

Society, segregation and freedom: The transformation of the female image in Iranian cinema

Sociedad, segregación y libertad: La transformación de la imagen femenina en el cine iraní

Carlos Mauricio Gómez

Universidad Nacional de Colombia

Abstract

Talking about the figure of women in Iranian cinema during the post-revolutionary era is controversial, due to the factors that have influenced its appearance and its tense relationship with the norms imposed by the Islamic theocracy; In this sense, this feminine semblance goes beyond the arts, since the restrictions or censorship towards them would not begin there, but rather the fact in question stems from a restrictive and confessional regimentation of public life, which in the case of the cinema, it would even have an impact on the private orbit. To understand the process of women in Iranian cinematography, it is convenient to go back many years, when the woman in the image had completely different roles than those that the Islamic Republic now wanted to encourage, given that the role of the female gender during the Pahlavi monarchy contradicted Iranian values, not only from the perspective of Islam, but also from traditional ones. In accordance with the previous description of the historical transition, during the conformation, consolidation and acceptance —by authorities and the Iranian society itself—.

Women in cinema through the years continues in constant transition, which refuses to forget what an Iranian woman has lived through during the several processes constants of transformation by a society that adheres to the norms and laws that the sharia law allows, but that in turn, with the creativity that many filmmakers (today many more women in the profession) have managed to mitigate different views about of women in society.

Keywords: Cinema iraní, Mujer, Libertad, Segregación, Imagen

Introducción

Hablar de la figura de la mujer dentro del cine iraní durante la era post revolucionaria es controversial, debido a los factores que han influido para su aparición y su tirante relación con las normas impuestas por parte de la teocracia islámica; en ese sentido, esta semblanza femenina va más allá de las artes, ya que allí no empearían las restricciones o la censura hacia ellas, sino que el hecho en cuestión dimana de una regimentación taxativa y confesional de la vida pública, que en el caso del cine, hasta tendría incidencia en la órbita privada.

La necesidad de visualizar a la mujer era imperiosa, de aquella mujer heroína, no en términos comerciales, ni tampoco para mostrarlas como súper heroínas, sino como seres valerosas que se desempeñaban como

cabezas de familia y fuentes de ingreso, sobresaliendo sola ante la ausencia de figuras masculinas que quizás se perdieron durante la guerra y no regresaron jamás: Por ende, estas mujeres debían ser captadas, cambiando así el mal o limitado concepto que la teocracia y la marginación de la sociedad les endilgaba. En vista de lo anterior, como la mujer es pilar de la sociedad iraní, sus vivencias y sentires debían narrarse del modo más realista posible, ojalá sin transgredir los preceptos de moralidad impuestos desde la autoridad general en Irán.

Para entender el proceso de la mujer dentro de la cinematografía iraní es conveniente retroceder muchos años, cuando la mujer dentro de la imagen tenía roles completamente diferentes a los que la República Islámica quería ahora incentivar, en vista de que el papel del género femenino durante la monarquía Pahlavi contradecía los valores iraníes, no únicamente desde la perspectiva del Islam, sino también desde los tradicionales.

Antecedentes históricos: el género del *film-e-farsi*

La industria del cine en los años 50 y 60, el género del *film-e-farsi*, cuyo formato dedicaba buena parte de sus proposiciones a un tratamiento convencional de melodrama y comedias, muchas de estas sin un telón profundo de análisis o de trascendencia filosófica, la mujer de ordinario integraba meramente parte del decorado, exhibiendo su muy aprobada occidentalización; dicho suceso indicaba también una especie de 'sexualización' de la mujer en una sociedad que empezaba a acostumbrarse a nuevos estilos, y cada vez más fría hacia usanzas iraníes, entre conservadoras y religiosas.

La última fase de la dinastía Pahlavi en una de sus proezas que decretó acelerar la modernización del país calcada de Occidente, sumido aún en el atraso en el siglo XX por parte de la prosapia antecesora, los Qajar, tomó medidas en el seno de ese plan, tales como la prohibición del *Hijab*, determinación que era una de las insignias de los vuelcos en las costumbres que germinarían un nuevo cariz de mujer iraní acorde a los estándares y dinámicas propias de la globalización naciente, y en especial, desde el punto de vista más occidentalizante. Para el cine esto también fue claro, cómo lo demostró el interior del género del *Film-e-Farsi*, que trazaría el talante sensual y sexi de la mujer persa, propio de producciones provenientes de la India y Egipto, mostrando a las damas como bailarinas exóticas, capaces de embriujar y deleitar las miradas masculinas, de manera que esta modalidad de *cabaretera* se popularizará

rápidamente entre los hombres. Viendo esta simpatía de las cintas semi-musicales importadas de los países anteriormente mencionados, los productores iraníes se entusiasmaron con estas referencias prestadas de estas industrias, donde las escenas de baile y vida bohemia aderezaron sus películas con el atractivo sugerente que ofrecían las chicas danzantes¹.

A pesar de las implicaciones que traían estas percepciones públicas vinculadas con el estatus de la mujer en el país, esta clase de películas generaba muchas ganancias, por lo cual de ordinario durante la vida cinematográfica de Irán primaron los rodajes de estos argumentos lúdicos dentro de la industria². Si bien para esa época era nítido el camino que desbrozaba el cine iraní en términos de guiones y viabilidad económica, durante aquellos años sesenta igualmente significó la irrupción de una de las artistas y poetas femeninas más importantes para el país, quien, el mismísimo Abbas Kiarostami —amigo de ella— consideró una especie de impronta de su obra años después, pese a su paso efímero por la tierra; nos estamos refiriendo a Forough Farrokhzad, catalogada como una precursora y creativa en el cine contemporáneo iraní, años antes del inicio de *la nueva ola*; a consecuencia de su talento, la poetisa Forough Farrokhzad superó expectativas con la producción de la obra *Khaneh Siya Ast (The house is black, 1962)*, mediante la cual pasaría a la posteridad. Transcurrirá un buen tiempo desde entonces para que otra mujer cineasta apareciera en la esfera; en consecuencia, con *The House is Black*, Farrokhzad asentó los cimientos en aquel escenario³.

El siguiente espacio para la mujer dentro de la industria cinematográfica se emparenta con el advenimiento de los cineastas progresistas en Irán, quienes integrarían la primera nueva ola del cine iraní, la década dorada de los 70, que prometía contenidos más sociales e intelectuales en las distintas formas de contar y filmar las historias, queriendo deslindar el modo comercial que ya dominaba la industria doméstica del cine. En concordancia con ello, la Primera Nueva Ola asumió la postura de confrontación a la vulgaridad, demostrando el fraude cultural, vuelco que involucró el retiro a la mujer de los aires de cabaret⁴.

Directores de esa nueva ola como Masoud Kimiai y Bahrán Beizai realizaron importantes contribuciones a la cinematografía iraní de esa década con importantes películas, entre esas *Qeyzar (1969)* de Kimiai, mostrando una efigie más sobreprotectora de la mujer dentro de un entorno social sencillo; luego de esta cinta le sucedieron *Downpour (1972)*, *The Crow (1977)* y *Tara Ballad (1978)* donde Beizai enaltece a la mujer como heroína, en cuanto juega una misión trascendental dentro de la sociedad iraní. Lo anterior personificó un gran avance para el celuloide del país persa, que empezaba realmente una nueva época respecto al discurso de todas las historias por estos cineastas intelectuales, sin embargo, esto se expuso muy tarde, coincidiendo además para la sublevación republicana en ciernes.

Con el triunfo de la revolución cualquier vestigio de chabacanería y obscenidad debía ser purgado

enteramente, para de esa forma propiciar un ambiente más auténtico y fecundo que alentase trabajos artísticos que podían ofrecer una impresión más fidedigna de la mujer iraní en la pantalla⁵. Sin embargo, la visión de una mujer casta que ofrecía el cine progresista de la era pre-revolucionaria iba a contrastar con la que próximamente ofrecería el cine post-revolucionario. Congruente con esto, la activista femenina y académica iraní en asuntos de historia, estudios religiosos y de género, Janet Afary⁶, declara lo siguiente:

La revolución islámica de 1979 no fue un retorno total al pasado; más bien, el nuevo Estado reinventó y expandió ciertas prácticas culturales y de género retrógradas y las presentaron como lo que Foucault llamaría un 'régimen de la verdad', a través de modernas tecnologías de poder.

Como se mencionó antes, la imagen de la mujer después de la revolución antimonárquica iraní no solo se limitaría a los espacios de la vida pública, sino también a las esferas artísticas; lo anterior demuestra que con la conformación de la República Islámica, muchas mujeres se supeditarían al disciplinamiento religioso que dictaminaba muchas constricciones para ellas, desde la vestimenta hasta el comportamiento; coherente con lo anterior, en el campo de la TV pública iraní, la mujer debía no solo utilizar un velo bien ajustado al rostro, sino también mantos largos. Estas medidas sobre la indumentaria aún se encuentran vigentes, dicho sea de paso; en el caso del cine estas disposiciones a través del tiempo se flexibilizarían.

Después de que al fin se afirmasen los sostenes de lo autorizado en las artes audiovisuales del país persa a partir de 1982, la imagen femenina fue escudriñada y ceñida a cortapisas promulgadas por la teocracia integrista chiíta, tales como los acercamientos al rostro de la mujer o su cuerpo, encuadres en escenas casuales de hombres y mujeres, y en sí cualquier técnica cinematográfica que evocase directamente una atracción sexual o romántica entre un hombre y una mujer —uno al otro— fue estrictamente prohibida, para honrar la mojigatería de los clérigos gobernantes de Irán⁷. El fin de la guerra trajo consigo un cambio de dirección para la industria fílmica iraní, en razón a que películas de respetados cineastas de la Nueva Ola, como Beyzai, fueron exhibidas⁸. Beyzai, quien una década atrás había completado una atractiva filmografía concerniente a la mujer, a finales de los años ochenta volvería a exhibir dos cintas más atinentes con esa temática, donde también —guardando compostura y sin sobrepasar los linderos de la nueva censura impuesta— mostraba, en menor escala, la importancia del papel de la mujer en el contexto social iraní del momento. Cuando terminó la guerra y el país se volvió políticamente más abierto, se escucharon voces de protesta de mujeres que habían soportado escaseces, carestías y otras tribulaciones económicas, sufriendo el martirio que segó las vidas de sus seres queridos y asumiendo el papel de sostén de la familia en ausencia de los hombres. De forma más específicamente gremial, se reivindicó más inclusión de la mujer en las faenas cinematográficas⁹.

Lo anterior devendrá en factor determinante para los años venideros, cuando prorrumpirá una camada de extraordinarias realizadoras iraníes que desarrollarán un contenido cardinal para la industria artística y su historia en el país persa.

Aperturismo en Irán, los años 90s y un gobierno semi-reformista

La llegada del gobierno aperturista, en cabeza de Mohammad Khatami, se sincronizó e incluyó sobre el despegue definitivo de la producción cinematográfica de Irán, dado que durante su periodo como mandatario del país las prohibiciones y vedas fueron bastante laxas; inclusive, los censores del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica aprobaron cientos de guiones para la realización de películas; así mismo, los títulos y las licencias para publicaciones se liberaron, lo cual evidenció que el país persa pretendía allanar su presencia en la esfera internacional, en aras de promover y divulgar sus expresiones artísticas, a semejanza del accionar de la dinastía Pahlevi, durante la última década de su liderazgo previo a la revolución.

Las producciones iraníes obtuvieron éxitos internacionales, inclusive varios galardones, momentos en que varios cineastas fructificaron sus campañas de divulgación, a la par que el Gobierno procedía a apoyar masivamente estos logros, puesto que la ventura de estas iniciativas constituía una mejora del prestigio y de la solvencia iraníes, además de secundar la normalización de relaciones internacionales, que era uno de los pilares del presidente Khatami. Por ende, las historias acerca de las mujeres seguían en auge, pues se rodaban y exhibían más en el país. Todo esto presagiaba una reforma sustancial del sistema político y sociocultural al interior de la República Islámica; de cara estos retos si esta quería sobrevivir, debía acometer ciertas flexibilizaciones.

La agenda femenina, tanto para el gobierno como para el gremio cinematográfico, empezaba a ser parte fundamental del engranaje; en efecto, en 1992 se creó una oficina para los asuntos de la mujer, con el fin de atender problemas y sus posibles soluciones para mejorar su estatus. Así mismo, este vuelco tampoco le fue ajeno al cine, según lo corroboran los breves esbozos de escenas con mujeres, aún sin mucha preeminencia, pero que ya anunciaban novedades y reexámenes; de esa forma, los años noventa iniciarían ese largo trasegar de las participantes en el celuloide, pues incluso se convertirían en protagonistas, si bien, manteniendo la observancia de las pautas confesionales y gubernamentales con comedimiento, tanto en los aspectos técnicos y visuales como al aludir a la caracterización de las mujeres, en particular de sus inquietudes. Los argumentos, por ende, serían el núcleo conceptual los cineastas estarían dispuestos a perfilar buscando que su público pudiese asimilarlo; en consonancia, era el momento de presentar la situación femenina con contornos más humanos, modernos y realistas, a pesar de las salvedades e inspecciones previamente proclamadas y aplicadas por el régimen clerical chiíta.

En 1990, Mohsen Makhmalbaf, quien es uno de los cineastas más respetados hoy en día dentro de la cinematografía iraní, al inicio de su carrera obtuvo prebendas y apoyos por parte del régimen islámico, ya que se le consideraba un ferviente musulmán; a raíz de esa aquiescencia mutua, sus primeros trabajos en la industria coadyuvaron a forjar la islamización en el trazado de historias; empero, él lanzó una de sus películas más controvertidas que se desvió de la ruta creyente anterior, que además le costó un veto por parte de las autoridades, puesto que la cinta *Time to Love* (1990) trata sobre el adulterio, con bastante énfasis en el sentir femenino; en concreto, luego de su primera exhibición en el Festival *Fajr* los fundamentalistas islámicos le remitieron una queja, debido a que el filme manejaba el tema del adulterio de forma muy notoria, por esto los chiítas recalificantes señalaron que su obra escenificaba una profanación de las normas islámicas y la cultura iraní. Entonces ellos acusaron a Makhmalbaf de falta de dedicación en la fe musulmana¹⁰.

Como era de esperarse, la infidelidad se vuelve un tema muy espinoso en el mundo islámico, ya que no puede ser filmado en Irán. A pesar del tiempo, esta película de Makhmalbaf sigue dando de qué hablar; cabe agregar que parte de su rodaje se efectuó afuera de Irán —más específicamente en Turquía— amén de contar con actores oriundos de esa nacionalidad, en aras de distanciar la grabación de esta historia a centenares de kilómetros del país iraní. En adición, Makhmalbaf continuó realizando una camada de buenas películas, pero pronto recaería en tirantece con las autoridades de la República Islámica, fricciones que forzarían su exilio del país; sin embargo, sus hijas perseverarían en difundir su legado de suyo excepcional en el ámbito del celuloide iraní e internacional. Específicamente, Samira Makhmalbaf es una de ellas, quien será esencial en varios frentes necesarios para el resurgimiento del cine en Irán.

Gradualmente se posicionó la temática acerca de la mujer, gracias al esmero del veterano cineasta, sobreviviente de la primera fase del cine iraní antes de la revolución, Dariush Mehrjui, quien regresaba después de su éxito con *Banu*, (1991) donde ya dejaba entrever la imagen de la mujer; más adelante, con la cinta *Sara* (1992) cosecharía destacados comentarios y galardones, entre esos, el premio del público en el Festival Tres Continentes, en Nantes, Francia, amén de haber sido nominado a la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián, España, donde a su vez su actriz principal Niki Karimi (quien sería una actriz fundamental para el surgimiento del cine femenino) ganaba el galardón plateado, mientras su colega de reparto Yassamin Maleknars sobresalía en el *Fajr* Festival; estos laureles hacia esta cinta ponen de relieve los avatares de una mujer que rechaza la idea de pasividad conyugal mientras que su esposo sea incapaz de resolver los problemas financieros.¹¹ Mehrjui volvería a finales de esta década con otra película en clave femenina: *Leyla* (1997), donde aborda el delicado argumento de la mujer casada sin posibilidad de concebir hijos, condición que,

para algunos hombres, es causal de desprecio y posterior divorcio.

Durante esta apertura leve del cine de la RII, antes de unas breves imposiciones en el interregno 1995-97, resueltas nuevamente por parte de una facción conservadora dentro del Parlamento, surgieron numerosas películas donde a la mujer y sus preocupaciones se le daba el lugar que durante la década pasada estuvo ausente, pero no solo eso, también sería la visibilidad de la mujer más comprometida en el marco de la realización de películas, y no solo sería frente a las cámaras, sino también detrás, escribiendo y dirigiendo las historias que obtendrían una mayor credibilidad al ser estas filmadas por las propias mujeres.

El renacer de las cineastas: una instantánea de la mujer profesionalizada en el sector fílmico iraní

Desde la figura bohemia de Forough Farrokhzad, quien integraba el grupo de intelectuales poetas de los años 60, cuyo paso por los círculos artísticos también fue efímero —puesto que perdió su vida en un accidente de tránsito durante esa misma década—, habían pasado unos treinta años hasta la aparición de la directora y escritora Rakhshān Banietemad, quien ya desempeñaba una discreta labor como reportera y documentalista en el decenio de los 80 para la *IRIB (Islamic Republic Iranian Broadcasting)*, que era la versión reestructurada de la televisora iraní nacional *NIRT (National Iranian Radio Television)*.

Pues bien, Banietemad se adentraría en el cine, incursión que al principio le atrajo duras críticas, pero con su película *Nargess (1992)* acarició las mieles del reconocimiento, a pesar de que el guion de esta película versa sobre un triángulo amoroso entre dos mujeres cautivadas por el mismo hombre; como se infiere de este planteamiento, esta cinta de entrada moldea un motivo debatible y urticante con posibilidad de veto gubernamental. Empero, dicho filme conquistó el premio a Mejor director en el marco del Festival *Fajr*; adicionalmente, esta fue la primera vez dentro de esta competición que una mujer obtenía un trofeo en dicha categoría.

El reconocimiento de Banietemad fue el punto de partida para una década de cintas promisorias con respecto a las preocupaciones e ilusiones del género femenino, tanto para sus protagonistas y demás partícipes de los elencos, sino también para sus directoras y libretistas, decididas a superar los tabúes que rehusaban describir y reflexionar acerca de la vida de las mujeres durante la segunda década de la República Islámica; por ende, sobrevendría una verdadera efervescencia creativa por parte del campo de la mujer iraní. Al amparo de esta ebullición, Bani-etemad prosiguió la senda del éxito con su siguiente película: *Blue Scarf (1992)*, donde ausculta el entramado entre la mujer y sus relaciones públicas, con base en los empeños de la protagonista, en procura de llamar la atención de su jefe —junto con las implicaciones de este accionar—, gracias a su personalidad y tesón.

Antes de la revolución, no era habitual ver a las mujeres en los quehaceres de escritura o dirección de películas, salvo el caso de la poeta Forough quien se consideraba una mujer adelantada a su época, no obstante, la mujer participaba más delante de las cámaras, por medio de la actuación, pero ese rasgo cambiaría notoriamente en el gremio fílmico después de la deposición del último Shah, porque muchas de estas se preparaban desde la última década pre-revolucionaria. En suma, su verdadera renovación en el cine sucedería en la década del reformismo, con los nombres de Rakhshān Bani-etemad, Tamineh Milani, Pouran Derakshande, complementadas a renglón seguido por Samira Makhmalbaf, Hana Makhmalbaf, Marziyeh Meshkini y Manijeh Hekmat¹². Esta camada de cineastas será fundamental desde finales de la década de los 90 hasta mediados de los 2000.

La era floreciente del cine iraní y el empoderamiento femenino

De manera concomitante con el crecimiento del prestigio de la constelación de cineastas enunciadas en el anterior acápite, los tabúes sobre temáticas femeninas se empezaban a resquebrajar, si bien, esta erosión de dichos prejuicios no sobrevino de golpe, por lo que la imagen de la mujer no se aparejó de inmediato con los rótulos de una “rebeldé occidental”, o que sus hábitos al instante fueren más liberales, sino que su progresivo empoderamiento sirvió para mostrar al ser profundo y sensible que resalta como atributo capital de las mujeres iraníes.

Mientras tanto, resurgía el nombre de la joven promesa del cine, Samira Makhmalbaf, con su película *La manzana* —que se adentraba en la vida de unas niñas gemelas—, con miras a una hibridación entre el cine de infancia, pero que a su vez internaba en la situación de la mujer. Estos sucesos atrajeron inmediatamente el interés de Samira, porque puntualizó: “Vi este reportaje sobre las chicas en la televisión, y estaba pensando... Yo era una chica, era iraní, era de esa cultura... y... quería hacer algo”¹³. Como Samira, el director Jafar Panahi también iniciaba su carrera cineasta de corte social y humanista, quien también en 1995 lanzó su película *White Baloon*, en la cual apelaba a las circunstancias mixtas de las infantas, con sus connotaciones interesadas de pertenecer a la niñez y al sexo femenino; a guisa de esa conjunción, él en 1997 lanzaría la cinta *Mirror*, también protagonizada por una niña. Ambas películas merecerían premios importantes, como la Cámara de Oro en el Festival de Cannes y el Leopardo Dorado en el Film Festival de Locarno.

Tanto Samira Makhmalbaf como Jafar Panahi intervendrían en esta segunda parte del cine iraní; ella perseveraría con temas entre lo rural y lo étnico, mientras Panahi seguiría más de lleno con sus miradas sobre la mujer y los despreciados; consiguientemente, sus siguientes películas como *The circle (2000)* y *Off-side (2006)* prolongarían su sondeo audiovisual sobre estos tópicos; en concreto, la primera de estas cintas es una serie de relatos cortos

de varias mujeres, merced a los cuales Panahi se enfoca en exponer y discutir las pequeñas reglas que simbolizan las dificultades de la vida de las mujeres iraníes, como la necesidad de llevar una *chador* en determinadas situaciones, o no poder viajar solas. Como demostración de su maestría técnica y hondos conceptos, Panahi a menudo utiliza el contraste para ilustrar tanto la felicidad como la miseria en el Teherán contemporáneo; cabe añadir que estas películas carecen de una protagonista central, en cambio, estas se construyen en torno a una secuencia de breves historias interconectadas que ilustran los desafíos cotidianos que enfrentan las mujeres dentro de la República Islámica¹⁴. Como premio a su pulida labor, Panahi conquistó el León Dorado en el Festival de Cine de Venecia; por otro lado, la segunda enumerada atrás de Panahi discurre en derredor del veto que agobia a las mujeres, no autorizadas a concurrir a ver fútbol en los estadios, denegación que redundará en que ellas ingenian métodos para poder ingresar a tales escenarios; a pesar de las directrices de flexibilización de la censura, esta cinta manejó ángulos fuertes y delicados del problema que despertaron explícita reprobación de la teocracia. Las reacciones a su obra no fueron las únicas que conllevan polémica y desazón en el régimen, cómo se expondrá enseguida con lo ocurrido con otros realizadores.

La estatura de Tahmineh Milani también se reflejaría como una realizadora que coparía notoriedad en cuanto a sus películas, merced al estreno de *Do zan* (*Two Women*, 1999), cinta que impugna el mito del matrimonio como el único destino de una mujer; así mismo muestra como una mala decisión nupcial podría arruinar la existencia de una esposa¹⁵.

Valga nombrar dos películas que se asomaron a la cornisa de la zona roja de la censura islámica, la primera es de 1999, *Daughters of the Sun*, de Maryam Shahriar; ésta registra cómo una joven estudiante que habita un área rural que debe fingir que es un chico, en consecuencia, su padre le afeita la cabeza, mientras ella cambia su nombre y empieza a trabajar en una fábrica de alfombras, donde abundan las trabajadoras. Luego, ella no tuvo problema en asumir esta identidad, que mal que bien le reportaría unos ingresos relativamente superiores a los de sus congéneres femeninas, pero de todos modos su impostura causará líos en el desenlace¹⁶. Los espectadores pudieron ver de nuevo el papel de una fémina desprovista del *hijab* en el celuloide, hecho que reviste ambigüedad, pues al omitir esta prenda de vestir, tampoco tiene cabello; este pormenor repercutió en que la película no fue avalada para proyectarse en los cines comerciales, pero sí se exhibió en otras pantallas. Aunque las autoridades teocráticas mermaron el alcance de este relato audiovisual, aquél recogió un premio en el Festival de Cine de Montreal en ese mismo año¹⁷.

Maziar Miri publicó en 2000 *Unfinished Sonata*, cinta de suyo controversial para el gobierno. Esta película narra la historia de un joven investigador que viaja hacia la zona de Khorazan, al suroeste del país, para grabar canciones con la voz local de las mujeres; en esa búsqueda se percata que la cantante

más popular de la zona se encuentra encarcelada; enseguida el cronista averigua por la chica, quien termina grabando una canción para la cámara del joven. Cabe acotar que las voces femeninas en el canto iraní están suprimidas por regla islámica, por lo que esta fue la primera vez desde la Revolución que una mujer iraní —Sima Bina— cantaba con su voz en una película. Con todo, la inclusión de este escueto fragmento de vocalización femenina infortunadamente repercutió en la prohibición de la película; dicho sea de paso, la encargada de la tonada era una de las tantas cantantes de la época pre-revolucionaria.

Con la llegada del tercer milenio, son varios cineastas que se animan a contar historias en el celuloide; de forma específica, Abbas Kiarostami se abocó a visualizar narraciones sobre mujeres iraníes, ya exploradas en los 90 como *Vida o nada más* (1992), o *A través del árbol de olivo* (1994); sin embargo, para los años 2000, Kiarostami acentuó su óptica sobre la situación de la mujer con dos películas adicionales, la una, *Shirin* (2008), y la otra *Ten* (2002) donde creativamente, fiel a su estilo innovador, pausado y filosófico, se explaya de manera excepcional en las dificultades que el género femenino sufre internamente, ya sea al frente de una sala de cine (en el caso de *Shirin*) como el de una taxista que interactúa y disecciona la personalidad y vivencias de sus congéneres en su vehículo, a través de diálogos con sus pasajeras.

Aparte del señor Makhmalbaf y de sus hijas, su esposa también logró producir otra increíble historia donde la mujer se transforma; es el caso de *The day I became a woman* (2000) de Marziyeh Meshkini, una cinta con un triple relato, cuyo centro de gravedad son las experiencias femeninas, destacando los numerosos límites impuestos a las mujeres, tanto físicos y sociales, como políticos y culturales, al tenor de una sociedad patriarcal y religiosamente controlada. Meshkini hace esta exploración enfocándose en tres diferentes generaciones de mujeres¹⁸, una de ellas, la niña que al cumplir nueve años se despierta siendo mujer, sin saber las implicaciones que ello traería, como el no permitirle más jugar con un pequeño amigo; tal impedimento externo es su primera familiaridad con el hecho de su feminidad¹⁹.

Además, gracias a la flexibilización de las restricciones desde 1997 se han realizado muchas historias de amor, en las relaciones especialmente de pareja, desde las juveniles, entre bellas chicas y hombres bien parecidos²⁰, pasando a matrimonios de jóvenes adultos y así sucesivamente; esta exploración de la cuestión afectiva transformó parte del contenido que se quería mostrar, para ahora ahondar uno de los temas más complejos en la sociedad iraní como lo son las relaciones interpersonales; la suspensión de obras se endosa a la imposición del gobierno tendiente a la segregación de géneros, lo cual ha producido una serie de confusiones en el actuar de los jóvenes, especialmente en los enlaces sentimentales. Empero, este acercamiento se convertiría en una temática recurrente desde finales de la década de 2000, con resultados formidables para el cine iraní, tanto en la esfera nacional como como la internacional.

A mediados de los años 2000 empezaría a asomar el renombre del cineasta Asghar Farhadi, considerado quizás el más elogiado y exitoso cineasta iraní, merced, v.gr., a su cinta *Fireworks Wednesday* (2006), la cual se considera un punto de inflexión sobre las aproximaciones alrededor de la mujer, la infidelidad y los idilios; por ende, para los siguientes años Farhadi delinearía películas con intencionalidad similar, que incluso lo catapultaron como un creador de una *tercera ola del cine iraní*. Lo anterior se constata con el trayecto de la siguiente década; es decir, *Fireworks Wednesday* reviste connotaciones fundamentales por varios elementos de esta película; a saber, fue estelarizada por la actriz Hedyeh Tehrani.

Tanto Hedyeh Tehrani como Niki Karimi fueron las actrices más cotizadas durante las épocas de la primavera del cine respecto a los controles del mandato reformista chiíta del país persa²¹; Tehrani inclusive por sus actuaciones redituó ganancias monetarias superiores que las de los actores —un detalle que no se debe soslayar—, ya que no solo el empoderamiento femenino no solo se cristalizaba en las historias del cine iraní, sino también en las retribuciones otorgadas en los ámbitos reales de la sociedad y cultura iraní a algunos de sus artistas más conspicuas. Por ende, estas dos actrices mencionadas anteriormente, Hedyeh Tehrani y Niki Karimi se transformarían en el rostro de las mujeres iraníes heroínas en ad portas al siglo XXI, entre sus reclamos a libertades, independencia, empoderamiento y autonomía²².

Cine femenino desde la diáspora

Dentro del cine iraní es frecuente el contenido hecho fuera del país y que, no obstante, encarna a la sociedad de Irán, incluso con mayor maleabilidad en cuanto a los motivos y tramas que se quieren mostrar. Por consiguiente, filmar en el extranjero no es ninguna novedad, como se colige de las prominentes filmografías de Mohsen Makhmalbaf o Abbas Kiarostami, especialmente cuando se requieren grabaciones que se puedan considerar delicadas o riesgosas al interior de la República Islámica, por lo cual, para sus intereses, estos cineastas prefieren curarse en salud, antes de quebrantar una regla en el país persa. Lo anterior no descarta posibles vetos respecto a la exhibición, como los lidiados por los afamados realizadores mencionados atrás; sin embargo, estos ejemplos en rigor no clasifican como un «cine de diáspora», porque ellos todavía están domiciliados en el territorio nacional; para más señas, Kiarostami salía y venía de Irán cuando quisiese, mientras Makhmalbaf decidió exiliarse definitivamente a mediados de 2000.

El cine femenino plasmado por la colonia iraní es un punto relevante dentro de la rica cinematografía, además de ser cine hecho por mujeres y para mujeres, lo cual evidencia la importancia de ellas en función de los círculos artísticos e intelectuales en la esfera mundial. En este caso tenemos los casos de Shirin Neshat, Marjane Satrapi, Maryam Keshavarz y Ana Amirpour. De estas cuatro artistas mencionadas,

el caso más notorio y curioso es el de Marjane Satrapi, creadora de la saga visual *Persepolis* (2007), realización que es un fenómeno mundial, tanto en ventas como en legado histórico de un proceso cultural y social, pese a que sigue siendo incomprendido y desconocido en Occidente aún en nuestros días.

Persépolis nació como una novela gráfica, que pronto se trasladaría al celuloide, con tal impacto que se proyectaría en el Festival de Cannes de 2007, en ese orden de ideas, *Persépolis* narra prácticamente la vida de Marjane cuando era niña, cuando tuvo que adaptarse a los cambios social y político de su país, sucedidos con el derrocamiento de la monarquía y la conformación de un gobierno islamista, muy lejano a los discursos de liberalismo, secularismo y marxismo que izaban las otras facciones protagónicas de la caída del régimen Pahlavi. Satrapi con esta película animada fue nominada para los premios Oscar de la Academia de 2008, en la categoría animación. Así mismo, en la misma novela Satrapi cuenta tanto su vida en Irán como su posterior salida del país y su establecimiento en Europa, continente en el que también vivió cierto rechazo, reacción ajena que le acarrió una vida de dureza, a tal punto que enfermó y regresó a Irán. Ya de vuelta a su nación natal estudió en la universidad, luego se casó, se divorció, hasta que decidió afincarse en Francia. Al tenor de esos vericuetos vitales, sus padres, quienes eran intelectuales con pensamiento marxista, la alentarón a que ella se exiliase, pues ellos le advirtieron que Irán ya no era sitio para Satrapi.

Otra directora reputada es Shirin Neshat, quien más que una cineasta, es una artista visual en todo el esplendor de la palabra; ella sobresale con sus combinaciones en las artes plásticas, tales como la fotografía y las video instalaciones, cuyos resultados han aquilatado su reputación en bienales a lo ancho del mundo, como se desprende de las reseñas positivas que el periódico *The Huffington Post* ha publicado, destacándola como la artista de la década. La obra cinematográfica de Shirin Neshat es *Women without Men* (2009) su *ópera prima* inspirada en la novela de 1990 de la escritora Shahrnush Parsipur; Shirin Neshat entonces explora los asuntos de género dentro del mundo islámico. La película está ambientada en 1953, durante los últimos días del único gobierno democrático que ha existido en Irán, a cargo del Dr. Mohammad Mossadegh, el Primer Ministro iraní de corriente liberal y nacionalista que había logrado expulsar al Shah Mohammad Reza Pahlavi, en aquel entonces, un joven monarca inexperto.

La cinta se centra en las vidas de cinco mujeres que viven en la Teherán de aquellos años cincuenta; en medio del caos y de las protestas, nos encontramos a estas damas, a una casada, otra prostituta, dos solteras y una profesora de instituto. Tras eventos que marcarán una ruptura en sus existencias, las cinco se reúnen en un entorno diferente que las cambiará para siempre²³. Con un estilo narrativo muy parecido al realismo mágico con el que tanto estamos familiarizados a través de la literatura latinoamericana, la cinta de Neshat nos habla de las pasiones y presiones sociales a las que se ven sometidas las féminas, amén

de la búsqueda introspectiva por cuyo intermedio se redescubren a sí mismas, en pos de aprehender sus propósitos vitales²⁴. Tanto el libro de Parsipur como la película de Shirin Neshat se consideran de un calibre altamente peligroso para las autoridades iraníes, hasta tal punto que la distribución de ambos está prohibida. La película de marras fue rodada entre cuatro países, por actores iraníes pertenecientes al éxodo. Entre los reconocimientos cinematográficos la cinta obtuvo el León Plateado del Festival de Cine de Venecia por Mejor Dirección. Shirin Neshat en la actualidad reside en Nueva York.

Otra célebre realizadora es Maryam Keshavarz, directora de cine formada en los Estados Unidos, quien creció entre ese país que habita hoy y aquel de donde es oriunda; asimismo, cursó una Maestría en Literatura Comparada Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires, Argentina; además, tiene en su haber varios cortometrajes y documentales que ha exhibido internacionalmente. Su más importante reconocimiento vino con su primera obra maestra, titulada *Circumstance* (2011), que se considera una de las más controvertidas en la historia reciente de la cinematografía iraní, pues explora un tabú aún vigente en Irán, como es el nexo entre la juventud y la homosexualidad lesbica, en este caso, el demostrado por las dos chicas protagonistas de la cinta. La película fue realizada en el Líbano, para que fuera lo más fidedigna en un entorno del Oriente Medio, preservando la similitud geográfica y poblacional con Irán; así mismo, los actores y actrices son parte de la emigración, e inclusive, algunos de ellos, para la investigación de caracteres y las nuevas formas de relacionamiento, debieron pasar temporadas en Irán para actualizarse, debido a las diferencias que se suscitan entre los iraníes pre-revolucionarios con los actuales.

La realización de la película no ocasionó dificultades dentro del Líbano, al disponer de más libertades en su territorio; sin embargo, no deja de ser un país donde la presencia islamista es fuerte, probada por la actuación del *Hezbollah* —denominación traducida como “el Partido de Alá”—, brazo fundamentalista del chiismo en Líbano apoyado por el gobierno iraní. Por lo tanto, no era conveniente omitir la discreción sobre este proyecto, motivo por el cual éste se rodó con la mayor mesura posible. Valga mencionar que inclusive se envió un falso guion a las autoridades libanesas para recabar la aquiescencia de filmación sin ningún contratiempo, su pretexto de que ese texto era la tesis de Keshavarz, esquivando sospechas de que en realidad ese escrito era el libreto que jalonaba una filmación con fines comerciales.

La película obtuvo comentarios favorables y penetró una faz de la sociedad iraní que hoy en día es más usual de lo puede parecer; empero, la teocracia chiita insiste que era para distorsionar la vida y la sociedad en Irán, achacándole la única pretensión al filme de recabar premios y apoyos internacionales, con base en el escándalo. Maryam Keshavarz junto a su película son hoy prohibidos en el país. *Circumstance* tuvo reconocimiento por parte del público en el Sundance

Festival, así como el premio de la audiencia, premio mejor director y premio mejor actriz por parte del Festival de Noor Iranian Film Festival, que es un festival de cine desde la diáspora basado en Los Ángeles, California, y el premio a Mejor Película Independiente en el Paris Lesbian and Feminist Film Festival.

Como se puede apreciar, estas artistas coinciden en varios aspectos, entre ellos, manifestar el rostro creativo e intelectual de las mujeres iraníes en diferentes partes del mundo, en la medida que aunque compongan la diáspora, nunca han renegado de las raíces de su nacionalidad, de continuo comprometidas en realizar contenido alusivos a su país; adicionalmente, sus correspondientes *óperas primas* configuran el aporte desde su visión acerca de temas álgidos que poco se podrían relatar dentro del país, tales como la cuestión femenina y las lecturas sesudas acerca de episodios palmarios de la convulsionada historia sociopolítica y cultural de Irán.

En resumidas cuentas, un nuevo cine necesita ser construido con damas frente y detrás de las cámaras, descubrir, como creadoras genuinas, independientes y respaldadas de imágenes cinematográficas, con el foco de exteriorizar bosquejos nacientes de mujeres que no equivaldrían —según palabras de Shahla Lahiji— a las de aquellas muñecas castas o impías. Ahora que las féminas están emergiendo con suficiencia y agudeza como cineastas, el celuloide iraní puede explorar nuevas formas de ver y de contar las historias²⁵.

Los temas de género y relaciones interpersonales

Tras los primeros treinta años de la revolución, los frutos del manejo de argumentos tocantes al género y segregación pasarían factura, motivo por el cual el cine no sería ajeno a sacar a relucir esos momentos, inclusive, con algunas historias. El cariz de aquellas se retroalimentaría en su autoexamen y su prospección de alternativas estéticas y conceptuales, como ha acontecido desde muchos años antes, mientras las aperturas social y creativa de la cinematografía se fraguaban escalonadamente y al mismo tiempo evolucionando, tratando de explorar los temas más cotidianos, a saber, la gestación y mantenimiento de una amistad o de un romance.

El velo islámico, con un papel tanto controversial por su obligatoriedad, como por ser indicio de coraje femenino, con el tiempo sería el menor de los problemas a los que una mujer tenga que enfrentarse, más en el cine preconizado oficialmente se lo quiere recalcar como algo que corresponde a la vestidura diaria, aunque su uso en un espacio íntimo es menos frecuente del estipulado por las autoridades; aun así, la restricción del *Hijab* es uno de las ordenanzas obligadas por las máximas prerrogativas gubernamentales y clericales del país. El veterano cineasta perteneciente a esa primera ola del cine iraní, Nasser Taqvai, corrobora este punto:

Este mismo problema de cómo representar a las mujeres se ha hecho imposible para hacer películas sobre la era Pahlavi. No se puede mostrar fácilmente la relación de marido y mujer, hermana y hermano, ya sea en la calle o en casa, mucho menos retratar otras relaciones consanguíneas o matrimoniales. En el cine iraní, la situación de la mujer se está volviendo muy compleja y crítica.²⁶

La imagen de la mujer y las interacciones heterosexuales han sido dos de las mayores preocupaciones de la República Islámica respecto a las artes audiovisuales, ergo, “los preceptos islámicos de modestia involucran vestimenta, apariencia, comportamiento, actuación y filmación”²⁷; estas directrices, una vez consolidado su poder clerical en 1982, allanaron el terreno para una nueva forma de representación de género en el celuloide iraní. Estos criterios cinematográficos fueron establecidos supuestamente para proteger la sexualidad femenina de cualquier interacción heterosexual espuria y para des-mercantilizar la mujer²⁸. Tal aspecto reviste connotaciones como la parte visible de una estrategia general, consentida por el gobierno, respecto a la discriminación de género y las jerarquizaciones estatuidas con base en las predilecciones sexuales. En lo atinente a este particular, Hamid Naficy puntualiza que “cada esfera social y cada expresión artística debe estar dividida en género y segregada por algún tipo de velo o barrera que inscriba la separación fundamental y la desigualdad de los sexos”²⁹.

Esta segregación visual y social de sexos después de la Revolución Islámica ha afectado notablemente al aparato cinematográfico del cine iraní. A pesar de que la posición de las espectadoras en el cine iraní no pueda cambiarse debido a la supremacía de los roles musulmanes, lo que sí ha variado en los últimos años es la puesta de la mujer en pantalla mediante una amalgama de manipulaciones del velo y técnicas cinematográficas únicas³⁰. Como lo asevera la escritora y politóloga Fatemeh Sadeghi: “Una diferencia importante es que, más que devociones ideológicas, la sexualidad es la construcción ideológica y práctica en torno a la cual se está configurando la identidad social de los jóvenes”³¹. La joven generación iraní, en consecuencia, ha conmutado dramáticamente la percepción del género y sexualidad dentro de su sociedad y ha establecido sus propios valores y estilo de vida³².

Influenciado por estas transformaciones sociales y sexuales de la sociedad iraní, el cine de la RI proporcionó un lugar artístico para la representación de las nuevas formas y prácticas de relación de género y sexualidad³³. Entre los y las cineastas iraníes aportaron elementos para la realización de un séptimo arte que se preocupara por el perfil de la mujer, no solo dentro del ámbito de las sujetas como tal, sino de demostrar a la población femenina dentro de un entorno en el cual su interacción con la sociedad salga a relucir, en este caso, su reciprocidad con el sexo opuesto, desde las múltiples perspectivas que se puedan desenvolver en este aspecto.

The girl in the sneakers (1999) de Rasul Sadr-Ameli, se enfoca en la lucha de una joven chica enamorada dentro de una sociedad aún arcaica. El personaje central es una chica de clase media que está recorriendo el estrecho camino entre la niñez y la madurez. Habiendo corrido lejos de casa en busca del amor prohibido, obtiene una libertad limitada, al conocer a un chico de su edad con quien se sienta en un banco del parque en un largo noche, discutiendo creencias personales y gustos en común³⁴. La pareja después de caminar en un parque, es detenida por la policía para someterse a una prueba de virginidad. Su familia, enojada con ella por haber sido engañada y no comprender su amor por su novio, se escapa de su casa en Teherán a la ciudad. Su libertad en la ciudad no es redentora mientras deambula sola, máxime que tiene que vender sus posesiones personales para poder comer. Este aislamiento y la percepción que suscitan las mujeres que deambulan solitarias por la noche, las cuales son estereotipadas como prostitutas, repercuten en que ella regrese al hogar³⁵. La película es una intransigente ilustración de una adolescente urbana que lucha con sus sueños destrozados, trama que reposa la impresionante actuación de Pegah Ahangarani como una heroína solitaria. Ella aporta una intensidad instintiva a su papel de marginada social, vista constantemente en movimiento, tratando de encontrar un lugar para pernoctar³⁶. Esta cinta indica que la sociedad todavía no está lista para una libertad ilimitada, afirmando la necesidad de crear un equilibrio entre la emancipación total y la restricción excesiva³⁷. En esa medida, esta película nos revela la aproximación de una valiente joven que se desliga de las atavismos rutinarios o impuestos, y se deja llevar por su impulso de amor, procurando vivir como cualquier adolescente de su edad, quien debe recurrir a momentos de retraimiento e introspección para probar sensaciones de escape, alegría y temor.

El cineasta Rasul Sadr-Ameli, egresado como sociólogo en una universidad francesa, se ha enfocado durante el inicio del nuevo milenio en temas relativos a las jóvenes iraníes, con énfasis sobre los idilios y situaciones en que el amor sea un eje central; a propósito de esa óptica, para 2001, dos años después de *The girl in sneakers*, lanzaría la película *I'm Taraneh, 15 years old* (2001) que narra la historia de la joven Taraneh, una adolescente de 15 años cuyo padre viudo se encuentra en prisión. Taraneh es constantemente asediada por Amir, un vendedor de alfombras, quien busca acercarse por medio de deferencias que naturalmente ella rechaza, sin embargo, en una charla con la madre de Amir, está la convence de que acepte casarse con él. Taraneh accede; sin embargo, su casamiento no sería del modo tradicional, pues esta unión tiene la característica de ser un matrimonio temporal, denominado en Irán con la noción del *Sigheh*³⁸.

Finalmente, con el cineasta Asghar Farhadi, la imagen de la mujer empezó en esta última década a tomar más relevancia y respeto, con sus exitosas Cintas *Fireworks Wednesday* (2006) y *About Elly* (2009) ya empezaba a mostrar rasgos de esa

importancia de la figura femenina, pero fue con *A Separation* (2011) con la actuación de la reconocida actriz Leila Hatami que llevaría en lo más alto las historias iraníes donde la mujer ese el eje central y protagónico, esta cinta le valdría el premio óscar de la academia norteamericana de cine a la mejor película extranjera, y por ende, el primer galardón para un director iraní en este certamen artístico. Farhadi sin duda encontraría la fórmula para la creación de estas historias, y con *el viajante* (2015) lograría obtener nuevamente su segunda estatua.

Conclusión

Con el resurgimiento del estatus de la mujer durante el periodo de semi libertad durante el mandato Khatami fue posible que una generación femenina negociara la sexualidad y el género dentro del contexto social. Por lo tanto, no debería sorprender que la mayoría de las películas iraníes en este momento se centraran en el amor heterosexual entre la población joven³⁹. En cambio, el Estado confesional chiíta por un lado, aunado a las nociones tradicionales, intentó bloquear las actividades heterosociales de la gente, especialmente de la mujer, y así querer insistir en gobernar sobre sus existencias⁴⁰. Aun así, esta intrusión no intimidó a esta nueva sociedad encabezada por una valentona juventud, pese al advenimiento de Ahmanideyad a la Presidencia del país, puesto que él no pudo detener estas conexiones heterosociales entre ambos géneros al interior de la juventud iraní; en vez de eso, tal control refrendados solo sirvió para volverlas más invisibles públicamente, clandestinas o recatadas.

El temple de la mujer iraní dentro de las dinámicas sociales, culturales y políticas ha sido de suma trascendencia, desde la participación en las causas sociales para el desarrollo de la nación o en el activismo marxista-islamista, integración que fue un factor definitivo para repudio del Shah; cabe nombrar al movimiento de las intelectuales modernas y urbanas que también se opusieron a las nuevas leyes, y decretos discriminatorios promulgados desde la llegada del Gobierno clerical mahometano a partir de la Revolución. Hoy casi todos los sectores de movimientos femeninos, trátese de damas con pensamiento islámico, o si no las de idearios laicista, e inclusive, otros segmentos tradicionales se han cohesionado demandando una mayor concurrencia de la mujer en la vida colectiva, en función de la igualdad de género y la redención de otros derechos. Esta actuación independiente y consciente de la sociedad civil se ha desencantado de las distorsiones oficialistas a sus solicitudes y ha demostrado una incapacidad gubernamental de auto-reformarse junto a las ideas y creencias del Islam. A pesar de que estos han sido movimientos pacíficos, muchas activistas han sido víctimas de la represión, el secuestro, la desaparición, el encarcelamiento, e incluso de la ejecución.

Notas Finales

- ¹ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 218
- ² TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 218.
- ³ DABASHI Hamid (2001), *Op. Cit.*: 222.
- ⁴ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 220.
- ⁵ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 222.
- ⁶ AFARY, Janet, *Sexual Politics in Modern Iran* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 65. En: MORADIYAN RIZI, Najmeh (2015) "Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition," *Journal of Religion & Film*; 19, (1), Article 35. Recuperado de: <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol19/iss1/35>
- ⁷ MORADIYAN RIZI, *Op. Cit.*: 7.
- ⁸ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 224.
- ⁹ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 224.
- ¹⁰ REZA SADR (2006), *Op. Cit.*: 205.
- ¹¹ TAPPER, *Op. Cit.*: 224.
- ¹² ZEYDABADI-NEJAD (2010), *Op. Cit.*: 109.
- ¹³ SAID, S. F. (2009: p. 165), "This Girl Behaves against It": An Interview with Samira Makmalbaf. In C. Coluppar; S. Mayer (Eds.), *There She Goes: Feminist Filmmaking and Beyond* (pp. 163-171). Detroit, USA: Wayne State University Press. En: MAJIDI, Muhammad Shahrzaf Tajul Muhammad; BIN ZAHARIN, Muhammad Su'ud Zhariff (2018), "Contextualizing the New Iranian Cinema: Four Revolutionary Directors", *Han Chiang University College of Communication (HCUC) Journal*
- ¹⁴ PANAHI Jafar (2001), *The Circle*, DVD Special Features, interview: Fox Lorber Films.
- ¹⁵ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 225.
- ¹⁶ REZA SADR, Hamid (2006), *Op. Cit.*: 240.
- ¹⁷ REZA SADR, Hamid (2006), *Op. Cit.*: 241.
- ¹⁸ LANGFORD, Michelle (2019), *Op. Cit.*: 106.
- ¹⁹ MORADIYAN RIZI, Najmeh (2015) *Op. Cit.*: 17.
- ²⁰ ZEYDABADI-NEJAD (2006), *Op. Cit.*: 110.
- ²¹ REZA SADR, Hamid (2006), *Op. Cit.*: 262.
- ²² REZA SADR, Hamid (2006), *Op. Cit.*: 265-266.
- ²³ RENATA UNDER (2011: octubre 21), "Cine iraní: Mujeres sin hombres", *Renostán. Mi Cajita de recortes*. Sitio web. Recuperado de: <https://renostan.wordpress.com/2011/10/21/cine-irani-mujeres-sin-hombres/>
- ²⁴ RENATA UNDER (2011: octubre 21), *Op. Cit.*
- ²⁵ TAPPER, Richard (2002), *Op. Cit.*: 259.
- ²⁶ "Aramesh dar Hozur-e Hemingway", *MSF*, N.º 6 (1987 / 1366): p. 59. En: NAFICY, Hamid (2012), *A social history of iranian cinema. The Globalizing Era, 1984-2010*; 4; Durham and London: Duke University Press, p. 118.
- ²⁷ NAFICY, Hamid, "Veiled Vision/ Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema," in: *In the Eye of the Storm: Women in Post-revolutionary Iran*, ed. Mahnaz Afkhami and Erika Friedl (Syracuse: Syracuse University Press, 1994), 132. En: MORADIYAN RIZI, Najmeh (2015) "Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition," *Journal of Religion & Film*: Vol. 19: Iss. 1, Article 35, p. 6. Recuperado en: <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol19/iss1/35>
- ²⁸ MORADIYAN RIZI, 2015, *Op. Cit.*: 7.
- ²⁹ NAFICY, Hamid (2012), *Op. Cit.*: 4; 102.
- ³⁰ MORADIYAN RIZI, 2015, *Op. Cit.*: 9.
- ³¹ SADEGHI, Fatemeh (2008), "Negotiating with Modernity: Young women and sexuality in Iran" *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*: 28. (2): 250-259. Recuperado de: DOI:10.1093/acprof:oso/9780195369212.003.0017
- ³² MORADIYAN RIZI, 2015, *Op. Cit.*: 9.
- ³³ MORADIYAN RIZI, 2015, *Op. Cit.*: 10.
- ³⁴ REZA SADR, *Op. Cit.*: 246.
- ³⁵ SMITH, 2016, *Op. Cit.*: 27.
- ³⁶ REZA SADR, *Op. Cit.*: 247.
- ³⁷ REZA SADR, *Op. Cit.*: 247.
- ³⁸ En Irán es permitida la opción legal de comprometerse y casarse por meses, semanas, días e incluso horas, esto con el fin de que la relación que recaiga en un posible "pecado" —*haram*—

a los ojos de la religión del Islam, solo deba esperar la caducidad de esas nupcias para disolverse; este tipo de unión o convenio se asocia con noviazgos que quieran cesar su existencia más libremente sin prejuicios de la sociedad, como a su vez el poder llegar a tener actos sexuales con validación social.

³⁹ MORADIYAN RIZI, 2015, *Op. Cit.*: 10.

⁴⁰ MORADIYAN RIZI, 2015, *Op. Cit.*: 10.

Bibliografía

Dabashi, Hamid.2001, *Close Up Iranian cinema. Past, present and future*, London, New York: Verso. <https://es.scribd.com/document/218353638/Hamid-Dabashi-Close-Up-Iranian-Cinema-Past-Present-and-Future-2001>.

Langford, Michelle.2019, *Allegory in Iranian Cinema: The Aesthetics and Poetry of Resistance*. Affirmations: of the modern, London: Bloomsbury Publishing.

Majidi, Muhammad Shahrzaf Tajul Muhammad, Muhammad Su'ud Zhariff Bin Zaharin.2018, "Contextualizing the New Iranian Cinema: Four Revolutionary Directors", en Han Chiang University College of Communication (HCUC) Journal : https://www.academia.edu/37350249/CONTEXTUALIZING_THE_NEW_IRANIAN_CINEMA_FOUR_REVOLUTIONARY_DIRECTORS

Moradiyan Riz, Najmeh.2015, "Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition", en *Journal of Religion & Film*, University of Kansas; 19, (1), Article 35. <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol19/iss1/35>

Naficy, Hamid.2012, *A social history of iranian cinema. The Globalizing Era, 1984–2010*; 4; Durham and London: Duke University Press.

Panahi, Jafar.2001, *The Circle*, DVD Special Features, interview; Fox Lorber Films.

Reza Sadr, Hamid.2006, *Iranian cinema: a political history*, Prince Claus Fund Library, The Hague: I.B. Tauris & Co. Ltd

Sadeghi, Fatemeh.2008, "Negociating with Modernity: Young women and sexuality in Iran" *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*; 28, (2): 250–259. DOI:10.1093/acprof:oso/9780195369212.003.0017

Smith, Charlotte.2016, "Iranian Cinema: A New Wave Cinema of Resistance", *The Middle East Studies Research Seminar (MEST 495)*. https://www.academia.edu/25233281/Iranian_Cinema_A_New_Wave_Cinema_of_Resistance_Draft_1

Tapper, Richard.2002, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, London and New York: I.B. Tauris & Co Ltd

Under, Renata.2011, "Cine iraní: Mujeres sin hombres", *Renostán*. Mi Cajita de recortes. Sitio web. <https://renostan.wordpress.com/2011/10/21/cine-irani-mujeres-sin-hombres/>

Zeydabadi- Nejad, Saeed.2006, *The Politics of Iranian Cinema. Film and society in the Islamic Republic Based on the author's thesis (doctoral)*, New York: School of and African Studies, Routledge, Taylor Oriental and Francis Group

Filmografía

Circumstance. 2011. De Maryam Keshavarz. Irán

Fireworks Wednesday. 2006. De Asghar Farhadi. Irán

Perspolis. 2007. De Marjane Satrapi. Irán

The circle. 2000. De Jafar Panahi. Irán

The Girl in Cotton Sneakers. 2000. De Rasul Sadrameli. Irán

Women without Men. 2009. De Shirin Neshat. Irán