsos”,⁶ y con ello las copias que están bien fundadas y los simulacros, con el objetivo de seleccionar a las copias bien fundadas y poder rechazar a los simulacros “impedir que asciendan a la superficie y se «insinúen» por todas partes”.⁷

Para conseguirlo, el filósofo de anchos hombros recurre a dos elementos: una relación de producción legítima (*mímesis*) y el mito fundacional. El relato fundacional es aquel que erige un modelo contra el cual los pretendientes y/o copias (tanto buenos como malos) han de ser contrastados y juzgados. La relación de producción legítima es la que establece el proceso adecuado, que, si es seguido al pie de la letra, nos ofrecerá como producto un buen pretendiente o copia.⁸

A partir del fundamento dado por el mito fundacional los pretendientes pueden ser juzgados como fundados, mal fundados o infundados.⁹ De manera tal que se otorga el valor de Verdadero a aquellos pretendientes o copias bien fundadas. Esto a su vez conlleva

² Un ejemplo, que puede esclarecer este punto, aunque sea un tanto anacrónico, es el siguiente. Consideremos una mesa cualquiera, ella es participe de la cualidad de ser *mesa* que a su vez corresponde a la Idea de Mesa. Es un objeto bien fundado (producto de la *mímesis*) debido a que está relacionado directamente con la Idea de la que toma su forma. Por el contrario, consideremos una ilusión óptica de una mesa, generada por medio de técnicas de profundidad de campo y de iluminación que hacen parecer que en una ubicación determinada hay una mesa, pero es un hecho que dicho objeto no existe (o por lo menos es un hecho que no es una mesa). En este caso, la ilusión no es más que un *simulacro* debido que no está producido por la *mímesis*.

³ La operación de división aquí aludida consiste en el rastreo del origen de una representación o cosa.

⁴ Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 295.

⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 298.

⁸ El mito fundacional en Platón nos plantea que las almas puras acceden a las Ideas por medio de la contemplación, al ser encarnadas su participación de las Ideas se da por medio de la reminiscencia y a partir de ella es que pueden producir entidades por medio de la *mímesis*. De esta manera, el modelo con el que serán contrastados todos los pretendientes es la Idea, esto nos permite decidir si un pretendiente se adecua con una Idea y la relación de producción establecen un parámetro para seleccionar únicamente a los pretendientes bien fundados, que son los que son producidos por ella a partir de una Idea.

⁹ *Ibid.*, p. 296.

una dimensión epistémica, ya que por medio de ellas podemos conocer una instancia de la Idea, que a su vez involucra las dimensiones ética y estética, ya que lo Verdadero es a la vez Bueno y Bello. En contraposición, al simulacro se le caracteriza como falso, de lo cual se desprende que no tiene, ni un valor epistémico, ni un valor de belleza ni de bondad.

La relación de producción adquiere su legitimidad a partir del mito fundacional platónico, ya que es él quien la estipula y a partir de ella genera jerarquías de participación desigual en el modelo mítico, de manera que existe un fundamento, aquello que se pretende y el pretendiente, y nos permite elegir, quiénes de los pretendientes pueden formar parte de las jerarquías.

El fundamento, dice Deleuze “es lo que posee algo en primer lugar, pero que lo da a participar, que lo da al pretendiente poseedor en segundo término por cuanto ha sabido atravesar la prueba del fundamento”,¹⁰ esto quiere decir que el fundamento es la Idea y es impaticipable, lo que le pertenece a ella y que es dado a la participación es una cualidad relacionada con ella misma y aquellos que son capaces de participar de la cualidad serán las copias o pretendientes que sean capaces de atravesar la prueba del fundamento, a saber, que estén producidos por la relación de semejanza o *mimesis*. De este modo tenemos como fundamento a la Idea de lo Bello, aquello participable es la cualidad de ser bello o la belleza y los participantes de ello serán los bellos.

De manera semejante a la anterior, podemos decir que tenemos la Idea de Mesa, la cualidad de ser mesa y al objeto llamado mesa o a la pintura de una mesa. Pero es necesario distinguir en grados la participación de los pretendientes en lo participado. De esta manera, Platón consigue autenticar la Idea y con ello seleccionar el linaje, es decir el conjunto de aquellos que participan de la Idea en mayor o menor grado gracias a la *mimesis*.¹¹

En el *Sofista*, en cambio, nos plantea Deleuze que Aristocles tiene un objetivo distinto: el de señalar al falso pretendiente (simulacro) que “se asoma por todas partes”¹² y definirlo. En esta obra el falso pretendiente es caracterizado por el sofista, lo que descubre Platón es que el simulacro no sólo es una copia falsa (que no tiene una legitimidad emanada de la Idea), sino que él mismo pone en duda a las nociones de copia y de modelo.¹³

¹⁰ *Ibid.*, p. 297.

¹¹ *Ibid.*, p. 297.

¹² *Ibid.*, p. 298.

¹³ *Idem.*

En concreto, una copia es un buen pretendiente que está legitimado por su parentesco con la Idea (que se da gracias a que es generado a partir de ella por medio de la *mimesis* que es la relación de producción por excelencia), para el filósofo francés, la copia no es una mera apariencia “ya que mantiene con la Idea como modelo una relación interior espiritual, nosológica y ontológica”¹⁴ y en ese sentido son apariencias bien fundadas. En cambio, las apariencias producto del simulacro son insinuaciones que no provienen ni respetan al fundamento y lo fundado.¹⁵

Para Platón, la Idea tiene dos aspectos: por un lado, la Idea es entendida como una entidad abstracta que existe en el mundo de las Ideas y a las que los hombres tienen acceso; por otro lado, se entiende a la Idea como en relación con los objetos. Es en este último sentido que la Idea funge como modelo con el que los objetos deben corresponder si quieren ser una buena copia.

Un simulacro, de manera contraria a la copia, se conforma a partir de una disimilitud ontológica: el no estar emparentado con la Idea, es decir, no haber sido producido a partir de ella en esto radican su “perversión y [...] desviación esenciales”¹⁶. En este sentido, es importante recalcar que la diferencia entre un simulacro y una copia radica en su naturaleza, el simulacro es una imagen no que posee una semejanza ontológica con la idea, mientras que la copia es una imagen que sí la tiene.¹⁷

La diferencia ontológica que constituye a los simulacros y que los distingue de las copias es una diferencia de tipo entre los entes concretos. En esta las copias como ya hemos visto, son generadas a partir de un Modelo/Idea y una relación de producción adecuada (*mimesis*), mientras que los simulacros no están constituidos conforme a un modelo, sino a un conjunto de narraciones o puntos de vista que les permitan ofrecer una semejanza aparente a una copia. La imposibilidad de rastrear un simulacro hasta la Idea radica en que no está constituido a partir de ella.

Plantea Deleuze que en el trabajo de Platón existe una trinidad emblemática: el usuario, el productor y el imitador. En donde el usuario se encuentra en la punta de la jerarquía ya que es capaz de juzgar los fines de los objetos a partir del modelo o la Idea, mientras que el productor es aquel que pone la relación de producción en operación por

¹⁴ Deleuze, Diferencia y repetición, pp. 392-393.

¹⁵ *Ibid.*, p. 393.

¹⁶ Deleuze, Lógica del sentido, p. 298.

¹⁷ *Ibid.*, p. 299.

medio de “una recta opinión, cuando no un saber”,¹⁸ en cambio, la actividad del imitador, a partir del esquema platónico, tiene un sentido peyorativo, puesto que su efecto de semejanza en los simulacros que genera no es ontológica, sino que es una mera apariencia exterior fruto de artilugios.¹⁹

Para conseguir la apariencia exterior del simulacro, se plantea que el simulacro incluye, en sí mismo, el punto de vista de aquel que diferencia y juzga los fines de los objetos, a partir de ello el simulacro comprende en sí mismo una gran multiplicidad de aspectos, el observador no puede dominarlos absolutamente todos, de esa manera produce una impresión de semejanza. Y como el observador forma parte del mismo simulacro este último se transforma y se modifica para adecuarse a su punto de vista y seguir propiciando esa semejanza aparente.²⁰ Considero que es por este constante movimiento, modificación y transformación que Deleuze plantea que hay en el simulacro un “devenir-loco, un devenir siempre otro”.²¹ Esto es lo que le permite al simulacro ser hábil para escapar “lo Mismo o lo Semejante: siempre más y menos a la vez, pero nunca igual”,²² en la medida en la que su condición de simulacro le permite no emparentarse con la Idea (que es representativa de lo Mismo o lo Semejante). En algunos aspectos el simulacro excede a la copia en su semejanza aparente con la Idea y en otros aspectos es deficiente, de manera que nunca es exactamente igual a una copia, y no puede serlo por su diferencia ontológica.

Contrario al Ateniese que busca rechazar y domar al simulacro y que a partir de su odisea inaugura el régimen de la representación plagado de copias siempre relacionadas con el modelo o el fundamento,²³ Deleuze busca liberarlo de las cadenas que le han sido impuestas por el platonismo, de manera tal que el simulacro se presente ahora como acreedor de valores epistémicos, morales y estéticos.

El giro que hace Deleuze para dar cuenta de los caracteres que forman parte del simulacro cuando se libera de las cadenas, pasa por la estética,²⁴ ya que en el simulacro se entrañan las condiciones de la experiencia real necesarias para el desarrollo de la teoría del

¹⁸ *Ibid.*, p. 300.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 301.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ Para profundizar acerca del papel de la estética y cómo tales caracteres pueden ser abstraídos de algunos aspectos literarios *Vid. Ibid.*, 303, creo que es posible hacer algunas anotaciones acerca de ello, sin embargo, para fines de este trabajo no profundizaré en ellos.

arte, así como la posibilidad de experimentar con ella, lo cual es constituyente del arte.²⁵ Tales caracteres son la generación de historias “diferentes y divergentes como si un paisaje absolutamente distinto correspondiese a cada punto de vista”²⁶; la unidad de las series divergentes radica en su cualidad de ser tales, de manera que no hay un centro que las unifique, la unidad es caótica. Otro de los caracteres del simulacro es que *complica las series*, esto quiere decir que a partir del simulacro existe un caos que “retiene y comprende a todas las series”²⁷ en sí mismo, de manera que las “encarna y afirma su divergencia”.²⁸ Por último, se genera una resonancia interna entre las series, de manera tal que “se comunican entre ellas por medio de sus diferencias”,²⁹ unas remiten a otras al ser unas implicadas por otras.

El fantasma o simulacro posee una carga afectiva derivada de los movimientos antes descritos que entraña, de manera tal que aquellos caracteres que entraña le permiten reunir en sí mismo “las condiciones de la experiencia real y las estructuras de la obra de arte”.³⁰

La característica central de simulacro, pues, es que teniendo dos series divergentes, no podemos establecer una como original y la otra como copia y no podemos invocar a un “modelo de lo Otro”³¹ porque todo presunto modelo es hecho temblar por el simulacro, ya que este último cuestiona y niega la existencia de originales, copias, modelos y reproducciones, porque rechaza la existencia de un punto de vista privilegiado que sea común a todos, anula la posibilidad de las jerarquías.³²

La semejanza aparente es el efecto exterior del simulacro que es construido “sobre las series divergentes y las hace resonar”.³³ La identidad es el elemento (ley) que complica todas las series “y las hace volver a todas sobre cada una en el curso del movimiento forzado”.³⁴

En el movimiento deleuziano de invertir el platonismo la semejanza es producto de la “diferencia interiorizada”,³⁵ esto quiere decir que aquello que da la semejanza es la

²⁵ Ambas cosas, tanto la teoría del arte (experiencia real), como su experimentación son parte de la estética, así como la experiencia posible, condensada por la teoría de la sensibilidad. *Vid. Ibid.*, p. 303.

²⁶ *Ibid.*, p.303.

²⁷ Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 414.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 303.

³¹ *Ibid.*, p. 304.

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

diferencia y divergencia de las series al interior del simulacro. En este esquema, tanto lo mismo como lo semejante son producto de las disparidades internas, nos muestran al simulacro y su modo de operación; esto impide la distinción platónica entre la Idea, el modelo, la copia y el simulacro, y la selección de unos sobre otros. El producto del simulacro es una obra que impide la jerarquización y que condensa un “conjunto de coexistencias”;³⁶ el simulacro simula lo imparticipable (el fundamento, la Idea), lo participable (las cualidades que son dadas a la participación por la Idea) y el que participa de las cualidades.³⁷

Decimos que el simulacro es un falso pretendiente ya no en relación “con un supuesto modelo de verdad”,³⁸ sino en la medida en la que falsea o hace ver la falsedad del régimen de la representación producto del esquema platónico.³⁹ En este mismo tenor, no podemos decir del simulacro que es una ilusión, mera apariencia, ya que la simulación es el efecto del simulacro, de su modo de operación.⁴⁰ Cuando decimos que la simulación es un efecto del simulacro, el efecto se entiende no sólo en términos causales, sino que denota a un *signo* que emerge de un “proceso de señalización”,⁴¹ como un indicador de un proceso de ocultamiento en el que tras cada modelo aparente existe otro más que le subyace.

Lo falso como potencia quiere decir que lo Mismo, lo Semejante, el modelo y la copia, todos se ven inmersos en la imposibilidad de ser discernidos y distribuidos en una jerarquía que les distinga unos de otros y asigne grados de verdad, sino que propone distribuciones siempre cambiantes y “anarquías coronadas”.⁴² Es por lo anterior que el simulacro instauro el defundamento, es decir, la carencia de un fundamento último que asigne un Modelo y la copia-ícono que se adecua a él, sino que inaugura una concepción del mundo en el que a todo orden aparente le subyace otro, de manera que bajo todo fundamento aparente existe otro más vasto, más intrincado y rico.⁴³

³⁶ *Ibid.*, p. 305.

³⁷ Cfr., *Ibid.*, pp. 304-305.

³⁸ *Ibid.*, p. 305.

³⁹ El régimen representacional impuesto por la postura platónica consiste en que una copia-ícono es producto de una relación de producción adecuada y su valor de verdad radica en que también representa a la Idea; es decir, su valor radica en su adecuación. Dejando así al simulacro-fantasma con un producto carente de valor en tanto su producción se da en términos de la producción de apariencia exterior y no de la adecuación ontológica.

⁴⁰ Cfr., *Ibid.*, p.305.

⁴¹ *Ibid.*, p. 306.

⁴² *Ibid.*, p.305 Entiendo una “anarquía coronada” como jerarquías que no responden a un orden específico distribuido y determinado en todos los casos, sino unas que en cada caso son distintas.

⁴³ Cfr., *Ibid.*, pp. 305-306.

“Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias”,⁴⁴ es decir, se trata de subvertir el modelo representacional y mostrar que la postura que les da preeminencia a los íconos y copias es estéril porque neutraliza el carácter móvil del fundamento y hace parecer como si los signos remitirán a un fundamento último, cuando lo que de hecho hacen es señalar la existencia de un fundamento que a su vez está fundamentado en otro y así sucesivamente.

El objetivo es, en última instancia, minar la concepción de que existen originales y copias, modelos y reproducciones y con ello afirmar la potencia positiva del simulacro como aquel que es capaz de dar cuenta de los múltiples movimientos sucesivos de fundamentación,⁴⁵ de divergencia, al no suponer la existencia de “lo Mismo y lo Semejante”⁴⁶ y que conforma a lo Mismo como aquello que difiere entre las series que conforman a los simulacros., afirma la divergencia de los elementos y su incapacidad de centrarse en torno a un Modelo.⁴⁷

El simulacro, para Deleuze, es aquel que establece la diferencia, pero contrario a la postura platónica, selecciona los procedimientos que no suponen la existencia del modelo único, lo Mismo y lo Semejante que pretenden suprimir la divergencia y ordenar el caos existente entre las imágenes, cuando dejamos de ordenar el mundo bajo el supuesto de que existe un fundamento último sobre el cual se instalan lo Mismo y lo Semejante, las jerarquías y ordenes que surgen a partir de ello se muestran como ilusiones.⁴⁸

La postura platónica y la deleuziana son dos lecturas del mundo. La primera nos permite pensar el mundo en concordancia con la identidad y la similitud a la Idea o al Modelo, en el que el mundo y las imágenes son íconos o copias bien fundadas. Por el otro lado, la postura deleuziana nos permite dar cuenta del mundo y de las imágenes como signos de los distintos niveles sucesivos de fundamento, en los que las similitudes y las identidades son producto de las disparidades y diferencias internas, haciendo presente la naturaleza caótica de los fundamentos. En este esquema, el platonismo se erige como uno más de los fundamentos posibles que simulan un orden aparente.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁵ Cfr., pp. 304-305, 307.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁷ Cfr., *Ibid.*, p. 307-308.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 307-308.

2.1.2 Sobre el devenir

Para el filósofo francés, el devenir inscrito en el simulacro tiene la característica de tolerar la división entre el pasado y el futuro, el antes y el después, ya que para que el devenir pueda avanzar debe contener en sí mismo ambos momentos (el pasado y el presente).⁴⁹

Con motivo de Platón, el francés distingue entre dos modos de devenir, el primero está constituido por lo limitado y medido, que tienen dualidades fijas (que o bien son permanentes o bien son temporales), pero que, en un estado de reposo, seamos capaces de asignarle un atributo en cierto momento. El segundo modo de devenir es frenético y no se detiene; todo el tiempo tiende al exceso y a la falta, al presente y al pasado al mismo tiempo en una materia denominada por el francés como “indócil”. De esta manera el devenir está conformado por flujos de estadios que no son capaces de consumarse en un último y definitivo estadio porque si lo hacen, dejan de ser.⁵⁰

Para Deleuze, la dualidad platónica es aquella que distingue entre las copias que participan de las cualidades que da a participar la Idea y el simulacro que escapa a tal participación y que cuestiona las nociones de copia, modelo e Idea. Del simulacro es materia el devenir, en la medida en la que el simulacro es capaz de escapar a lo semejante y al presente es que puede establecer la simultaneidad del pasado y el futuro, lo actual y lo virtual, lo más y lo menos. Es por lo anterior que el devenir destruye la posibilidad de asignar identidades fijas a aquello que deviene.⁵¹

La estructura en la que se da el devenir es tal que entre dos elementos hay diferencias de potenciales; al ser el signo aquello que manifiesta cualidades comunes a dos series dispares (en términos de potencia), pero que no le pertenece a ninguna de ellas, es lo que permite la comunicación entre los elementos dispares.⁵²

Cuando el simulacro es liberado de sus cadenas, es decir, cuando se efectúa la inversión del platonismo, el devenir-loco o devenir ilimitado es caracterizado por efectos

⁴⁹ Cfr., *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰ Cfr., *Idem.*

⁵¹ Cfr., *Ibid.*, pp. 28-29.

⁵² *Ibid.*, p. 304.

que se manifiestan, efectos entendidos en términos de causalidad y “también «efectos» sonoros, ópticos o de lenguaje”,⁵³ que conforman a toda la idea y renuncian a ser solamente corporalidad, que destituyen a la idealidad posible de su eficacia causal y espiritual, es decir, de su preeminencia ontológica.⁵⁴

Plantea el pensador francés que el devenir-loco se encarna o se vuelve acontecimiento infinitamente divisible, ideal en el sentido en el que recoge en sí las ideas, sin otorgan un fundamento último o una eficacia espiritual y que condensa en sí al pasado y al futuro, a lo actual y lo virtual, a la exceso y la carencia, lo activo y lo pasivo, el ya ahí y el aún no, todos al mismo tiempo, en la medida en la que la disección del acontecimiento siempre nos permitirá dar cuenta de esas dos caras de la misma moneda.⁵⁵

2.2 Nociones posteriores del pensamiento deleuziano (Estudios sobre cine)

En sus estudios sobre cine, Deleuze tiene por objetivo generar una historia natural del cine.⁵⁶ Ello quiere decir que quiere ofrecernos un estudio que clasifique los tipos de imágenes que son presentados en las obras fílmicas y, a su vez, analizarlas a partir de cierta maquinaria conceptual. El cine es considerado por Deleuze como una forma del pensamiento contemporáneo que ha sido utilizado en cuanto medio que posibilita experiencias y relaciones sensibles con escenarios diversos y, en ese sentido, permite la materialización de los procesos de pensamiento.

Cabe mencionar que algunos de los conceptos desarrollados por Deleuze en su trabajo temprano, tal como el de *simulacro*, son traslapados al análisis cinematográfico por medio de la caracterización de algunos de los conceptos de los que se servirá Deleuze para caracterizar a cierto tipo de imágenes. El concepto temprano de “simulacro” es trasladado a la concepción de la “potencia de lo falso”, esto no quiere decir que ambos conceptos sean idénticos, claramente existen algunas diferencias, ello será abordado en el apartado correspondiente; sólo lo apunto porque me parece interesante, ya que algunas nociones del

⁵³ *Ibid.*, 304.

⁵⁴ Cfr., p. 34.

⁵⁵ Cfr., p. *Idem.*

⁵⁶ Deleuze, *La Imagen-movimiento*, p.11.

trabajo temprano de Deleuze nos pueden servir para elucidar algunos de sus planteamientos respecto al cine.

Los conceptos que detallaré son *capas de pasado*, *puntas de presente* y *potencia de lo falso*. Para enmarcar los conceptos de capas de pasado y puntas de presente es necesario definir de manera breve lo que el francés entiende por imagen-cristal.

Una imagen-cristal es aquella por medio de la cual se pone de manifiesto el “fundamento oculto del tiempo”,⁵⁷ es decir, su naturaleza; y con ello sus dos aspectos: el de la sucesión de presentes y el de los pasados que se conservan o permanecen, de manera que es el tiempo aquel que permite la sucesión de presentes y “conserva en sí el pasado”.⁵⁸ De esto se derivan, pues, dos posibles imágenes-tiempo: las capas de pasado y las puntas de presente. A continuación, daré cuenta de ambas, ya que me he servido de ellas para el desarrollo del artículo.

2.2.1 Capas de pasado y puntas de presente

Hay dos clases de marcas del paso del tiempo (cronosignos), las capas de pasado caracterizadas por Deleuze como “aspectos” constituidos por regiones o yacimientos; y las puntas de presente que son “acentos” que son distintos puntos de vista.⁵⁹

Ni el puro presente, ni el pasado puro pertenecen uno más que otro al tiempo, sino que su diferencia recae en el tratamiento que hacen de la imagen. Las capas de pasado generan una “arquitectura del tiempo” ya que generan una estructura de la memoria tal que es capaz de dar cuenta de los distintos niveles del pasado que coexisten entre ellos;⁶⁰ mientras que las puntas de presente nos ofrecen una suerte de “presente perpetuo” ya que implican una multiplicidad de presentes simultáneos.⁶¹ Ambos son, como ya apuntábamos en la sección anterior, dos signos de la naturaleza del tiempo.⁶²

⁵⁷ Deleuze, *La Imagen-tiempo*, p.135.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 159.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 144.

Para Deleuze es en la pantalla en la que se enfrentan el pasado y el futuro, considerado por el francés como lo interno y lo externo respectivamente,⁶³ y se muestran las tensiones entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo actual y lo virtual; se hace patente que todos estos elementos son distintos entre sí, que son separables, pero no se dan separados unos de otros.⁶⁴

Al hablar de *capas de pasado* y *puntas de presente* se presenta un fenómeno de descentralización. Cuando se habla de *capas de pasado* se descentra al pasado, en tanto que el presente no es un punto privilegiado del pasado, sino que el pasado mismo es la condición de posibilidad del presente. Cuando se habla de *puntas de presente*, el movimiento de descentralización de da a partir de que el presente no es punto fijo, sino que es un movimiento entre tres tipos de presente co-ocurrentes. Los tres tipos de presentes son: presente de pasado, presente de presente y presente de futuro; los tres son distintos entre sí, pero ocurren al mismo tiempo. “En ambos casos el centro o el punto fijo desaparecen, pero de maneras opuestas”.⁶⁵

Ambas nociones, tanto las *capas de pasado* como las *puntas de presente*, me parece que son una instancia particular del devenir, ellas surgen de la confrontación con un acontecimiento⁶⁶ que tiene la cualidad de mutarse y transformarse volviéndose siempre otro, estos acontecimientos son divisibles y al diseccionarlos nos percatamos que se dividen en dos: en las *capas de pasado* entendidas como el “ya-ahí” y las *puntas de presente* que señalan el “aún no”, y estas a su vez, contienen tránsitos que impiden discernir entre lo actual y lo virtual, entre lo real y lo imaginario. En este sentido, la imagen-tiempo entendida como una instancia del devenir nos permite dar cuenta del tiempo como un efecto visual, no en el sentido de causado por algo, sino como una impresión que emerge del modo en el que están constituidas este tipo de imágenes y que en última instancia nos permiten dar cuenta de la naturaleza del tiempo.

⁶³ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁶ Para Deleuze, los acontecimientos son singularidades múltiples susceptibles de ser repetidos, son el efecto de apariencia de ser una cosa. Estas singularidades se presentan en las series que conforman a un simulacro y es en ellos que se manifiesta lo que sucede o va a suceder; así mismo, estas “singularidades ideales” son comunicables por medio de un solo evento. Plantea Deleuze que en los acontecimientos son la manifestación de un presente en el que se encuentran recogidos el pasado y el futuro, es por lo que, al entrar en contacto con un acontecimiento podemos diseccionarlo y distinguir en él lo “ya ahí” o lo ya sucedido y los posibles futuros, ambas cosas son, para el francés, dos lecturas posibles del tiempo que se pueden hacer a partir de los acontecimientos. Deleuze, *Lógica del Sentido*, pp. 9, 45,

2.2.1.1 Capas de pasado

El pasado es preservado en el tiempo, según Deleuze, es el “elemento virtual en el cual penetramos para buscar el «recuerdo puro»”,⁶⁷ que es actualizado por la *imagen-recuerdo*, que hereda del pasado su signo ya que acudimos a él a buscarlo.⁶⁸ El supuesto es que nosotros nos movemos en una *memoria-ser* o una *memoria mundo*, que condensa los recuerdos, y los aglutina no sólo en nuestras edades humanas, sino que también lo hace en las edades del mundo. El pasado, pues, es una forma general de “una preexistencia general que nuestros recuerdos suponen”⁶⁹ al que el francés denomina “ya-ahí”.

En este tipo de concepción del pasado, el presente es producto de una contracción infinita del pasado en el que el presente “se constituye en la punta más extrema del ya-ahí”.⁷⁰ Esto quiere decir que la condición de posibilidad del presente que pasa es el pasado. Mientras que el pasado como preexistencia en general está constituido de círculos que contienen (al mismo tiempo) todo lo ocurrido en el pasado y que se encuentran más o menos dilatados o contraídos, de los cuales el presente es un límite extremo al concentrar en él todo el pasado.⁷¹

Entre el presente como contracción infinita del pasado y el pasado como preexistencia en general se encuentran los yacimientos o capas (que están estiradas o encogidas) que aglutinan los eventos del pasado que constituyen los recuerdos y están constituidos de las *singularidades*⁷² o *puntos brillantes*, cada capa tiene sus rasgos propios tonos o aspectos y corresponde a una edad.⁷³ Las regiones del pasado a su vez tienen un curso cronológico ya que el pasado al que ellas remiten que está conformado a su vez por

⁶⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² Las *singularidades* pueden ser entendidos como instantes pasados que pertenecen a alguna capa en particular y que no pueden ser desprendidos de ellas. Cfr., p. Deleuze, *Imagen-tiempo*, p. 159.

⁷³ *Idem.*

presentes que se sucedieron,⁷⁴ sin embargo, estas capas contienen a esos presentes que pasaron aglutinados en torno a un evento singular, denominado por Deleuze como *puntos brillantes*.⁷⁵

En resumen, los rasgos paradójicos del pasado para Deleuze son: 1) Existe un pasado en términos generales, 2) en ese pasado todas las capas de pasado coexistan y 3) el grado más contraído de todas las capas, aquel en el que se sintetizan todas ellas es el presente.⁷⁶

Para localizar un recuerdo debemos ubicarnos en el pasado en general, y elegir una región o capa e intentar encontrar ese punto brillante (recuerdo) en la capa, en el caso que no se encuentre es posible volver al presente y dar un salto hacia otras capas o regiones para intentar localizar en ellas el punto brillante de un recuerdo. Una vez encontrado el recuerdo deseado se puede actualizar por medio de una imagen-recuerdo.⁷⁷

Una imagen-recuerdo es la encarnación de punto particular de la capa de pasado, es la actualización de uno o varios de los puntos de la región,⁷⁸ esta operación se realiza siempre “con relación a un presente”,^{79 80} ya que es el presente a partir del cual se busca a los recuerdos y es en él en quién se encarnan. La imagen-recuerdo posee la marca del pasado en la medida en la que la hereda tanto de la capa en la que fue encontrado, como del pasado en general en el que se sitúan todas las capas en coexistencia.⁸¹ Para el filósofo francés ambas condiciones, tanto el presente actual a partir del que se emprende la búsqueda como las capas de pasado en las cuales se puede hallar el recuerdo, superan a la imagen-recuerdo, ya que esta última siempre está en juego entre una y otra, pero no es independiente de ninguna.

En las imágenes-recuerdo ocurren dos cosas. La primera es la construcción de series de movimientos complejos de “antiguos presentes «actualidades» o incluso hábitos”⁸², provocando así que el movimiento se subordine al tiempo,⁸³ ya que es este

⁷⁴ De manera tal que, si la capa de pasado de nuestra infancia está conformada por presentes que pasaron tales como mi bautizo, los juegos con mi padre, las idas al kínder el hacer tarea después del kínder. Algunas de estas escenas son puntos brillantes o singularidades dentro de la misma capa. *Vid. Ibid.*, p. 136-137.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁰ Recordemos que ese presente es la suma contracción de las capas de pasado, en él se encuentra todo lo que ya fue en un cúmulo infinitamente retraído.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p. 145.

⁸³ *Ibid.*,

último el que detona al movimiento. El segundo es la generación de una nueva región de tiempo caracterizada por los distintos aspectos que se toman de diferentes capas de pasado e interactúan entre sí, de manera que se generan vínculos entre distintos planos que constituyen “la región de pasado o el continuo de duración”.⁸⁴

La memoria entendida en estos términos no es una memoria psicológica “hecha de imágenes-recuerdo, como el *flashback* puede representarla convencionalmente”,⁸⁵ ni es una sucesión de presentes acorde a un tiempo cronológico,⁸⁶ sino que se trata de dos elementos que anteceden al surgimiento de una imagen-recuerdo: el esfuerzo de evocación y la exploración de una o varias capas de pasado,⁸⁷ ambos coinciden en la actualidad de un punto fijo que es el presente que las evoca.



Fotograma 1 El año pasado en Marienbad. Alain Resnais (1961). Min. 31:41. Del min. 32:13 al 35:30 el hombre X le narra a la mujer A la segunda vez en que se vieron, y en la secuencia a la que pertenece el fotograma aquí presente, la narración de ese punto brillante de las capas de pasado del hombre X es actualizado en una imagen-recuerdo.

Existen a su vez dos estados del tiempo como crisis perpetua, aquel en el que tomamos una imagen-recuerdo de la capa de pasado y es inutilizable, inactualizable por la muerte entendida como un presente permanente; y aquel en el que no podemos siquiera evocar la imagen-recuerdo pues éstas se rompen y se dislocan, “se dispersan en una substancia no estratificada”⁸⁸ y, plantea el francés, que sólo en el punto extremadamente

⁸⁴ *Idem.*, p. 148.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 156.

contraído de la muerte es que podemos encontrar ese sustrato universal no estratificado, lo cual apunta a que el tiempo es la materia “primera, inmensa y aterradora, como universal devenir”.⁸⁹

Cuando nos enfrentamos a una memoria de dos individuos sucede que los distintos niveles de las capas de pasado ya no remiten al mismo personaje, sino que remiten a personajes, lugares, eventos distintos que no son comunicantes entre ellos, esto constituye la memoria mundial, y en última instancia nos lleva a lo que Deleuze llama “alternativas indecibles entre capas de pasado”. Esto quiere decir que cada capa de pasado está constituida de su modo particular y son coexistentes, no podemos decantarnos por una o por otra ya que ambas han ocurrido.

Por último, daré cuenta de las nociones de *recuerdo puro* y *capas de transformación*. Podemos entender el recuerdo puro como una capa conservada en el tiempo. En ella podemos buscar o encontrar la singularidad que buscada y en consecuencia actualizarla en una imagen-recuerdo.⁹⁰

En cambio, una *capa de transformación* es aquella en la que hay imágenes que se encarnan la una en la otra, “y cada una remite a un punto de capa diferente”⁹¹ de manera que genera una suerte de continuo o una capa nueva entretejida por *puntos brillantes* y *singularidades* que corresponden a otras capas, generando comunicación entre distintas capas, produciéndose así un tiempo no cronológico. Esta capa, a través de las otras capas que interrelaciona “capta y prolonga las regiones”.⁹² Plantea el filósofo francés que es muy posible que la generación de estas capas fracase, sin embargo, considera que es posible que la obra de arte consiga generar este tipo de capas que “se caracterizan [...] por ser un pasado, pero siempre venidero”⁹³ y por la confrontación de capas, cada una de las cuales puede servir de presente relativo a la otra.⁹⁴

El éxito de tal empresa sucede cuando el artista “alcanza ese exceso que transforma las edades de la memoria o del mundo: se trata de una operación «magnética». y esta operación explica el «montaje» más de lo que éste explica la operación”,⁹⁵ esto quiere decir que el artista es capaz de generar una capa de transformación en la cual aglutina

⁸⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 168.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 168.

singularidades de las distintas capas caracterizadas por cierta edad de la memoria o del mundo, de manera tal que esta operación de aglutinación explica las operaciones del montaje requeridas para que se lleve a cabo una obra.

2.2.1.2 Puntas de presente

[...] *Dos personas se conocen, pero se conocían ya y no se conocen todavía.*⁹⁶

Deleuze plantea que el presente se distingue del futuro y el pasado por ser “presencia de algo que justamente deja de ser presente cuando es reemplazado por «otra cosa»”,⁹⁷ en donde el presente es punto de referencia para decir de algo que es el pasado o el futuro, lo que nos hace pasar a lo largo de acontecimientos distintos y distintas cosas ocuparon u ocuparán el presente.⁹⁸ El francés, para dar cuenta de esto, recupera la fórmula de San Agustín, según la cual hay un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro, todos ellos son simultáneos y están implicados en el acontecimiento; la simultaneidad de estos tres tipos de presentes constituye el tiempo interior del acontecimiento y a su vez estos tres tipos de presente son tipos de *puntas de presente* que no están actualizadas.⁹⁹

El que un evento haya ocurrido, ocurra y vaya a ocurrir, o que un evento “debiendo producirse, no se produjo, y, produciéndose, no se producirá”,¹⁰⁰ todo al mismo tiempo. Esto nos permite hablar de la simultaneidad de las puntas de presente,¹⁰¹ que difiere de las capas de pasado en la medida en la que las capas de pasado coexisten entre ellas, mientras que las puntas de presente ocurren como bloques simultáneos.

En estos bloques de eventos que constituyen las puntas de presente no hay una concordancia entre ellos, siempre están en discordancia ya que unos desmienten a otros, se disipan entre sí o se recrean. Para el francés, esto hace del tiempo algo terrible ya que

⁹⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁸ Por ejemplo, Podemos decir de Eduardo que está estudiando, lo que es su presente. Su pasado es que durmió y su futuro es que en la tarde comerá. El sueño ocupó su presente, sin embargo, lo que ocupará su presente es el comer.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

no hay una sola alternativa posible, sino que tenemos presentes disímiles y todos son virtualmente posibles.

Este tipo de imágenes no suprimen a la narración, sino que le ofrecen un nuevo valor en la medida en la que nos permite ver en pantalla las distintas posibilidades del presente al eliminar de la narrativa su carácter lineal y acciones sucesivas.¹⁰²

Las puntas de presente, pues, generan una verdadera imagen tiempo ya que nos muestran la naturaleza de la imagen tiempo al mostrarnos todos los presentes posibles cada uno de los cuales es una combinación plausible de las cosas, que son posibles, pero imposibles en la medida en la que unos y otros no pueden concordar entre ellos.¹⁰³

Un mismo acontecimiento, pues, se puede desempeñar de diversos modos en distintos mundos posibles, con esto quiero decir que A y B pueden ya haberse conocido en un mundo posible w^1 , mientras que en un mundo posible w^2 no se conocen aún, mientras en w^3 se están conociendo, todas estos mundos suceden al mismo tiempo, sin embargo, son incompatibles entre sí y cada uno de estos mundos es un tipo de presente posible (w^1 encarna el presente-pasado, w^2 el presente-futuro y w^3 el presente-presente). Esto nos confronta con “una pluralidad de mundos simultáneos, a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos”,¹⁰⁴ en los que el mismo acontecimiento ocurre de manera distinta en mundos distintos, que sin embargo coexisten en un “universo inexplicable”.¹⁰⁵

¹⁰² *Ibid.*, p. 139.

¹⁰³ Por ejemplo, un conjunto de presentes posibles es que Jazmín va al cine y come palomitas, otro es que ella duerme por la tarde y otro es que va al cine, pero come gomitas en lugar de palomitas. Todos estos presentes son posibles y cada uno de ellos nos presenta un estado diferente de las cosas, sin embargo, son imposibles en la medida en la que no pueden ser reconciliados para ofrecernos un y sólo un presente.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰⁵ *Idem.*



Fotograma 2 El año pasado en Marienbad. Dir. Alain Resnais (1964). Min. 74:42. En la secuencia a la que pertenece este fotograma, uno de los futuros posibles de la mujer A es aquel en el que su marido (M) le dispara y ella muere, después de que M se da cuenta de que ella le engaña. En esta secuencia se manifiesta un mundo posible en el que A ha muerto, sin embargo, no es el único, ya que en secuencias posteriores vemos que existe otro mundo posible en el que A abandona a M y se va con el señor X. En este esquema el señor X encarna el presente pasado (que se manifiesta como ya vivió, en capas de pasado), mientras que la mujer A encarna el presente-futuro.

El lugar de la narración en este esquema es el de “distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible”.¹⁰⁶ Esto no simplifica ni clarifica la narración, sino que la complica ya que hace latente que uno de los personajes vive el presente-pasado (lo que ya ha ocurrido) otro puede vivir en el presente-futuro (en lo que ocurrirá) y otro en presente-presente (en lo que está sucediendo), todos los cuales están implicados porque lo viven en el mismo tiempo y se relacionan entre sí. Esto se complica aún más si se suprime la encarnación de los diferentes presentes en diferentes personajes y los encarna sólo en uno (como es el caso de Abbas Kiarostami), en este caso, un solo personaje puede acceder a distintos mundos posibles en los que el mismo acontecimiento se desempeña de modos diversos, ahí, el lugar de la narración, o mejor dicho, del diálogo es el de hacer latente la existencia de esos mundos posibles en lo que el mismo acontecimiento se manifiesta de diversos modos. En estos casos, el paso de un mundo posible que conforma una punta de presente a otra se da por medio de saltos entre esos bloques.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.139.

2.2.2 Sobre la potencia de lo falso

Deleuze plantea que existen dos regímenes de la imagen: el orgánico y el cristalino. El régimen orgánico está constituido por descripciones que asumen la independencia del objeto al que representa o describe la cámara, todo eso bajo la asunción de que existe una cosa tal como una realidad preexistente a la imagen.¹⁰⁷ Por el contrario, un régimen cristalino es aquel en el que la descripción misma es la que “reemplaza [al objeto], lo crea y lo borra a la vez”,¹⁰⁸ este tipo de régimen da constantemente paso a descripciones de objetos, las cuales se contradicen entre sí, se desplazan y se modifican. En este régimen, es la descripción misma la que constituye el único objeto que es descompuesto y multiplicado a la vez.¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*



Fotograma 3 Episodio 1 Sueña conmigo en *Greys Anatomy* Temporada 5. Dir. Rob Corn (2008). Min. 1:09.



Fotograma 4 Episodio 1 Sueña conmigo en *Greys Anatomy* Temporada 5. Dir. Rob Corn (2008). Min. 1:43.

En cada uno de estos regímenes hay una relación particular entre lo real y lo imaginario, el régimen orgánico es uno de imágenes continuas y en el que las relaciones entre las imágenes son causales y lógicas. Lo imaginario aparece como irrupciones caprichosas en la continuidad narrativa, lo imaginario, pues, sólo aparece como una irrupción en el transcurso de lo real, o como una actualización de la conciencia. Por ejemplo, en *Grey's Anatomy*, los eventos de la vida de la protagonista se desarrollan uno tras de otro como sucesiones que se derivan unas de otras por nexos causales: Meredith detectó

un tumor entonces se trata ese tumor. Los sueños (como elemento de lo imaginario) son manifestaciones de la conciencia: Meredith soñó que Derek moría porque tiene miedo de perderlo y esto se expresa en la imagen por medio de irrupciones, es decir, por cortes que nos permiten pasar de la secuencia en la que Meredith sueña que ve a Derek morir (fotograma 3), a las escenas en las que la protagonista despierta del sueño (fotograma 4), lo que nos indica que lo soñado no pasó en la realidad. Este paso se lleva a cabo en el montaje, por medio de la imposición de un corte, y este corte nos indica que pasamos del ámbito onírico al ámbito de lo real. En este régimen la narrativa aspira a la verdad, aún en los trabajos de ficción, en ella los personajes reaccionan a las situaciones que se les presentan, y están caracterizadas por la oposición de fuerzas que consiguen llegar a una resolución. El tiempo en este caso es representado indirectamente producto de la acción y el movimiento.¹¹⁰

Por otro lado, la relación que existe entre lo real y lo virtual en el régimen cristalino es una en la que no podemos discernir entre qué es lo que de hecho sucede y lo que podría suceder, lo actual y la potencia. A este orden pertenecen *El año pasado en Marienbad* o *Copia fiel*, en el caso de esto último no sabemos si lo que nos cuenta la protagonista es una fantasía o de hecho ocurrió, y las narraciones que nos ofrece ella ora soportan lo primero que dijo, ora lo contradicen y en ocasiones no tiene algo que ver con que había dicho. De manera que constantemente hace que un enunciado considerado fantasía se vuelva actual y viceversa, de manera que es imposible discernir entre qué es lo actual y qué es lo virtual.¹¹¹ Este tipo de narración exige que los personajes sean capaces de “ver” lo que hay en las situaciones, no únicamente reaccionar a los estímulos que se les presentan.¹¹² En este régimen la visión puede llegar al punto de ocupar la acción y los movimientos exagerados y anómalos son esenciales más que accidentales o eventuales y el espacio ya no se conforma de acuerdo a las tensiones y sus resoluciones; así mismo, el movimiento es derivado de la imagen-tiempo, haciendo patente que la naturaleza del tiempo no es sólo cronológico, como vimos en la exposición de las capas de pasado y las puntas de presente; sino que tales movimientos productos de la imagen tiempo son “esencialmente ‘falsos’” y sincrónicos.¹¹³

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹¹² *Ibid.*, p. 174.

¹¹³ *Ibid.*, pp.175-176.

En ambos regímenes el montaje constituye un elemento fundamental del acto cinematográfico. La construcción de las imágenes-movimiento es de manera tal que de ellas emerge una imagen indirecta del tiempo que corresponde al régimen orgánico. En cambio, la construcción que corresponde al régimen cristalino consiste en la descomposición de las relaciones entre objetos, de manera tal, que de ellas emerjan todos los movimientos combinatorios posibles, esto hace que emerja una imagen directa del tiempo.

El tiempo, para Deleuze es un elemento que, a lo largo de la historia del pensamiento, pone en crisis a la noción de verdad, no porque la verdad varíe de época en época, sino por la naturaleza misma del tiempo ya que o bien lo imposible procede de lo posible (el barco se hunde, entonces ya no es posible que no se hunda), o bien, el pasado no es necesariamente verdadero (el barco pudo no haberse hundido); esto supera a la evidencia empírica que tenemos, de manera que aunque ésta forme parte de la naturaleza contradictoria del tiempo, no es suficiente para poner en crisis a la noción de verdad.¹¹⁴

La potencia de lo falso es una forma más del régimen cristalino en el cual se genera un nuevo estatuto de la imagen. Uno de los elementos constituyentes de la potencia de lo falso es el falsario, este elemento era caracterizado en el régimen orgánico como el mentiroso o el traidor, pero bajo el nuevo régimen es aquel que “suscita las alternativas indecibles, las diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso, y con ello mismo impone una potencia de lo falso como adecuada al tiempo por oposición a cualquier forma de lo verdadero que disciplinaría al tiempo”.¹¹⁵ Esto quiere decir que es el falsario aquel que hace que ocurran diferentes escenas o situaciones de entre las cuales no podemos seleccionar cuáles son verdaderas o falsas, haciendo patentes las diferencias entre lo entendido como verdad y falsedad y su inexplicabilidad. La potencia de lo falso radica en que no disciplina al tiempo en un orden cronológico (como sucede con una noción de verdad) y nos permite hacer ver la forma de la naturaleza del tiempo.

El elemento del falsario no es único, sino que se encuentra inmerso en una cadena de falsarios de los que o es una metamorfosis o se metamorfoseará en uno de ellos. La función de la narración en este esquema es la de exponer estas series de falsarios y sus metamorfosis.¹¹⁶

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

La narración en la potencia de lo falso está en una constante modificación, en ella los episodios narrados no tiene una conexión necesariamente cronológica, sino que son variaciones acorde a lugares desconectados y en una temporalidad no secuencial, esto sucede porque, contrario a la forma de lo verdadero que es unificadora e identitaria,¹¹⁷ la potencia de lo falso genera multiplicidades en las que el personaje no puede ser identificado con él mismo, ya que ella misma (la potencia de lo falso) está conformada por una serie de potencias que remiten unas a otras y que en algunos casos se hacen pasar unas por otras.¹¹⁸

Por otro lado, las descripciones ofrecidas por las imágenes dejan de presuponer la existencia de una realidad como su substrato y con ello la narrativa deja de tener aspiraciones de remitir o transmitir una verdad.¹¹⁹

Uno de los elementos que se incorporan a la potencia de lo falso es la pasión. La pasión es el elemento que anuda las distintas narraciones falsificantes con las descripciones puras,¹²⁰ esto para que la diversidad de narraciones remita a “formas sensibles de imágenes y signos sensitivos”¹²¹ que no supongan una narrativa última.

En oposición al falsario, el hombre verídico busca “juzgar la vida”,¹²² para ello erige un esquema de valores dentro del cual habrá un valor superior que justifique su empresa. Para Deleuze, es en la concepción de que en la vida hay un “mal y, una falta que hay que expiar”¹²³ que emerge el aspecto moral de la verdad. Pero Deleuze, en concordancia con Nietzsche, plantea que la vida no debe ser juzgada, tampoco justificada, ya que no hay valor que sea superior a la vida.¹²⁴

En algunos cineastas, el juicio se traslapa de la imagen al espectador, ahora él tiene la carga del juicio y debe él decidir qué es lo real y qué es lo imaginario, lo verdadero y lo falso, quién dice verdad y quién miente.¹²⁵ Sin embargo, existen los cineastas que intentan construir personajes sobre los cuales no se puedan emitir juicios y, si abolimos la noción de verdad y con ello la distinción entre verdadero y falso, también derrumbaremos la

¹¹⁷ Es decir que la identifica al personaje en la narración con él mismo a en su descubrimiento y lo hace coherente.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁰ Las narraciones falsificantes son aquellas que nos muestran el modo en el que se metamorfosean los distintos falsarios y que no aspiran a la verdad, mientras que las descripciones puras son aquellas que no suponen una realidad ulterior a la que remiten.

¹²¹ *Ibid.*, p. 185.

¹²² *Ibid.*, p. 186.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ Cfr., *Idem.*

¹²⁵ Cfr., *Ibid.*, p. 187.

noción de representación, según la cual la semejanza surge de una correspondencia entre lo representado y la representación, y con ella la noción de apariencia, necesaria para poder establecer los juicios. Lo que quedan son los cuerpos y las fuerzas que los afectan, “la capacidad de afectar y ser afectado”;¹²⁶ no sólo entre los cuerpos, sino entre las fuerzas mismas.

Las relaciones entre fuerzas se dan en términos cualitativos, no sólo cuantitativos. En éstas la variabilidad subsiste. Y los afectos substituyen a los juicios, de manera que se en lugar de decir “Yo juzgo a x como verdadero” decimos cosas del tipo “Yo amo a y ”. En este planteamiento, ya no hay jerarquías de verdades, sino un devenir de las fuerzas y de los afectos.

Para el filósofo francés es necesario que no reduzcamos al falsario a un copista o un mentiroso,¹²⁷ porque el falsario lo que muestra es que no sólo la copia es falsa, sino también el modelo. La dificultad de definir al falsario radica en su multiplicidad y en el hecho de que se asoma por todas partes, al igual que un simulacro. Denuncia el francés que el falsario tiene una profunda afición por la forma, de manera que, a pesar de su constante cambio, intenta ofrecer una semejanza aparente al modelo o a la copia, a la par de que rompe con la narración cronológica y lineal derivada de ellas.

El artista es el capaz de llevar a la potencia de lo falso una forma aparente, a efectuarlo “en la transformación”;¹²⁸ esto quiere decir que incorpora al falsario un punto de vista que forma parte de la cosa, la cual no deja de modificarse y transformarse para seguir siendo idéntico a tal punto de vista, a partir de este planteamiento, la verdad no es reproducida, hallada o encontrada, sino que es creada.

Es en estos aspectos que encuentro la semejanza entre los conceptos de *potencia de lo falso* y *simulacro*, ya que en ambos podemos ver que hay una profunda afición por la apariencia externa, una semejanza aparente entre el simulacro/falsario y la copia, de manera que emulan el modo de aparecer de la última y al hacerlo ponen en crisis las nociones de copia y de modelo. Y no sólo eso, sino que el simulacro/falsario contienen en sí mismo al punto de vista del espectador y se transforma y adecua de acuerdo con esa mirada. El artista es aquel que aprovecha tales condiciones para crear una verdad, no imitarla ni descubrirla.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹²⁷ Así como es necesario que no reduzcamos un simulacro a una mera copia.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 197.

Conclusiones de capítulo

En conclusión, el trabajo temprano de Gilles Deleuze tiene connotaciones estéticas en la medida en la que los conceptos de *simulacro* y *devenir* nos permiten dar cuenta de las imágenes y su transformación, esto es traducible al cine en la medida en la que el simulacro nos plantea una manera de generar imágenes que no tienen una pretensión de ser verdaderas siempre y cuando representen adecuadamente a las Ideas y corresponden con los modelos, sino que generan narraciones que no aspiran a una verdad unificadora, sino que inauguran verdades que no pretenden ser el fundamento último de la realidad, sino un modelo posible entre muchos. Ofrecen una configuración posible de las cosas, las cuales están en constante transformación y contienen en sí mismos lo pasado y lo futuro, lo que es y lo que será, ya que su transformación conlleva necesariamente ambos elementos que son separables, pero que no se dan por separado.

Considero, que estas nociones del pensamiento temprano del filósofo francés pueden ser rastreadas hasta sus estudios sobre cine, en los cuáles, podemos encontrar una relación entre lo que originalmente es entendido por Deleuze como *simulacro* y cuya potencia estética y ontológica es desplegada por el filósofo en el concepto de *potencia de lo falso* que aparece en su estudio sobre cine: *Imagen-tiempo*. De manera semejante, considero que podemos espejear la noción de *devenir* en los conceptos: *capas de pasado* y *puntas de presente*, debido a que en el *devenir* encontramos al pasado y al futuro, lo actual y lo virtual, lo real y lo imaginario condensados como instantes simultáneos que son separables, pero que no se dan por separado unos de otros. Por un lado, en el concepto de *capas de pasado* nos enfrentamos a la coexistencia de todos los recuerdos y los estratos de la memoria que a su vez son condición de posibilidad para el presente. Por otro lado, en *puntas de presente* tenemos la ocurrencia simultánea de todos los presentes posibles, todas las configuraciones según las cuales algo puede suceder. Estos conceptos, a mi parecer, permiten tener los elementos suficientes para analizar el cine de Abbas Kiarostami, tanto en sus aspectos formales como narrativos.

2. Notas sobre el cine de Abbas Kiarostami

3.1 Contexto histórico/Kiarostami ante la censura en Irán

Abbas Kiarostami forma parte de una generación de directores surgidos en las décadas de los sesentas y setentas conocida como la “nueva ola de cine iraní”. Él en conjunto con otros cineastas tales como Feroz Fereydon, Farrokh Ghaffari e Ebrahim Golestan, entre otros incorporaron “nuevas visiones y estilo al cine e inspiraron a futuras generaciones de cineastas”¹²⁹ con el objetivo de generar un cine que tuviera unas vetas profundamente artísticas y de conciencia social.¹³⁰

Debido a la censura existente en Irán, la mayoría de la crítica social y política no se presentaba directamente, sino que aparecía entre líneas, de manera que los espectadores debían leerla así y aproximarse a las películas con un grado de escepticismo de manera que no tomaran lo presentado tal y como se les presentaba en pantalla, para así poder descifrar su contenido implícito. Este modo de aproximarse al cine iraní aún permea en Irán, pero, sobre todo, en una parte del público occidental gracias a la controversia y los estereotipos que se tienen acerca del sistema político iraní y la censura ejercida en tal país; es por ello que, a pesar de las intenciones de algunos cineastas, las películas son leídas en un tenor profundamente político, tal como nos menciona Saeed-Vafa.¹³¹

Nacido en Irán, Abbas Kiarostami inició su trayectoria como cineasta en 1970 cuando filmó *Bread and alley*, como producto de la división de cine en el Centro para el Desarrollo Intelectual de los Niños y Jóvenes Adultos, en Irán. En 1969, Kiarostami fue invitado a crear dicha división de cine por el director del centro, Feroz Shirvanloo, tras haber visto un comercial filmado por el iraní.¹³²

Kiarostami, en su trabajo temprano, tematiza por medio de la imagen la relación entre realidad y ficción, subjetividad y verdad a través de la cámara.

A finales de los años 90's e inicios del 2000, el trabajo de Kiarostami fue vetado en Irán como producto de las duras políticas de censura del gobierno iraní sobre el cine, el

¹²⁹ “[...] new visions and style to cinema and inspired future generations of filmmakers” Saeed-Vafa y Rosenbaum 2003, p.55 La traducción es mía.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 57.

¹³² Balaghi y Shadid 2001, p.32.

alegato de la institución encargada de la censura es que su cine es profundamente político y en él se encuentra una crítica hacia la sociedad iraní y su forma de constitución política.

El cineasta hasta el final de su vida defendió que su cine no tenía como objetivo llevar a cabo una crítica sobre la sociedad iraní y su constitución política.¹³³ Él proponía que su cine tenía como objetivo explorar los problemas que son humanos, sin apelar a su contexto en particular, así pues, problematiza condiciones que universalmente conciernen a todos los seres humanos tales como el amor, la muerte (y con ello el suicidio), la amistad y la mentira, por mencionar algunos de ellos.

Algunos críticos sostienen que Kiarostami, al mantenerse al margen de los problemas sociales y políticos de Irán, tanto posibilita (y facilita) su recepción en Occidente, como carece de compromiso con su nación al ser incapaz de generar una crítica, a la vez que estigmatiza y estetiza la pobreza en la que viven algunos de sus habitantes. Alegan que su postura sólo responde a un intento de seguir siendo consumido por el público occidental a partir de la figura del *auteur*. Sin embargo, Kiarostami busca problematizar en su cine nociones tales como el amor, la amistad, la dicotomía entre vida y muerte, entre otros, más allá de las particularidades geopolíticas de los pobladores que las experimentan. Esto lo separa de los cineastas que tienen una veta de crítica social y política más directa.

Considero, que, si bien Kiarostami se rehúsa a plantear en su cine una posición política respecto a Irán, tiene una posición más radical en términos sociales y políticos, se asume y asume al resto de los seres humanos como semejantes, iguales sometidos a condiciones profundamente humanas que deben ser exploradas, sin diferencia de nación, cultura o idioma. Esta postura me parece que es cosmopolita, ya que él apuesta a que no hay características de su cine endémicas a su región y cuyos problemas puedan ser entendidos y empatizados por cualquier persona en el globo.¹³⁴

Kiarostami se acepta como heredero de un tipo de cine iraní que estetiza tanto la pobreza como la tragedia; sin embargo, su objetivo no sólo es hacer que se vea bello, sino mostrar que las situaciones a las que se enfrentan los actores son de carácter universal y mostrar la belleza que subyace a diferencias de clase, credo, raza o idioma.

¹³³ Kiarostami, *ABBAS KIAROSTAMI In Conversation With...* 2016 .

¹³⁴ Zaatari y Kiarostami 1994/1995, p. 14.

3.2 Kiarostami y el cine humanista.

En la literatura que analiza el cine de Kiarostami usualmente se le considera como heredero de un tipo de cine desarrollado, en principio, por Forough Farrokhzad que tiene como objetivo el mostrar aquello que las comunidades segregadas (en particular, los leprosos) tienen en común con el resto de los seres humanos, a la par de mostrar su belleza y problematizar los prejuicios que se tienen de ellos y las dicotomías normal/anormal, bello/feo.¹³⁵

Kiarostami es heredero de tal tipo de cine ya que el supuesto que recorre toda su filmografía, y que es en repetidas ocasiones señalado por él, es el carácter universal de las preocupaciones y condiciones que afectan a los seres humanos de forma indiscriminada, de manera tal que su cine puede ser visto, sentido y comprendido por cualquier persona, en cualquier parte del mundo.¹³⁶

Este tipo de cine es denominado por occidente como “cine humanista”, en él se busca, como ya dijimos, explorar condiciones o características que afectan a los seres humanos, como aquello que los hace felices, la muerte, el amor, sin hacer distinciones culturales, sociales y políticas, se asume que, aunque cada emoción tiene instancias particulares dependiendo del ambiente, son cosas que nos afectan indistintamente.

Una de las novedades de la aproximación del cine de Kiarostami consiste en la reinterpretación del *cine humanista* de Farrokhzad y la apropiación de algunos elementos de las nuevas olas de cine europeos para cumplir con los objetivos del *cine humanista*. Algunos autores consideran que a pesar de que Kiarostami está emparentado con el cine de autor occidental por acudir a recursos tales como los que emplea Antonioni; la diferencia que existe entre el iraní y el italiano radica en que para el segundo el objetivo de tales recursos es llevar a cabo un ejercicio intelectual, mientras que el primero hace uso de ellos para configurar una problematización de los afectos y las condiciones que, indistintamente de nuestras particularidades, nos hacen humanos.

En palabras del iraní, sus películas “se inspiran en el corazón de nuestra sociedad, en el corazón de nuestra gente y transmiten fácilmente el mensaje, incluso a los menos

¹³⁵ Sheibani, Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry, pp. 521-522.

¹³⁶ Op. Cit., Zaatari y Kiarostami 1994/1995, p. 14.

sensibles. Eso demuestra que también sufren¹³⁷ y considero que, en última instancia, eso es lo que permite su comprensión sin importar el contexto particular en el que se encuentra inscrito el espectador.

El cine de Kiarostami, pues, tiene un tratamiento del aparato cinematográfico que, considero, se centra en una serie de tesis en torno a la imagen, el montaje, la actuación y el guion. El comprender el papel de cada uno de ellos en la composición de sus películas, nos permite comprender su posicionamiento respecto a qué es una película y, en última instancia, trazar de manera más directa los vasos comunicantes que encuentro entre tal cine y la filosofía deleuziana, los cuales son apuntados en el artículo. Por ello, las secciones subsecuentes se centran en tales elementos y se ofrecerá una breve motivación para explicitar un posible vínculo entre el pensador francés, Gilles Deleuze, y el cineasta Abbas Kiarostami.

3.2.1 Tesis sobre el cine y la imagen

Para Kiarostami, una de sus preocupaciones centrales a lo largo de su obra es generar una película en la que sea capaz de no decir algo en concreto, ya que, dado que las imágenes le confieren al espectador el poder de interpretarlas de un modo insospechable para el mismo Kiarostami, le parece mejor dejarlo todo a la imaginación del espectador y ello, sólo puede ser conseguido, si él no dice algo y no motiva una última lectura de sus películas.¹³⁸

El iraní estaba convencido de que “las imágenes [tienen] la capacidad de referir a las cosas de una manera poderosa, y de que permite que el espectador se introduzca profundamente en ellas y surja con una interpretación personal”.¹³⁹ Sin embargo, plantea que las imágenes que resultan más excitantes para el espectador son aquellas que son fijas, en las que su atención se centra sólo en los elementos presentes en el encuadre, ya que en las escenas en movimiento continuo la atención del espectador diverge constantemente entre los elementos que entran y los que sale de cuadro.¹⁴⁰

¹³⁷ Limosin, Jean-Pierre. 1988. min. 10:56.

¹³⁸ Nancy, *The evidence of film.*, p.84.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 86 “Images [have the] ability to call things up powerfully, of the way it allows people to enter it deeply and come up with a personal interpretation” La traducción es propia.

¹⁴⁰ *Idem.*

En conversación con Abbas Kiarostami, Jean-Luc Nancy le plantea al cineasta la hipótesis de que el cine contemporáneo busca relacionarse menos con el movimiento y las historias que ocurren fuera de cuadro y se centra en lo que ocurre en él “ya que fuera de la imagen ya nada sucede”.¹⁴¹ Aunque considero que esto es cierto para algunos cineastas y en particular para el caso del iraní, ello no necesariamente es el caso para todos, ya que existen quienes hacen cine de manera que no es autocontenida y llaman constantemente tanto al movimiento como a las historias que ocurren fuera de cuadro. Kiarostami es particularmente crítico de este tipo de hacer cine, es consciente de que cotidianamente recurrimos al cine como un medio de entretenimiento susceptible de ser visto, entendido, narrado y juzgado.¹⁴²

Empero, tales consideraciones nos apuntan claramente a la concepción del cine del iraní, quien en su empleo de tomas fijas y primeros planos consigue excitar el pensamiento y los sentimientos, sin hacer alusiones directas a las historias que ocurren fuera de cuadro. Para él, el cine, si es que va a ser considerado como un arte mayor (es decir, como parte de las bellas artes) debe ser capaz de acudir de manera efectiva a la música, la poesía, a los sueños y las historias, de manera tal que sean capaces de ofrecernos imágenes que deben ser descifradas y completadas. Debemos ser capaces de permitirle al cine permanecer incomprendido, atendiendo al hecho de que podemos tener diferentes interpretaciones de una película, no sólo entre distintos espectadores sino también a lo largo de nuestras vidas (tal como sucede con un poema).¹⁴³ Lo que al cineasta le parece importante es, pues, que respetemos el misterio de la imagen que “no se presenta como representativa, sino que anuncia su presencia, invitando al espectador a descubrirla”.¹⁴⁴

Para Kiarostami, el cineasta tanto elige las cosas que nos muestra, como restringe nuestra mirada y nos impide ver otras, delimitando nuestra perspectiva, y así, en cuanto nos es mostrada una perspectiva, la otra desaparece, de manera que fija firmemente la mirada del espectador al impedirle mirar hacia otro lado;¹⁴⁵ es por ello que para el cineasta la construcción de sus películas se da sobre grandes mentiras, indistintamente de si

¹⁴¹ *Idem*. “Since outside the image nothing happens anymore” La traducción es mía.

¹⁴² *Ibid.*, p. 88.

¹⁴³ *Idem*

¹⁴⁴ *Idem*. “[a picture] doesn’t give itself as a representation, but announces its presence, inviting the viewer to discover it”.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

trabajamos en documentales o en ficción, con el objetivo de contar una historia y para él el “arte consiste en contarla de un modo que sea creíble”.¹⁴⁶

Existen algunos temas recurrentes en las imágenes de Kiarostami, entre ellos se encuentran las imágenes de los caminos zigzagueantes, las tomas en el automóvil, los primeros planos en los que la cámara funge como el espejo del personaje y el sonido ambiente como imagen-sonora.



Fotograma 5 *Wind Will Carry Us*. Dir. Abbas Kiarostami (1999). Min. 70:06.

Para Kiarostami, la imagen-sonora es el medio que asume “el papel de lo que no es visible y lo muestra en la mente de los espectadores en lugar de hacerlo en la pantalla”,¹⁴⁷ de manera que la imagen que se genera a partir del sonido difiere en cada espectador, ya que crean sus propias imágenes por medio de su imaginación;¹⁴⁸ en este sentido, los espectadores son conscientes de la presencia de alguien o algo porque lo escuchan, no es necesario que lo vean.¹⁴⁹ Para otorgar relevancia a la imagen sonora sobre la visual Kiarostami recurre a las tomas con baja iluminación, en los que aquello que lo que nos indica la presencia o ausencia de ciertos elementos es la escucha, no la vista; en ellas los tonos que predominan en la imagen son muy oscuros. Contrario a lo que hace el cine

¹⁴⁶ Limosín, Jean-Pierre. 1988. min. 9:12.

¹⁴⁷ Saeed-Vafa y Rosenbaum, 2003, p. 114 “[...] the role of the [sound is to assume] what isn’t visible. [...] to show it in the minds of the viewers rather than on the screen” La traducción es propia.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ Cfr., *Ibid.*, 115.

tradicional, el objetivo de Kiarostami es mostrar lo menos posible, incitar al espectador a intentar ver lo que no presenta en pantalla en lugar de presentarles todo.¹⁵⁰



Fotograma 6 *Copia fiel*. Dir. Abbas Kiarostami (2010). Min. 22:16.

Otra de los temas recurrentes en la imagen de Kiarostami es la presencia de tomas del exterior de autos en movimiento, al respecto de eso el cineasta plantea que “el parabrisas del automóvil duplica la pantalla”¹⁵¹ y pone en juego tres elementos: la mirada del conductor, la mirada del pasajero y la mirada del espectador, de manera que el conductor habla con el pasajero mientras mira en una dirección hacia la que no podemos mirar. Esto es un recurso que emplea el iraní para apelar al espectador a encontrar su propio lugar entre el juego de miradas de los personajes en el auto, de manera que el espectador incluso llega a “olvidar que los dos [personajes] no se están mirando mutuamente [...] y es su mirada [de los espectadores] la que hace que ambos se relacionen entre sí”.¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.114-115.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 92 “ [...] [the members of the audience] even end up forgetting that the two [characters] of are no longer looking at each other [...]. Now it's their looking that makes the two relate to one another”.



Fotograma 7 *Wind Will Carry Us*. Dir. Abbas Kiarostami (1999). Min. 35:44.

Las imágenes en las cuáles tenemos un primer plano del rostro del personaje es un tema común en el trabajo de Kiarostami, en estas el actor mira hacia la cámara/espejo mientras realiza una actividad, lo cual permite que el personaje sostenga una mirada hacia la cámara y mientras realiza una serie de muecas acorde a su actividad. Para Chris Lippard, este tipo de imágenes nos hacen consciente de la naturaleza construida del *film*, a la vez que provee tanto una referencia al espejo en la historia del arte persa en la que es un símbolo de autodescubrimiento, como una zona límite en la que se da la autorreflexión.¹⁵³

¹⁵³ Cfr., Lippard 2009, pp.37-38.



Fotograma 8 *A través de los olivos*. Dir. Abbas Kiarostami (1994). Min. 92:38.

El último elemento recurrente en Kiarostami sobre el que quiero llamar la atención son los caminos zigzagueantes. De acuerdo con Katereh Sheibani, este recurso refleja la naturaleza visual y espacial del *mise-en-scène* y constituye una estrategia visual controlada a la que recurre el cineasta para ofrecer dos tipos de metáforas, la primera es la del viaje sufí en busca de la verdad¹⁵⁴ y la otra es la metáfora del camino que conduce al cumplimiento de los deseos.

3.2.2 Tesis sobre la actuación y el guion

Respecto a la actuación y el guion, el cine del iraní está conformado por los siguientes elementos: el uso de actores no profesionales, el uso de guiones cortos (mínimamente desarrollados) y el diálogo mínimo.¹⁵⁵ En el presente apartado daré cuenta cómo es que estos elementos toman forma en el trabajo de Abbas Kiarostami.

¹⁵⁴ Sheibani, Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry, p. 526.

¹⁵⁵ Cfr., Zaatari, Akram; Kiarostami, Abbas. "Abbas Kiarostami", p. 12.

En Kiarostami, el guion escrito es un tratamiento del tema de la película que está desarrollado en unas cuantas cuartillas, contrario a lo que solemos esperar de los guiones, ese planteamiento no contiene todas y cada una de las líneas que debe pronunciar el actor, sino que sólo es un esquema general que puede (y es) modificado de acuerdo con el modo en el que es o actúa el actor no profesional. Para el iraní un planteamiento tal es suficiente como para generar una narrativa sin constreñir, ni al director ni a los actores no profesionales a llevarlo a pie de la letra (cosa que para él sí sucede cuando generas un guion y crees que debe ser pasado al cine línea por línea), ello deja espacio para la improvisación y si es necesario, para la modificación de los objetivos de la película de acuerdo con el comportamiento del actor no profesional.^{156 157}

Kiarostami recurre al empleo de actores no profesionales, esto quiere decir que aquellos que interpretan a los personajes de las películas de Kiarostami no son, en su mayoría, actores de profesión. Esto se debe a que el cineasta considera que en ellos puede encontrar expresiones más auténticas y parecidas a las reales, menos dramatizadas¹⁵⁸ de manera tal que el iraní los conduce a lo largo de su actuación intentando conseguir reacciones y expresiones semejantes a las que ellos tendrían en su vida fuera del set.

Cuando me refiero a un diálogo mínimo, quiero decir que son mínimos las escenas en las que los actores no profesionales dicen las líneas que les pide el director, ya que el método de trabajo del cineasta es tal que les impide la memorización y ensayo de las escenas y sus líneas, salvo en casos particulares.

La metodología de trabajo que emplea el iraní es la siguiente, la filmación se da por escenas, el día previo al rodaje el cineasta visita a los actores no profesionales y les explica de qué va la escena que rodarán al día siguiente. El día de grabación en el set trabaja con ellos en la escena desde un ángulo completamente distinto y antes de empezar el rodaje les pide que olviden lo que acaban de discutir y piensen en lo que hablaron la noche anterior. Este tipo de dinámicas es relevante para Kiarostami, ya que impide que los actores no profesionales memoricen o ensayen sus líneas, de manera que las escenas rodadas son improvisadas en términos de diálogos, pero no en términos de un contorno general que fue el dado por el cineasta. En este sentido es que Kiarostami dice que “Un actor no sólo es un actor. También es el guionista y el director porque no puedes decir nada sin él”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Op. Cit., Limosin, Jean-Pierre. 1988. mins. 17:51-19:52.

¹⁵⁸ Cardullo 1999, p. 303.

¹⁵⁹ Op. Cit., Limosin, Jean Pierre mins 17:51-19-52.

Parte del trabajo requiere que los actores no profesionales no conozcan el argumento general de la película y trabajan sin repetir escenas, de manera que no tienen más ocasiones de rodar.¹⁶⁰ En la mayoría de los casos, como dijimos anteriormente, las líneas son improvisadas, mientras que existen algunas otras, en las que Kiarostami controla lo que dicen los personajes, para él lo más importante de esta técnica es “conectar todas las reacciones, atarlas todas juntas. A veces, no hay modo de relacionarlas entre sí”.¹⁶¹

3.2.3 Tesis sobre el montaje

El objetivo del cine de Kiarostami es resistir a una narrativa cómoda, de manera tal que en lugar de requerir de su audiencia una participación pasiva, el cineasta iraní demanda no sólo una participación activa, sino que, por la construcción del cine del iraní en torno a esta premisa, se propone al espectador como otro de los elementos necesarios para el montaje, ya que él es uno más de los elementos generadores de significado del cine de Kiarostami.¹⁶²

Brevemente quiero dar cuenta de otro de los elementos del montaje de Kiarostami que son articulados en un intento de promover una participación activa de los espectadores: los cortes. Para Kiarostami, los cortes fallidos, es decir, los cortes en los que, en lugar de pasar de una secuencia a otra, pasamos de una secuencia, a una imagen sin contenido, y de ahí a otra secuencia, hace evidente que una película está construida,¹⁶³ no es una unidad y que, en ese sentido, ellos mismos forman parte de la película y por ende no deben ser obviados.

Cada que Kiarostami hace un corte es porque la atención debe ser centrada en otro lugar, en una reacción o en un paisaje. Para él, los cortes no son aleatorios. En algunos casos ocurren problemas y en un intento de resolverlos, el proceso de edición impone sobre ciertas secciones un corte, pero en la mayoría de los casos los momentos elegidos y que se muestran son deliberados, en el caso de escenas en que dos personajes dialogan, se

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Op. Cit., Saeed-Vafa. p. 108-109 “The most important part of the technique is to connect all the reactions - to knot them all together. Sometimes there’s no way to relate them to one another” La traducción es propia.

¹⁶² Anthony Shadid 2001, p. 132.

¹⁶³ Nancy, The evidence of film. Abbas Kiarostami 2001, p.92.

imponen cortes para modificar la mirada del espectador y dirigirla hacia la reacción que tiene uno ante lo dicho por el otro, y dar así pie a la existencia de una mirada entre los personajes, que no existe sin la del espectador.¹⁶⁴

En entrevista con Jean-Luc Nancy, Kiarostami cita a Godard para hablar del rol que tiene el espectador en su cine: “Aquello que está en la pantalla ya está muerto, es la mirada del espectador la que le infunde vida”.¹⁶⁵ Para el iraní el espectador tiene un rol central, este último tiene la tarea de intervenir y llenar los aspectos que quedan vacíos o incompletos en un cine que está incompleto y no adquiere sentido sin su presencia.

Es por lo anterior que Kiarostami intenta generar un cine que apele al espectador, esto lo consigue al no crear películas con “estructuras sólidas e impecables”,¹⁶⁶ para ello debe debilitarse la estructura sin hacerlo tanto que se aleje a la audiencia, entonces, lo que se debe hacer es estimularla para que su presencia sea “activa y constructiva”.¹⁶⁷ El cineasta cree en una forma de cine en la que se crean diferencias y divergencias más que convergencias respecto a lo que ven los espectadores en la pantalla, de manera tal que se detonen una multiplicidad de emociones, sentidos y experiencias a partir del *film* y cada espectador construya su *film* propio.¹⁶⁸ Todo esto apunta a la riqueza de tales películas ya que “los miembros de la audiencia son capaces de añadir algunas cosas, de manera tal que pueden leer sus propios puntos de vista y su aproximación es parte de la evidencia del *film*”.¹⁶⁹

Concuerdo con la postura de Katereh Sheibani según la cual Kiarostami nos ofrece distintas lecturas de la realidad sin la pretensión de sugerir una última y única lectura de la misma;¹⁷⁰ sin embargo, yo considero que conforme evoluciona su cine, el iraní se aleja más de las narrativas que ofrecen una posible lectura del mundo y desemboca en un cine que detona múltiples sentidos y experiencias.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 84 “what’s on the screen is already dead - the spectators gaze breathes life into it”. La traducción es mía.

¹⁶⁶ *Ibid.*, “a solid, impeccable structure”. La traducción es propia.

¹⁶⁷ Cfr., Nancy, *The Evidence of Film* 2001.

¹⁶⁸ Cfr., Nancy, *The Evidence of Film* 2001.

¹⁶⁹ Nancy, *The Evidence of Film* 2001, p.90 “The members of the audience add some things so that they can defend their own viewpoint, and their undertaking is part of the evidence of the film”.

¹⁷⁰ Sheibani, *Kiasrostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry* 2006, p.512.

3.2.4 Motivaciones para la interpretación de la obra fílmica de Kiarostami desde un horizonte deleuziano

He encontrado dos motivaciones para intentar hacer una lectura deleuziana del cine de Abbas Kiarostami, la primera es su expresa cercanía con el pensamiento filosófico de Deleuze y la segunda es que existen un par de autores que intentan hacer análisis cinematográfico del iraní a partir de los conceptos de Deleuze. Mi objetivo, pues en este apartado es el de reforzar y explayar los motivos que me llevan a pensar al cine del iraní en términos de la filosofía del francés.

Abbas Kiarostami se expresó en entrevista con la *Filmmaker magazine* como cercano a algunas de las nociones teóricas de Deleuze a partir de que el entrevistador le comentara que su concepción de ser como alguien enamorado¹⁷¹ le recuerda a la noción de *devenir* deleuziana. A esto responde el iraní

Me siento muy cercano a la postura deleuziana, porque yo creo todo en la vida es una ilusión. Si nosotros lo reconocemos y aceptamos el hecho de que estamos en movimiento, y que este movimiento es la naturaleza misma de nuestras vidas, y dejamos de aspirar a estar en un estado definitivo, conocemos mejor la vida y somos capaces de disfrutarla más.¹⁷²

Esta cita motiva en gran parte mi artículo, ya que me parece ver en esto indicios de una apropiación de las nociones deleuzianas de *devenir* y *simulacro* en última instancia, uno de mis supuestos al llevar a cabo el artículo fue que existe una manera de entablar un diálogo entre la filosofía del francés y la obra del iraní, en particular la película *Copia fiel*.

Algunos autores como Shonini Chaudhri y Howard Finn¹⁷³ proponen la apropiación del concepto de la imagen-cristal para el análisis de algunas de las obras fílmicas de Kiarostami y ven en algunas de sus secuencias momentos en los que la naturaleza del *film* se revela. La máxima de expresión de esto es el espejo,

¹⁷¹ El iraní plantea que ser como alguien enamorado es muy difícil de definir porque está inscrito en una temporalidad, ya que en retrospectiva negamos el estadio en el que estábamos enamorado y en cambio el ser como, es mucho más real porque es incierto. Cfr., p. Kiarostami, Abbas, entrevista de Zachary Wigon. 2013.

¹⁷² *Idem*. "I feel very close to Deleuze's view, because I think that in life, being is nothing but an illusion. If we acknowledge that and accept the fact that we are in between states, that we are moving, and this movement is the nature of our lives, and we stop having aspirations for being in a definite state, we know life better and are able to enjoy it better". Traducción propia.

¹⁷³ Chaudri y Finn 2003, p.p. 38-57.

que es el elemento inscrito en el relato, pero que también expone la naturaleza construida de la película.¹⁷⁴

Mi artículo, a pesar de encontrarse cercano a la noción de imagen-tiempo del que la imagen-cristal es un tipo, no se centrará en la imagen-cristal, sino que se trabajan las nociones de capas de pasado, puntos de presente y potencia de lo falso, que también son subtipos de la imagen-tiempo.

Es en estos ámbitos que se enmarca mi trabajo de análisis cinematográfico del cine de Abbas Kiarostami en general y en particular de la película *Copia fiel*.

Conclusiones de capítulo

El modo en el que están constituidas las películas de Kiarostami permiten la generación no de una, sino de múltiples lecturas de la realidad, la construcción de sus obras (la preeminencia del sonido como aquello que muestra lo no visible, las metáforas visuales, su trabajo con no actores, el uso de un guion mínimo y un montaje que conforma una narrativa incompleta que obliga al espectador a tener una participación activa en la construcción del sentido de la película), nos obliga a acercarnos a su cine sin asumir que conforma un todo completo e inmutable; sino como obras que detonan la generación de múltiples sentidos.

Planteo que conforme evoluciona su cine, el cineasta iraní se aleja más del intento de generar lecturas únicas de sus películas y motiva, por medio de la construcción de sus películas, una múltiple lectura. Considero, que, en relación con Deleuze, Kiarostami se erige a sí mismo como un parcial creador de verdades, para cuya consumación es necesario de la participación de la audiencia; sin embargo, no son verdades únicas, sino que son cambiantes en la medida en la que cada espectador las completa. Es por lo anterior, que me parece que podemos apuntar que en Kiarostami hay una manifestación de la *potencia de lo falso* y del *simulacro*.

¹⁷⁴ Op. Cit., Lippard 2009, p.37.

4. Abbas Kiarostami y *Copia fiel*: Dos simulacros

Abbas Kiarostami y *Copia fiel*: Dos simulacros

Cristina Isabel Flores Ramírez

RESUMEN EN este artículo se pretende ofrecer una caracterización sucinta del concepto 'simulacro tomando como eje la obra de Gilles Deleuze: "Lógica del sentido" para plantear el marco conceptual a partir del cual se ofrezcan un análisis de la obra del cineasta iraní Abbas Kiarostami en términos de montaje y un análisis de la película "Copia fiel".

PALABRAS CLAVE: Cine, Irán, simulacro, copia, linaje, potencia, imagen, montaje, *Copia fiel*, Abbas Kiarostami, Gilles Deleuze

Introducción

En este ensayo intento sustentar que el cine de Abbas Kiarostami y en particular su película *Copia fiel* son dos simulacros. Abordaré al primero en sentido formal respecto al trabajo con la imagen y el montaje, mientras que al segundo lo abordaré desde un ensayo de crítica cinematográfica, sin embargo, como paso previo haré explícito lo que entiendo por *simulacro*. Para lo anterior me he servido del texto de Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Mientras que para el estudio de Kiarostami, además de las películas hechas por él, he revisado un episodio filmado por Jean-Pierre Limosin para la televisión francesa en el que el cineasta iraní habla de su cine, también he recurrido a entrevistas disponibles en la Web y artículos.

Un par de advertencias son necesarias antes de embarcarnos en el texto:

1. El concepto "simulacro" se utiliza como una herramienta para pensar las posibilidades del cine de Kiarostami en su particularidad, no busco establecer las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea considerado un simulacro.
2. El análisis de la película *Copia fiel* se concentra en su carácter discursivo. Reconozco que el trabajo de Deleuze pone énfasis en la composición de la imagen como uno de los elementos centrales del análisis, sin embargo, el objetivo del artículo es dar un giro

de tuerca y aproximarse a la película desde el aparato conceptual de Deleuze para articular la crítica sobre tres ejes: composición, montaje y trama.

1. Deleuze y el simulacro

En el presente apartado haré una caracterización del concepto de *simulacro* con el objetivo de explicar algunos conceptos que serán de utilidad para el análisis de la obra fílmica de Kiarostami.

Para Deleuze, en *Lógica del sentido*¹⁷⁵ un *simulacro* es la potencia de lo falso una vez que se ha liberado de las cadenas impuestas por el platonismo, para cual que el simulacro es la “mala potencia del falso pretendiente”¹⁷⁶ ¿Qué quiere decir esto?

Siguiendo a Deleuze, el platonismo, tiene como objetivo distinguir entre dos tipos de imagen: a los “pretendientes bien fundados y garantizados por la semejanza”¹⁷⁷, es decir, a aquellas imágenes que están legitimados por su linaje, porque remiten a la Idea al ser formados a partir de ella; y a los *simulacros*, quienes al no tener un fundamento ontológico están sumidos en la desemejanza ontológica y en la semejanza exterior.

La desemejanza ontológica del *simulacro* radica en que él no fue construido sobre una Idea (cosa que sí pasa con las copias), está construido a partir de conjuntos de narraciones o puntos de vista que están organizadas de manera tal que reflejan una semejanza exterior a las copias. Sin embargo, los *simulacros* no pueden ser rastreados hasta una Idea o Modelo (como sí lo pueden las copias) porque su construcción no remite a ellos.

El *simulacro* en el platonismo es considerado como un falso pretendiente ya que no está legitimado por su origen (la Idea), ni por un mito que establezca su procedencia de manera tal que lo vincule a la Idea. El *simulacro*; es mala potencia no sólo porque no hay una relación productora que lo genere (*mimesis*), sino porque es una semejanza exterior, efecto “obtenido a través de astucias o por subversión”¹⁷⁸; que pone en cuestión, por su efecto de semejanza exterior, las nociones mismas de copia y de modelo.

El rechazo del platonismo hacia el simulacro tiene su origen en la operación de división, por medio de ella se distingue entre las copias que están vinculadas a la Idea y los

¹⁷⁵ Deleuze, Platón y el simulacro, 2011.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 297.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 298.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 300.

simulacros caracterizados por la semejanza exterior y la desemejanza constitutiva. Los simulacros por consiguiente son rechazados y se les oculta o niega.

Lo que más me interesa retomar de Deleuze son los elementos necesarios para que el simulacro produzca el efecto improductivo de semejanza exterior y las posibilidades que desata el “devenir-loco” del simulacro cuando se libera de las cadenas del platonismo.

Para producir el efecto improductivo de la semejanza exterior, dice G.D. que el simulacro “comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y porque no lo domina, experimenta una impresión de semejanza”¹⁷⁹. De manera tal que podemos decir que el simulacro siempre incluye en sí la perspectiva del espectador, llamado por Deleuze: “el punto de vista diferencial”, de manera tal que el observador forma parte del simulacro porque la ilusión de la semejanza se produce gracias a que el simulacro comprende el punto en el cual se encuentra el observador y es capaz de emular aquellos aspectos en los que se ha de fijar el espectador para establecer o no, una relación de semejanza entre lo que le es presentado aunque no exista una relación fundamental entre el simulacro y el modelo. Dicha apariencia de semejanza ocurre debido a que el simulacro es capaz de emular a la copia en aspectos insospechados para el espectador, quién no puede dominarlos todos.

Me parece, por otra parte, que ese “devenir-loco” mencionado anteriormente en tanto que devenir ilimitado es un devenir múltiple, en el cual acontece cada vez en su “devenir siempre Otro, un devenir [...] hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante”¹⁸⁰, queriendo decir con esto, que cuando algo o alguien deviene, no es algo que acontezca de una vez y para siempre, sino que lo hace constantemente y de diversos modos, siendo el producto de esta actividad no algo final, sino un estadio en un flujo de ellos cuya más ejemplar cualidad es la de esquivar la semejanza.

Cuando el simulacro rompe con sus cadenas, es decir, se presenta ante nosotros como espectadores, cuenta diversas historias en las cuáles distintos puntos de vista convergen, detonan y constituyen el caos que lo comprende.

El simulacro hace que se cuestionen las nociones de copia y de modelo al mostrar que entre ambos hay una semejanza aparente y exterior, mientras que su constitución ontológica es distinta en la medida en la que el simulacro no comparte origen con el modelo puesto que no está vinculado con la Idea. En ese sentido, el simulacro es una negación de

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 301.

“la copia, el modelo y la reproducción”¹⁸¹ ya que impide que se asigne a alguna de ellas el título de “original”.

Es gracias al simulacro, pues, que se anula la posibilidad de una jerarquía entre originales, copias, modelos y reproducciones, ya que si no contamos con una manera de discernir entre ellas y establecer el vínculo que existe entre unas y otras y que las origina, no podemos dar cuenta de cuáles de entre ellos son nuestros objetos privilegiados y con ello se anula la posibilidad de una verdad (unívoca y binaria) que haga aparecer la ilusión o la falsedad; debido a que el criterio de selección efectivo que distinga entre lo verdadero y lo falso, el fundamento de lo fundado y lo infundado, falla. Ya que si bien el criterio de generación de jerarquías funciona mediante el trazado de una genealogía desde el fundamento hacia lo fundamentado, con la aparición del simulacro y su aspecto de semejanza es tal que impide la predicación del original, evita que se trace la genealogía ya que genera una ilusión que en última instancia se asemeja tanto al original y a la copia que no podemos establecer un parámetro que nos diga cuál es el objeto privilegiado de ellos ni cuál es el falso.

¿Qué sucede entonces para Deleuze? Al subvertir el régimen de la representación y restituirles a los simulacros una posición en nuestra ontología, entonces surge la *potencia de lo falso*, entendida como la posibilidad de un nuevo régimen, una nueva lógica, entendiendo por lógica un modo de ordenamiento y entendimiento del mundo, que establece sus propios parámetros para la verdad y la falsedad. Y va un poco más allá

2. *Entre Gilles Deleuze y Abbas Kiarostami*

En entrevista con la *Filmmaker Magazine*, el cineasta iraní, Abbas Kiarostami declaró lo siguiente:

Me siento muy cercano a la postura deleuziana, porque yo creo todo en la vida es una ilusión. Si nosotros lo reconocemos y aceptamos el hecho de que estamos en movimiento, y que este movimiento es la naturaleza misma de nuestras vidas, y dejamos de aspirar a estar en un estado definitivo, conocemos mejor la vida y somos capaces de disfrutarla más.¹⁸²

¹⁸¹ *Ibid.*, p.305.

¹⁸² “I feel very close to Deleuze’s view, because I think that in life, being is nothing but an illusion. If we acknowledge that and accept the fact that we are in between states, that we are moving, and this movement is the nature of our lives, and we stop having aspirations for being in a definite state, we know life better and

La entrevista fue otorgada por Kiarostami en el 2013 posterior al rodaje de sus últimos largometrajes: *Copia fiel* y *Como alguien enamorado*. Podemos encontrar en las palabras del iraní una motivación fuerte para una lectura deleuziana de las películas de Kiarostami, ya que, al afirmarse en consonancia con el pensamiento de Deleuze, el iraní nos abre la puerta a un modo particular de ver sus películas y un horizonte para construir sus significados.

Un punto que queda sin hacerse explícito en las líneas anteriores es que aquello a lo que se siente cercano el cineasta iraní es, me parece, la noción de *devenir*, a la que caracterizan él y su entrevistador, como un estado de flujo en el que nos movemos constantemente de uno a otro estado. Estos ejercicios serán detallados en los próximos apartados, en los que el *devenir otro* ya sea en los no-actores como en la articulación de las imágenes serán constitutivas del cine de Abbas y conformarán la fuerza de sus imágenes que mediante ficciones nos acercarán a la tematización de ciertos problemas filosóficos tales como el suicidio, el amor, la felicidad y la amistad.

a. *El cine de Abbas Kiarostami como generador de simulacros*

*En toda creación, hay una parte de la realidad
que no se muestra. Pero hay que hacer que se sienta.
(...) debe conocer lo que no muestra*¹⁸³

En el presente apartado quiero sostener que en términos de montaje Abbas Kiarostami genera simulacros en sus películas, en ellas las imágenes no tienen su legitimidad en una historia de trasfondo o *background*, sino que se busca detonar la multiplicidad de sentidos a partir de la experiencia de lo manifiesto.

Tal como lo mencionamos en líneas anteriores, un *simulacro* es una copia que carece de linaje, es decir, que a pesar de que se asemeja exteriormente a la Idea no tiene ninguna relación con ella, cuya potencia de lo falso se manifiesta mediante la expresión o tematización de ciertas verdades a pesar de que en sentido estricto no está legitimado por

are able to enjoy it better". Kiarostami", *They Should Be Grateful: An Interview with Abbas Kiarostami*, 2013, la traducción es mía.

¹⁸³ Nancy, 2001.

la relación de *mimesis* con la Idea. Kiarostami lo consigue de una manera muy particular, ya que articula diversos elementos, cada uno de los cuales son, como él mismo dice: “una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande. Son mentiras irreales, pero verdaderas en cierto modo”¹⁸⁴.

En su filmografía, el cineasta (hasta *Copia fiel*) recurre a no-actores¹⁸⁵, en cada una de las películas lo que emparenta y relaciona a los no-actores es un guion que puede ser casi inexistente o fragmentado por escenas de las cuáles ellos no tienen conocimiento hasta antes de filmar la escena correspondiente al día y sólo tienen una oportunidad de filmar. Se propician las emociones de los personajes en los actores, pero ello no nos debe llevar a creer que se hace *mimesis* o imitación de algún tipo, puesto que la emoción del personaje puede o no tener el mismo origen que la del no-actor, como nos comenta Kiarostami sobre su película *La tarea*¹⁸⁶. ¿Pero qué es lo que importa aquí? El espectador. Interesa que se le plantee un panorama tan amplio que pueda considerarlo como semejante exteriormente, es decir, que aparezca como si las imágenes y emociones que se presentan sean reales, aunque sus componentes en la elaboración de la película sean discordantes, es decir, cuyo origen sea distinto al del personaje.

Me parece que en su cine Kiarostami logra plantearnos un panorama amplio y profundo; consigue hacerlo en la medida que carece de una narrativa y nos introduce en medio de un acontecimiento, ya sea el de la grabación de una película¹⁸⁷, un proceso judicial¹⁸⁸, la búsqueda de una mano familiar¹⁸⁹, una disputa amorosa¹⁹⁰ y en la película que nos ocupará más adelante: a la espera de la presentación de un libro¹⁹¹. Y no sólo es amplio por lo abierto del acontecimiento, sino que es profundo por la falta de detalles narrativos que ofrece al espectador, obligándolo a ser partícipe de la película y con ello, formar parte del proceso de montaje necesario para articular la película en su totalidad.

Es necesario, pues, que para que las películas de Kiarostami puedan ser experimentadas el espectador se involucre activamente en el proceso de creación, sin él la película está aún desarticulada y su sentido incompleto. El espectador debe ser capaz de

¹⁸⁴ Limosin, 1988, min. 9.

¹⁸⁵ Esto refiere al empleo de personas cuya ocupación no es la de actuar o que sólo lo hacen de manera *amateur* cuya actuación es “les theatrical or self-dramatizing – and therefore more realistic- tan professionals and because they are more manipulable or mouldable – hence less resistant to the *auteur’s* formalistic designs.” Cardullo 1999, p.303.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ Kiarostami, 1994.

¹⁸⁸ Kiarostami, 1992.

¹⁸⁹ Kiarostami, 1997.

¹⁹⁰ Kiarostami, 2012.

¹⁹¹ Kiarostami, 2010.

pasar y re-pasar las imágenes que se presentan en el *film*, y en ellas poder descubrir aquello que no se muestra pero que se manifiesta en ellas: encontrar su(s) sentido(s), con ello “cada uno construye su película”¹⁹². La película tiene su propio “devenir-loco” (es decir, un acontecer siempre de manera distinta) cada vez que es observada, aún si ese cada vez es por el mismo observador. Es decir, que el observador tiene una parte activa en el ensamblaje final de la película, pues es su deber completar las lagunas en el montaje de la película usando su curiosidad y su imaginación. Así la película devendrá siempre distinta junto con el espectador que la mira, la completa y a la vez forma parte de ella.

Es posible que se plantee a esta lectura del iraní como una que promueva una última lectura de su cine. Sin embargo, mi objetivo es hacer patentes los métodos a los que recurre el cineasta y que en su conjunto conforman un simulacro ya que se busca una apariencia realista pero cuya estructura y procedencia nos invitan problematizar nuestra percepción del mundo. En este sentido, considero que el objetivo del cineasta en términos formales, es decir, en cuanto a la composición general de sus películas (el uso de los no actores), su manejo del color y el montaje como un proceso abierto e inconcluso hasta que el espectador es partícipe de él, es el de cuestionar los valores estéticos y las convenciones filmicas a las que recurre el gremio de los cineastas¹⁹³; y en última instancia conformar su propio lenguaje cinematográfico que le permita tematizar conceptos y actitudes que se tienen hacia la vida y hacia los otros que sobrepasan la barrera cultural e invitan a cuestionarse normas y valores establecidos e incluso resignificarlos¹⁹⁴.

Lo que está en juego es la mirada del espectador que cada vez y en cada caso, conducida por la curiosidad puede descubrir los detalles en la película que son indicios de lo no dicho pero que está ahí; a la par que se juega la imaginación en un ejercicio de reconstrucción que no se limita a los detalles, sino que se extiende a las acciones y las miradas de los mismos personajes, ya que, como dice Kiarostami refiriéndose a las miradas en el automóvil, el espectador mismo debe encontrar su lugar entre aquellas miradas, poniendo en relación esas miradas, que puede ser que ya no se miren y remitan en cada a algo que sólo ha insinuado por lo manifiesto (imagen-movimiento, imagen-sonido) pero que se encuentra latente y es *leit motiv* de cada obra el amor, la familia, a la esperanza, el suicidio.

¹⁹² Nancy 2001, p.129.

¹⁹³ Sheibani, Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry 2006, p 536.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 529.

b. *Copia fiel* (2010): *Simulacro y devenir*.

¿Pero qué es exactamente el encuentro
con alguien que se ama? ¿Es un
encuentro con alguien o con animales
que vienen
a poblarnos con ideas que os inundan,
con movimientos que os conmueven,
con sonidos que os atraviesan?. G. D.¹⁹⁵
Love is the consequence of a misunderstanding.
A. K.¹⁹⁶

Arrojados en la expectativa de una conferencia a la que jamás atendemos sino parcialmente, somos intrusos en el encuentro de dos que aparentemente no se conocen, ella se ofrece a guiarlo a través de un paseo por la Toscana y en ese viaje algunas preguntas emergen: ¿se conocen?, ¿están casados?, ¿llevan 15 años casados? ¿se han separado? Mi respuesta es que todas y ninguna de las anteriores.

En este apartado sostengo que *Copia fiel*¹⁹⁷ es un simulacro que en su potencia de lo falso permite que dos devengan un nosotros, que, desde lo manifiesto, nos permite explorar los laberintos del amor cuya condición de emergencia es el malentendido o *misunderstanding* y que nos invita a cuestionar nuestras concepciones acerca de la naturaleza del amor.

Lo importante, al menos al inicio de la película, es el linaje: la posibilidad de remitir al original es la que da valor a la copia, esto quiere decir que la narrativa nos plantea mínimamente que el establecer una relación que legitime la procedencia de la copia a partir del original es lo que dota de valor a la copia. Empero, conforme nos adentramos en el *film* se plantea otra alternativa: remitir al original no es necesario para generar asignaciones de valores y en última instancia no es importante, lo que fecundo es el indiscernible porque es lo que permite que nuestros esquemas de valores sean problematizados.

Considero que dicha película nos presenta una oposición a la llamada “odisea filosófica del platonismo”¹⁹⁸, en la que lo relevante es distinguir lo puro de lo impuro, porque no hay posibilidad de distinguir lo puro de lo impuro, el original de la copia, el modelo del simulacro. Para hacerlo, es necesario un mito, un instante fundacional que

¹⁹⁵ Deleuze, Una entrevista, ¿qué es?, ¿para qué sirve? Primera parte, p. 15

¹⁹⁶ Kiarostami, *Certifying the Copy: An Interview with Abbas Kiarostami* 2010.

¹⁹⁷ Kiarostami, 2010.

¹⁹⁸ *Vid.* Deleuze, *Platón y el simulacro*, 2011.

legitime la pretensión de la copia emparentándola con la Idea. Pero en *Copia fiel* no hay un momento fundacional que nos legitime en tener una respuesta absoluta respecto a la relación de los protagonistas, en cambio hay una diferencia de potencial: ella quiere enamorarse de él, y él (James) quiere volver a tiempo para tomar su tren. No es que él no la siga, pero como en todo devenir, el de ellos es a-paralelo.

Nos detendremos un poco aquí. Considero que, para Deleuze, el devenir no es imitación, ni asimilación de otro, sino que habiendo dos elementos en cada uno de los cuáles hay un potencial distinto, la comunicación entre dichos elementos se asegura por medio de la *señal*, sin embargo, es necesario que aquello que los hace similares sea la diferencia, cada uno es distinto y eso es lo que les hace similares. De manera tal, que es en esa diferencia, que cada elemento con su propio potencial deviene otro. No devienen lo mismo, sino que como dice Deleuze son “bodas entre dos reinos [...] evolución a-paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro”¹⁹⁹, es decir, cada uno con sus propias particularidades y deseos a su propio ritmo, pero en consonancia evoluciona.

Volvamos a la película. La diferencia, no sólo de su querencia sino también de sus modos de vida (James un escritor, Elle dueña de una tienda de antigüedades), es lo que les hace similares, es parte de lo que posibilita la emergencia de un devenir amor. Así emprenden un camino en automóvil, un viaje que, en el lenguaje cinematográfico de Kiarostami, nos sugiere que a pesar de que su punto de origen es físico, su final es espiritual²⁰⁰.

¿En dónde está el malentendido que permite que acontezca el amor? Creo que es simbolizado por el lenguaje. En su viaje a través de la Toscana, los protagonistas recorren un camino zigzagueante cercado por árboles, esto creo que es lo que detona la



Fotograma 9 *Copia fiel*. Dir. Abbas Kiarostami (2010). Min. 31:30.

potencia amorosa y la actualiza en una diferencia de lenguaje. Lo creo porque para Kiarostami, los caminos zigzagueantes son metáforas del viaje personal que transitan los personajes y que, en última instancia, ese tipo de caminos que parecen caminos sin fin son

¹⁹⁹ Deleuze, Una entrevista, ¿qué es?, 2013, pp. 6-7.

²⁰⁰ Sheibani, 2005, p. 535.

aquellos que satisfacen los deseos²⁰¹. De manera que no veo implausible que el camino zigzagueante cercado por cipreses sea uno de esos caminos que satisfacen los deseos, propiciando la potencia de que uno y otro devengan en un malentendido que es lo que da lugar a que ambos devengan amor.

Este malentendido que tiene como consecuencia al amor, se agudiza y preserva en la diferencia de lenguaje, de un inglés compartido, cada quién comienza a habitar su lenguaje propio (Elle el francés y James el inglés), y de algún modo en esa diferencia, esos dos lenguajes devienen un entre-ambos que posibilita la comunicación entre uno y otro. Sin embargo, esto no es del todo alegre, ya que esa diferencia de lenguaje hace patente la profunda diferencia que existe entre ambos.

Sólo es en la diferencia en la que es posible amar, sin embargo, hay dos peligros cuando tematizamos de esta manera al amor: o se salva al amor, es decir se mantiene como diferencia, como incomprensión y a partir de ello se deviene en a-paralelo; o se llega a la comprensión y asimilación completa del otro, intentando devenir ambos lo Mismo y se clausura la posibilidad de amar.

El amor como fruto del malentendido es el simulacro que ha sido dejado escapar, ya ha sido desencadenado y, parafraseando a Deleuze, se asoma por todas partes. ¿Esto qué quiere decir? Que los múltiples sentidos desatados por el giro que comienza en el camino de zigzag, y se consuma frente a la “copia original”²⁰², son inescapables, se presentan ante el espectador y a partir de la secuencia en la que se nos presenta la “copia original”²⁰³, se propone la indiscernibilidad entre original, copia y simulacro, se imposibilita la jerarquización; y se salva la diferencia.

Empero, como habíamos dicho, el devenir de ambos personajes es una evolución a-paralela, es decir, que una y otro no devienen lo mismo, sino que devienen en un entre-ambos, creando un bloque asimétrico en el que no hay algo mutuo; de manera que Elle lo recuerda todo, lo guía, le muestra las posibilidades y él no recuerda nada, pero tampoco se resiste, la sigue y deviene con ella.

Ella deviene en capas de pasado, eso quiere decir que a ella sólo le es accesible un pasado posible que se actualiza (se hace presente) por medio de los recuerdos que enuncia y por la alcoba que es la única manifestación de física de algún evento del pasado compartido que comparten y que sólo ella recuerda: su noche de bodas.

²⁰¹ *Vid.* Limosin, 1988, mins. 4-6.

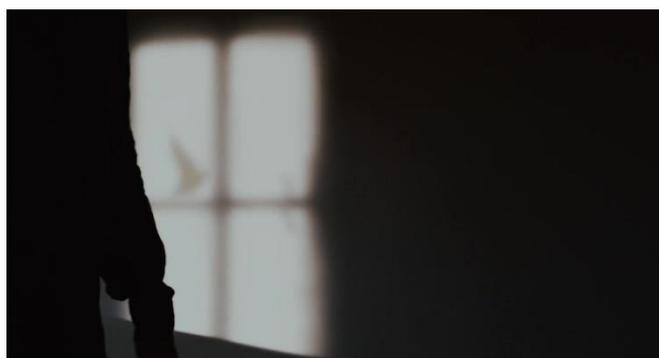
²⁰² *Vid.* Kiarostami, 2010, mins. 35-42.

²⁰³ Copia que fue creída original hasta que (dice en la película), fue descubierto que era una copia. *Vid.* Kiarostami, 2010, mins. 35-42.

James al contrario de ella ha devenido en puntas de presente, eso quiere decir que él contempla los futuros posibles y con ello posibilidades distintas a el “nosotros” que devino con ella y la posibilidad de actualizar su deseo: llegar al tren de las 9.

Ambos personajes, en los términos descritos en estos dos últimos párrafos, pueden ser caracterizados como el *aún no* y el *ya tarde* que corresponden a las capas de pasado y a las puntas de presente respectivamente. Ella es el *ya tarde*, el recuerdo del pasado que se actualiza en sus palabras y él a veces se le une y comparte ese recuerdo como cuando están en el restaurante con el vino que sabe a corcho, habitan concomitantes por un instante en esa laguna de memoria. Mientras tanto, él es el *aún no*, la multiplicidad de futuros en el que ella se le une sólo en la esperanza y petición de que él se quede.

En una de las últimas secuencias vemos un juego de sombras en el que una parvada de palomas vuela a través de la ventana que da a la alcoba matrimonial. Considero que en ésta escena, este juego de sobras simboliza la actualización del futuro posible (un *aún no*) en el que James se retira



Fotograma 10 *Copia fiel*. Dir. Abbas Kiarostami (2010). Min. 102:47.

Pero al mismo tiempo creo, siguiendo a Sheibani, que la ventana es una invitación, en el lenguaje cinematográfico del iraní, a que la audiencia perciba el mundo de un modo distinto,²⁰⁴ de manera que la última secuencia del *film*: la ventana que da a la iglesia



Fotograma 11 *Copia fiel*. Dir. Abbas Kiarostami (2010). Min. 104:08.

con campanas repicando nos ofrece un final abierto que nos invita a cuestionarnos la naturaleza del amor, a completar la narración.

Deleuze nos propone que ante la crisis de la distinción entre verdadero y falso, original y copia, desatada por el *simulacro* lo que podemos hacer es generar nuevas escalas de valoración del mundo, Kiarostami va un poco más allá que el francés y por medio de la

²⁰⁴ Op. Cit., Sheibani 2005, p. 533.

imagen-sonido articula un simulacro y nos recuerda que en última instancia los prejuicios de la audiencia son parte de lo que conforma nuestro sistema de valoración y en cada caso es pertinente que sean cuestionados y resignificados²⁰⁵. La película que nos ocupa tiene por objetivo tematizar el amor inserto en un juego de espejismos en el que nuestros presupuestos occidentales acerca de lo que es el amor y cómo debe verse son puestos en duda y una lectura posible es la de que Kiarostami nos fuerza a ponerlos en tela de juicio a partir de un diálogo filosófico con Deleuze en el que su cámara “es un medio para revelar interpretaciones poéticas y filosóficas acerca de la realidad”²⁰⁶.

3. Conclusión:

Considero que el cine de Abbas Kiarostami es un generador de simulacros en un doble sentido: el estructural, es decir, el del montaje y el de las imágenes. No es que uno y otro se den por separado, sino que son dos caras de la misma moneda. Tienen como objetivo detonar una multiplicidad de miradas; y, así mismo hacerla partícipe en el ensamblaje de la película. Es decir que el espectador es también parte del montaje; y sin él la película estaría inacabada. Lo cual no solo implica un experimentar la película, sino una participación en su construcción. Detonando la producción de una multiplicidad de películas.

Kiarostami es capaz de generar simulacros en términos formales ya que nos presenta algo que busca ser aparentemente semejante a lo que sucede en el mundo y a partir de la construcción y montaje de cada una de sus obras es capaz de cuestionar la estética y valores de promovidos en la industria cinematográfica.

Respecto a *Copia fiel* el juego que me interesaba mostrar era el del *misunderstanding* como la diferencia que hace posible que dos devengan amor. Donde cada uno de los protagonistas tienen potencias distintas, deseos distintos, y esa diferencia de potencial es la incompreensión es la que permite que devengan amor. Ese devenir amor no es propio de ninguno de los dos, sino que es un encuentro en el cual los dos devienen de modo distinto, Elle como “capas de pasado” y James como puntas de presente que se actualizan en la virtualidad de las sombras.

²⁰⁵ Op. Cit., Sheibani, 2005, p. 529.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 533 “Kiarostami’s camera is a means to reveal philosophical and poetic interpretations of reality”.

Por otro lado, planteo que el modo en el que ha sido articulada en la película (es decir, el montaje, las metáforas visuales y el guion) tiene dos objetivos: el tematizar el amor en términos de devenir y el generar un simulacro que ponga en crisis nuestros supuestos y valores.

Bibliografía

- Cardullo, Bert. 1999. «Suicide is painless». En *The Hudson Review*. Vol.52. No. 2 (Summer). Pp. 297-304.
- Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Diferencia y Repetición*. Trad. María Silva Delpy y Hugo Beccacece.
- Deleuze, Gilles. 2011. «Platón y el simulacro.» En *Lógica del sentido*, de Gilles Deleuze, traducido por Víctor Molina, 295-309. Madrid: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2007. «Prólogo a la edición americana de "La imagen-movimiento".» En *Dos regímenes de locos*, de Gilles Deleuze, 245-246. Pre-textos.
2007. «Prólogo a la edición americana de la imagen-tiempo.» En *Dos regímenes de locos*, de Gilles Deleuze, traducido por José Luis Pardo. Pre-textos.
- Deleuze, Gilles. 2013. «Una entrevista, ¿qué es?, ¿para qué sirve? Primera parte.» En *Diálogos*, de Claire Parnet Gilles Deleuze, traducido por José Vázquez Pérez, 5-24. Valencia: Pre-textos.
- Kiarostami, Abbas, entrevista de Katie Walsh. 2015. «Abbas Kiarostami Talks His Upcoming Feature Set in China, Short Film Project, And More at The Marrakech Film Festival.» *Indie Wire*. (Dec.).
- Kiarostami, Abbas, entrevista de Sam Adams. 2011. «Abbas Kiarostami. Interview.» *A.V Club*. (17 de Mar).
- Kiarostami, Abbas, entrevista de Aaron Cutler. 2010. «Certifying the Copy: An Interview with Abbas Kiarostami.» *The Moviegoer*, traducido por Dorna Khazeni.
- Kiarostami, Abbas, entrevista de Mehrnaz Saeed-Vafa. 2013. «Las entrevistas del BAFICI 2013 (05): Abbas Kiarostami.» *Con los ojos abiertos*, editado por Roger Koza. (17 de mar).
- Kiarostami, Abbas, entrevista de Deborah Solomon. 2007. *Tales from Tebran* The New York Times, (11 de Marzo).

Kiarostami, Abbas, entrevista de Zachary Wigon. 2013. «They Should Be Grateful: An Interview with Abbas Kiarostami.» *Film Maker*. (13 de feb).

Kiarostami, Abbas; Nancy, Jean-Luc, 2001. «Conversaciones entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy.» En *La evidencia del film*, de Jean-Luc Nancy, traducido por Gadea Cabanillas.

Sheibaní, Katereh. 2005 «Kiarostami and the Aesthetics of the Persian Poetry» en *Iranian Studies*. Vol. 39. No. 4 (December) 509-53

Filmografía:

Verités et songés. Dir. Jean-Pierre Limosin. 1988. TV. Francia: AMIP, La Sept. T.V.

Close-up. Dir. Abbas Kiarostami. 1992. Irán: Celluloid Dreams. *Film*.

A través de los olivos. Dir. Abbas Kiarostami. 1994. Irán: Miramax. *Film*.

El sabor de las cerezas. Dir. Abbas Kiarostami. 1997. Irán: Zeitgeist Films. *Film*.

Copia fiel. Dir. Abbas Kiarostami. 2010. Irán, Francia, Italia: Wanda Vision. *Film*.

Como alguien enamorado. Dir. Abbas Kiarostami. 2012. Francia, Japón: MK2 Group; Eurospace. *Film*.

El año pasado en Marienbad. Dir. Alan Resnais. 1961. Francia: Studio Canal. *Film*.

5. Conclusiones generales

Considero que el PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos” cumple con su objetivo de permitir que los miembros del seminario profundicen su conocimiento acerca de algunos autores y temas filosóficos. El carácter formativo del seminario otorga a sus miembros las herramientas necesarias para profundizar el estudio de un tema de investigación. Por otro lado, la modalidad de exposición de avances propios de investigación promueve la generación de retroalimentación entre pares, ello me parece fundamental para llevar a cabo investigaciones. En última instancia el PIFFyL me ha permitido construir un proyecto de investigación a largo plazo, en él me propongo investigar las diversas acepciones que tienen las imágenes entendidas como simulacros y las consecuencias que ello tiene (tanto estéticas, ontológicas y epistémicas), esto se refleja en mi proyecto de maestría, el cuál se propone investigar a la fotografía científica como un simulacro y a partir de ello investigar cuáles son las condiciones cognitivas que nos permiten dar pie a este tipo de imágenes, a la par de investigar cuáles son sus virtudes epistémicas.

En el caso particular del artículo producto de mi participación en el seminario, la exposición del tema, así como la recepción de retroalimentación (conformada por críticas y dudas) fueron fundamentales para la presentación del contenido del artículo, así como para mi profundización en mi tema de trabajo que es la ontología-estética de Deleuze. Lo anterior se debe a que mi trabajo en el seminario me permitió generar una metodología de lectura de textos filosóficos, que es una de análisis conceptual y relación entre ellos de manera que pueda ofrecer reconstrucciones teóricas claras y precisas. Por otro lado, mi participación en el seminario me ha permitido también aprender a ver cine y aproximarme a él de manera que pueda descifrar las imágenes y leerlos como si fueran textos.

El cine tiene una gramática que permite que el pensamiento recobre su materialidad, es decir, que lo material lo físico sean el horizonte a partir del cual se genera el pensamiento, ello se consigue mediante las imágenes.

Considero, que la exposición de los conceptos deleuzianos a partir de los cuáles ofrezco una crítica cinematográfica, explicitan los vasos comunicantes que encuentro entre Gilles Deleuze y Abbas Kiarostami. Este vínculo, nos permite ver en operación los conceptos-herramienta de filósofo francés y establecer un diálogo entre el cineasta y el filósofo, y en última instancia, ofrecer una lectura posible del trabajo cinematográfico de

Abbas Kiarostami, y en particular, de *Copia fiel*, a partir de la ontología estética del filósofo francés. A propósito de esto, me parece relevante apuntar que mi análisis apunta a que el cine de Abbas Kiarostami en general y *Copia fiel* en particular, son dos simulacros, ambos en términos formales. La particularidad de *Copia fiel* es que, a su vez, materializa en sus secuencias las nociones de *capas de pasado* y *puntas de presente*, y, por su construcción, nos obliga problematizar nuestras concepciones acerca del amor, esto, aunado a sus aspectos formales me llevan a pensar a esta película como una instancia de la *potencia de lo falso*, en la cual no existe una verdad última de las cosas, sino que apuesta por la creación de múltiples verdades posibles.

Lo que ganó mi trabajo recepcional de mi experiencia como miembro del PIFFYL – 2016 028 “Seminario de Lecturas y comentarios de textos filosóficos” fue, por un lado la profundización en el pensamiento de Deleuze, la construcción de un armazón teórico y metodológico que me permitiera no sólo aproximarme a la lectura del francés, sino que otros filósofos y las películas, por otro lado, también me brindó la capacidad de seleccionar los conceptos relevantes para mis reconstrucciones y su exposición (con el objetivo oculto de ser tan clara y tan explícita como fuera posible); por último mi trabajo recepcional ganó dos cosas que le rebasan: en primer lugar la generación de un proyecto de investigación a largo plazo que le inserta como una etapa en mi formación a partir de la cual me he conseguido armar de herramientas conceptuales y metodológicas que me permitirán proseguir con mi investigación; y en segundo lugar una comunidad de trabajo en la cual las ideas y proyectos son expuestos, debatidos, mientras que su metodología es discutida, lo cual no sólo permite ver cuáles son los puntos críticos de la exposición, sino también nuestras debilidades teóricas y las de nuestro trabajo, esto lo vuelve más rico e interesante.

6. Bibliografía general

Bibliografía

Anthony Shadid, Shiva Balaghi. «Nature has no culture. The Photographs of Abbas Kiarostami.» *Middle East Report* (Middle East Research and Information Project) 219 (2001).

Balaghi, Shiva, y Anthony. Shadid. «Nature has no culture.» *Middle East Report*. (Middle East Research and Information Project. Inc. (MERIP)), n° 219 (2001): 30-33.

Cardullo, Bert. «Suicide is painless.» *The Hudson Review* (The Hudson Review, Inc) 54, n° 2 (1999): 297-304.

Chaudri, Shohini, y Howard. Finn. «The open image: Poetic Realism and The New Iranian Cinema.» *Screen* 44, n° 1 (2003).

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.

—. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.

—. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987.

—. *Lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey. Madrid: Paidós, 2005.

Kiarostami, Abbas, entrevista de Katie Walsh. 2015. «Abbas Kiarostami Talks His Upcoming Feature Set in China, Short Film Project, And More at The Marrakech Film Festival.» *Indie Wire*. (Dec.).

Kiarostami, Abbas, entrevista de Sam Adams. 2011. «Abbas Kiarostami. Interview.» *A.V. Club*. (17 de Mar).

Kiarostami, Abbas, entrevista de Aaron Cutler. 2010. «Certifying the Copy: An Interview with Abbas Kiarostami.» *The Moviegoer*, traducido por Dorna Khazeni.

Kiarostami, Abbas, entrevista de Piers Handling. *ABBAS KIAROSTAMI In Conversation With...* (5 de julio de 2016).

Kiarostami, Abbas. «About Photography. Forefront.» En *Inside Iran*, de Mark Harris, 2-4. California: Chronicle Books LLC, 2008.

—. *Walking with the Wind*. London: Harvard Film Archive Publications, 2001.

Lippard, Cris. «Disappearing into the Distance and Getting Closer All the Time: Vision, Position, and Thought in Kiarostami's *The Wind Will Carry Us*.» *Journal of Film and Video* (University of Illinois Press) 61, n° 4 (Winter) (2009): 31-40.

Nancy, Jean-Luc. *The Evidence of Film*. Bruselas: Yves Gevaert Publisher, 2001.

—. *The evidence of film. Abbas Kiarostami*. Traducido por Christine Irizarry y Andermatt Conley. Bruselas: Yves Gevaert Publisher, 2001.

Saeed-Vafa, Mehrnaz, y Jonathan Rosenbaum. *Abbas Kiarostami*. Illinois: University of Illinois Press, 2003.

Sheibani, Katereh. «Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry.» *Iranian Studies* (Taylor & Francis) 39, n° 4 (2006): 509-537.

Sheibani, Katereh. «Kiasrostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry.» *Iranian Studies* 39, n° 4 (Diciembre 2006): 509-537.

Zaatari, Akram, y Abbas Kiarostami. «Abbas Kiarostami.» *BOMB* (New Art Publications) 50 (Winter) (1994/1995): 12-14.

Filmografía

Verités et songés. Dir. Jean-Pierre Limosin. 1988. TV. Francia: AMIP, La Sept. T.V.

Close-up. Dir. Abbas Kiarostami. 1992. Irán: Celluloid Dreams. *Film*.

A través de los olivos. Dir. Abbas Kiarostami. 1994. Irán: Miramax. *Film*.

El sabor de las cerezas. Dir. Abbas Kiarostami. 1997. Irán: Zeitgeist Films. *Film*.

Shirin. Dir. Abbas Kiarostami. 2008. Irán: MK2.

Copia fiel. Dir. Abbas Kiarostami. 2010. Irán, Francia, Italia: Wanda Vision. *Film*.

Como alguien enamorado. Dir. Abbas Kiarostami. 2012. Francia, Japón: MK2 Group; Eurospace. *Film*.

El año pasado en Marienbad. Dir. Alan Resnais. 1961. Francia: Studio Canal. *Film*.

Episodio 1 Sueña conmigo en “Greys Anatomy Temporada 5”. Dir. Rob Corn (2008). Estados Unidos: ABC. *Serie de televisión*.

¹¹ Kiarostami, A. (2008) *Foreword*. En Harris, M.E. “Inside Iran.”, USA, California: Cronicle Books, p. 6