

Cine iraní en España.

La recepción en revistas especializadas y prensa

Farshad ZAHEDI
Universidad Carlos III de Madrid
farshad.zahedi@uc3m.es

Recibido: 16 de mayo de 2014

Aceptado: 10 de noviembre de 2014

Resumen

Este estudio analiza la recepción de cine iraní en España que tras el éxito en los festivales internacionales llegan a las pantallas comerciales españolas desde mediados de los noventa. El interés surgido por este cine no ha sido solo el resultado del impacto de su diferencia formal con el cine narrativo dominante, sino por ser procedente de Irán, y por ser el producto cultural del “otro”. La diferencia estilística ha sido observada por las coordenadas europeas para ser atribuida, y en ocasiones forzada, para considerarse como una continuación de las influencias estilísticas cercanas como neorrealismo. Como fuentes de investigación han sido estudiados los puntos de vista de los críticos y los académicos de cine, al paralelo de las opiniones y noticias reflejadas en la prensa y revistas especializadas de cine.

Palabras clave: Cine iraní, recepción, cinefilia, espectador, estética.

Iranian Cinema in Spain. The Reception in Specialized Journals and Press

Abstract

This study is an effort to analyse how Spanish cinephilia have received Iranian movies, which reached the commercial screens of Spain since their success on International film festivals. The interest in the Iranian Cinema in Spain arose not only out of their formal differences from the mainstream cinema but also from their status as Iranian cultural products, for being considered as culturally “other.” The visual style of directors like Kiarostami has been observed by the western coordinates in order to shed light on, and in some occasions to force, the influences by European film styles like Neorealism. As the resources of research and in order to approach to the cinephilia reactions, the points of view of critics and academics as well as opinions and news, which were reflected on press and on specialized magazines have been studied.

Keywords: Iranian Cinema, reception, cinephilia, spectator, aesthetics.

Referencia normalizada

ZAHEDI, Farshad (2015): “Cine iraní en España. La recepción en revistas especializadas y prensa”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 21, Núm. 2 (julio-diciembre), págs.: 1295-1308. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Sumario: 1. Introducción y objetivos; 1.1. Antecedentes y metodología. 2. Primeros contactos. 3. El descubrimiento de Abbas Kiarostami. 4. Cine iraní-realismo. 5. La Palma de Oro y la llegada de otros premios. 6. Una nueva reflexión. 7. Nuevo milenio y el nuevo cruce cultural. 8. Primeros signos de cansancio. 9. Un nuevo cine iraní: los filmes de Asghar Farhadi. 10. Conclusión. 11. Referencias bibliográficas. 12. Anexos; 12.1. Tabla de las películas de nacionalidad iraní distribuidas en España 1994-2014; 12.2. Tabla de las películas distribuidas en España de nacionalidad francesa y dirigidas por los directores iraníes 1994-2014.

1. Introducción y objetivos

Del cine iraní que desde los años ochenta encontró un lugar en el mapa de las cinematografías del mundo han llegado algo menos de treinta títulos a las salas españolas (Anexo I y II). Teniendo en cuenta que el cine iraní ha producido un promedio de cincuenta producciones al año durante los años noventa y unos setenta en los últimos

años, los títulos proyectados en las salas españolas, aun siendo un pequeño fragmento del total, han construido el mapa cognitivo de cine iraní en España. La recepción de este cine ha pasado varias etapas en las que el espectador español ha identificado este cine, pero ante todo lo ha considerado como la imagen del “otro”. La primera cuestión de este estudio es cómo ha visto el espectador español este cine iraní que es por excelencia el producto cultural procedente de una geopolítica considerada como distante. El estudio de la recepción de este cine, que para Josexto Cerdán (2004: 157) aparece como un ejemplo paradigmático de la recepción de un cine periférico en España, nos puede ayudar a encontrar la lógica de la comunicación con el otro, a través de la ventana de visión que nos proporciona el cine. De aquí la hipótesis de este estudio: las películas iraníes estrenadas en España, representaciones propias del “otro”, se han incorporado al imaginario colectivo de los espectadores, como un modo de aproximación y conocimiento. Dicho en otras palabras, esta imagen fue vista desde una distancia a modo de imagen testimonial de un país ideológicamente lejano, vista y valorada por una doble distancia: en cuanto a su transgresión a la estética dominante de cine comercial, o por su capacidad de testimoniar la otredad ideológica a través de la imagen naturalista de lo oprimido.

1.1. Antecedentes y metodología

Desde su entrada a España en 1994, el cine iraní ha sido motivo de unos constantes -y escasos- comentarios, opiniones de la crítica e impresiones de los aficionados, pero hasta la fecha aparte de los trabajos de Alberto Elena la cinematografía iraní no ha sido objeto de ninguna investigación exhaustiva y fidedigna desde la perspectiva historiográfica o aproximaciones estilísticas y contextuales. En el panorama de escasos estudios de recepción de cines en España, el cine iraní no ha sido una excepción y nunca su recepción en ha sido motivo de un trabajo académico. Las películas iraníes en raras ocasiones han sido distribuidas para el consumo del gran público, sino que han sido dirigidas a una cinefilia militante que frecuenta las pequeñas salas de cine de arte y ensayo. A la vez han sido importantes los pre-estrenos y programas de retrospectiva que en la mayoría de los casos se trata de las películas exhibidas en los importantes festivales cinematográficos españoles. La información de re-estrenos procede de las proyecciones en los lugares específicos como es el caso de los círculos de exhibición en los museos y filmotecas o en las facultades y los centros pedagógicos del cine y de la comunicación audiovisual. Todos estos centros recogen a un espectador que por su parte es un lector habitual de las revistas especialistas de cine. De aquí que el punto de vista de los críticos y los académicos de cine, en este caso en particular, se convierte en un documento fiable. Al paralelo de esta fuente de investigación existen las opiniones y noticias reflejadas en la prensa que ayudan en gran medida para conocer el reflejo y la reacción del público.

2. Primeros contactos

El punto de partida del primer contacto considerable de la cinefilia española con el cine iraní es el año 1990 cuando la sección Zabaltegi del Festival de San Sebastian dedica un espacio al todavía desconocido cine iraní para abordar las primeras cosechas de ci-

neastas iraníes tras la Revolución de 1979 en otros festivales durante los ochenta: *Corredor* (Davandeh, 1985) y *Agua, viento, tierra*, (*Ab, bad, jak*, 1989) ambas realizadas por Amir Naderi y galardonadas por el Gran Premio del Festival de Nantes en 1985 y 1989. El acontecimiento se repite en 1993 en el Festival de San Sebastián y en la Seminci, cuando a la pos de los otros éxitos del cine iraní en años anteriores, y sobre todo en los festivales Cannes y Locarno, se ofrece otro contacto del público español con la obra de dos directores iraníes pertenecientes sin embargo a dos escuelas estéticas diferentes: *Sara* (1993) dirigido por Dariush Mehryui y una retrospectiva de la obra de Abbas Kiarostami con *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Jane-ye dust ko-yast*, 1989) a la cabeza. Ninguna de las obras exhibidas en aquella edición del Festival llegó al estreno.

Hay una evidencia según la cual España conoció al cine iraní a través de la obra de Abbas Kiarostami. El éxito internacional del director iraní, contribuye a la construcción del concepto de cine iraní equivalente a su estilo dejando a la sombra a otros directores iraníes como Bahram Beyzai, Dariush Mehryui y Masoud Kimiai, muy populares en los círculos intelectuales del propio Irán. La filmografía de Kiarostami desatendida casi por la cinefilia persa se convierte en un fenómeno cultural internacional al paso de poco tiempo.

Abbas Kiarostami a partir de 1989 había tenido éxito en Locarno y en 1990 en Montreal, pero lo decisivo para la distribución internacional de su obra fue el premio Rossellini del Festival de Cannes en 1992 por *La vida y nada más* (*Zendegi va digar hich*, 1992) dónde un año más tarde se reafirma en ser un nuevo descubrimiento del festival francés tras el éxito de *A través de los olivos* (*Zir-e derajtan-e zeytun*, 1994). Desde entonces se abre un camino directo entre Cannes-Valladolid como el conducto habitual de la introducción de los filmes iraníes en España. El primero de todos ha sido *A través de los olivos* que en Seminci de 1994 gana la Espiga de Oro y es distribuida en las salas de cine en diciembre del mismo año.

3. El descubrimiento de Abbas Kiarostami

El primer impacto del cine de Kiarostami provoca reflexiones en busca de los orígenes estéticos. En una de las primeras reacciones Carlos Heredero (1995a: 6) en su artículo publicado en la revista *Dirigido* define al cine de Kiarostami como una propuesta radical a la ruptura con el Modo de la Representación Institucional, dotado de una modernidad y una innovación cinematográfica entre el estilo de Murnau, Rossellini y Godard. Los tiempos muertos, espacios vacíos, cuerpos errantes y una naturalidad de los escenarios y personajes tanto en *A través de los olivos* como en las películas anteriores del autor llevaban a la crítica a la conclusión que Kiarostami continúa la tradición neorrealista y el cine moderno al puro estilo de Rossellini. Los apuntes de Nuria Vidal (1995: 133) y Lluís Bonet Mojica (1995: 38) muestran este punto de vista. Mientras para Vidal Kiarostami era el fundador del neorrealismo iraní y un Rossellini de los 90, para Bonet Mojica su cine es una reinención del lenguaje fílmico al igual que Rossellini y una vuelta a los hermanos Lumière.

Pero no todas las observaciones vinculaban a *A través de los olivos* con Rossellini. Había indicios de una inquietud para encontrar el origen de la estética de la obra de Kiarostami dentro de sus tradiciones locales. Ángel Fernández-Santos (1994: 34) en el diario de *El País*, anhela la falta de conocimiento de las tradiciones artísticas que probablemente existen detrás del estilo de Kiarostami. Antonio Weinrichter, abre un nuevo debate de los cánones de la recepción del “otro” cine: “*A través de los olivos*, puede sorprender totalmente a quienes sólo esperan naturalismo y miseria del cine de los países llamados Tercer Mundo” (Weinrichter, 1994: 86). Un año más tarde *Archivos de la Filmoteca* dedica un espacio al cine iraní dónde lo califica como “un auténtico cine nacional en la era de *Terminator*” (Elena, 1995a: 36). La revista *Nosferatu* por su parte publica un exhaustivo artículo escrito por Alberto Elena sobre los datos historiográficos del cine iraní así como sus influencias sociales y artísticas dedicando el espacio a lo que denomina “la gran resonancia internacional de este cine en la última década”, (Elena, 1995b: 16-34).

4. Cine iraní-realismo

La cinefilia española siguió la senda de la tendencia de revistas europeas que interpretaban los rasgos estilísticos de Abbas Kiarostami como una reformulación estética del cine en su estado puro y primitivo. Así pues, y en la misma línea de observación, no eran pocos autores que habían considerado al cine iraní, que Kiarostami representaba, desde la perspectiva de un realismo, documentalismo, neorealismo o naturalismo. Pero no tarda mucho en aparecer dudas en la clasificación estilística de estas obras, ya que pronto con la llegada de otras películas del autor, y al abrir el acceso para los primeros investigadores a la parte hasta entonces invisible de su filmografía, una simple denominación realista al cine de Kiarostami parecía insuficiente. Carlos Heredero (1995b: 80) cuestiona la tópica aproximación a la obra de Kiarostami hasta entonces, considerándola como un equívoco amenazador que distorsionaría la propuesta que encierra y reduce su creación. Esta confusión a primera vista, quizás tenga que ver con lo que Antonio Weinrichter antes lo había desarrollado como el naturalismo que espera el espectador Occidental de las obras venideras de la periferia. Pero los distintos niveles de la narrativa en las que navega la obra de Kiarostami en ocasiones, y lo que con palabras de Heredero (1995b: 87) “convierten en material visual concreto, la articulación entre la reproducción [de la realidad] y el metalenguaje”, distaba mucho de un realismo contemplativo, que en mejores casos, se esperaba de un autor Oriental. Volviendo otra vez a las palabras de Weinrichter, se encuentra parte de esta problemática de acercamiento a los artistas de otras culturas:

“Hay una forma de interesarse por artistas de culturas distintas de la nuestra que consiste en medirlos con nuestras coordenadas, en tomar de ellos aquello que reconocemos: se trata en suma, de reducir la diferencia” (Weinrichter, 1995: 88).

El realismo, el concepto construido como el significado del término “cine iraní” se tambaleaba al paso del tiempo con la llegada de obras de otros autores. Observar el cine iraní en su totalidad desde la inicial perspectiva que ofrecía la obra de Kiarostami, desde entonces produce confusiones, pero sin ningún lugar a dudas, la obra de este

autor construyó el eje principal de la referencia de cine iraní en Occidente y en España. En diciembre de 1995 aparece en la pantalla *El globo blanco*, (*Badkonak-e sefid*, Yafar Panahi, 1995) por el mismo camino de Cannes -Valladolid. El filme llama la inmediata atención de la cinefilia militante, teniendo el nombre de Kiarostami esta vez como guionista. Tras los primeros pasos de las revistas académicas y la prensa especializada aparecen los términos “cine iraní”, “escuela de Kiarostami” y “neorrealismo”, en los periódicos y catálogos de orientación al consumo. Se publican elogios y comentarios en algunos diarios a propósito de *El globo blanco* tomando a Kiarostami como el punto de referencia: “Panahi no imita, sino asimila” (Santos Fontenila, 1996: 82), “Hay en Irán un líder cinematográfico, una primera espada llamado Abbas Kiarostami” (Batle Caminal, 1996: 50).

5. La Palma de Oro y la llegada de otros premios

A nadie le sorprendió la Palma de Oro otorgada a *El sabor de las cerezas* (*Taam-e gilas*, Abbas Kiarostami, 1997) en el Festival de Cannes de 1997, sino más bien en aquellas alturas era evidente. Apuntaba Javier Hernández Ruiz (1998: 13) “Esta vez el más importante certamen del mundo ha sabido valorar un cine a la vez innovador y tradicional, en lo que tiene de abrir vías poco transitadas y conectar igualmente con los substratos profundos de viejas corrientes de pensamiento y estética”. La película que hasta el día de hoy es la que ha recibido más comentarios en la prensa española, llamaba la atención por la visión poética del autor y por un profundo “epicureísmo jayyamiano” (Rivoira, 1998: 5-6). *ABC*, lo denominó “una poesía pura y dura” (*ABC*: 1997), Ángel Fernández-Santos (1997: 38), en el diario *El País*, elogia a la película como un humilde y bellissimo poema metafísico y José Luis Losa (1997: 10), en *El Correo Gallego* expresa: “Esta obra premia con un manifiesto en torno a la condición existencial del hombre y su libertad última: la de elegir la propia muerte”. La austeridad y el minimalismo de *El sabor de las cerezas* también provocaban reacciones ideológicas como el de Manuel Marino (1997: 21) contra el cine comercial, elevando al cine de Kiarostami como un ejemplar de contraposición y resistencia de cine-arte contra el contagioso cine-industria. No era de extrañar la aparición de diversas interpretaciones políticas a los aspectos formales de la obra, vista desde un único método de escapismo al sistema de censura local.

El estreno de obras de los otros autores iraníes, reafirman las dudas respecto a la solidez de los conceptos de cine iraní en España. Yafar Panahi después del éxito de su *opera prima* y antes de distanciarse de escuela de Kiarostami, realizó otra película que contribuyó en gran medida a la aparición de una nueva definición del cine iraní como un cine reflexivo. *El espejo* (*Ayeneh*, 1998) abrió un nuevo camino que distanciaba al conocido cine iraní a diferentes escuelas del realismo que se le había atribuido antes. Los diversos niveles de la narrativa reconstruían un día de la vida de una niña que en una accidental ausencia de sus padres decide volver sola a casa desde el colegio. La película que había ganado el Leopardo de Oro en el Festival de Locarno fue denominado por *El País* (1998) como “Otra nueva maravilla del cine iraní”.

No hay una cierta información respecto a la primera presentación de Mohsen Makhmalbaf en España. Pero no se puede tampoco descartar la influencia de su aparición

en uno de los filmes más valorados de Kiarostami *Primer plano (Klozap-Nama-ye nazdik, 1990)*, donde se interpreta a sí mismo en una película vertebrada sobre su fama y éxito en el interior de Irán como un director polémico y ampliamente mitificado por el público debido a sus abiertas críticas sociales. En la contrapartida de los estudios ya abundantes sobre el cine de Kiarostami a la altura de 1995, Antonio Weinrichter (1995: 88-93) se interesa por la carrera de Majmalbaf considerando importante también el ámbito de la diferencia estética que separa su filmografía con los criterios de valoración de cine de Kiarostami. Un año más tarde *Gabbeh (Gabbeh, 1996)* despierta un especial interés de la cinefilia española y gana el premio del mejor director en el Festival de Sitges y se distribuye en las salas españolas. La peculiar carrera de Majmalbaf desde un artista fiel del sistema en los ochenta hasta un disidente del mismo desde su dura crítica en sus dos películas anteriores *Tiempo de amor (Nobat-e ashegui, 1991)* y *Las noches en el Zayandeh Rud (Shabha-ye Zayandeh Rud, 1991)* le convierten en una figura controvertida y a la vez llamativa.

En el año 1997 llega a las pantallas de las salas españolas la obra de otro director iraní: Mayid Mayidi. En este sentido, lo particular de la obra de Mayidi fue el carácter narrativo de su obra más allá de un discurso ideológico-reivindicativo patente o una supuesta innovación estética. Su obra marcada por la condición de vida de los discapacitados, inmigrantes y obreros, víctimas de una extrema pobreza y marginación, se convierte como una muestra de las realidades sociales de su país. Mayid Mayidi gana el premio del jurado del Festival de San Sebastián en 1996 por su película *Padre (Pedar, 1996)*, pero no se realiza la distribución de su obra en España hasta su éxito posterior en los festivales internacionales, entre los que hay que apuntar el Festival de Montréal, donde gana tres veces el premio *Gran Prix des Amériques* por los títulos: *Niños del paraíso (Bacheha-ye aseman, 1997)*, *El color del paraíso (Rang-e joda, 1999)* y *Baran (Baran, 2001)* entre los cuales el primero fue nominado al Oscar. Previo a su distribución en España, *El color del paraíso* y *Baran*, ganan premios importantes en el Festival de Gijón respectivamente.

6. Una nueva reflexión

El estreno de *El viento nos llevará (Bad ma ra jahad bord, 1999)* en el año 2000 confirmaba las dudas de todas las anteriores referencias europeas atribuidas al cine de Kiarostami. El muy particular estilo narrativo del director, la metafísica de no presencia marcada por tomas largas, silencio y repeticiones llevaba a algunos autores como Quim Casas (2000: 36-37), a definir la película dentro de un importante marco de abstracción en claro contraste con la perspectiva realista anterior. Asier Aranzubia, por su parte discrepa de la simetría anterior construida en comparación de estilo de Kiarostami y Bresson por el uso de espacio en *off*:

“Esta gestión del fuera de campo, a diferencia de lo que sucede en el cine de Bresson, no implica una reconstrucción de ese espacio en *off* por parte del espectador, sino que más bien, responde a un deseo de concentración de mirada sobre el paisaje y unos personajes que siguiendo a Lumière se quieren atrapar en la continuidad” (Aranzubia, 2000: 18).

El viento nos llevará contribuye al desarrollo de una nueva reflexión sobre el *modus operandi* de autor en enseñar los propios mecanismos de reconstrucción de la

realidad con un carácter auto-reflexivo: “Es cine-espejo porque cada fotograma de su cine es una impúdica y perturbadora introspección” (Santos Gargallo, 2000: 21). Alberto Elena (2002: 262) en su libro monográfico sobre Kiarostami, cuenta que como “*A través de los olivos* y sobre todo *El sabor de las cerezas*, vinieron a invalidar muchos de los perentorios juicios hasta entonces formulados en torno al cine de Kiarostami”, y que como para finales de los noventa no quedó ni rastro de las expresiones como “neorrealismo postmoderno” ni del “optimista humanismo” con el que se identificaba la obra del autor iraní tan sólo hace unos años atrás y concluye:

El largo y sostenido abuso de las referencias occidentales a la hora de analizar el cine de Kiarostami (Rossellini, De Sica, Olmi, Bresson, Godard, Murnau, Tati..., o incluso maestros orientales como Ray y Kurosawa, víctimas previamente de una operación similar) ha oscurecido durante largo tiempo las profundas raíces persas de su obra (Elena, 2002: 263-264).

Josetxo Cerdán (2004: 159) por su parte reflexiona sobre la veracidad del proceso de reconocimiento de un Kiarostami cercano: “nadie parece preocuparse por una filiación de la obra de Kiarostami más cercana, no sólo al propio cine iraní del que parte, sino de la cultura y del arte de Oriente Medio en general”. *El viento nos llevará y Diez (Dah)* (2002) rompen cualquier relación entre Kiarostami y el neorrealismo y aproximan a la cinefilia internacional a un paso más al descubrir la tradición artística persa como la principal fuente de inspiración del autor. Sin embargo aparte de Kiarostami, otros cineastas iraníes no han tenido esta suerte. Las obra de Majmalbaf, Panahi y Ghobadi, entre otros han nutrido el imaginario tradicional del espectador occidental hacía Irán y fueron en ocasiones reducidas a los términos ideológicos.

7. Nuevo milenio y el nuevo cruce cultural

En el crucial año 2001 aparece *Kandahar (Safar-e Ghandehar)*, Mohsen Majmalbaf, 2001), que abordando la imagen de un Afganistán catastrófico en pleno conflicto bélico, rompe el record de venta entre todas las películas iraníes estrenadas en España con cerca de ciento veinte mil espectadores (Anexo I). *Kandahar* ha operado como el paso decisivo de la carrera del autor iraní en Occidente y le catapulta al éxito internacional. Meses antes de que el mundo se quede conmocionado por los ataques terroristas a las torres gemelas de Nueva York, la cámara del cineasta iraní acompaña a una mujer afgana, exiliada en Canadá, que viaja a Afganistán en busca de su hermana que sufre una crisis psicológica. La película introduce al espectador en el laberinto de las catastróficas circunstancias sociales de un país arruinado por la guerra, intolerancia y el fanatismo religioso. En octubre del mismo año 2001, *Kandahar* inaugura la Seminci para concursar por la Espiga de Oro. El éxito de taquilla lleva a Antonio Weinrichter a advertir el riesgo de presentar la película como una pura imagen testimonial de las realidades sociales afganas: “no se trata de defender *Kandahar* por sus buenas intenciones realistas sino porque contiene imágenes que simplemente están fuera de nuestro alcance” (Weinrichter, 2001: 12). La familia Majmalbaf desde entonces se dedica a plasmar las realidades de Afganistán sobre el celuloide. En 2003 Samira, realiza *A las cinco de la tarde (Saat-e pany-e asr)* en un Kabul traumatizado por la guerra y tras la derrota de los Talibanes por la fuerza armada internacional. La película narra

la historia de una mujer joven que pone a prueba toda la libertad que suponía existir para las mujeres en la nueva era de un Afganistán aparentemente liberado. La más joven de la familia Majmalbaf, Hana, en 2008 consigue la distribución de su largometraje *Buda explotó por vergüenza* (*Buda az sharm foru rijt*, 2008) en que se retratan los conflictos culturales de Afganistán en un matiz que Tonio L. Alarcón (2008: 20) lo nombra “un tono reivindicativo artificial”: una niña encuentra un sin fin de problemas en el camino de cumplir su deseo inalcanzable de ir a la escuela, donde es forzada por un grupo de niños a involucrarse a pesar de su voluntad en un violento juego de guerra. La película gana el premio del jurado del Festival de San Sebastián y tiene relativamente éxito en su distribución comercial y en las emisiones televisivas.

8. Primeros signos de cansancio

Hay razones para pensar que el “cine iraní” fue una de las cinematografías de moda en los años 90. Aparte de los éxitos en los festivales de cine que contribuían en gran medida en la llegada de estas películas a España, quizás la razón de la buena acogida al cine iraní fuera, entre otros el modo de procesar la realidad derivada de las diferentes escuelas de realismo. Un estilo que ante todo suscitaba expectativas de un cine poético con imágenes exóticas construidas dentro de un sistema ideológico lejano. De modo que, probablemente el cansancio de la audiencia al principio del nuevo milenio era como un signo de fatiga del mercado saturado ya de este cine en que se ha buscado desde el inicio documentos fiables de la realidad del Irán contemporáneo. El apunte de Vicente Molina Foix en *El País* es una muestra de este cansancio:

“Un cine árido, raquíto, anticuadamente neorrealista, elementalmente documental, que nunca *cuenta* historias, sino que *trata* asuntos. Cada película iraní pretende denunciar una situación injusta de su país, por mucho que buena parte de esas obras no lleguen nunca –por la censura de los ayatolás– al público al que podrían servir, el propio” (Molina Foix, 2002: 30).

La fecha de estreno de *Baran* (Mayid Mayidi) en 2004, coincide con la aparición de unos signos de cansancio de la cinefilia española al estilo particular de los directores iraníes de moda a lo largo de la década anterior presentados como autores de una cinematografía de calidad. *Baran* llama la inmediata atención por ser un cine iraní diferente:

“A diferencia de sus compatriotas, Majid Majidi es un realizador con auténtico sentido de la planificación y que demuestra conocer el valor de una imagen como medio de expresión de ideas, sensaciones o emociones [...] el cine de Majidi transmite paradójicamente una mayor sensación de autenticidad y pureza, la cual nace de su inteligente manipulación del lenguaje cinematográfico. Mientras que Kiarostami o Makhmalbaf hacen imágenes (y no siempre con fortuna), Majidi hace cine” (Fernández Valentí, 2004: 24).

A pesar de la aparición de estos signos de cansancio, el cine iraní continúa llegando a las pantallas españolas. *Fuera de juego* (*Afsaid*, 2006) estrenada en España en 2007 fue la segunda película de Yafar Panahi que tras *El círculo* (*Dayereh*, 2000) enfoca a los problemas femeninos en la sociedad iraní. Galardonados ambos filmes en

festivales Venecia y Berlín fueron interpretadas en los medios de comunicación españoles como un ejercicio formal combinado con un discurso político para mostrar la voz de protesta del cineasta contra la condición femenina en su país (Quintana, 2001: 8) (Lobo, 2007: 62). Aunque Panahi negaba cualquier etiqueta política en su obra (Elsa Fernández-Santos, 2001a), ninguna de estas películas, ni las obras posteriores del director tuvieron el permiso de exhibición en Irán y el director posteriormente encontró serios problemas con las autoridades de su país que le consideraban un disidente político. En el año 2011 la campaña internacional de apoyo al cineasta iraní tras su arresto, y especialmente la reacción del cine francés en el festival de Cannes, llevan a Panahi al punto de mira de la prensa española. Un año más tarde la proyección de *Esto no es una película (In yek film nist, 2012)* confirma el imaginario de espectador español sobre las sofocantes condiciones de un cineasta que intenta salvar su creación y con palabras del diario *El mundo* “sobrepasa la reflexión sobre qué es el cine, entre el documento y la ficción para convertirse en un acto de desobediencia civil en el propio oficio del cineasta” (2012).

La escuela de Kiarostami fue un término creado fuera de Irán atribuido a todos aquellos directores que procedían de colaboraciones con Abbas Kiarostami, especialmente aquellos que en alguna(s) ocasión(es) habían sido su ayudante. En la ausencia de la obra de Abbas Kiarostami en pantallas españolas desde 1999 hasta 2009, fue presentado otro director iraní como miembro de dicha escuela: Bahman Ghobadi cuya obra *Las tortugas también vuelan (Lakposht-ha ham parvaz mikonand, 2005)* le llevaron al reconocimiento internacional tras el éxito en el Festival de San Sebastián. Llevando el contexto social de todavía la fresca memoria de la devastadora guerra de Irak a la pantalla, la película cosecha éxito de audiencia en su estreno comercial. Ghobadi desde el principio tomó un camino diferente al minimalismo kiarostamiano, para convertirse en un testimonio visual de la extrema situación humana en el Kurdistan en sus dos primeros largometrajes. José Enrique Monterde (2005: 17) detecta que las referencias antibelicistas de *Las tortugas también vuelan*, que han asegurado de alguna manera los éxitos en las pantallas internacionales, resultan un tanto paradójicas por caer en la dicotomía del bien y el mal mostrando la “eterna repetición de la matanza de los inocentes”. Ghobadi después de su próxima película *Media luna (Niwe mang, 2006)* –también ganadora de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián– abandona a Kurdistan para adentrarse en el mundo subterráneo de Teherán y retratar en un rodaje clandestino la cara oculta de la ciudad donde unos jóvenes practican su música prohibida en un filme titulado *Nadie sabe nada de gatos persas (Kasi az gorbaha-ye irani jabar nadarad, 2009)*. Expresa Ghobadi que quiso construir una ventana desde la cual se pueda ver otra visión de Irán (*Canarias 7, 2007: 35*). La película gana el premio especial del jurado de Cannes en 2009 y el director declara que no volverá a Irán: “Allí peligraría mi vida y si no me matan, me aplastarían con su control” (Belinchón, 2009).

9. Un nuevo cine iraní: los filmes de Asghar Farhadi

Las dos películas dirigidas por Asghar Farhadi, *A propósito de Elly (Darnare-ye Elly, 2009)* y *Nader y Simin: Una separación (Yodai-ye Nader az Simin, 2011)* vienen como un aire fresco para renovar el agotado cine iraní en la pantalla. Sin embargo la sorpresa

y estímulo de un cine iraní diferente no cambian los criterios de recepción ya que para las películas de Farhadi al igual que sus antecesores fueron encontradas influencias cercanas. Ambas películas llegan a las pantallas españolas tras su éxito de Festival de Berlín. El estreno de *A propósito de Elly* del todavía desconocido Farhadi en 2009 llega sin demasiado ruido mediático y entre los escasos textos escritos en la prensa española sobre la película se encuentran valoraciones muy positivas que como siempre asemejan y atribuyen al filme a “un buen cine europeo” (Vall, 2010: 63) y en concreto con la obra de Antonioni” (Bonet Mojica, 2011).

Carlos Boyero, el crítico del periódico *El País*, que en contadas ocasiones había reconocido al cine de Kiarostami como un ejemplo paradigmático de un cine experimental y el manantial de “un insufrible aburrimiento” (2010) y había calificado a los admiradores del mismo con términos como unos “cursis de vanguardia” (2008), reconoce a *Nader y Simin: Una separación* como “una excelente película” (2011) y le dedica un favorable comentario. La reacción de Boyero era un indicio de la diferencia esencial entre las imágenes de Farhadi con aquel cine iraní de los noventa, que con palabras del crítico de *El País*, tantos “pesares” proporcionaban al público que no se identificaba con el cine de arte y ensayo. Aparte de esta reacción al extremo, el estreno de *Nader y Simin, Una Separación*, reaviva las llamas de un cine casi olvidado. Aparecen –como es habitual– comentarios entorno del punto de simetría del estilo de Farhadi con Abbas Kiarostami y a la vez con los otros autores cinematográficos europeos y norteamericanos. De esta manera podemos citar a Jaime Pena quién detecta una sombra fantasmal del filme de Kiarostami *close-up* sobre la *Nader y Simin una separación* (Pena, 2011: 40-41), y a las comparaciones que podemos encontrar en la prensa de Farhadi con “Fritz Lang”, “Jean Renoir”, “Otto Preminger” (Sergi Sánchez, 2011) y con “Roman Polanski” (*Fotogramas*, 2012).

10. Conclusión

A pesar de algunos impulsos académicos, la aproximación a las raíces culturales autóctonas de los títulos exhibidos de cine iraní en España sigue siendo una asignatura pendiente. La tendencia de incorporar la imagen distante y exótica al imaginario colectivo ha creado diferentes significados estilísticos para el cine iraní pero nunca ha sido abordado un análisis de la tradición artística que le estructura. Las abundantes referencias literarias en la obra de Kiarostami llevó por primera vez en España a Alberto Elena (2000) a apuntar influencias de Sohrab Sepehri, Forugh Farrohzad, o Sadeq Hedayat o del teatro tradicional *T'azieh* y de la miniatura persa. Elena reclamaba asimismo que las referencias del cine de autor europeo han enmascarado el desconocimiento a la tradición artística iraní y entre ellos la huella de los cineastas como Shahid Sales como antecedentes de la estética de no presencia.

Hay razones para pensar que en general el cine iraní en España fue recibido por una doble aproximación. Por una parte, y especialmente después de los primeros impactos, ha habido tendencias de la reducción del mismo al objeto reconocible según las coordenadas cercanas. Por otra parte ha llamado la atención su diferencia como la marca de otredad por ser procedente de una geopolítica distante. En este sentido el cine iraní al igual que el resto de cines denominados periféricos, ha proporcionado una

imagen de fuera de las fronteras del universo conceptual cercano y por tanto ha sido una fuente de repulsión y fascinación. En ninguno de los casos se ha analizado sus raíces culturales. La co-existencia de la fobia y la fascinación hacia el otro representado, convierte al cine iraní que llega a España como una ventana perfecta de mirar a Irán desde una distancia prudente. De aquí una última conclusión. El cine iraní en España ha sido recibido dentro de los límites de la fantasía colectiva sobre Irán y dentro de las dominantes coordenadas socio-culturales y por tanto ha sido aceptado no por su cercanía y respeto a los códigos estéticos de cine comercial hegemónico sino por su transgresión al mismo. Por otra parte, las películas procedentes de Irán que no hayan transgredido las reglas del cine narrativo dominante, aun siendo de ficción, son recibidas como muestras de las realidades sociales de Irán y como una aprobación al imaginario del espectador distante. En ambos casos, la idea de otredad predomina el panorama de recepción.

11. Referencias bibliográficas

- ABC (1997): “Kiarostami y *El sabor de la cereza*: Poesía pura y dura”, 13 de diciembre, p. 9.
- ALARCÓN, Tonio L. (2008): “*Buda exploto por vergüenza*: vendiendo humo reivindicativo”. *Dirigido. Revista de cine*, n. 375, p. 20.
- ARANZUBIA, Asier (2000): “Abbas Kiarostami: La trilogía de Koker”. *Opus cero. Revista de cine*, núm. 9, pp. 18-21.
- BATLE CAMINAL, Jordi (1996): “La magnífica escuela Kiarostami”, en *La Vanguardia*, 22 de junio, p. 50.
- BELINCHÓN, Gregorio (2009): “Entrevista a Bahman ghobadi”, en *El País*, 22 de septiembre.
- BONET MOJICA, Lluís (2011): “El costat ocult de la veritat”, en *La Vanguardia*, 7 de octubre, p. 37.
- BOYERO, Carlos (2011): “Monologo de Garzón y una admirable cine iraní”, en *El País*, 16 de febrero: http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810804_850215.html [Consulta: 12 de mayo de 2013]
- BOYERO, Carlos (2010): “Binoche bien vale un Kiarostami”, en *El País*, 29 de octubre: http://elpais.com/diario/2010/10/29/cine/1288303205_850215.html [Consulta: 8 de diciembre de 2011]
- BOYERO, Carlos (2008): “Excéntrico Kitano, Insufrible Kiarostami”, en *El País*, 29 de agosto: http://elpais.com/diario/2008/08/29/revistaverano/1220026910_850215.html [Consulta: 30 de agosto de 2010]
- CANARIAS 7 (2010): “Nadie sabe nada de gatos persas: la forma de conocer el otro Irán”, 15 de abril, p. 35
- CERDÁN LOS ARCOS, Josexo (2004): “Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales”. *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 66-67, Barcelona, Fundación CIDOB, pp. 151-164.

- EL MUNDO (2012): “Esto no es una película”, 15 de junio, disponible en: http://www.elmundo.es/elmundo/trailers/fichas/2012/03/8122_esto_no_es_una_pelicula.html [Consulta: 25 de octubre de 2012]
- EL PAÍS (1998): “Otra nueva maravilla del cine iraní”, 19 de julio.
- ELENA, Alberto (1995a): “La década prodigiosa: cine iraní 1983-1993”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 19, p. 36.
- ELENA, Alberto (1995b): “Elementos para una historia del cine en el mundo islámico”. *Nosferatu*, núm. 19, pp. 16-54.
- ELENA, Alberto (2002): *Abbas Kiarostami*. Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2004): “Baran (Lluvia): Un canto a la mujer”. *Dirigido. Revista de cine*, núm. 336, p. 24.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1994): “Filigrana de estilo”, en *El País*, 04 de diciembre, p. 34.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1997): “Un destello luminoso de lo oscuro”, en *El País*, 14 de diciembre, p. 38.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2001a): “*El círculo*”. *El País*, 22 de junio.
- FONTENILA, César Santos (1996): “*El globo blanco*: una simple historia”, en *ABC*, 6 de enero, p. 82.
- FOTOGRAMAS (2012): “Nader y Simin una separación, Oscar a la mejor película de Habla no Inglesa” (2012), 27 de febrero, *Fotogramas*, disponible en <http://www.fotogramas.es/Noticias/Oscar/2011/Nader-y-Simin-Una-separacion-Oscar-a-la-Mejor-Pelicula-de-Habla-No-Inglesa> [Consulta: 22 de septiembre de 2013]
- HEREDERO, Carlos F. (1995a): “A través de los olivos: transparencia y modernidad”. *Dirigido. Revista de cine*, n. 123, p.6.
- HEREDERO, Carlos F. (1995b): “Abbas Kiarostami: más allá de la realidad; más cerca de lo real”. *Nosferatu*, n. 19, pp. 80-87.
- LOBO, C.L. (2007): “Off side: Una sociedad en fuera de juego”, en *La Razón*, 26 de enero, p. 62.
- LOSA, José Luís (1997): “El magnífico sabor de las cerezas”, en *El Correo Gallego*, 18 de diciembre, p. 10.
- MARINO, Manolo (1997): “Una brújula oportuna”. *Metrópoli*, Madrid, 19 de diciembre, p. 25.
- MOJICA, Lluís Bonet (1995): “El incalculable valor de la mirada”, en *La Vanguardia*, 5 de enero, p. 38.
- MOLINA FOIX, Vicente (2002): “Los persas”, en *El País*, 29 de enero, p. 30.
- MONTERDE, José Enrique (2005): “Las tortugas también vuelan: Neorrealismo poético”. *Dirigido. Revista de cine*, núm. 342, p. 17.
- PENA, Jaime (2011): “Todos mienten”. *Cahiers du Cinema España*, núm. 47, pp. 40-41.

- QUINTANA, Ángel (2001): “*El círculo: círculos de engaño y de opresión*”. *Dirigido. Revista de Cine*, núm. 303, p. 8.
- RIVOIRA, Pau (1998): “El sabor de las cerezas”, en *Banda Aparte*, núm. 11, pp. 5-6.
- SÁNCHEZ, Sergi (2011): “Nader y Simin una separación: todos somos culpables”. en *La Razón*, 7 de octubre: http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_402788/6668-nader-y-simin-una-separacion-todos-somos-culpables#.U1VmoKJ1nRw [Consulta: 9 de julio de 2013]
- VALL, Tony (2010): “A propósito de Elly”. *Cinemanía*, núm.177, p. 63.
- VIDAL, Nuria (1995): “A través de los olivos”. *Nosferatu*, núm. 19, p. 133.
- VIDAL, Nuria (1997): “Los tesoros ocultos de Persia”. *El País de las Tentaciones* (Madrid), 12 de diciembre, p. 22.
- WEINRICHTER, Antonio (1994): “Harry el sucio se entenece”, en *ABC*, 20 de junio, p. 86.
- WEINRICHTER, Antonio (1995): “Mohsen Makhmalbaf” en *Nosferatu*, núm. 19, pp. 88-93.
- WEINRICHTER, Antonio (2001): “Kandahar: No sin mi hermana”, en *Dirigido. Revista de cine*, núm. 307, p. 12.

12. Anexos

12.1. Tabla de las películas de nacionalidad iraní distribuidas en España 1994-2014

Nº	TÍTULO	DIRECTOR	Fecha producción	Premios (Festivales A)	Fecha estreno en España	Nº espectadores
1	A través de los olivos	Abbas Kiarostami	1994		02/12/1994	46.849
2	El Globo blanco	Yafar Panahi	1995	Cámara de Oro (Cannes)-Premio de Oro de Tokyo (Tokyo)	22/12/1995	9.008
3	El sabor de las cerezas	Abbas Kiarostami	1997	Palma de Oro (Cannes)	12/12/1997	51.935
4	El espejo	Yafar Panahi	1997	Leopardo de Oro (Locarno)	17/07/1998	22.741
5	La Manzana	Samira Majmalbaf	1997	Mención especial de FIPRESCI (Locarno)	30/11/1998	3.196
6	Los niños del cielo	Mayid Mayidi	1997		30/10/1999	
7	Don	Abolfazl Yalili	1998	Concha de Plata (San Sebastian)	25/06/1999	2.898
8	Árbol de vida	Farhad Mehranfár	1998		25/02/2000	1.051
9	El color del paraíso	Mayid Mayidi	1999		30/04/2003	34.926
10	El círculo	Yafar Panahi	2000	León de Oro (Venecia)	25/06/2001	99.562
11	El voto es secreto	Babak Payami	2001	Premio especial de los directores, premio Pasinetti, Premio de Unisef (Venecia)		
12	Kandahar	Mohsen Majmalbaf	2001		07/12/2001	119.588
13	Baran	Mayid Mayidi	2004		11/06/2004	19.959
14	Las tortugas también vuelan	Bahman Ghobadi	2005	Concha de Oro (San Sebastián)	03/02/2005	94.718
15	A las cinco de la tarde	Samira Majmalbaf	2003	Premio del jurado (Cannes)	08/06/2005	21.165
16	Gilaneh	Rajshan Bani Etemad	2005		05/05/2006	1.508
17	La Isla de hierro	Mohammad Rasuloof	2006		21/07/2006	5.169
18	Un café en cualquier esquina	Ramin Bahrani	2005		16/08/2006	18.814

19	Fuera de juego	Yafar Panahi	2006	Oso de Plata (Berlín)	26/01/2007	8.958
20	Media luna	Bahman Ghobadi	2006	Concha de Oro (San Sebastián)	27/07/2007	17.199
21	Buda explotó por vergüenza	Hana Majmalbaf	2007	Premio especial del Jurado (San Sebastián) y Oso de Cristal (Berlín)	28/02/2008	59.579
22	El caballo de dos piernas	Samira Majmalbaf	2009	Premio Especial del jurado (San Sebastián)	22/06/2009	2.298
23	Nadie sabe nada de gatos persas	Bahman Ghobadi	2009	Un certain regard (Cannes)	16/04/2010	15.792
24	A propósito de Elly	Asghar Farhadi	2009	Oso de Plata (Berlín)	21/05/2010	17.838
25	Nader y Simin, una separación	Asghar Farhadi	2011	Oso de Oro (Berlín) Oscar mejor película de habla no inglesa	07/10/2011	92.848
26	Esto no es una película	Yafar Panahi y Moytaba Mir Tahmasb	2010		20/04/2012	919

Fuente: “Base de datos de películas calificadas”, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, disponible en <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> [Fecha de consulta: 01/01/2010 – 15/05/2014]

12.2. Tabla de las películas distribuidas en España de nacionalidad francesa y dirigidas por los directores iraníes 1994-2014

Nº	Título	Director	Nacionalidad	Fecha de Producción	Premios (Festivales A)	Fecha de estreno en España	Nº espectadores
1	Gabbeh	Mohsen Majmalbaf	Francia	1996	Mejor Contribución Artística (Tokyo)	21/04/1997	14.718
2	Silencio	Mohsen Majmalbaf	Francia	1998	Cine Avvenire, Sergio Trasati y Medalla de Oro de Presidente de Senado de Italia (Venecia)	14/05/1999	7.509
3	El viento nos llevará	Abbas Kiarostami	Francia	1999	El premio especial del jurado – Cine Avvenire (Venecia)	5/01/2000	24.679
4	Copia Certificada	Abbas Kiarostami	Francia	2010	Mejor actriz (Cannes)	29/10/2010	127.840
5	El pasado	Asghar Farhadi	Francia	2014	Mejor Actriz (Cannes)	16/04/2014	11.820

Fuente: “Base de datos de películas calificadas”, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, disponible en <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> [Fecha de consulta: 01/01/2010 – 15/05/2014]