

MUESTRAS DEL CONFLICTO HETEROSEXUAL EN EL CINE IRANÍ

Farshad Zahedi

Profesor Ayudante Doctor

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. C/ Madrid, 126, 28903 Getafe, Madrid (España) - Email: farshad.zahedi@uc3m.es

Resumen

Desde las primeras manifestaciones de un cine de corte realista en Irán, en la década de los 60, hasta la actualidad, las escenas de un conflicto heterosexual aparecen periódicamente en los textos filmicos. Este estudio es un esfuerzo de realizar un análisis sintomático de esta imagen a través de las muestras significativas, las que de alguna manera han jugado un papel importante en la reconstrucción del imaginario colectivo del pueblo iraní en esta encrucijada histórica del contacto con la modernidad. Estas muestras, en gran medida dialogan con su contexto histórico, y a la vez, con un carácter transhistórico formado por las fobias y miedos a la vigilancia y al aparato de control del Padre-Estado. Estas fobias y por tanto este conflicto crean una atmósfera de incomunicación total, que darán lugar a una falta de creatividad y en ocasiones incluso a la esterilidad.

Palabras clave

Cine, Irán, pareja, conflicto, heterosexual, fantasías, control ideológico, matrimonio

Key Words

Cinema, Iran, couple, conflict, heterosexual, fantasies, ideological control, marriage

Abstract

Since the first manifestations of a realist cinema in Iran, in the 1960's, until today, scenes of a heterosexual conflict have regularly appeared in film texts. This study is a symptomatic analysis of this image through a number of significant samples, which have somehow played an important role in the reconstruction of the collective imagination of the Iranian people in this historic turning point of contact with modernity. These cases of study largely dialogue with their historical context and, simultaneously, introduce a trans-historical perspective which is formed by the Father-State's phobias and fears of supervision and control. These phobias, and therefore this conflict, create an atmosphere of total isolation, which will result in a lack of creativity and sometimes lead to sterility.

Introducción

En uno de los primeros brotes de un cine de corte realista en Irán, en el temprano año de 1965, y en concreto en una secuencia de la película *El ladrillo y el espejo* (*Jesh va ayineh*) de Ebrahim Golestan, un bebé abandonado en un taxi cataliza la reunión de una pareja. El taxista Hashem, incapaz de cuidar al bebé, pide ayuda a su novia Tayi. La atmósfera de la casa está marcada por la profunda fobia del hombre a los vecinos, invisibles y fantasmagóricos, que al descubrir a la mujer -con quién no está casado- y al bebé, iniciarán rumores y una serie de imaginaciones obscenas que terminarán con su integridad social y le llevarán a la marginación. El horror del hombre aumenta cuando la mujer le abre la ventana de sus fantasías, hablando directamente de querer hacer el amor con la luz puesta, y de proponerle que convivan los tres juntos. La propuesta de Tayi de romper los tabúes entra directamente dentro de las fobias de Hashem, y de esta manera le cierra el camino a la plena conquista masculina. La idea de la luz intimida al hombre, ya que desde la ventana dará visibilidad al vecindario curioso, la principal fuente de su miedo “castrador”. Como resultado de la discusión, acuerdan poner mejor una linterna, cuya luz se apaga poco a poco, cuando se van agotando las pilas. Por la mañana, a la luz de día se multiplican los miedos de Hashem por ser descubierto por los vecinos, de manera que a pesar del profundo

deseo de Tayi de mantener al bebé, lo lleva consigo en busca de una solución al problema, dejando la custodia del bebé al amparo de las autoridades. A la vez Tayi tiene que someterse a la voluntad del taxista, quedándose en casa a lo largo del día hasta el atardecer, cuando en la oscuridad de la noche, Hashem la buscará y podrán salir de la casa.

Gráfico nº 1. *El ladrillo y el espejo*



Fuente: Golestan (1965)

Hay otra secuencia de 1997, cuarenta años más tarde, en otra película iraní llamada *Leila*, de Dariush Mehryui, en la que otro espectro amenazador en torno de la vida de la pareja les empuja a una situación extrema. En un diagnóstico médico sale a la luz que Leila no puede tener hijos, y de esta manera se convierte en la fuente principal del horror de la familia de su marido Reza. Un nieto varón es todo lo que desea la madre de Reza para salvar el linaje familiar de la extinción, y Leila es incapaz de poder dar esta LUZ a la vida familiar. La maquinaria de presión de la madre funciona de manera impecable para doblegar a la pareja

a aceptar su propuesta, indecente y a la vez *legal*: traer a otra mujer en un segundo matrimonio.

Gráfico nº 2. *La esterilidad de Leila*



Fuente: *Mehryui* (1997)

La casa dónde vive la pareja se convierte en un escenario de angustia y discusión, bajo la vigilancia y control incesante de la madre, tía y hermanas de Reza. El sonido del teléfono interrumpe cualquier brote de comunicación entre la pareja, y poco a poco se convierte en una siniestra señal de su incapacidad dialéctica en una circunstancia adversa, y les enfrenta con el horror de sus fantasmas subliminales: la libertad verdadera no existe antes de liberarse de los miedos ancestrales, que existen como los principales soportes de la realidad cotidiana. En la noche de la segunda boda, Leila se convence a sí misma de permanecer en casa y cometer el absurdo y paradójico hecho de preparar el lecho nupcial del nuevo matrimonio de su marido. La soledad y la angustia de Leila, sometida a las fantasías y

horrores colectivos, es parecido a la de *Tayi*, la novia del taxista del primer texto.

Se encuentran por doquier secuencias como estas a lo largo de los últimos cincuenta años de la historia del cine iraní: un universo de incomunicación total en la vida de la pareja debido a la falta de equilibrio entre sus fantasías y la realidad de su vida, fruto de un miedo fundamental producido por el dominante sistema patriarcal y un conflicto cultural de corte transhistórico, que alimentan las circunstancias sociales. Este estudio es un intento de analizar algunas muestras de estas escenas del conflicto heterosexual en el cine iraní, para relacionarlo de alguna manera con este miedo fundamental a la castración y a la vez, en un subnivel simbólico, para buscar sus contextos sociales.

Dicho de otra manera, la hipótesis de este texto consiste en que la castración de la pareja, su incomunicación verbal-corporal, su falta de creatividad debido al profundo conflicto en que están sumergidos, antes de ser el resultado del control por parte de Aparato Ideológico del Estado, es el resultado del enfrentamiento desnudo con sus fantasías subliminales, con el miedo a la vigilancia paterna al que están sometidos subconscientemente y del que son incapaces de liberarse.

Objetivos

Reconociendo la tendencia transhistórica de este estudio, buscamos el carácter común de estos textos, que independientemente de la fecha de su producción - antes o después de la Revolución- tratan de un problema fundamental de la sociedad iraní que se materializa en la crisis matrimonial. No ha variado el mecanismo y la dinámica de dicho problema, a pesar de la variación del sistema ideológico dominan-

te, y aparece en las representaciones cinematográficas del conflicto heterosexual; esto a su vez, de alguna manera, retroalimenta las fobias a la castración. El objetivo de este texto es realizar una aproximación analítica a esta imagen del conflicto, que indica de alguna manera la crisis fundamental de la cultura persa a partir de su contacto con la modernidad.

Metodología

Para una primera aproximación, estamos ante el imprescindible hecho de una selección de las escenas del conflicto, y las encontramos sobre todo a partir de la aparición del movimiento conocido como el nuevo cine iraní en los años 60 hasta la actualidad. En este sentido, encontramos textos que sobresalen entre otros por su capacidad de dialogar con su contexto social y sobre todo por su importante papel en la reconstrucción del imaginario colecti-

vo. Así pues usamos un método de contextualización a través de la lectura de las escritos de la crítica y de los expertos acerca de dichas secuencias, y enmarcamos cada texto fílmico en su contexto sociocultural junto con un enfoque semiótico-psicoanalítico, para poder abordar las muestras del conflicto heterosexual en el cine iraní desde un enfoque multidimensional.

1. La génesis de un diálogo

El tratamiento de la pareja en *El ladrillo y el espejo* fue construido en un contraste total y absoluto con el dominante cine comercial iraní de su tiempo, que tenía sus propias reglas de uso del sexo y de la violencia dentro de los marcos de los melodramas y de los números musicales, como medidas

escapistas para distraer al público de las aplastantes realidades sociales de su tiempo (Mirbakhtiar, 2006). Mientras la representación del sexo en Irán fue y es un tabú social, una de las estrategias por parte de los cineastas para justificar las escenas de desnudo, -altamente taquilleras no obstante

en el periodo de tiempo que va del año 1959 al 1979- fueron las escenas de asalto y acoso de los tipos malos a las mujeres - bellas actrices- en la pantalla. La fórmula antes había confirmado el éxito en los contextos culturales semejantes y en concreto en el pujante cine egipcio y en los filmes hindi, los principales modelos del cine comercial iraní, los *filmfarsi* de los años 60 y 70. Rara vez se veía en la pantalla un debate abierto a través de los diálogos entre la pareja, ya que el androcentrismo dominante, junto con los criterios de taquilla, no dejaban ningún marco para la aparición de dichas escenas. No hay que desmarcar tampoco la política cultural del régimen del Shah, que a través del aparato de censura, prohibía cualquier signo de disconformidad en la pantalla. Así pues aquella pasividad femenina rara vez fue cuestionada en la pantalla, y el cine iraní durante largo tiempo fue el escenario absoluto del dominio del hombre. Así es como un autor como Hamidreza Sadr (2002, 142) define la presencia femenina en aquel periodo de tiempo:

Al final de aquellas películas siempre ella era culpable, merecedora de un sermón o básicamente ignorada. Aquella mujer pasiva aparecía en cualquier sitio, pero prácticamente no existía.

Las escenas del conflicto heterosexual, por tanto, no podrían existir en la corriente comercial del *filmfarsi* de la época, dónde básicamente no podría tener cabida una comunicación dialéctica entre los sexos, ya

que la estructura maniquea de la narrativa del cine comercial predominante dejaba la imagen femenina oscilante entre la *femme fatale* y la figura protectora de la madre de familia (Zahedi, 2011).

No es de extrañar que, como una reacción a esta corriente habitual, los directores del nuevo cine se preocuparan de dichas relaciones. Bajo una clara influencia del neorealismo italiano y la *nouvelle vague*, las escenas del conflicto, por tanto, fueron dibujadas en ocasiones sobre un trasfondo urbano y en un contraste absoluto con las políticas modernizadoras y el *american way of life* que existía en el centro de la ideología shahiana. Políticas, que como muy lucidamente analiza Dariush Shayegan (1978) eran fruto del profundo miedo de la élite de quedarse atrás en la caravana de la historia y volver a la era de la colonización y la era premoderna. La escena final de *El ladrillo y el espejo* es una bella descripción de dichas circunstancias: la discusión de Hashem y Tayi llega a un callejón sin salida, pues los miedos de Hashem son incompatibles con el idealismo de Tayi. En una larga secuencia en la que Hashem espera a las afueras de orfanato donde Tayi ha entrado en busca del bebé, Hashem mira el escaparate de una tienda de televisores, y escucha un programa televisivo de corte moralizante y conformista. Hashem abandona a Tayi. El taxi se aleja de la imagen y se pierde en el tráfico nocturno de la ciudad.

En los años 70, el tratamiento intelectual de las realidades sociales en la obra de

algunos directores todavía jóvenes del nuevo cine iraní abordaba la comunicación entre los sexos como una muestra de la crisis existencial de la sociedad iraní, en aquel tiempo de crisis política y deseo de cambio. De esta manera encontramos otro magnífico testimonio filmico en este periodo de tiempo: *El informe* (*Gozarash*, Abbas Kiarostami, 1977), donde la pareja formada por Firuzkuhi y Azam, sufren la misma incomunicación y malentendidos que la pareja de *El ladrillo y el espejo*.

Gráfico nº 3. *Firuzkuhi y Azam en El informe*



Fuente: Kiarostami (1977)

Aquí el colapso de la relación matrimonial va a la par de la parálisis de un sistema administrativo corrupto del que Firuzkuhi, como inspector fiscal del Ministerio de Hacienda forma parte. La vanidad y la vacuidad de las relaciones sociales de un hombre que deja -al igual que el taxista del filme de Golestan- a la mujer en casa a merced de su imaginación y soledad, en un entorno económico especulativo lleno de sobornos, engaños y pillaje, desemboca en un momento crítico, y a lo largo de cinco jornadas decisivas, marcadas por una perpetua cadena de violencia verbal y malos

tratos. El detonante del estallido final es la angustia sufrida por la pareja, tras un errático paseo por la ciudad buscándose mutuamente, en una brillante secuencia kiarostamiana, provocada por una circunstancia tan absurda como el fallo técnico del coche y las órdenes tajantes del policía de control de tráfico. Firuzkuhi y Azam descargan toda la humillación social que sufren por parte de sistema social en una pelea tras varios intentos fallidos de comunicación. La película registra momentos de la vida matrimonial cuando todos los caminos de diálogo se han quedado colapsados. Alberto Elena observa cómo la única escena de cama de toda la filmografía de Kiarostami resulta en una escalofriante realidad: la pareja se da cuenta de que “podían hablar de todo menos de amor y que hacer el amor para ambos se ha convertido en una verdadera tragedia” y cómo el único contacto físico entre ellos “será significativamente la brutal paliza que Firuzku[h]i propina a su mujer” (Kiarostami, citado por Elena 2002, 59-60).

El Informe parecía un corte transversal a las realidades sociales de un país al borde del abismo. A pesar de lo claustrofóbico de los interiores, -entre la casa, el escenario de la comunicación fracasada de la pareja, la oficina del trabajo, e incluso la tienda de los bocadillos como el lugar del brillante registro de diálogos de moda en aquel momento- todas las escenas exteriores se han rodado en un día gris de invierno, entre el atardecer y la madrugada, en una ciudad

triste, polvorienta y desmotivada. La película se convierte -como desea el propio Kiarostami (Ciment, 1991)- en un informe “ontológico” de los vivientes de un sistema patriarcal, dónde en el nivel inferior de las presiones tectónicas sociales, coexisten las

mujeres y niños, como los últimos sufrientes de la corrupta cadena de segregación y control. Al final de la película nada ha cambiado, el colapso matrimonial-parálisis social, desembocará pronto en otro estallido.

2. La revolución y el cambio ideológico

Debido a un cambio profundo de la ideología dominante, poco después de la revolución de 1979, las mujeres desaparecen por completo de las pantallas del cine en un corto periodo de tiempo que dura hasta mediados de los 80, cuando las únicas figuras femeninas en la pantalla fueron las madres o esposas de los combatientes de guerra (Zahedi, 2011). La revolución había cambiado por completo el sistema de los valores sociales, y la religión -después de un descanso tricentenario- se convirtió en el Aparato Ideológico del Estado. No era de extrañar que todos los signos culturales

de la etapa pasada fueran prohibidos, y que las mujeres desaparecieran por completo de las pantallas, por una justificación religiosa. La ausencia femenina en las esferas públicas y en el cine, era un indicio de la masculinización forzosa en las esferas públicas de la sociedad, la que no podría durar por mucho tiempo, teniendo en cuenta la consciencia colectiva femenina adquirida a lo largo de los últimos años previos a la revolución. Habría que esperar a una pronta rebeldía femenina, y a la aparición de sus representantes en la pantalla.

3. Los años noventa: tiempo de rebeldía femenina

Al terminar la guerra y al inicio de los noventa, una serie de aperturas sociales resultaron de la reaparición de movimientos pseudo-feministas y muy pronto las escenas del conflicto matrimonial inundaron las pantallas del cine iraní. Aun así, a lo largo de los ochenta, tras las todavía tímidas aperturas administrativas para la producción cinematográfica, y bajo un estricto

sistema de vigilancia y control, fueron producidas películas que contenían escenas del conflicto objeto de este estudio. Comparando con el periodo anterior, la gran diferencia de estas escenas en este periodo de tiempo fue la elipsis abrupta de cualquiera referencia erótica en las películas a la relación matrimonial, siendo esta la única forma posible de representación de

una relación heterosexual en la pantalla. En uno de los textos preliminares, y en concreto en la magistral obra de Bahram Beizai, *Quizas algún otro tiempo*, (*Shayad vaghti digar*, 1988), encontramos uno de los primeros brotes del movimiento. El argumento del film recoge una relación matrimonial en crisis tras el descubrimiento de un locutor de televisión, Modabber, en la imagen de un documental, de su mujer Kian en el coche de otro hombre. Los episodios de sospecha y control del marido -buscador de la verdad- le aproxima al conflicto psicológico de su mujer, que vive una crisis de identidad. Los esfuerzos de Modabber por conocer la verdad oculta de Kian terminan en un final feliz, cuando encuentra la identidad verdadera de la mujer del documental, que en realidad es la hermana gemela de Kian, cuya existencia ignoraba. Kian conociendo a su hermana descubre su verdadera historia familiar y llega a una relativa calma y equilibrio.

El ejemplo más emblemático de entre las películas producidas en este periodo de tiempo, quizás fuera la película *Hamun* (Dariush Mehryui, 1990), teniendo el conflicto matrimonial en el centro del argumento. Mahshid pide el divorcio a Hamun, un hombre que como reseña el crítico Naser Zeraati (1996, 563) “es un intelectual formado académicamente, habla varias lenguas y lee los textos filosóficos en su versión original”, pero a la hora de intentar establecer un diálogo con su esposa, le salen unos comportamientos marcados

por un puro atavismo. La vida matrimonial de la pareja ha llegado a un momento crítico. Hamun inundado en unas inquietudes filosóficas, despreocupado de su mujer y de su hijo, escribe su tesis doctoral, y Mahshid intenta rellenar el vacío de su vida oscilando entre la pintura abstracta, sesiones de psicoanálisis, exposiciones de moda, y fiestas y entretenimientos con amigos. El único enlace entre la pareja es su hijo. En esta situación, Mahshid tambaleante entre diferentes opciones, decide separarse de Hamun para poder casarse con un nuevo pretendiente, un constructor arquitecto amigo de la familia. Todavía en *Hamun*, la imagen femenina está limitada entre las paredes del hogar y las instituciones públicas marcadas por el dominio absoluto del hombre; entre una tendencia misógina hacia la mujer independiente, y una nostalgia hacia un pasado feliz, dónde se encuentra la figura amable y protectora de la madre.

El sueño del protagonista de la película, Hamid Hamun, el intelectual de mediana edad y sumergido en una crisis existencial debido al conflicto emocional con su mujer Mahshid, y a unos criterios filosóficos que es incapaz de entender y que sin embargo marcan sus decisiones y tendencias, dibuja magistralmente todo lo que un autor como Dariush Shayegan (1997) había definido como esquizofrenia cultural de las civilizaciones orientales al contacto con su nueva dimensión híbrida de su identidad.

Gráfico nº 3. Sueño de Hamun



Fuente: Mehryui (1990)

La película rastrea la memoria de Hamun, para enseñar cómo toda su ilusión de conocer a Mahshid se ha convertido con el paso de los años en una angustiada situación desesperada, en la que no ha quedado otra opción que aceptar el fracaso matrimonial, al paralelo de su marginación social como fruto de su profunda crisis existencial. Hamun, analiza fragmentos de su vida, en busca del punto de partida del conflicto.

El escepticismo de Hamun le aproximaba a una imagen representativa de toda una generación de intelectuales, que veían hundido todo su idealismo de la época anterior. Hamun recuerda que había conocido a Mahshid, hace años, en el fervor de las energías juveniles y esperanzas. El punto de arranque de su conflicto matrimonial se da cuando Mahshid y él, escépticos y desilusionados por los sueños no cumplidos, cambian de rumbo y se convierten en cuerpos errantes en busca de una identidad nueva. (Zahedi, 2010). Como en los dos ejemplos anteriores, aquí también hay un niño que observa todo el conflicto de cerca, para formar el testimonio semiótico

de la desintegración de una familia como la más vulnerable institución social en las épocas de crisis, una sintomática señal del conflicto de identidad que cruzaba la sociedad iraní desde la entrada de la modernidad, y que los cambios políticos no habían podido solucionar.

Si el miedo del patriarca en la época anterior a la revolución fue no quedarse atrás de la caravana de la historia, el pánico ideológico de los revolucionarios les invitaba a tomar un camino adverso a la misma caravana de la historia y construir un castillo de la identidad religiosa con los ladrillos premodernos como la única escapatoria segura. La búsqueda de este fantasmagórico castillo no suponía en absoluto el lógico rechazo a los elementos modernos. Por tanto, la misión intelectual de la revolución de volver atrás en el tiempo para poder reconstruir la fortaleza identitaria, entraba en las esferas de lo paradójicamente absurdo. El contacto directo con la romántica imagen materializada al pasado premoderno, y ante la imposibilidad de rechazar la consciencia moderna introducía a la sociedad iraní en una nueva crisis y en un terreno paradójico que Dariush Shauyegan (2008) interpreta como una escapatoria a la múltiple identidad moderna de la sociedad iraní. Todas estas circunstancias, fruto de una quijotesca superposición del mito a la realidad histórica por parte del núcleo duro del sistema revolucionario, aislaba cada vez más a Irán de la comunidad internacional, y los principales sufridores de esta circuns-

tancia eran hombres y mujeres, que deseaban formar parte de los ciudadanos del mundo real, y salir cuando antes del túnel histórico en que se habían introducido de manera inconsciente.

La tetralogía de la mujer, cuatro obras de Dariush Mehryui en este periodo de tiempo, constituye un testimonio de la evolución de la imagen del conflicto objeto de este estudio hasta la actualidad. *Banu* (1992), *Sara* (1993), *Pari* (1995) y *Leila* (1997) eran cuatro mujeres protagonistas de estas obras, que se rebelan contra la ley inquebrantable del hombre y salen de la casa del marido o del padre en busca de su propia personalidad. El final de todas estas películas estuvo marcado por un efímero ensayo de la libertad femenina, tras reivindicar la emancipación al orden masculino.

Banu, abandona la casa de su marido para cobijarse en un lugar sagrado, tomando la soledad como único remedio a su angustioso matrimonio y a su amarga experiencia de la vida social.

Sara abandona la casa del marido tras unas agónicas jornadas de conflicto matrimonial -provocado por unas corruptas relaciones laborales de su entorno- para volver a la casa de padre, dónde confiesa que rige la misma ley masculina.

Gráfico nº 5. *Sara abandona a su marido*



Fuente: Mehryui (1993)

El problema de Pari, estudiante de literatura persa, es la falta de comprensión de su profesor, su hermano y su novio, de su fatigado estado de ánimo por una crisis de identidad, por lo que abandona la casa para tomar el camino autodestructivo del fallecido hermano mayor.

Finalmente, Leila vuelve a la casa paterna, tomando el voto de silencio, tras interminables sufrimientos por su esterilidad en la casa de su marido.

La crisis heterosexual forma parte del núcleo del argumento de todas estas películas, y antes que nada, era una muestra de las tendencias sociales y una nueva consciencia femenina en contacto con la identidad moderna y una muestra de la crisis de la masculinidad al encontrar a las mujeres al borde del abandono del hogar, como una transmutación del arquetípico papel social que dejaba al hombre inconscientemente al borde de un precipicio identitario. Cuanto mayor es la diferencia del nivel de consciencia intelectual entre la pareja, mayor es la fuerza del conflicto y se entra en una dinámica radical y violenta. Un ejemplo

radiante de este nivel de conflicto se encuentra en *La novia de Fuego (Arus-e atash, Josrow Sinai, 2000)*, dónde encontramos la esquizofrénica reacción masculina en cuanto al deseo de liberación femenina: una estudiante de medicina, vuelve a su pequeño y aislado pueblo del sur, dónde según las leyes de la tribu local, tiene que casarse con su primo carnal. La letra de “basado en un hecho real”, daba la escalofriante noticia de que el conflicto heterosexual en la sociedad iraní puede convertirse en ocasiones en un choque verdadero entre sexos, y de allí en el trágico final de la protagonista de *La novia de fuego*.

Estas tendencias, al paso de tiempo, producen la imagen de las mujeres errantes sobre el fondo urbano en otras producciones del cine iraní a finales de los años 90 y al principio del nuevo milenio, entre las cuales podemos nombrar el *Circulo (Dayereh)* de Yafar Panahi (2000), y *Una chica con playeras (Dojtari ba kafshha-ye katani)* de Rasul Sadr-e Ameli (2001).

Poco a poco las mujeres directoras aportan su visión y de ahí aparecen títulos como

Por debajo de la piel de la ciudad (Zir-e pust-e shahr) de Rajshan Bani Etamad (2001), un largometraje en que una chica joven se escapa de su casa por la situación intolerable producida por su celoso hermano, y *Dos mujeres (Do zan)* de Tahmineh Milani (2000), que narra la historia del sufrimiento de una mujer en un universo dirigido todavía por las leyes masculinas.

Al paso de tiempo, y con la propagación de melodrama juvenil en el cine comercial iraní, las escenas de conflicto se multiplicaron para convertirse en una corriente habitual del cine contemporáneo iraní. Por otro lado, en la obra de los autores con reconocimiento internacional como es el caso de Abbas Kiarostami, también vuelve a surgir una preocupación ya vieja del autor respecto a la relación matrimonial: *Copia certificada (Copie Conforme, 2010)* recoge este tema, y se convierte en otra observación kiaroatamiana a las actividades colectivas inconscientes, de una pareja heterosexual, y esta vez sobre el paisaje italiano de la Toscana.

4. Actualidad

En las últimas producciones de cine iraní, esta imagen se convierte en el rasgo clave de la narrativa en las obra de algunos directores como Asghar Farhadi, -ganador de dos galardones en el Festival de Berlín- que a lo largo de su filmografía, se ha dedicado

a la crisis matrimonial como el tema central de sus películas.

A propósito de Elly, (Darbare-ye Elly, 2009) acoge la historia de un grupo de amigos, que viajan a una zona rural, a las orillas del mar, en un fin de semana de relajación y

olvido. La cámara observa pacientemente todo el comportamiento inconsciente de las parejas jóvenes, que sin ninguna preocupación, inconscientes y despreocupados por lo que podría ocurrir, intentan pasarlo bien en su tiempo de ocio y celebran por lo alto sus instantes de libertad, lejos de las leyes e imposiciones institucionales sofocantes de la ciudad dónde viven. La desaparición de Elly, —la chica que viaja con ellos, como resultado de un oculto complot femenino para presentarle a un amigo esperando una futura relación— convierte el aparente equilibrio de las relaciones matrimoniales en una crisis. Ante la presión de las circunstancias, adversas a pesar de intervenir las autoridades locales, el universo de la comunicación de los personajes se desvanece, y aparece el monstruoso soporte fantasmático de la realidad cotidiana, oculta detrás del comportamiento despreocupado de los personajes.

A propósito de Elly, parecía una radiografía perfecta de la realidad social del Irán contemporáneo y una visión de lo que iba a acontecer.

Gráfico nº 6. *A propósito de Elly*



Fuente: Farhadi (2009)

Pocos meses después de su estreno, tras la fallida intervención masiva del público disconforme en las elecciones presidenciales, Irán experimentó un gran golpe a la consciencia colectiva, tras los resultados de las elecciones presidenciales en el junio de 2009. Toda la aparente atmosfera de la paz y fraternidad de la campaña de las elecciones se convirtió en un profundo sentido de frustración que desembocó en una revuelta masiva, en cuyo epicentro decisivo —al igual que en *A propósito de Elly*— existía un importante papel femenino. Los momentos efímeros de paz y libertad anunciaban la aparición de un sofocante sistema policial, y una profunda sensación de fracaso de una población joven que se enfrentaban al derrumbe repentino de sus ilusiones. La crisis matrimonial de *A propósito de Elly* era una imagen perfecta de la situación existencial de la juventud iraní, introducida en las circunstancias sociales conflictivas, y les invitaba a reflexionar sobre su modo inconsciente de comportamiento. En la película, tras la desaparición de Elly, y tras los fallidos esfuerzos por buscar una mínima huella y rastro, tanto en el mar como en la playa, todo el grupo cuestiona la identidad de ella. Ninguno de los miembros de la comunidad de amigos excepto Sepideh conocía a Elly, a quien había invitado sin consultar con nadie. Tras la desaparición, momentos de especulaciones sobre su identidad verdadera, sus probables motivos para marcharse voluntariamente, la ascienden de calidad de víctima a fantas-

ma -tan castradora como las fantasías del taxista de *El ladrillo y el espejo*- lo cual siempre en el resto de las parejas conflictos que

terminan en ocasiones en malos tratos y violencia

Conclusiones

La sintomática imagen del conflicto heterosexual en el cine iraní, antes de ser una simple referencia a las crónicas matrimoniales, aparece como una imagen representativa de las realidades sociales, y en otro nivel del significado, como un enfrentamiento entre los dos sexos bajo la vigilancia del “padre primordial” en un sentido freudiano. El miedo y las fobias fundamentales de las parejas al fantasmagórico padre, en ocasiones -como en *El ladrillo y el espejo* y *Leila*- esterilizan a la pareja, se interponen en cualquier vía de comunicación mutua y terminan en una crisis matrimonial. Por otro lado, en algunos textos, la imagen del conflicto, va en paralelo a los sucesos sociales, en los cuales influye, y funciona en ocasiones como una visión premonitoria. De esta manera llegamos a otros ejemplos como *El informe* y *A propósito de Elly* donde el colapso de la relación matrimonial en el primer caso, y el conflicto post-traumático en el segundo, establecen una relación microcósmica con el contexto social.

En un sentido estructuralista, Eleazar Meletinski (2001, 73) define que tanto las reglas matrimoniales, “así como la nomenclatura del parentesco son sistemas de signos que, al igual que el lenguaje natural humano pueden ser estudiados sincrónica-

mente”. Así pues no es por casualidad que este antiguo pacto humano se convierta en una obsesión de algunos autores cinematográficos, y de aquí que, en el caso de cine iraní, podamos encontrar un ejemplo representativo en la obra de Abbas Kiarostami, que construye su *mitopoesis* particular, en observaciones de la actividad colectiva inconsciente, para construir una especie de realismo donde la comunicación heterosexual encuentra un lugar especial y se repite en cada una de sus obras por pasiva o por activa. La aparición de esta imagen no se da exclusivamente en el cine iraní y tampoco es un producto cultural contemporáneo, ya que hay brillantes ejemplos tanto en la literatura moderna -en obras como *La lechuza Ciega* (Sadeq Hedayat, 1937) y *Suvashun* (Simin Daneshvar, 1960)-, como en la mitología persa recogida por el magistral Ferdowsi en *La carta de los reyes* (en historias como *Siavash*, *Sohrab* y *Gordafarid*). El último éxito de cine iraní en el festival de Berlín *Nader y Simin, una separación* (*Yodai-e Nader y Simin*, Asghar Farhadi, 2010), recoge las mismas circunstancias para hacer hincapié en que la crisis heterosexual es un signo del conflicto socio-cultural en un país como Irán, y que independientemente de la ideología dominante

aparece en los momentos difíciles de cambios sociales, y es fruto del deseo colectivo de liberarse de las fobias profundas colectivas, de la castración y la falta de creatividad. Esta imagen, acorde con los rasgos inscritos en la propia cultura representados en la mitología persa, aparece en el cine como resultado de las condiciones sociopolíticas modernas que soporta la sociedad

iraní. De ahí -y en un sentido freudiano- el deseo de la liberación femenina y las fobias masculinas a la castración, en una perpetua reescritura de los tabúes sociales, desembocan en un conflicto heterosexual como una imagen representativa y a la vez sintomática de la sociedad iraní contemporánea.

Referencias

- Ciment, M. (1991). Les possibilités du dialogue: entretien avec Abbas Kiarostami, *Positif* 368.
- Elena, A. (2001). *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra.
- Meletinski, E. (2001): *El mito literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- Mirbakhtiar, Sh (2006): *Iranian Cinema and the Islamic Revolution*. Jefferson (North Carolina): Mc farland.
- Pune Film Festival: a film list and other assorted details. (2007, 30 del 12), extraído el 30 de Marzo del 2007 desde <http://anarchytect.blogspot.com/2007/12/pune-film-festival-film-list-and-other.html>
- Sadr, H. (2002). *Daramadi bar tarij-e sinema-ye siasi-e Irán [Una introducción a la historia política del cine iraní]*, Teherán: Ney. [Edición inglesa (2006): *Iranian Cinema: A Political History*, Londres: I.B. Tauris].
- Shayegan, D. (1978). *Asia dar barabar-e gharb* [Asia frente a Occidente]. Teherán: Amir kabir.
- Shayegan, D. (2008). *La luz viene de Occidente: el reencarnamiento del mundo y el pensamiento nómada*, Barcelona: Tusquets.
- Shayegan, D. (1997). *Cultural Schizophrenia: Islamic Societies Confronting the West*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Zahedi, F. (2010). *40 años del cine iraní: el caso de Dariush Mehryui*. Madrid: Fragua.
- Zahedi, F. (2011), Figuras femeninas en el paisaje urbano: la tetralogía de Dariush Mehryui. *Archivo de la Filmoteca*, 67, abril de 2011.
- Zeraati, N. (1996). *Maymue-ye maghalat dar moarrefi va nagh-d-e asar-e Dariush Mehryui [La antología de los ensayos en la presentación y crítica de las obras de Dariush Mehryui]*. Teherán : Nahid

Filmografía

- Bani Etemad, R. (2001). *Zir-e pust-e shahr (Por debajo de la piel de la ciudad)*. Irán: Sazman-e Sinemai-ye.
- Beizai, B. (1989). *Shayad vaghti digar (Quizás algún otro tiempo)*. Irán: Novin film.
- Farhadi, A. (2009). *Darbare-ye Elly (A propósito de Elly)*. Irán: Filmiran.
- Farhadi, A. (2011) *Yodai-ye Nader az Simin (Nader y Simin, Una separación)*. Irán: Filmiran.
- Golestan, E. (1965). *Jesht va aineh (El ladrillo y el espejo)*. Irán: Kargah-e Film-e Golestan.
- Kiarostami, A. (1977). *Gozaresh (El informe)*. Irán: Sherkat-e Gostaresh-e Jadamat-e Sinemai-ye Iran.
- Kiarostami, A. (2010). *Copie Conforme (Copia Certificada)*. Francia: BIBI Film, France 3 Cinéma.
- Mehryui, D. (1990) *Hamun*. Irán: Pajshiran

Mehryui, D. (1992) *Banu*. Irán: Filmiran
Mehryui, D. (1993) *Sara*. Irán: Pajshiran
Mehryui, D. (1995) *Pari*. Irán: Pajshiran
Mehryui, D. (1997) *Leila*. Irán: Pajshiran
Panahi, Y. (2000). *Círculo (Dayereh)*. Irán: Parsiana Film.

Sadr Ameli, R. (2001). *Dojtari ba kafshha-ye katani (Una chica con playeras)*. Irán: Moasseseh-ye Tosee-ye Sinemai-ye Sureh, Sabz Milad Film.

Sinai, J. (2000) *Arus-e atash (La novia del fuego)*. Irán: Resaneh Filmsazan.

Cita de este artículo

ZAHEDI, F. (2011) Muestras del conflicto heterosexual en el cine iraní. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N^o 3 Vol. Especial*, pp. 145-159. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>