

SOBRE LOS INICIOS DEL CINE CONTEMPORÁNEO: PRIMER PLANO DE ABBAS KIAROSTAMI Y EL SOL DEL MEMBRILLO DE VÍCTOR ERICE. LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN COMO SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

LOURDES MONTEERRUBIO

El encuentro que entre los cineastas Abbas Kiarostami y Víctor Erice supuso sus *Correspondencias* (2005-2007) materializó un vínculo entre la obra de ambos gestado más de una década antes, con la creación, casi simultánea, de dos films que se convertirán en experiencias fundacionales del cine contemporáneo: *Primer plano* (Nema-ye Nazdik, 1990) y *El sol del membrillo* (1992). En la mesa redonda de la presentación de la exposición en Madrid en 2006, Erice utilizaba el concepto «fraternidad entre lo real y la ficción»¹ para definir su manera de entender la experiencia cinematográfica. Nos disponemos a analizar esta fraternidad documental-ficción como concepción esencial de las obras que ambos directores realizaron a principios de la década de los noventa y que las convirtieron en precursoras de un cine contemporáneo que se gesta en oposición a la hegemonía de la imagen posmoderna. Ambas obras suponen

una nueva respuesta a la realidad histórica, social y audiovisual de la que son contemporáneas: una posmodernidad definida por la crisis de los metarrelatos, la mercantilización del saber, la atomización del lazo social, el individualismo y el principio de alteridad que conforman una sociedad abocada a una crisis de historicidad, como expone Fredric Jameson (1991). Esta crisis determina el historicismo de las producciones culturales entendido como «la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar». Las producciones se basan en el concepto de *simulacro*: «La copia idéntica de la que jamás ha existido el original», y evidencian una crisis de la realidad: «esta nueva e hipotética moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo» (Jameson, 1991: 45). Jean Baudrillard de-

fine este simulacro a partir de la evolución de la imagen y de su hegemonía en la época posmoderna: «no tiene que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro» (1978: 18). La crisis de realidad descrita por el sociólogo francés se intensifica con la omnipresencia, en este periodo, de las nuevas tecnologías. La revolución tecnológica genera un espacio posmoderno donde se han abolido todas las distancias y donde la oposición espacio privado-espacio público se ha diluido. A partir de lo anterior, surge un nuevo espacio existencial donde una realidad en segundo grado, la virtual, habría destruido lo real: «lo virtual no es más que la dilatación del cuerpo muerto de lo real, proliferación de un universo acabado, al que lo único que le queda es hiperrealizarse indefinidamente» (Baudrillard, 1996: 71). Por su parte, Ángel Quintana describe cómo se materializa en este momento una nueva *era de la sospecha*² en el ámbito audiovisual como resultado del fracaso en el intento de «retransmitirnos la realidad»: «La crisis de la verdad televisiva, y con ella el modelo de utopía de la información, ha puesto otra vez en crisis un modelo de realismo entendido como afirmación de la objetividad y ha sobredimensionado los límites de la ficción» (2003: 264). En esta crisis de la reproducción, el lenguaje cinematográfico se mimetiza con el lenguaje televisivo, el publicitario y el del cómic para relegar así sus vínculos con el lenguaje literario. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy denominan esta posmodernidad cinematográfica como *hipercine* —en correspondencia con el concepto de *hipermodernidad*—, y lo definen como una cuarta edad del cine —tras el cine primitivo, el clásico y el moderno— dominada por una *imagen-exceso* que persigue la saturación (2009: 68). En esta coyuntura, Kiarostami y Erice generan una experiencia fílmica basada en la que hemos denominado fraternidad entre documental y ficción: «La hibridación entre reproducción y representación es lo que marca los signos del tiempo y lo que vuelve compleja la naturaleza de las imágenes» (Quintana, 2011: 81). Nuestro estudio pre-

tende realizar un análisis comparado de ambas obras que contemple tanto los aspectos genéticos como los elementos narratológicos y semióticos de ambos textos, y que incluya igualmente la confrontación de los diferentes estudios teóricos realizados sobre los mismos. Todo ello con el objetivo de definir los elementos de esta fraternidad documental-ficción y determinar su funcionalidad, ya que convierten ambas obras en experiencias fundacionales del cine contemporáneo y puntos de inflexión en la trayectoria cinematográfica de ambos cineastas.

ELEMENTOS DE LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN

Alain Bergala define esta fraternidad como *aleación* para describir el trabajo de Kiarostami: «una aleación todavía desconocida entre documental y ficción, transparencia y dispositivo, presencia en bruto de lo real y cine mental, realidad y abstracción, física y metafísica, tradición y vanguardia, Oriente y Occidente» (2004: 3). François Niney la denomina *conciliación* en el caso de *Primer plano*: «donde la fábula y el suceso se mezclan en un extraordinario proceso de conciliación entre real e imaginario» (1991: 63). Para David Oubiña supone una *oscilación* que determina una nueva mirada cinematográfica: «Esta oscilación es importante porque hace del lugar de la mirada un lugar ambiguo. Esta mirada capta el film en el umbral de la indefinición» (2008: 201). Por su parte, Frédéric Sabouraud la define como «una forma de *sincretismo*» que «nos propone una conjugación de contrarios, una articulación de los modos de pensamiento y de representación pasados y presentes, una cohabitación» (2010: 26). Todos estos conceptos referidos a la obra de Kiarostami describen igualmente el film de Erice. La creación fílmica se genera entonces a partir de un nuevo acercamiento a la realidad definitorio del cine contemporáneo, como expone este último: «*El sol del membrillo* [...] me ha aportado algo precioso que puede ser de-

cisivo para el futuro de mi trabajo. Es el contacto directo, sin mediación de ninguna clase, con la realidad» (Pérez Turrent, 1993: 15). La fraternidad documental-ficción nace de «una ética de la forma que confiere a sus respectivas obras un parentesco estético evidente» (Bergala, 2006: 12-13), cuyos elementos, coincidentes en ambos films, pasamos a identificar y analizar.

La filmación nace en ambos casos de un impulso, de lo que podríamos denominar una llamada de la materia cinematográfica oculta en la realidad que necesita de la experiencia fílmica para poder revelarse. En el caso de Erice, después de haber seguido durante semanas el trabajo de Antonio López, ambos deciden despedirse sin llegar a crear una propuesta de trabajo conjunto. El cineasta explica cómo nace entonces el proyecto: «El plan de Antonio estaba muy claro: según me contó, quería empezar de inmediato a pintar o dibujar un membrillero que había plantado en su jardín. Fue así como, de pronto, el impulso necesario para hacer una película surgió» (Erice, 1992). Kiarostami, por su parte, lee la noticia del arresto de Sabzian en el periódico y no puede renunciar a la atracción que el personaje y su posible historia ejerce sobre él. El cineasta expresa ese mismo impulso del deseo de conocimiento: «cuando leí este suceso en el periódico me acosté con esa idea y me levanté con la misma idea. El tema me atraía mucho. Así que quería conocer a ese hombre, Sabzian» (Limosin, 1994). No se trata, por tanto, de rodajes planificados con anterioridad. Erice debe empezar a rodar al día siguiente si quiere recoger las imágenes del comienzo del trabajo de Antonio López; Kiarostami debe decidirse a visitar a Sabzian antes de que su proceso continúe. Erice quiere entender cuál es la relación entre el sueño de Antonio López y su actividad artística; Kiarostami quiere conocer las motivaciones de un hombre para suplantar la personalidad de un director de cine, Moshen Makhmalbaf. El método para llegar a ese conocimiento es el mismo en ambos casos: el acercamiento cinematográfico a esa realidad, la experiencia fílmica

entendida como aventura de conocimiento. Parfraseando a Comolli, *filmar para conocer*. Si se pretende un acercamiento honesto a la realidad, este no puede estar supeditado a ningún tipo de idea preconcebida. No es posible diseñar un plan de trabajo cerrado, ya que es el propio rodaje el que va estableciendo sus necesidades día a día. De este modo, tanto Erice como Kiarostami hacen primar el dispositivo sobre la puesta en escena, convirtiendo el primero en instrumento de liberación frente a las convenciones cinematográficas: «Es la propia vida la que el dispositivo intenta atrapar, sin la arrogancia reductora de la puesta en escena que intenta doblegar la realidad a su voluntad» (Bergala, 2004: 49). En lo que respecta a los personajes, en ambas películas se trata de personas reales, eliminando igualmente la figura del actor profesional, lo que lleva a Erice a hablar de *presencias*. Las dos omisiones expuestas materializan así una de las máximas de Robert Bresson: «Nada de actores [...] Nada de papeles [...] Nada de puesta en escena. Si no el empleo de *modelos*, tomados de la vida» (1997: 16). Se descarta entonces la concepción clásica de la trabajo actoral para materializar una primera síntesis entre cine primitivo y moderno, la de unas *presencias-personajes* que se alejan del guión y su puesta en escena para acercarse al dispositivo fílmico como captación de la realidad.

La espera es una noción esencial de ambos films que se desdobra en dos vertientes: la del cineasta como actitud creativa y la captación de esa dimensión de la experiencia humana dentro del film. Erice describe la primera como: «el tiempo que es propio del observador cuando proyecta su mirada sobre el mundo: esa disposición atenta, humilde [...], que es necesaria para captar un determinado acontecimiento, y que nos permite a veces capturar una verdad que no conocemos de antemano» (1998b: 86). Kiarostami afirma sobre esta actitud: «En ocasiones, la propia realidad nos dice que no hay que cortar el film y que para acercarse a la gente no hay necesariamente que acercar la cámara. Hay que esperar, darse tiempo para ver bien

las cosas y descubrirlas» (1995: 83). En lo que respecta a la captación de la espera como experiencia esencial del ser humano, en la secuencia inicial de *Primer plano*, el taxista y los policías esperan en el coche y mantienen una conversación intrascendente. Más tarde, cuando el taxista se queda solo, recoge unas flores para llenar la espera y le da una patada a una lata vacía. Retratar esas esperas, esos momentos donde la narratividad de nuestras vidas se detiene, es uno de los elementos esenciales del cine contemporáneo que provoca, en primer lugar, la desautomatización de la percepción en el espectador. Se le enfrenta entonces a un discorrir temporal cotidiano, recuperando los vacíos e impases eliminados por el mercado audiovisual de la posmodernidad. Expone Kiarostami sobre este inicio: «Hay momentos en una película en los que no debe ocurrir nada, como cuando en *Primer plano* alguien da una patada a una lata. Era algo que necesitaba. Necesitaba que esa “nada” estuviera ahí» (Elena, 2002: 124). En *El sol del membrillo* López experimenta esa misma espera junto al árbol, a causa de la meteorología, aguardando que cese la lluvia o se aparten las nubes que modifican la luz que desea captar sobre los frutos. Y es precisamente esta actitud de espera la que posibilita la aparición del azar, vinculado también a la «política de la lentitud» de ambos cineastas: «Uno y otro

piensan que su materia prima es el tiempo, al que no deben forzar ni maltratar sino, por el contrario, abrazar humildemente sus sinuosidades, sus ritmos, éxtasis, bloqueos y aceleraciones, sin los cuales la obra no tendría ninguna posibilidad de alcanzar la larga duración del arte, superando las modas del consumo cultural» (Bergala, 2006: 16). La concepción del azar y su relación con el «instante significativo» (Quintana, 2003: 209-210) se convierte en esencial en este cine contemporáneo, oponiéndose a lo que Noël Burch definió como el «destierro del azar» (2003: 116): la omisión de todos los elementos derivados de lo aleatorio para conseguir la transparencia de la representación en la escritura clásica. Una experiencia del azar esencial en ambos cineastas: «La apertura del cine hacia lo aleatorio puede considerarse como una forma de resistencia frente a los universos cerrados de la imagen, que niegan toda posibilidad de exploración epistemológica de la realidad» (Quintana, 2003: 223). Kiarostami visita a Sabzian acompañado de una cámara que pueda captar lo inesperado, ese instante significativo en el que se materializa el azar. Sabzian resulta ser un gran amante del cine y del director Moshen Makhmalbaf, cuya película *El ciclista* (Bicycleran, 1987), confiesa, «es parte de mí». Ante la petición de Kiarostami de filmarlo, este nos desvela una de las esencias del cine: «¿Po-



Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)



El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

dría hacer una película sobre mi sufrimiento?». Ese instante significativo, ese momento de verdad, desvela a Kiarostami el motivo de su impulso hacia ese hombre y su historia, la finalidad de su búsqueda cinematográfica. Por su parte, Erice puede captar, en este caso mediante la reconstrucción, el hecho azaroso de la renuncia de López a terminar el óleo. El instante significativo se revela entonces al contemplar cómo la previsible solemnidad del ritual de renuncia se materializa en realidad en la natural aceptación por parte del pintor de las vicisitudes de su trabajo, que simplemente guardará el cuadro en el estudio. Los cineastas saben interpretar y convertir los instantes significativos generados por el azar en elementos estéticos del discurso: «creo mucho en las soluciones estéticas que vienen espontáneamente generadas por las condiciones materiales de un rodaje» (Erice, 1992).

Tanto la reconstrucción como la intervención son procedimientos clave en ambos films. Ambos cineastas confían en el arte cinematográfico y saben de la necesidad de encontrar la verdad utilizando la mentira, el artificio. Kiarostami decide reconstruir los acontecimientos anteriores a la entrada en la cárcel de Sabzian: el encuentro con la madre de la familia Ahankhah en el autobús y el momento del arresto contado desde dos puntos de vista, dentro y fuera de la casa. Erice reconstruirá, entre otros momentos, el del abandono del óleo. En ambos casos, la puesta en escena «rechaza “contar”» para llevar a cabo una «restitución de la “realidad”, no de una “historia”» (Ishaghpour, 2007: 36). En ambos casos, los autores logran la restitución mediante la intervención: «ni por un solo segundo Kiarostami nos deja olvidar que es la potencia de intervención que sobre lo real le da el cine la que le permite ser sensible a aquel y hacernos sensibles» (Bergala, 2004: 62). Intervención durante el juicio en el que Kiarostami nos hace creer que las preguntas por él realizadas se producen durante el proceso, cuando en realidad tuvieron lugar una vez concluido el mismo. Intervención en el encuentro final entre Sabzian y Makhmalbaf, en

el que el cineasta elimina el sonido de la conversación entre ambos, inventando un inexistente problema de sonido. Continuada intervención de Erice sobre las diferentes visitas y conversaciones que se producen en torno al trabajo del pintor.

Los elementos hasta aquí expuestos implican un gran protagonismo de la palabra que surge de las presencias de los films. Este respeto a la palabra filmada, igualmente ausente en el audiovisual posmoderno, no responde a una escritura previa: «Eso no quiere decir que el cine no la pegue, no la corte, no la reorganice, no la disponga en otra proporción y otra relación que la que existía en el



Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)



El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

momento no filmado de su existencia [...] Existe el campo de la “palabra destruida”, representada por los mass-media en su funcionamiento mayoritario. Y el de la palabra reconstruida después de la ruina, que ha sido siempre el del cine» (Comolli, 2002: 99-100). Esta *palabra reconstruida* es definitoria del cine contemporáneo, frente a la *palabra destruida* del audiovisual posmoderno. La palabra-confesión del sueño de Sabzian es reconstruida gracias a la presencia de Kiarostami en el juicio y, muy especialmente, al rodaje posterior que se intercala en el montaje: «Creo que las dificultades que he pasado y mi sufrimiento pueden darme la base necesaria para ser un buen actor. De esa manera actúo bien y expreso mi realidad interior [...] interpretar el papel de un director es actuar. Para mí es actuar». La palabra-revelación del sueño de López es reconstruida gracias a la filmación creada por Erice: «Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde nací [...] A nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. [...] Nadie parece advertir que todos los membrillos se está pudriendo bajo una luz que no sé cómo describir».

Referenciar el mecanismo cinematográfico como parte integrante de la narración es una necesidad perentoria de este cine contemporáneo. Kiarostami lo hará en dos momentos clave: la secuencia del juicio, dejándonos ver la claqueta y al equipo que trabaja en la filmación; el encuentro entre Sabzian y Makhmalbaf, dejándonos escuchar la conversación entre el cineasta y el sonidista acerca de la filmación en proceso. El dispositivo aparece durante la intervención del cineasta en la realidad, generando un discurso metalingüístico dirigido al espectador, a fin de hacerle reflexionar acerca de su pertenencia a la experiencia fílmica y su relación con el artificio cinematográfico que la define. Explica Kiarostami: «Prefiero que mis espectadores sean siempre conscientes de que lo que están viendo es una película [...] recordar al público que lo que tiene ante sus ojos no es la vida real, sino una película basada de cierta manera en

la realidad» (Elena, 2002: 283-284). Erice, por su parte, nos muestra el dispositivo cinematográfico en el desenlace del film, como agente revelador del sueño de López. Para pasar de la realidad del documento a la ficción del sueño es imprescindible la presencia del cinematógrafo. «No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo, ni la de la aurora», es la luz fílmica la que *destruye* los membrillos del sueño del pintor, creando una bella metáfora sobre el paso del tiempo y su captación cinematográfica: «*El sol del membrillo* acaba por interrogarse sobre la propia naturaleza de la creación cinematográfica y sobre la relación que mantiene esta con la realidad» (Thibaudeau, 1998: 15). El discurso metalingüístico, en este caso, se manifiesta en una puesta en abismo de la reconstrucción del sueño, como metáfora poética de la potencia de la experiencia cinematográfica.



Izquierda: Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990). Derecha: *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

Ficción y documental se sitúan frente a frente para convertirse recíprocamente en el espejo del otro, revelando sus correspondencias y vínculos. La verdad que desprende la ficción del encuentro entre la madre y Sabzian se nutre del documento de las entrevistas de Kiarostami con ambos, del mismo modo que el documento del encuentro entre Sabzian y Kiarostami en la cárcel se alimenta de la ficción creada por Sabzian. El documento del trabajo de Antonio López se alimenta de la búsqueda de una ficción que se nos revelará al final de la obra. La ficción se hace posible gracias al acercamiento documental a la realidad del pintor. Esta relación documental-ficción, que tiene su correspondencia en el binomio realidad-cine abordada

a través de la presencia del dispositivo, halla su metáfora en el objeto especular. Veremos a Makhmalbaf y Sabzian, sobre una motocicleta, a través del retrovisor de la camioneta desde donde la cámara les está filmando, en la única imagen frontal posible, pero invertida, de los personajes. Contemplaremos a López trabajando sobre el dibujo con un espejo, lo que le permite un diálogo con la imagen invertida del mismo. Estas imágenes *ficcionadas* de la realidad logran la desautomatización de la percepción del espectador y convierten el espejo en metáfora de la naturaleza fílmica: «Y, ¿qué otra cosa hace el cine sino que sean reales



Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)



El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

las imágenes y virtual la realidad?» (Thibaudeau, 1998: 13), capaz de dar sentido a lo real: «el cine como espejo [...] como una puerta abierta, un lugar de paso y un medio de otorgar un sentido a la realidad y de reconocer su existencia en todo su valor» (Sabouraud, 2010: 266).

La materia movilizadora de los actos de ambos protagonistas es la misma: sus sueños. Tras la necesidad misteriosa de Antonio López de «acompañar al árbol», se esconde un vívido sueño asociado a su infancia: «Las imágenes son más claras y nítidas que las de recuerdos de experiencias reales. Tiene una veracidad tan absoluta, que son el resumen clave de algo prodigioso» (Arocena, 1996: 313). Tras el delito incomprensible de Hossein Sabzian se halla el sueño frustrado de ser actor y poder representar a un director de cine tan admirable para él como Makhmalbaf. Así lo explica al dar su autorización para la filmación del juicio, argumentando el carácter de representación del mismo al ser filmado: «Sí, porque son mi público». Los sueños implican la presencia de la ficción como parte de la *verdad* que los cineastas pretenden capturar: ficción de la reconstrucción de la *actuación* de Sabzian frente a la familia Ahankhah y ficción de la interpretación del sueño de López. Estos sueños se convierten además en vínculo entre ambos artistas —el cineasta y el pintor en *El sol del membrillo*, el cineasta y el actor en *Primer plano*— para abordar la temática de la alteridad, definitoria de la época posmoderna, que Paul Ricoeur (1996) divide en tres vertientes. La alteridad propia o alteridad primera —perteneciente a la ipseidad—, la alteridad del otro y alteridad de la conciencia. Esta formulación implica la diferenciación y la interrelación entre la alteridad propia y del otro, que explicaría la desaparición del sujeto moderno y la aparición del posmoderno. En este sentido, ambas obras exploran esa interrelación entre alteridades, que genera tanto el reconocimiento en el otro como el descubrimiento de uno mismo. La experiencia fílmica deviene entonces en espejo a través del cual cineasta y protagonista se ven reflejados el uno en el otro.

Ambos cineastas utilizan el formato de pantalla 1.33:1 como declaración de intenciones sobre el tipo de acercamiento a la realidad que sus obras proponen, partiendo de planteamientos opuestos que caminan hasta su encuentro. Kiarostami inicia su recorrido desde la perspectiva documental, que lo sitúa como presencia-personaje tras la cámara interrogando a los diferentes protagonistas del relato, y que solo en el primer encuentro con Sabzian, dentro de prisión, le obliga a aparecer en imagen. Para las reconstrucciones, sin embargo, utiliza la narración objetiva e invisible de la ficción. El montaje altera el orden cronológico de las secuencias, ahondando en el principio de incertidumbre kiarostaminiano analizado por Laura Mulvey (1998). Erice, por su parte, aborda la realidad de Antonio López utilizando esa invisibilidad y objetividad ficcional, eligiendo convertirse en retratista invisible: «opta por hacer constar su presencia solo como huella en el discurso, con el semblante de sus instrumentos. Con esta renuncia a la información, consigue mantenerse en el registro simbólico de la metáfora» (Palao, 1998: 26). Desde esta ausencia, el cineasta retrata, interviene y reconstruye la realidad. Sin embargo, la obra se enuncia en forma diarística. Diario audiovisual del retrato del pintor donde cada imagen queda fechada, otorgándole así valor de documento. La presencia y ausencia respectivas de los cineastas en la narración determinan el grado de visibilidad de las estrategias de reconstrucción e intervención. Desde ambas perspectivas, las obras se construyen a partir de planos fijos, donde el encuadre adquiere una crucial relevancia. En este sentido, Caroline Renard analiza lo que denomina «método del plano prolongado» en la obra de Kiarostami, que identificamos igualmente en el film de Erice, y que consideramos un nuevo elemento de esta fraternidad documental-ficción: «La variedad de los planos prolongados de *Primer plano* sugiere un movimiento dialéctico que parece resolver la oposición real-ficción [...] Por un lado, una verdadera fidelidad a la realidad: prolongación de

planos, atención al detalle, apego a los lugares, a los seres, y respeto de la continuidad. Por otro, estos elementos se conjugan en interés de la distancia, de la reserva y de una verdadera voluntad de control que va en ocasiones hasta la dominación» (Renard, 2008b: 93-94). Ambos films presentan un elemento más que profundiza en esa fraternidad documental-ficción: el plano-contraplano en *Primer plano* y el fundido encadenado en *El sol del membrillo*. Se trata por tanto de elementos interior y exterior, respectivamente, en relación con el rodaje y en correspondencia con las perspectivas iniciales, documental y ficcional, ya expuestas. Kiarostami utiliza el primero para la mostración de los diálogos en las escenas reconstruidas, como postula la ficción clásica. Sin embargo, en la secuencia del juicio, el plano-contraplano se transforma en revelador vínculo entre documental y ficción. Como el propio cineasta explica al inicio de la secuencia, se utilizan dos cámaras para su filmación, una dirigida a Sabzian y otra que muestra al tribunal y realiza planos generales, estableciendo así un nuevo *plano-contraplano documental*. Sin embargo, esta técnica diseñada para captar la realidad se hibrida con la ficción en el momento en el que Kiarostami alterna los planos de la declaración de Sabzian hacia el juez con los de las respuestas a él dirigidas, estos últimos filmados tras la conclusión del juicio, haciéndonos creer que son parte del mismo. La dirección de la mirada de Sabzian hacia sus dos interlocutores se convierte entonces en huella de esta fraternidad documental-ficción, donde ambos espacios se vuelven indiscernibles. Por su parte, Erice utiliza el fundido encadenado para lograr esa misma fraternidad, como analiza Santos Zunzunegui: «sirven para pasar de una imagen a otra a través de un deslizamiento en el tiempo que se lleva a cabo, la mayoría de las veces, manteniendo fijo (o con variaciones mínimas) el encuadre. De esta forma se pone en funcionamiento una operación que busca suspender la oposición que existe entre el tiempo concreto de la filmación y el “tiempo abs-

tracto, imaginario e intelectual del montaje” (son palabras de Víctor Erice) y que permite suturar la ya citada dicotomía “Lumière/Méliès” mediante la puesta en pie de una auténtica “estética de la desaparición” (2001: 71). Los fundidos encadenados materializan así elipsis temporales. Este procedimiento de la elisión lo utiliza también Kiarostami en la conversación entre Sabzian y Makhmalbaf del desenlace, inventando un inexistente problema de sonido. De nuevo, la ficción se filtra en la imagen documental para ocultar una información, lo que no hace sino enriquecer el trabajo interpretativo del espectador. En ambos casos, el uso de la elipsis responde a lo expuesto por Oubiña sobre la obra de este último: «La acción omitida [...] no está destinada a hacer avanzar la acción, sino a potenciar dramáticamente lo que se muestra; no pretende aligerar la narración: es una ausencia que sigue presionando sobre la imagen» (2000: 181). En lo que respecta al sonido, es preciso constatar, aunque sea una evidencia, que ambos autores descartan la voz en off como herramienta discursiva para sus películas (a excepción del sueño narrado por López). Son las imágenes, y su sonido directo, las que deben dar su propio testimonio, sin imponer interpretaciones demiúrgicas. El sonido tiene que ser capaz de proporcionar a la imagen «su tercera dimensión» (Kiarostami, 1995: 84) sin renunciar a su manipulación en beneficio del film, como sucede en la ya citada secuencia final de *Primer plano*. Finalmente, ambos cineastas asocian la música a la revelación poética que analizaremos a continuación, introduciéndola de forma extradiegética. Erice la incluye, entre otros instantes, en la secuencia del abandono del óleo y en el relato del sueño de López; Kiarostami

la introduce en el encuentro final entre Sabzian y Makhmalbaf.

UNA NUEVA MIRADA REFLEXIVA Y AUTORREFLEXIVA

Todos los elementos analizados responden a un deseo de renovación de la mirada fílmica. Para Bergala, en relación con *El viento nos llevará* (Badma ra khahad bord, 1999), se trata de una *reeducción de la mirada*: «Es una nueva mirada sobre el mundo, liberada de toda impureza en su intención y de todo utilitarismo, abierta a todo lo que de imprevisible pueda advenir en la periferia incontrolable de la visión, aceptando el enigma de la alteridad» (2008: 223, 225). Para Jean-Luc Nancy: «Kiarostami *moviliza la mirada*: la llama y la anima, la pone en guardia. Para empezar y fundamentalmente, su cine existe para *abrir los ojos*» (2008: 68). Afirmaciones igualmente aplicables al film de Erice: «Erice habría podido asumir la bella expresión de Abbas Kiarostami a propósito de su film *Five*, que dice haber hecho “lavarse la mirada”» (Tessé, 2007: 17). Una «axiomática de la mirada» con una doble vertiente: «la evidencia y la certeza de una mirada (*regard*) cinematográfica como miramiento (*égard*) con el mundo y con su verdad» (Nancy, 2008: 65), que *pregna* igualmente las miradas de las *presencias-personajes* y del espectador. Esta nueva mirada de los autores, la de la fraternidad documental-ficción analizada, implica la reflexividad y autorreflexividad de las obras: «Se trata de un film sobre el cine. No solamente de una reflexión, en el doble sentido de reflejo y de pensamiento, sobre las relaciones recíprocas, extrañas y complejas, del cine y de lo real, sino también del efecto del cine, en el caso de *Primer plano* durante su propio rodaje, en esa misma realidad» (Ishaghpour, 2007: 35). La actividad cinematográfica se convierte en un espacio de reflexión que desplaza la obra al ámbito ensayístico: «el cine como lugar de la meditación, como su cuerpo y su dominio, como el tener lugar de una relación con el

LA ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA SE CONVIERTE EN UN ESPACIO DE REFLEXIÓN QUE DESPLAZA LA OBRA AL ÁMBITO ENSAYÍSTICO

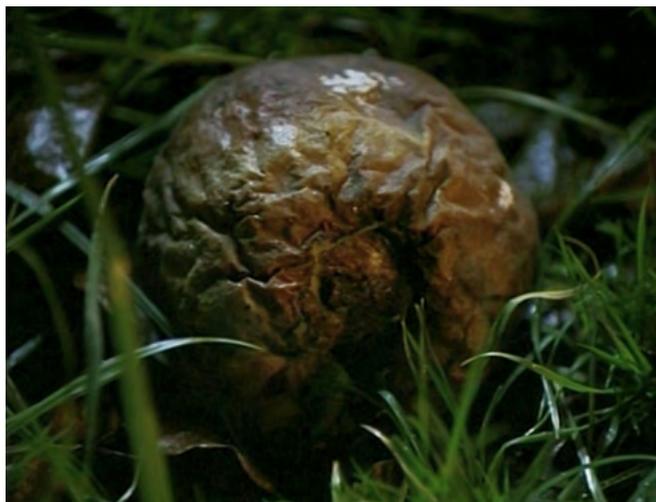
sentido del mundo» (Nancy, 2008: 96-97). El propio Kiarostami declara a este respecto, no casualmente, en 1992: «estoy convencido de que hoy en día un cineasta debe necesariamente interrogarse sobre las imágenes y no limitarse a producirlas» (Elena, 2002: 267). Esta reflexividad genera una suerte de autoconsciencia del cine en ambos films y supone un punto de inflexión en la obra de ambos cineastas, para convertirse en iniciadores del cine contemporáneo: «Entre realidad, semejanza y simulación, *Primer plano* provoca un efecto ambiguo en el que el espectador percibe la consciencia del cine en su proceso de materialización [...] Este encuentro con lo real constituye un punto de inflexión en la obra de Kiarostami» (Renard, 2008a: 2). El trabajo de autorreflexión, de meditación cinematográfica, llevará a ambos autores al uso de la tecnología digital como herramienta facilitadora de estos procesos.

REVELACIÓN POÉTICA DE UNA CIERTA VERDAD

Esta fraternidad se gesta a partir de la superación de la dialéctica documental-ficción, realidad-cine, verdad-mentira cinematográfica. Si Erice afirma: «A la hora de hacer una película, uno de los grandes problemas actuales es cómo hacer para que algo de verdad se introduzca en sus imágenes» (Erice, 1998a: 9); Kiarostami expone: «Lo más importante es que ordenamos una serie de mentiras para llegar a una verdad mayor. Mentiras no reales pero de alguna forma verdaderas [...] Todo es completamente mentira, nada es real, pero el conjunto sugiere la verdad» (Limosin, 1994). La fraternidad documental-ficción se convierte entonces en una metodología de trabajo para revelar una verdad cifrada en la realidad, sin renunciar al artificio: la reconstrucción y la intervención ya analizadas. La importancia de la filmación como *revelador* de una verdad es explicitada en ambas obras con la aparición en escena de los útiles cinematográficos: «La cámara aparece a la vez como un instrumento re-

productor de la realidad y como un fórceps de esa realidad, el medio de buscar un sentido, algo más, una posible verdad» (Arocena, 1996: 312). Se trata por tanto de extraer de la cotidianidad-realidad lo extraordinario-verdad: «la búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario» (Zunzunegui, 2001: 69), posibilitando una revelación fílmica «que tiene siempre un carácter poético» (Quintana, 2016: 31). Es la poeticidad de ambas obras la que posibilita la revelación: «la poesía surge en la pantalla de una forma no buscada de antemano, imprevista, suspendiendo la representación o la progresión de la historia, para dar lugar a uno de esos momentos donde el lenguaje es, simultáneamente, flecha y herida. Flecha capaz de romper el velo —la ilusión— de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido —el de nuestra vida interior—, hemos vislumbrado» (Erice, 1998c: 90). Erice atribuye a Kiarostami esta poética fílmica, entendida como suspensión del sentido para «poder así ver el mundo»: «la mirada de Abbas Kiarostami es, por encima de cualquier otra consideración, la del poeta» (2008: 28-29). La expresión poética del relato onírico del film de Erice permite la revelación, la interpretación del sueño del pintor por parte del espectador. «Un lenguaje poético del cine [...] que no se plantea siquiera si es o no ficción, sino que aborda lo abstracto a partir de la concreción absoluta» (Marías, 1992: 123). La conversación elidida entre Sabzian y Makhmalbaf a la salida de la cárcel y la aparición de la música consiguen generar los vacíos necesarios para que el espectador pueda penetrar en la dimensión poética del discurso: «A lo que fundamentalmente aspira pues, Kiarostami, es a obligar al espectador a participar en su obra, una obra que se define por ello como *incompleta*, y que solo así podría idealmente acercarse al misterio inaprensible de la poesía» (Elena, 2002: 268). Estas revelaciones poéticas giran en torno a la más íntima identidad de los dos protagonistas: la recobrada por Sabzian tras el juicio, al lado de

Makhmalbaf, cuya imagen huidiza se resiste al retrato; la cifrada en el sueño de López, su deseo de capturar lo efímero, a través de la imagen filmada por la cámara que recoge el irremediable proceso de putrefacción de los frutos.



El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)



Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)

PROBLEMATIZACIÓN DEL CONCEPTO DE REALISMO

Ambas obras provocan la problematización del concepto de *realismo*, tanto el de la representación como el de lo representado (Quintana, 2003: 107), para reivindicar la fraternidad documen-

tal-ficción como una suerte de metodología que posibilita la revelación de una cierta verdad. Esta tentativa supone un nuevo anhelo fílmico en la *era de la sospecha* posmoderna. Los films no tienen como finalidad el *registro* o la *representación* de la realidad sino que aspiraran a *revelar cierta verdad* mediante una experiencia fílmica que supone el desbordamiento de las nociones de ficción y documental. Carlos F. Heredero y David Oubiña coinciden en su análisis sobre ambas obras a este respecto. Si para el primero «*El sol del membrillo* no es un documental, y su verdadera condición habría que situarla en un territorio primitivo y vanguardista a la vez; simultáneamente, en un estadio previo al documental y más allá de la ficción» (Heredero, 1992: 26-27); el segundo expone: «el film clave es *Primer Plano* [...] si, por un lado, lo documental derrapa hacia la ficción, por otro, la ficción bordea constantemente el testimonio. Hay algo inefable que la imagen permite percibir a través de ese juego de dislocaciones» (Oubiña, 2003: 111). El concepto de realismo, por tanto, no resulta ya útil para el análisis de estas obras, como expone Kiarostami: «El realismo no tiene ningún valor por sí mismo [...] Nos plegamos a la realidad únicamente hasta alcanzar ese momento excepcional en el que se dan todas las condiciones para captar un instante de verdad» (Elena, 2002: 280-281). Esta problematización define el cine contemporáneo y provoca la desautomatización de la percepción del espectador y el abandono de la noción de verosimilitud: «la narración es siempre el resultado de una contaminación que desplaza el sistema de verosimilitud hacia un territorio de lo indecible» (Oubiña, 2000: 177).

SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

Primer plano y *El sol del membrillo* se revelan, tras todo lo expuesto, como obras fundacionales del cine contemporáneo al generar una nueva mirada cinematográfica, en respuesta y oposición a la

imagen posmoderna, que materializa la fraternidad entre documental y ficción y que supone una síntesis entre la inocencia primitiva y la autorreflexividad moderna, en busca de la revelación, de carácter poético, de una cierta verdad: «Los dos, finalmente, son cineastas primitivos en el mejor sentido del término, es decir, recuperan en su cine la infancia de su arte, pero al mismo tiempo demuestran la modernidad más radical» (Bergala, 2006: 17-18). Esta síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica responde a la descripción dada por Ishaghpour sobre Kiarostami, que creemos igualmente pertinente para el film de Erice: «Para Kiarostami el ideal, si lo hay, sería la consumación de la realidad, gracias a la creación artística, en la propia singularidad de la imagen de reproducción. Interviniendo en esta para permitir a su parte oculta manifestarse, el cine no traslada la realidad a un universo ficticio sino que, sirviéndose en la transición de la ficción, restituye a la realidad una plenitud que, sin el cine, esta no hubiese alcanzado por sí misma. La mentira del arte sirve como medio de retorno a lo abierto y al mundo» (2007: 29). De nuevo respecto de Kiarostami, Sabouraud la define como una *revisitación*, tanto artística como pedagógica, del cine, explorando los dos conceptos opuestos que la constituyen: «la manipulación y su denuncia, dos nociones aparentemente contradictorias utilizadas en nombre de una búsqueda de la verdad» (2010: 274). Una vez más, la afirmación describe a la perfección las dos obras aquí analizadas. Esta síntesis, definitiva del cine contemporáneo, supera el concepto de realismo en busca de una cierta verdad e instrumentaliza para ello el dispositivo cinematográfico: «los dispositivos de Kiarostami no son los de una primera experimentación ingenua, no repiten los inicios del cine bajo el régimen de una reconstitución [...] sino que integran una complejidad ya adquirida y transforman estos dispositivos primitivos en medios para examinar la naturaleza de la representación cinematográfica» (Bretèque, 2008: 76). De este modo, se «reinventa una nueva corres-

pondencia de los tiempos estéticos, articulando y reinterpretando de una manera personal los diferentes referentes poéticos» (Sabouraud, 2010: 178). Este cine contemporáneo cree en una imagen-revelación de la verdad que solo la realidad puede ofrecer, superando también esa histórica división, como escribe Erice tras la muerte de Kiarostami: «sus obras eran portadoras de un aliento en el que se disolvían las viejas dicotomías entre realidad y abstracción, tradición y vanguardia, documental y ficción, Oriente y Occidente. Incluso la distinción –de raíz baziniana– entre los cineastas que creen en la imagen y los que creen en la realidad» (Erice, 2016: 28). *Primer plano* y *El sol del membrillo* creen en la verdad que la imagen cinematográfica es capaz de extraer de la realidad, lo que las convierte en precursoras del cine contemporáneo que llega tras ellas, tanto en sus respectivos países como a nivel internacional, y que provocará el encuentro de ambos cineastas más de dos décadas después, a través de una correspondencia epistolar que responderá, una vez más, a esta fraternidad entre el documental y la ficción y que podríamos considerar como una nueva experiencia de la alteridad posmoderna ya citada, donde la alteridades propias de ambos espacios se enfrentan e interactúan para transformar una alteridad de la conciencia que los redefine y los reubica al uno respecto del otro. ■

NOTAS

- ¹ Expresión utilizada por Víctor Erice en la entrevista de *El Cultural* del 15 de mayo de 2002: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Victor-Erice/4789> Concepto igualmente expuesto por el cineasta en la mesa redonda de la presentación de la exposición *Erice - Kiarostami. Correspondencias* en La casa Encendida de Madrid el 5 de julio de 2006.
- ² Término utilizado por Ignacio Ramonet en *La teoría de la comunicación* (1998) recuperando el concepto literario expuesto por Natalie Sarraute en 1956 en el ensayo del mismo nombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairòs.
- (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Bergala, A. (2004). *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- (2006). Erice – Kiarostami: los caminos de la creación. En A. Bergala, y J. Balló (dirs.), *Erice – Kiarostami Correspondencias* (pp. 10-21). Barcelona: CCCB.
- (2008b). Los et le pare-brise. À propos de *Le vent nous emportera*. En *Abbas Kiarostami* (pp. 216-225) Paris: Cahiers du cinéma.
- Bretèque, F. (2008). Abbas Kiarostami réinventeur du cinéma. En P. Ragel (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* (pp. 67-76). Toulouse: Université de Toulouse.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Elena, A. (2002). *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra.
- Erice, V. (1992). Cómo surgió *El sol del membrillo*. Pressbook de *El sol del membrillo*.
- (1998a). Alternativas a la Modernidad. *Banda aparte*, 9-10, 5-9.
- (1998b). Donde todas las historias pueden suceder. Entrevista con Víctor Erice. *Banda aparte* n° 9-10, 85-88.
- (1998c). Cine y poesía. *Banda aparte*, 9-10, 90.
- (2008). La vida y nada más. En J.-L. Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami* (pp. 21-29). Madrid: Errata naturae editores.
- (2016). La vida y nada más. In *Memoriam: Abbas Kiarostami (1940-2016)*. *Caimán Cuadernos de Cine*, 52 [103], 24-28.
- Herederó, C. F. (1992). El sol del membrillo. Reinventar la mirada. *Dirigido por...*, 202, 24-27.
- Ishaghpour, Y. (2007). *Kiarostami. Le réel, face et pile*. Belval: Les Éditions Circé.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Kiarostami, A. (1995). Le mode d'A.K. *Cahiers du cinéma*, 493, 80-86.
- Limosin, J. P. (1994). [film] *Abbas Kiarostami : verités et songes*. Coll. Cinéma, de notre temps. AMIP, La Sept. France.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009) *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- Marías, M. (1992). Bajo el sol del membrillo (Víctor Erice, 1992). *Archivos de la Filmoteca*, 13, 118-123.
- Mulvey, L. (1998). Kiarostami's uncertainty principle. *Sight & Sound*, 8[6], 24-27.
- Nancy, J. L. (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata naturae editores.
- Niney, F. (1991). Devoirs de maison. *Cahiers du cinéma*, 449, 62-63.
- Oubiña, D. (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- (2003). 10 enfoques sobre una mirada ahumada. *Letras de Cine*, 111.
- (2008). L'obstination, ou comment filmer le réel. En P. Ragel (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* (pp. 199-206). Toulouse: Université de Toulouse.
- Palao, J. A. (1998). El amor o el ser: una poética de la renuncia. *Banda aparte*, 9-10, 23-35.
- Pérez Turrent, T. (1993). Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences. *Positif*, 387, 10-16
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Madrid: Acantilado.
- (2016). La herencia de Rossellini. *Caimán Cuadernos de Cine*, 52[103], 30-31.
- Renard, C. (2008a). Abbas Kiarostami, consciente et inconscient du cinéma. *Lignes de fuite* n°4. Recuperado de <http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_100.pdf>.
- (2008b). De la prolongation des plans. En P. Ragel (dir.) *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* (pp. 89-99). Toulouse: Université de Toulouse.
- Ricœur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Saborit, J. (2003). El sol del membrillo. *Víctor Erice (1992)*. Valencia: Nau Llibres.
- Sabouraud, F. (2010). *Abbas Kiarostai. Le cinéma revisité*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes.

Tessé, J. P. (2007). De la différence entre une image. *Cahiers du cinéma*, 626, 16-18.

Thibaudeau, P. (1998). Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice. *Banda aparte*, 9, 10-17.

Zunzunegui, S. (2001). La edad de la inocencia. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 27, 65-75. Recuperado de <<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15085/14926>>.

SOBRE LOS INICIOS DEL CINE CONTEMPORÁNEO: PRIMER PLANO DE ABBAS KIAROSTAMI Y EL SOL DEL MEMBRILLO DE VÍCTOR ERICE. LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN COMO SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

Resumen

El presente artículo pretende analizar las características comunes de dos experiencias fundacionales de un nuevo *cine contemporáneo* que se enfrenta al audiovisual posmoderno hegemónico a principios de la década de los noventa: *Primer plano* (1990) y *El sol del membrillo* (1992). Para ello, partimos de la definición que ofrece Víctor Erice sobre su manera de entender la experiencia cinematográfica, y que consideramos también definitoria de este cine contemporáneo: *la fraternidad entre lo real y la ficción*. El análisis de los diferentes elementos de esta fraternidad entre documental y ficción muestra cómo ambas cineastas generan una nueva mirada que hace del film una obra poética y autorreflexiva. Experiencias cinematográficas que logran una síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica capaz de problematizar la noción de *realismo* en busca de la *revelación de una cierta verdad*, alojada en la realidad, que solo el cine puede alcanzar.

Palabras clave

Abbas Kiarostami; Víctor Erice; cine contemporáneo; documental; ficción; realismo; autorreflexividad; análisis filmico.

Autora

Lourdes Monterrubio (Madrid, 1975) es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde obtuvo el título de doctora dentro del programa *Literatura y Artes plásticas. Estudio comparado de los distintos lenguajes artísticos*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid) y colaboró como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma - España*. Miembro del grupo de investigación UCM *La Europa de la escritura*, es especialista en las relaciones entre literatura y cine en el espacio francés y en las escrituras filmicas del yo. Contacto: loumonte@ucm.es

Referencia de este artículo

Monterrubio, L. (2018). Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 165-180.

ON THE BEGINNINGS OF CONTEMPORARY CINEMA: CLOSE-UP BY ABBAS KIAROSTAMI AND DREAM OF LIGHT BY VÍCTOR ERICE – THE FRATERNITY BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION AS A SYNTHESIS OF EARLY CINEMA AND CINEMATIC MODERNITY

Abstract

This article offers an analysis of the common characteristics of two foundational experiences in a new *contemporary cinema* that challenged the postmodern audiovisual hegemony of the early nineties: *Close-Up* (1990) and *Dream of Light* (1992). To this end, my starting point is the definition offered by Victor Erice of his way of understanding the cinematic experience, which I also consider to be the defining feature of this contemporary cinema: *the fraternity between reality and fiction*. The analysis of the different elements of this fraternity between documentary and fiction shows how both filmmakers establish a new gaze that makes the film a poetic and self-reflexive work. These cinematic experiences achieve a synthesis between early cinema and cinematic modernity capable of problematising the notion of *realism* in a quest for *the revelation of a certain truth*, contained in reality, which only cinema can attain.

Key words

Abbas Kiarostami; Víctor Erice; Contemporary Cinema; Documentary; Fiction; Realism; Self-reflexivity; Filmic Analysis.

Author

Lourdes Monterrubio (b. Madrid, 1975) holds a degree in French philology from the Universidad Complutense de Madrid (UCM), where she also received her PhD in the doctoral program *Literature and Visual Arts: Comparative Studies*. She previously completed a degree in film direction at ECAM Film School in Madrid, and worked as a film critic for the magazine *Cahiers du Cinéma - España*. She is a member of the UCM research group *La Europa de la escritura*, and specialises in the relationships between French literature and cinema and in filmic writings of the self. Contact: loumonte@ucm.es

Article reference

Monterrubio, L. (2018). On the Beginnings of Contemporary Cinema: *Close-Up* by Abbas Kiarostami and *Dream of Light* by Víctor Erice – The Fraternity between Documentary and Fiction as a Synthesis of Early Cinema and Cinematic Modernity. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 165-180.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

