

SIAH DAREH. TERRAZAS Y PAISAJE EN ABBAS KIAROSTAMI

SIAH DAREH. TERRACES AND LANDSCAPE IN ABBAS KIAROSTAMI

Pablo López Santana (<https://orcid.org/0000-0003-1798-490X>)

RESUMEN Siah Dareh es uno de los denominados “pueblos colgados” del Kurdistán iraní que responde a la estructura morfotológica tradicional en la zona como resultado de una querencia arcaica de defensa: ubicada en la ladera de una montaña en plena cordillera del Zagros, se camufla en el paisaje escarpado gracias a sus construcciones de adobe y terracota y su disposición escalonada. Sobre sus plataformas se desarrolla todo un continuo urbano particularmente extraño, en el que conceptos tradicionales como calle o plaza resultan transgredidos como consecuencia de la espontaneidad y libertad de una arquitectura acumulativa por niveles que termina constituyendo un conjunto desconcertante al uso. Abbas Kiarostami —indudablemente, el cineasta iraní más celebrado internacionalmente— emplea las indeterminaciones espaciales del pequeño pueblo para aislar y alienar al protagonista de su filme *El viento nos llevará* (1999), toda vez que este se encuentra suspendido a la espera de un acontecimiento que no termina de ocurrir. De esta forma, al recorrer repetidamente Siah Dareh, la aldea se convierte en una abstracción recurrente, un elemento mediador en la diégesis cuya lectura trasciende más allá de su simple —y caótica— formalidad aparente.

PALABRAS CLAVE Abbas Kiarostami; *El viento nos llevará*; Kurdistán; Siah Dareh; pueblos colgados.

SUMMARY Siah Dareh is one of the so-called “hanging villages” of Iranian Kurdistan that conforms to the traditional morphotological structure of the area as a result of an archaic defense attachment: located on the side of a mountain in the middle of the Zagros mountain range, it is camouflaged in the steep landscape thanks to its adobe and terracotta constructions and its staggered layout. A particularly strange urban continuum develops on its platforms, in which traditional concepts such as street or square are transgressed as a result of the spontaneity and freedom of a cumulative architecture by levels that ends up being a disconcerting set to use. Abbas Kiarostami —undoubtedly the most internationally celebrated Iranian filmmaker— makes use of the spatial indeterminacies of the small village to isolate and alienate the protagonist of his film *The Wind Will Carry Us* (1999), as he is suspended, waiting for an event that does not end up happening. In this way, by repeatedly crossing Siah Dareh, the village becomes a recurring abstraction, a mediating element in the digesis whose reading transcends beyond its simple — and chaotic — apparent formality.

KEY WORDS Abbas Kiarostami; *The Wind Will Carry Us*; Kurdistan; Siah Dareh; hanging villages

Persona de contacto / Corresponding author: lopezsantanap@gmail.com. Grupo de Investigación HUM-632, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción. Universidad de Sevilla. España

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N21 Paisaje de bancales. Noviembre 2019. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSN 2173-1616 / 10-03-2019 recepción-aceptación 26-08-2019. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i21.06>

Un equipo de filmación de tres hombres liderados por Behzad Dourani llega a una aldea kurda para rodar un ritual fúnebre arcaico ante la inminente muerte de una anciana. Todo consiste en esperar a que llegue ese instante. *El viento nos llevará* (Abbas Kiarostami, 1999).

No obstante, a pesar de la aparente simpleza de acción en el ejercicio, el espacio de la imagen guarda una riqueza semiótica escondida tras un paisaje abrupto en el que se asienta un remoto pueblo aterrazado en el que la imagen ofrece una realidad desprovista de artificios y, sin embargo, lo visto no se justifica plenamente en sí como espacio, sino que necesita de un auxilio que de ahora en adelante nos dedicaremos a perseguir. Vayamos por partes, *primero el principio*¹.

EL PAISAJE DEL ZAGROS O EL NO-DONDE KURDO

El metraje comienza con un plano general de establecimiento cuyo encuadre encierra el paisaje escarpado de un monte que —en su descender— divide oblicuamente en dos el fotograma, dejando al triángulo superior restante el cometido de mostrar *el fondo*, es decir, otorgándole

la cualidad de introducir la profundidad en la imagen (figura 1). Una carretera bordea sinuosamente la montaña aprovechando sus líneas de nivel con el fin de atravesarla por el camino más cómodo (para el proyectista). No es ni mucho menos un alarde de la ingeniería, y esto lo muestra tanto su trazado como su ejecución y acabado. Esta modestia de la infraestructura y el extremo yermo que la diégesis muestra nos indica que estamos en un *paraje perdido*, donde la fuerza del instinto y el saber de la experiencia construyen la existencia. El plano sonoro refuerza esta idea de lo remoto a través de la discusión que escuchamos entre los ocupantes del todoterreno —absolutamente desorientados— que discurre por el camino. El picado de la toma de la imagen incide notablemente en esta lectura terrestre al evitar cualquier resquicio de bóveda celeste, por residual que pudiera resultar en la imagen. No podemos sino resaltar lo anecdótico de retratar de ese modo un paisaje escarpado. Una visión paisajística al uso hubiera tomado un plano normal del mismo. Digamos entonces que esta imagen es consciente y lúcidamente *todo tierra*. Toda vez que nos encontramos en Irán, resuena en la imagen el comienzo de aquel *Oasis en*

1. Los tiempos y demás alusiones se corresponderán a la versión del filme distribuida en España por Avalon en 2011.

1. La carretera y el paisaje en la secuencia inicial. *El viento nos llevará* (A. Kiarostami, 1999).



1

el instante del poeta persa: “*Si venís a buscarme / estaré más allá de la tierranada*”². Sepehrí define a este mundo a través del neologismo *hichestan* o “tierranada”. “*Por aquí no vamos a ningún sitio*”, llega a decir uno de los ocupantes del vehículo. En resumidas cuentas, unas personas se están introduciendo en los confines de tierra persa, y el sino que guarda con celo cualquier confín para todo aquel dispuesto a adentrarse en él es perderse: por eso esta *tierranada* es un paraje perdido.

Al minuto exacto de metraje el director decide cambiar el plano, ahora la cámara sigue al vehículo girándose paulatinamente en plano normal mientras los viajeros tratan de orientarse en su camino. Hablan de un árbol como referencia, lo cual hace que el espectador comience a reparar en cada uno de los olmos que van salpicando el paisaje. De pronto se escucha el recitar de una estrofa

del poema *Dirección* de Sepehrí: “*Antes de llegar a este árbol hay una carretera boscosa / más verde que los sueños de Dios*”³, versos que acompañan al discurrir de la imagen de este segundo plano. En el cuarto plano de la secuencia, a los dos minutos de cinta, los protagonistas descubren por fin el frondoso vegetal buscado en lo alto de un montículo. Kiarostami ha logrado impedir -a través de una precisa correspondencia entre plano visual y sonoro- que esta tierra dura y severa se presente para el espectador como un infinito afocal y, por tanto, indiferente e inatajable en ausencia de referencia. Dicho de otro modo, la declamación del verso en su conjunción con la imagen mostrada ha provocado la abolición de todo sentido de sonido e imagen por separado, anulando así el espantoso sinfín del espacio mostrado para otorgarle al paisaje, gracias a la simple mención de un árbol, un lugar concreto en el que descansar el ojo⁴. Constituye lo que justamente Jean-Luc Nancy ha calificado como “pregnancia”, es decir, un elemento cuya persistencia está basada en la mirada⁵. Este árbol no procede entonces de la arboricultura, no refleja la presencia de un hombre que lo plantó, nada tiene que ver con el hecho de la especie. Se consolida en el espacio del paisaje como un hito allende su presencia, un *eje mundi* que Kiarostami toma como uno de los motivos más célebres de sus producciones desde que abandonara el Kanun⁶. El árbol en Kiarostami se ha señalado como un signo de la tierra, la tierra como un lugar de origen⁷. No en vano, en Asia central el árbol se interpreta como fuente de vida⁸. “*Si existe el árbol /*

2. SEPEHRÍ, Sohrab. *Todo nada, todo mirada*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992, p. 97.

3. *Ibid.*, p. 99. El verde es un color tradicionalmente asociado al islam, cf. CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*, París: Albin Michel, 1995, p. 123. De hecho, en Persia durante siglos tan solo se permitió llevar turbantes verdes a los descendientes de Mahoma, conocidos como *sada* (señores). No obstante, existen estudios que desmitifican la realidad histórica de esta asociación, cf. BUENDÍA PÉREZ, Pedro. ¿Es el verde el color del Islam? Simbolismo religioso y connotaciones políticas del color verde en el islam. En: *Le Muséon*, 2012, vol. 1-2, n.º 125, pp. 215-240. DOI: 10.2143

4. Para los poemas en la película, DALLA GASSA, Marco. *Abbas Kiarostami*. Génova: Le Mani, 2001, pp. 193-94.

5. NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme: El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008, pp. 71-74.

6. Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Jóvenes Adultos. Kiarostami se inició allí como cineasta, donde trabajó realizando producciones infantiles educativas hasta la llegada de Ali Lariyami al Ministerio de Cultura en el verano de 1992 tras la dimisión de Mohammad Jatami (cf. SIAVOSHI, Sussan. Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication. En: *International Journal of Middle Eastern Studies*, 1997, vol. 29, n.º 4, pp. 509-30. Para un estudio de toda su producción en el Kanun, ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 15-151.

7. FAMILI, Mojdeh. Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma de Kiarostami. En: Jean MOTTET, ed. *L'arbre dans le paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 2002, pp. 152-68.

8. SCHIMMEL, Annemarie. *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*. Nueva York: Columbia Univ. Press, 1982, p. 72.

es claro que hay que existir”, declama el poeta⁹. Incluso el Corán aprueba este árbol fundador en la sura de Los creyentes: “*Un árbol que se eleva en el Monte Sinaí, que produce grasa y aderezo y lo hace bueno para comer*” (23:20)¹⁰. Sea como fuere, tratándose de un árbol, se puede afirmar fervientemente que ese carácter existencial, ese signo originario, deberá estudiarse en el ensueño de la tierra dada su calidad de ser terrestre. Esto es, Kiarostami persiste en la noción de lo térreo.

Varios planos más tarde la toma de la imagen cambia a plano subjetivo desde el propio vehículo. Esta forma es perfectamente reconocible en la diégesis del director: así en los primeros minutos de *A través de los olivos* (1994), así en buena parte de *Y la vida continúa* (1991) o en casi toda la cinta de su celebrada *El sabor de las cerezas* (1997). Y es que es bien sabido el gusto del director iraní por los coches en su cine¹¹. Ahora bien, hasta este momento del metraje, registrar el viaje en el todoterreno le ha permitido trabajar el paisaje en sentido estético, lo cual había practicado años atrás con sus trabajos fotográficos¹²; sin embargo, introducir la cámara en el vehículo le permite descender al nivel del terreno, vislumbrar a las gentes trabajando el campo, adquiriendo así la imagen un sentido antropológico. Los viajeros preguntan a una mujer y, por fin, logramos saber -más o menos- *dónde estamos*: el Kurdistan. Es decir, al acercar el plano literal y físicamente, Kiarostami nos ha llevado a pisar tierra firme. Así todo, rodar en semejante región sin Estado apenas transitada por el cine de su país implica una legitimación de ese pueblo

que difícilmente puede obviarse¹³. Cobra entonces pleno sentido la desorientación de los protagonistas en plena cordillera del Zagros como plasmación fehaciente de la alteridad y el aislamiento. La *tierranada* forjada por el poeta, en la que resuena gracias al espacio diegético del paisaje mostrado aquel concepto del *na-koja-abad* o “país del no-donde” que allá por el siglo XII estableciera el filósofo místico Sohravardi, fundador de la escuela del Ishraq al resucitar la teosofía del antiguo Irán zoroastriano preislámico¹⁴. Este *no-donde* es tierra de las imágenes en suspenso, es decir, lo que en Occidente llamaríamos el mundo de la imagen-arquetipo. Y la pequeña aldea que buscan -Siah Dareh- es el punto geográfico localizado donde hacer exhibición manifiesta de ello. Un diálogo, aparentemente sin importancia lo corrobora: “*¿Qué hay detrás de los árboles? -Nada*”; Siah Dareh, el pueblo que debía aparecer tras los árboles, es pues el espacio de atrás, el *no-donde*, el *tras-espacio* que define el pensador iraní Daryush Shayergan¹⁵, la *nada* para ellos. La carretera, el automóvil, los árboles, los versos..., el conjunto de elementos que se presentan en la imagen y que conforman el espacio del paisaje kurdo en la precisa conjunción que Kiarostami instaura, establece otra manera de producir sentido más allá de la simple realidad de su significado. El movimiento que se registra lleva a otro lugar, pero ese “otro lugar” no está dado previamente: es la llegada lo que hará de él el “allí” donde habré llegado desde “aquí”. Geográficamente entre Abudarda y Horhoreh al norte, Jera y Sadatabad al noroeste, Baba Kamal al sudeste, Deh Sorkkeh y Malusán

9. SEPEHRÍ, Sohrab, *op. cit. supra*, nota 2, p. 33.

10. Para todas las citas coránicas del texto se emplea la traducción al español de Abdel Ghani Melara en *El noble Corán* [en línea] [consulta: 06-03-2019]. Disponible en: <http://noblecoran.com/index.php/coran-traducido/traduccion-de-abdel-ghani-melara>

11. ELENA, Alberto, *op. cit. supra*, nota 6, p. 181.

12. Para su obra fotográfica, KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami. Photographies, Photographs, Fotografie...* París: Hazan, 2000. Sobre su obra fotográfica, ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours: Farrago, 2001, pp. 11-25. “*Todo comenzó con la Revolución, que coincidió con una revolución para mí a nivel familiar, cogía el coche y me adentraba en el naturaleza, ahí comenzó mi interés*”, Kiarostami en COLLINS, Pat; DALY, Fergus, dirs. *Abbas Kiarostami. The art of living*. Madrid: Avalon, 2011.

13. Para una relación de cine kurdo y películas sobre el Kurdistan, KANJO NAVERO, Azad. Antología de cine kurdo (1978-2007). En: *Actualidad kurda* [en línea] [consulta: 06-03-2019]. Disponible en: <https://actualidadkurda.wordpress.com/2008/07/15/antologia-de-cine-kurdo-1978-2007/>.

14. Para el concepto, SOHRAVARDI, Shihaboddin Yahya. *L'Archange empourpré: quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*. París: Fayard, 1976. Para el contexto, CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000; y CORBIN, Henry. *Historia de la filosofía islámica*. Madrid: Trotta, 1994, pp. 189-202.

15. SHAYERGAN, Daryush. Prólogo. En: SEPEHRÍ, Sohrab, *op. cit. supra*, nota 2, p. 16.

2. Siah Dareh. *El viento nos llevará* (A. Kiarostami, 1999).

3. El pueblo colgado de Palangan.



2



3

del término, se puede afirmar que -visto lo visto- resulta un milagro que hayan llegado allí¹⁸.

SIAH DAREH: LA MORFOLOGÍA DE PUEBLO-MONTAÑA

Una vez situados geográficamente, retomemos el sitio en el metraje. Corre el minuto cinco de cinta cuando por fin Kiarostami nos permite ver la aldea (figura 2). Mientras se pierde el todoterreno por la parte inferior derecha del fotograma, la cámara se queda fija en un plano general frontal en el que un conjunto de construcciones se amontona de forma inquietante en una ladera desarrollándose positivamente respecto a la figura en un triángulo invertido que va abriéndose a medida que se asciende en la imagen y cuyo vértice inferior coincide aproximadamente con el punto medio del fotograma. En este difícil camino por el Zagros, abrumado por la orografía, signo elemental de lo térreo, el pueblo encontrado toma el papel de un accidente geográfico natural más ajustándose a una localización muy particular. En este sentido, Siah Dareh es uno de los ejemplos -hay varias docenas de ellos- de lo que los iraníes denominan "pueblos colgados" en esta región del Kurdistán oriental -una de las más importantes del período Saljooqi-, como lo son igualmente Hawraman Takht y Tajt, Masuleh o Palangan¹⁹ (figura 3). Mimetizados con su montaña, su dispersión en el relieve fruto de la más espontánea y elemental *ciencia de la tierra* condiciona un desarrollo escalonado en estos terruños dispersos por la región *incartografiable* de Darío que, por expresarlo en un exceso retórico, hacen al paisaje la mirada.

La experiencia de la diégesis que nos ofrece Kiarostami ante Siah Dareh supone en cierto modo una variación sobre el tema de la civilización desplegada mediante un paisaje rural primigenio, en el que la fuerza del hombre no ha dado para más que establecerse en un monte, continuando los designios de sus pendientes, sin apenas

al sur y Shademaneh al oeste. Administrativamente en el *ostan* de Hamadán, *shahrestan* de Nahavand, *bakhsh* Centro, *dehestan* de Tariq¹⁶. O mejor, simplemente, a 350 kilómetros al sudoeste de Teherán, *para situarnos*. Sin esta secuencia de planos de presentación del arribo no se habría tomado en consideración el *no-donde* que supone Siah Dareh que, aun siendo suelo iraní, es otra parte, así el *josravani*: "*Ni este / ni oeste / ni norte / ni sur / Aquí mismo donde estoy*"¹⁷. Esta aldea constituye el elemento concreto de la topografía poética del *tras-espacio*, el punto geográfico exacto de la *tierranada*. Dada la etimología

16. Según el censo de población y vivienda de Hamadán de 2006 (últimos datos actualizados de la región según el Gobierno iraní), el distrito rural de Tariq cuenta con 13 000 habitantes distribuidos en 24 aldeas. Concretamente en Siah Dareh (código de situación administrativa n.º 1303020002041208749) están registrados 260 habitantes en 56 familias.

17. KIAROSTAMI, Abbas. *Compañero del viento*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2006, p. 223.

18. Milagro, del lat. *miraculum*, medio para mirar o admirarse.

19. Estoy en deuda con mi antiguo compañero Amir Kia quien -con una paciencia infinita- me guio por las perdidas tierras kurdas y me prestó todo su saber sobre su cultura y orígenes.

transgredirlo. Una arquitectura acumulativa cuya sinceridad constructiva provoca que la dimensión artística del pueblo no resulte figurativa ni abstracta. Muy ciertamente estas construcciones de terracota y piedra no necesitaron de ningún arquitecto, ya que fueron la simple mano y el juicio del hombre los que se encargaron de ellas. Esta aldea escondida no se planificó ni dibujó, ni se levantó a partir de planos, su construcción se hizo descansar ineludiblemente en lo anterior. Y es que la antropomorfización del paisaje que se podría presumir como consecuencia de la geometría que impone un pueblo aterrazado ha quedado completamente sumida en la filosofía de las superficies y los colores que convoca la piedra y la tierra, *lo marrón*. Es imposible como occidental no resaltar la diferencia del concepto de defensa de una ciudad tradicional. Y es que la ingeniería militar, basada en una poliorcética elemental, nos ha conducido desde tiempos inmemoriales a construir nuestros pueblos *en lo alto de las montañas*, allá donde el bastión fiscalizara el horizonte. Sin embargo, frente a este ejercicio de control propio, la defensa kurda durante siglos ocultó sus asentamientos en los costados de las montañas, camuflándose con el terreno mediante los materiales empleados en sus construcciones. Así el barro, la arcilla, el follaje o la madera permiten a este pueblo ser lo que es: un pueblo-montaña toda vez que desarrolla su curso siguiendo la razón orográfica de su falda como toma la materia prima básica del propio accidente para construirse. Pero además existe una diferencia constructiva fundamental en esta diatriba entre cima y piedemonte: el sentido del desarrollo. Y es que construir un pueblo en la cúspide implica hacerlo de arriba abajo, mientras que hacer lo propio en la ladera comporta invertir el orden, lo cual *a priori* podría resultar irrelevante. Lo que ocurre es que este *sentido* guarda un *sentido* y es que, mientras en la tradición occidental el fin del mundo se ha relacionado con el agua -el clásico *finis terrae* ante cualquier inmensidad marina-, la cosmología islámica dicta que la entrada a la vasta tierra de Dios se sitúa en lo alto del Monte Qaf, confín de la tierra

conocida²⁰. Según Sohravardi, el mismísimo ángel Gabriel proviene del ya citado *na-koja-abad* ("país del no-donde"), "más allá del Monte Qaf"²¹, lo cual, además, profundiza en el asunto del pueblo perdido que veíamos anteriormente. De modo que situar al pueblo a medio camino entre la base y la cumbre en una disposición escalonada despierta todo un imaginario ascensional en correspondencia con lo místico y extático que convierte al pueblo-montaña en el pueblo-escalera. Y tanto es así que la entrada del protagonista a la aldea se produce de una forma peculiar. A saber.

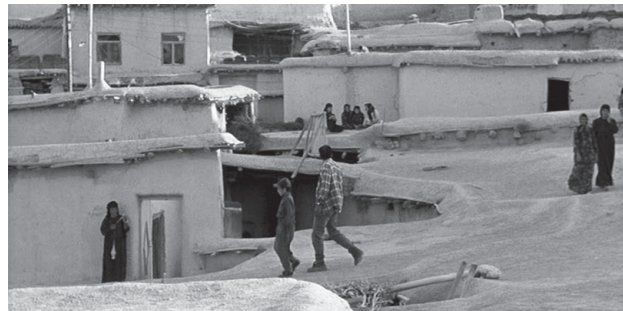
LAS PLATAFORMAS COMO NEGACIÓN DEL ORDEN URBANO

Cuando el equipo de hombres se decide a embocar la carretera de entrada al pueblo, el vehículo se detiene por un fallo en el motor. Behzad tendrá que continuar a pie siguiendo los pasos de Fazed, el sobrino de su contacto en la capital. El niño, entonces, le hace emprender un camino tortuoso que comienza escalando por la roca. Es decir, se escenifica literalmente la ascensión. A partir de aquí ambos se adentran en el poblado guiados en todo momento por el niño hasta alcanzar su hospedaje y la casa de la anciana moribunda. "*En la filosofía oriental sostenemos que no hay que adentrarse en territorio desconocido sin tener un guía*"²². En este camino tutelado Kiarostami emplea más de cinco minutos de secuencia de planos en los que se descubre la estructura del pueblo como una trampa a la razón. Y es que a pesar de que la lógica constructiva podría dictar que de la construcción en bancales debe resultar una organización reconocible, el camino por el interior del pueblo es un laberinto de adobe y terracota en el que la jerarquización de los espacios se encuentra abolida: todo son casas y terrazas amontonadas sobre una ladera. Un continuo confundido de ascensos y descensos, entradas y salidas que fomentan la desorientación espacial, rompiendo con ello la noción clásica de ciudad (y de ascenso). Todo se utiliza de una forma *vitruvianamente* inconcebible: las cubiertas de las

20. CORBIN, Henry. *Spiritual Body and Celestial Earth*. Princeton: Princeton Un. Press, 1977, p. 157.

21. SOHRAVARDI, Shihaboddin Yahya, *op. cit. supra*, nota 14, p. 229. Para un estudio general sobre el Qaf, TWINCH, Cecilia. La Montaña de Qāf - Un espacio más allá de todo lugar. En: *El azufre rojo*, 2017, n.º 4, pp. 89-98.

22. Kiarostami en LOPATE, Philip. "Kiarostami Close-Up". En: *Film Comment*, 1996, vol. 32, n.º 4, p. 38.



4

viviendas son las terrazas por donde discurre la vida en el nivel superior, los escalones son el resultado de desniveles fundados en lógica alguna que a veces requieren verdaderas acrobacias para ser salvados. Unos tablones carcomidos hacen las veces de escalera a la salida de no se sabe qué espacio, puentes improvisados... (figura 4).

Con el camino del protagonista, Kiarostami muestra cómo en el asentamiento no existe la idea de la ciudad clásica debido a que la propia estructura apilada de los aterrazamientos ha hecho desaparecer sus elementos tradicionales sobre los que asentar el espacio urbano. Plataformas, plataformas y más plataformas (figuras 5 y 6).

Digamos pues que el bancal desorganizado de Siah Dareh ha desmantelado la tiranía del orden urbano que tan poco le interesa a Kiarostami²³. La plaza, la calle, las relaciones de interior y exterior, la jerarquización y la distribución de usos o la simple función constructiva de un forjado o unos escalones han sufrido un trastorno turbador que favorece la desorientación de un espectador que ve cómo Behzad recorre una y otra vez los distintos niveles de la aldea. De este modo se introduce lo que Laura Mulvey ha denominado "principio de incertidumbre"²⁴, emplazando al espectador en una esfera de confusión espacial en el desconcierto sempiterno de la savia laberíntica que instaura la reunión sin orden ni concierto de terrazas.

4. La vida sobre las plataformas. *El viento nos llevará* (A. Kiarostami, 1999).
5 y 6. Siah Dareh.

Ahora bien, este desbarajuste no es una cuestión atribuible únicamente al desgobierno utilitario del objeto urbano-constructivo tal y como se ha venido entendiendo hasta ahora, sino que la propia *estructura platafórmica* impuesta por la localización se encuentra fomentada desde su tipología. Esto es, la ausencia absoluta de límite físico instaurada por la sección de una ciudad aterrazada condena al elemento urbano a una indefinición inatajable. En buena parte, una calle, una avenida o una plaza lo son en la medida que sus cierres lo dictan. Al suprimirse estos se produce una situación formalmente anómala para una experiencia urbanita tradicional. Y, por otro lado, existe una verdad constructiva relacionada a lo esencial y, por ende, estrictamente necesario del espacio urbano que colisiona frontalmente con nuestras ciudades atrofiadas por la hiperregulación normativa y las exigencias creadas. En contraste con ellas, se encuentra una libertad de aspecto exterior que define los espacios que genera de una forma absolutamente desinhibida, pero coherente con la técnica empleada y el uso pretendido (figura 7).

RECORRIENDO LAS TERRAZAS. RAREFACCIÓN DEL ESPACIO

Es decir, la tipología derivada como la morfología producida de Siah Dareh conducen irremediabilmente a un conflicto espacial. No obstante, esta diatriba topológica impuesta por el aterrazamiento podría haber sido aprovechada en la diégesis para la inauguración de una vertiente paisajística de la imagen y, sin embargo, Kiarostami rehúsa cualquier registro en este sentido²⁵. Durante el metraje se cierran todos los planos y la toma se produce *hacia* y no *desde* las plataformas. Resulta como si la aldea hubiera absorbido toda la potencia del paisaje de los Zagros o, dicho de una forma totalmente llana, *el pueblo es el paisaje*. De modo que a partir de este escenario, en su tipo y en su forma, el director produce una operación de desorientación deliberada sobre la base de la acumulación y repetición de motivos y elementos finitos que

23. Para la limitada presencia de la ciudad en el cine de Kiarostami, FAMILI, Mojdeh. Kiarostami: entre réel et imaginaire. En: *Drôle d'époque*, 1999, n.º 4, pp. 141-5.

24. MULVEY, Laura. Kiarostami's Uncertainty Principle. En: *Sight and Sound*, 1998, vol. 8, n.º 6, p. 26.

25. Para una relación de estructuras de terrazas y paisaje, UTZON, Jørn. Platforms and Plateau. En: *Zodiac*, 1962, n.º 10, pp. 114-7.



5



6

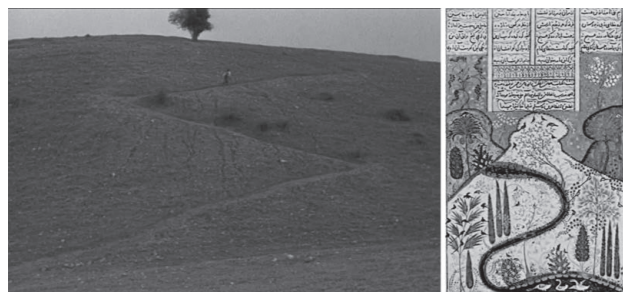
terminan por hacerse familiares para el espectador en el espacio de la imagen. Así Behzad insistirá en atravesar el pueblo hasta en siete ocasiones durante el metraje. Y solo en una de ellas Kiarostami toma la imagen de forma que se vea claramente el cielo: paradójicamente, en la única travesía en la que el protagonista corona la montaña contenedora, ratificando el carácter emblemático que el imaginario oriental le concede al punto. Es decir, el director niega continuamente una imagen certera del azul celeste aun cuando la práctica totalidad del metraje se

produce *au-plein-air*, lo cual incide en la rarefacción del espacio, produciendo una especie de enclaustramiento al aire libre del protagonista²⁶. Y este encerramiento se mantiene incluso cuando el sujeto "sale" de la localidad hasta en cinco ocasiones en busca de cobertura para su móvil arrendado en la capital para dar explicaciones a la productora de Teherán por el retraso de la filmación. Montado en su todoterreno se aleja del asentamiento para remontar serpenteando una colina hasta alcanzar una altiplanicie donde se localiza el cementerio local, lo

26. Para la rarefacción, OUBIÑA, David. Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní. En: *Punto de vista*, 1997, n.º 59, p. 23. Para el enclaustramiento al aire libre, ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokorov. Figures d'enfermement*. París: L'Harmattan, 2005, pp. 17-62.



7



8

7. El movimiento entre los niveles. *El viento nos llevará* (A. Kiarostami, 1999).

8. La colina, el zigzag y el árbol. Izquierda: ¿Dónde está la casa de mi amigo? (A. Kiarostami, 1987); Derecha: *Paisaje con colina* (Behbahan, 1398).

9. La escena de la cueva. *El viento nos llevará* (A. Kiarostami, 1999).

y como se muestra en las imágenes. En definitiva, por más que Behzad se desplace, el espacio no muestra salida alguna.

Consecuentemente este juego de repeticiones y enredecimientos espaciales confirma una reflexión filosófica realizada al respecto, “*me muevo cuando no estoy ontológicamente donde estoy localmente*”²⁸. En cierta forma, repetir el recorrido (dentro o fuera del pueblo) es no ir a ninguna parte, moverse para nada, sin sentido, remite, pues, a una idea de estatismo. Y lo que no se mueve no crece, no progresa, se encuentra *suspendido*. Podemos decir entonces que el pueblo colgado de Siah Dareh se ha convertido subrepticamente en *el pueblo suspendido*. Y es que Behzad se encuentra *pendiente*, a la espera de la muerte de la anciana. Mientras que la ausencia de lógica en el trazado urbano del aterrazamiento, en el que toda la geometrización clásica de las colinas a partir de los ejercicios descriptivos de rectas frontales y horizontales de plano para definir cada uno de los niveles del terreno *en pendiente* ha sido abolida, ha terminado por atrapar al sujeto en el pueblo. Dicho de otro modo, *Behzad está pendiente en la pendiente*. Lo cual introduce un último asunto que abordaremos en nuestra exégesis parcial del filme.

EL INTERIOR DE LA ESTRUCTURA ESCALONADA. LA CUEVA

En este *construir la montaña* que supone la disposición aterrazada de Siah Dareh como paradigma de pueblo colgado kurdo existe un aspecto básico que ninguna disposición de esta naturaleza puede rehuir: el conflicto de su sección. Y es que a pesar de que el corte en el sentido de máxima pendiente debería desvelar indubitablemente qué es montaña y qué es pueblo, una operación escalonada con semejante grado de arbitrariedad en su concepción guarda una ambigüedad en la definición de su traza. Dado el aislamiento respecto de la civilización y el severo clima de esta región asiática, los kurdos aprovechan el es-

cual encierra varios extremos que no se pueden dejar de mencionar. En primer lugar, la figuración del camino ascendente en zigzag con el árbol que colmata presente en cinco filmes de Kiarostami desde *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987) y motivo recurrente de la miniatura persa²⁷. (figura 8).

En segundo lugar, el cementerio, donde conoce al sepulturero ocupado en labores arqueológicas, referencia velada al vivo inframundo subterráneo de la zona que alberga tesoros escondidos bajo la tierra como el asentamiento neolítico de Ganj Dareh o las cuevas de Gol-e Zard. Esto es, en el fondo, todo remite a la tierra y sus orígenes. Es por esto por lo que, por más que el sujeto esté fuera del poblado, la pequeña cima intermedia se encuentra rodeada por las montañas del Zagros tal

27. Para el motivo en la miniatura persa, SAKISIAN, Arménag. Le paysage dans la miniature persane. En: *Syria. Archéologie, Art et histoire*, 1938, vol. 3, n.º 19, pp. 279-286; y MANSOURI, Maryam. La peinture et la miniature persane: La place de la nature. En: *Territoires Esthétiques* [en línea] París: NSAPVS - Université Paris Ouest, 2014. [consulta: 06-03-2019]. Disponible en: <https://territoiresthetiques.files.wordpress.com/2014/01/natureminiature-maryam04022014.pdf>. Para la relación de la miniatura persa en la obra de Kiarostami, ROLLET, Sylvie. Une esthétique de la trace. En: *Positif*, 1997, n.º 442, pp. 90-93.

28. NANCY, Jean-Luc, *op. cit. supra*, nota 5, p. 80.

calonamiento para disponer en estos pueblos de toda una bolsa interior de espacios subterráneos que tradicionalmente han servido como fresqueras para la conservación de productos perecederos. Pues bien, Kiarostami emplea esta vieja práctica para ampliar su significado a partir del minuto 67 de cinta, cuando Behzad se acerca a la casa de Kakrahman a por un poco de leche fresca. Entonces la propietaria le insta a bajar al sótano donde se encuentra Zeynab. Se inicia así una secuencia en la que el sujeto se ve forzado a abandonarse en la obscuridad más absoluta de las profundidades de la tierra, donde encuentra a una mujer con un candil que le guiará hasta la vaca que ordeñar. Casi veinte segundos se mantiene el fotograma en negro antes del encuentro, recurso que introduce un alto grado de inquietud. Digamos en principio que si damos por bueno que al hombre le es natural vivir sobre la superficie de la tierra, cualquier vida subterránea supone una transgresión. En este sentido, Zeynab se convierte en una mediadora que facilita la relación entre el hombre moderno y *la cueva*, esencia protoarquitectónica consustancial a la noción de un vacío, donde cualquier reflexión conceptual sobre la arquitectura encuentra su máxima dificultad. Y esta negrura del vacío, además, contribuye al establecimiento de lo que Nicoletti denomina una transparencia metafísica²⁹, que termina por despertar toda una imaginación de la intimidad y la materia telúrica. Habitar en la gruta supone participar de la vida de la tierra, retrotraerse a una imagen primigenia. Así los mausoleos milenarios zoroastrianos -como Pir-e Shalier o Pir-e Sabz- eran localizados en el interior de montañas³⁰ (figura 9).

Retomando la secuencia, una vez flanqueado el desconcierto de la primera obscuridad diegética, la imaginación y la supresión de la idea espacial se instauran súbitamente tras nuestro acomodo perceptivo. Entonces Behzad recita unos versos de Forugh Farrojazad: “*Si vienes*



9

a mi casa amor, / tráeme luz. / Y una ventana para que pueda ver / la felicidad de aquella calle abarrotada”³¹. Kiarostami ha comprendido la relación entre gruta y literatura que ya articulara Bachelard³², y es que, parafraseando al filósofo francés, el oído es el sentido de la obscuridad³³. “*La noche / es el don de Dios / a los ciegos*”³⁴. Igualmente resulta difícil no aludir a la sura de La caverna: “[...] *refugiaos en la caverna y vuestro Señor os cubrirá con Su misericordia y resolverá vuestro asunto favorablemente*” (18:16). Es decir, la instrucción coránica ofrece a la cueva -en el descenso a las profundidades de la materia que ha tenido que realizar el sujeto para llegar a ella- indistintamente como fuente de cobijo y enseñanza. Es más, uno de los pilares islámicos descansa sobre la orden del ángel Gabriel a Mahoma en una cueva oscura en el interior de una montaña: “*Lee*” (96:1). De tal modo que el espectador, ante la abolición espacial de la imagen fuliginosa, encuentra una posibilidad más de discriminación en la declamación de Behzad en tanto la composición vocal destaca la significación de un sentido implícito más allá de la literalidad de las palabras. Entonces el sujeto sigue cantando a la poetisa, ahora el poema que da título al metraje, *El viento nos llevará*

29. NICOLETTI, Manfredi. *L'architettura delle caverne*. Bari: Laterza, 1980, p. 256.

30. GOTLA, Aspandiyar S. *Guide to Zarthoshtrian historical places in Iran*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 164. En general, SAINTYVES, Pierre. *L'antre des nymphes. Suivi d'un essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*. Paris: Nourry, 1918.

31. FARROJZAD, Forugh. *Noche en Teherán*. Barcelona: El Bardo, 2000, p. 33.

32. BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México DF: FCE, 2006, pp. 205-34.

33. *Ibid.*, p. 217.

34. DAGLARCA, Fazil H. *Ante-luz*. Madrid: Papeles de Invierno, 1991, p. 7.

consigo³⁵. Toda una alegoría del *hic et nunc*, recordando pues que Behzad está *pendiente*, no paralizado. Es decir, Kiarostami aprovecha la indeterminación intermedia de la estructura escalonada de las terrazas del pueblo colgado para inaugurar toda una filosofía ctónica, una mayéutica rocallosa, de hecho terraza, del latín *terraceus, terracea, terraceum*, de la tierra.

El director emplea una última secuencia fuera del pueblo para que la anciana termine por morirse y cerrar el filme con nuevos poemas y motivos de paisajes encerrados entre las montañas bien interesantes en sus relaciones, pero cuya exégesis excedería con mucho el motivo del artículo. En este sentido, sin menospreciar los innumerables estudios y observaciones que, en paralelo a este, se pueden realizar de otros motivos que acontecen en la diégesis, se puede concluir que Siah Dareh ha sido la coartada para Abbas Kiarostami. Se ha servido de un pueblo encriptado en el paisaje kurdo del Zagros para

iniciar al espectador en una diatriba entre la imaginación y la percepción razonable; en un debate socio-político de la sociedad iraní entre la fascinación por la vida moderna que nos abruma y la sobriedad sincera de la tradición que persiste³⁶. En general Kiarostami ha empleado a Siah Dareh para hacer converger toda una serie de motivos en sus terrazas y contexto que –debidamente ordenados– posibilitan un entendimiento de su espacio aterrazado más allá de su peculiar morfotipología. En su literalidad y concreción *El viento nos llevará*, o mejor, ese pueblo escalonado de Siah Dareh educa nuestra mirada como forma al protagonista durante el metraje. Desde luego, como arquitectos y occidentales nos enseña paulatinamente la posibilidad que existe fuera de la planificación. Y en el transcurso de esta formación es necesario aprender a negarse a mirar como lo hacíamos, o al menos, a desestimar lo habitual, para asomarse a esas terrazas y decir: *De acuerdo, ya veo cómo funciona el mundo*.■

Bibliografía citada:

- ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*. París: L'Harmattan, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México DF: FCE, 2006.
- BUENDÍA PÉREZ, Pedro. ¿Es el verde el color del Islam? Simbolismo religioso y connotaciones políticas del color verde en el Islam. En: *Le Muséon*, 2012, vol. 1-2, n.º 125, pp. 215-240. DOI: 10.2143
- CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*. París: Albin Michel, 1995.
- COLLINS, Pat; DALY, Fergus, dir. *Abbas Kiarostami. The art of living*. Madrid: Avalon, 2011.
- CORBIN, Henry. *Spiritual Body and Celestial Earth*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1977.
- CORBIN, Henry. *Historia de la filosofía islámica*. Madrid: Trotta, 1994.
- CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.
- DAGLARCA, Fazil H. *Ante-luz*. Madrid: Papeles de invierno, 1991.
- DALLA GASSA, Marco. *Abbas Kiarostami*. Génova: Le Mani, 2001.
- ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002.
- FAMILI, Mojdeh. Kiarostami: entre réel et imaginaire. En: *Drôle d'époque*, 1999, n.º 4, pp. 141-5.
- FAMILI, Mojdeh. Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinema de Kiarostami. En: Jean MOTTET, ed. *L'arbre dans le paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 2002, pp. 152-68.
- FARROJZAD, Forugh. *Noche en Teherán*. Barcelona: El Bardo, 2000.

35. FARROJZAD, Forugh, *op. cit. supra*, nota 31, pp. 18-9. Para una relación de Farrojozad y Kiarostami, ELENA, Alberto, *op. cit. supra*, nota 6, p. 235.

36. SHAYEGAN, Daryush. *Le regard mutilé, Schizophrénie culturelle: pays traditionnels face à la modernité*. París: Albin Michel, 1989.

GOTLA, Aspandiyar S. *Guide to Zarthoshtrian historical places in Iran*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours: Farrago, 2001.

KANJO NAVERO, Azad. Antología de cine kurdo (1978-2007). En: *Actualidad kurda* [en línea]. Disponible en: <https://actualidadkurda.wordpress.com/2008/07/15/antologia-de-cine-kurdo-1978-2007/>

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami. Photographies, Photographs, Fotografie...* París: Hazan, 2000.

KIAROSTAMI, Abbas. *Compañero del viento*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2006.

LOPATE, Philip. Kiarostami Close-Up. En: *Film Comment*, 1996, vol. 32, n.º 4, pp. 37-40.

MANSOURI, Maryam. La peinture et la miniature persane: La place de la nature. En: *Territoires Esthétiques* [en línea] París: NSAPVS - Université Paris Ouest, 2014. Disponible en: <https://territoiresthetiques.files.wordpress.com/2014/01/natureminiature-maryam04022014.pdf>

MULVEY, Laura. Kiarostami's Uncertainty Principle. En: *Sight and Sound*, 1998, vol. 8, n.º 6, pp. 24-7.

NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008.

NICOLETTI, Manfredi. *L'architettura delle caverne*. Bari: Laterza, 1980.

OUBIÑA, David. Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní. En: *Punto de vista*, 1997, n.º 59, pp. 20-25.

ROLLET, Sylvie. Une esthétique de la trace. En: *Positif*, 1997, n.º 442, pp. 90-93.

SAINTYVES, Pierre. *L'ancre des nymphes. Suivi d'un essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*. París: Nourry, 1918.

SAKISIAN, Arménag. Le paysage dans la miniature persane. En: *Syria. Archéologie, Art et histoire*, 1938, vol. 3, n.º 19, pp. 279-286.

SCHIMMEL, Annemarie. *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*. Nueva York: Columbia Univ. Press, 1982.

SEPEHRÍ, Sohrab. *Todo nada, todo mirada*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992.

SHAYEGAN, Daryush. *Le regard mutilé, Schizophrénie culturelle: pays traditionnels face à la modernité*. París: Albin Michel, 1989.

SIAVOSHI, Sussan. Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication. En: *International Journal of Middle Eastern Studies*, 1997, vol. 29, n.º 4, pp. 509-30.

SOHRAVARDI, Shihaboddin Yahya. *L'Archange empourpré: quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*. París: Fayard, 1976.

TWINCH, Cecilia. La Montaña de Qāf – Un espacio más allá de todo lugar. En: *El azúfre rojo*, 2017, n.º 4, pp. 89-98.

UTZON, Jørn. Platforms and Plateaus. En: *Zodiac*, 1962, n.º 10, pp. 114-7.

Pablo López Santana (Alicante, 1981) Doctor Arquitecto por ETSA (US). Ha realizado estancias de investigación en el Svenska Arkitekturmuseet y Svensk Filminstitutet de Estocolmo, en el Chicago History Museum y North Park University de Chicago o en el Listaháskóli Íslands de Reikiavik entre otras instituciones. Sus investigaciones se centran en el análisis comparado de distintas disciplinas artísticas, fundamentalmente la arquitectura, el cine y la pintura. En este orden es autor de los libros *Muerte en el bosque. Fenomenología espacial comparada de tres imágenes kinetoarquitectónicas* (2014) y *Bo Widerberg. Filmografía de una historia* (2016), volumen que supuso la primera monografía publicada a nivel mundial sobre el cineasta sueco.

SIAH DAREH. TERRAZAS Y PAISAJE EN ABBAS KIAROSTAMI
SIAH DAREH. TERRACES AND LANDSCAPE IN ABBAS KIAROSTAMI

Pablo López Santana (<https://orcid.org/0000-0003-1798-490X>)

A three-men film crew led by Behzad Dourani arrives at a Kurdish village to shoot an archaic funeral ritual in the face of the imminent death of an old woman. It's all about waiting for that moment to come. *The wind will carry us* (Abbas Kiarostami, 1999).

However, despite the apparent simplicity of action in the exercise, the space of the image hides a semiotic richness behind an abrupt landscape on which a remote terraced village sits, in which the image offers a reality devoid of artifice and, nevertheless, what can be seen is not fully justified in itself as a space, but rather needs a help that we will pursue from now on. One step at a time, *first the beginning*¹.

THE ZAGROS LANDSCAPE OR THE KURDISH NO-WHERE

The footage begins with a long shot of establishment whose framing encloses the steep landscape of a hill that - in its descent - divides the frame obliquely into two, leaving the remaining upper triangle the task of showing *the background*, that is, granting it the quality of introducing the depth in the image (figure 1). A road sinuously borders the mountain, taking advantage of its level lines in order to cross it along the most comfortable path (for the designer). It is far from an engineering boast, and this is shown both by its layout as by its execution and finish. This modesty of infrastructure and the extreme wasteland that the digesis shows indicates that we are in a *lost region*, where the strength of instinct and the knowledge of experience build existence. The background sound reinforces this idea of the remote through the discussion we hear among the occupants of the SUV - absolutely disoriented - that goes along the road. The high-angle shot of the image has a significant impact on this terrestrial reading by avoiding any glimpses into the celestial vault, no matter how residual the image might be. We can but highlight the anecdotal of portraying a steep landscape in that way. A typical landscape view would have been done by a normal shot of it. We could therefore say that this image is consciously and lucidly *all earth*. Since we are in Iran, the beginning of that *Oasis in a Moment* of the Persian poet resonates in the image: "If you are coming for me / I am beyond nowhere"². Sepehrí defines this world through the neologism *hichestan* or "no-where". "*This way we are not going anywhere*", one of the occupants of the vehicle goes on to say. In short, some people are entering the confines of Persian land, and the fate that jealously guards any confines for all those willing to enter it is getting lost: that is why this *no-where* is a lost region.

Exactly after the first minute of footage, the director decides to change the shot, now the camera follows the vehicle gradually turning in a normal shot while the travelers try to orient themselves in their way. They speak of a tree as a reference, which makes the viewer begin to notice each of the elms that are scattered throughout the landscape. Suddenly the recitation of a stanza of the poem *The Address* by Sepehri is heard: "*Well, right before the tree there is a lane that you'll reckon, I deem / for it is greener than a heavenly dream*"³, verses that accompany the passage of the image of this background shot. In the fourth shot of the sequence, two minutes into the film, the protagonists finally discover the leafy plant sought after at the top of a hill. Kiarostami has managed to prevent - through a precise correspondence between vision and sound - that this hard and severe land is presented to the viewer as an out-of-focus infinity and, therefore, indifferent and unattainable in the absence of reference. In other words, the declamation of the verse in conjunction with the image shown has caused the abolition of all sense of sound and image separately, thus annulling the frightening endless space shown to give the landscape, thanks to the simple mention of a tree, a specific place to rest the eye⁴. It constitutes exactly what Jean-Luc Nancy has described as "pregnancy", that is, an element whose persistence is based on the gaze⁵. This tree does not come from arboriculture, it does not reflect the presence of a man who planted it, it has nothing to do with the species itself. It consolidates in the landscape space as a milestone beyond its presence, an *eje mundi* that Kiarostami takes as one of the most famous motives in his productions since he left the Kanun⁶. The tree in Kiarostami has been designated as a sign of the earth, the earth as a place of origin⁷. Not surprisingly, in Central Asia the tree is interpreted as a source of life⁸. "*If there is a tree / it is clear that there is to be*", declamates the poet⁹. Even the Quran approves this founding tree in sura of The Believers: "*A tree issuing from Mount Sinai which produces oil and food for those who eat*" (23:20)¹⁰. Be that as it may, in the case of a tree, it can be said fervently that this existential character, that original sign, must be studied in the reverie of the earth given its quality of terrestrial being. That is, Kiarostami persists in the notion of the earth.

Several shots later the image changes to a point-of-view shot from the vehicle itself. This form is perfectly recognizable in the director's digesis: like in the first minutes of *Through the Olive Trees* (1994), in a good part of *And Life Goes On* (1991) or almost all throughout his celebrated *Taste of Cherry* (1997). And the Iranian director interest in cars in his cinema is well known¹¹. Now then, until this moment of the footage, recording the trip in the SUV has allowed him to work the landscape in an aesthetic sense, something he had practiced years ago in his photographic works¹²; However, introducing the camera inside the vehicle allows him to descend to ground level, catch a glimpse of the people working the field, acquiring the image thus an anthropological sense. The travelers ask a woman and, finally, we get to know - more or less - *where we are*: Kurdistan. That is, closing up the shot, literally and physically, Kiarostami has led us to step on solid ground.

All in all, filming in such a region without a State barely traveled by the cinema of his country implies a legitimization of that folk that can hardly be ignored¹³. The disorientation of the protagonists in the middle of the Zagros mountain suddenly makes sense as a reliable expression of the otherness and isolation. The *no-where* forged by the poet, in which thanks to the diegetic space of the landscape shown resonates that concept of *na-koja-abad* or "country of no-where" established sometime in the twelfth century the mystic philosopher Sohravardi, founder of the school of Ishraq, by resurrecting the theosophy of ancient, pre-Islamic, Zoroastrian Iran¹⁴. This *no-where* is the land of suspended images, that is, what we in the West would call the world of the archetypal image. And the small village they are looking for —Siah Dareh— is the geographical location in which to make manifest display of it. A dialogue, apparently unimportant, corroborates it: "*—¿What is behind the tress? —Nothing*"; Siah Dareh, the town that should appear behind the trees, is thus the back space, the *no-where*, the *trans-space* defined by the Iranian thinker Daryush Shayegan¹⁵, the *void* for them. The road, the car, the trees, the verses ..., the set of elements that are presented in the image and that make up the space of the Kurdish landscape in the precise conjunction that Kiarostami sets up, establishes another way to produce meaning beyond the simple reality of its meaning. The movement recorded leads to another place, but that "other place" is not previously given: it is the arrival what will make it the "there" to where I will have arrived from "here." Geographically between Abudarda and Horhoreh to the north, Jera and Sadatabad to the northwest, Baba Kamal to the southeast, Deh Sorkheh and Malusan to the south and Shademaneh to the west. Administratively in the *ostan* of Hamadan, *shahrestan* of Nahavand, *bakhsh* Center, *dehestan* of Tariq¹⁶. Or better, simply, 350 kilometers southwest of Tehran, *to locate ourselves*. Without this sequence of introductory shots of the arrival, the *no-where* that Siah Dareh implies would not have been taken into account, which, even though it is Iranian soil, it is a different part, thus the *josravani*: "*Neither east / nor west / nor north / nor south / Right here where I am*"¹⁷. This village constitutes the specific element of the poetic topography of the *trans-space*, the exact geographical position of the *no-where*. Given the etymology of the term, it can be stated that —from what we have seen— *it is a miracle that they have arrived there*¹⁸.

SIAH DAREH: THE MORPHOLOGY OF VILLAGE-MOUNTAIN

Once geographically positioned, let us return to where we were in the footage. After five minutes into the footage Kiarostami finally allows us to see the village (figure 2). While the SUV is lost through the bottom right side of the frame, the camera stays fixed in a general frontal shot in which a set of constructions unsettlingly piles up on a slope developing compositionally with respect to the figure in an inverted triangle that opens up as the image rises, and whose lower vortex coincides approximately with the midpoint of the frame. In this difficult road through the Zagros, overwhelmed by the orography, elementary token of the earthen, the village found takes the role of another natural geographical accident adjusting to a very particular location. In this way, Siah Dareh is one of the examples — there are several dozen of them — of what Iranians call "hanging villages" in this region of eastern Kurdistan —one of the most important of the Saljooqi period —, as are Hawraman Takht and Tajt, Masuleh or Palangan¹⁹ (figure 3). Mimetized with *its* mountain, its dispersion in the topography fruit of the most spontaneous and elementary *science of the earth* conditions a staggered development in these plots of land dispersed among the *impossible-to-map* region of Dario that, expressing it with a rhetorical excess, make the landscape look.

The experience of the digesis that Kiarostami offers us before Siah Dareh implies in a way a variation on the theme of civilization deployed through a primitive rural landscape, in which the force of man has not allowed but for settling on a hill, continuing the designs of its slopes, hardly transgressing it. A cumulative architecture whose constructive sincerity causes the village's artistic dimension to be neither figurative nor abstract. Very certainly, these terracotta and stone constructions did not require any architects, since it was the simple hand and man's judgment that took care of them. This hidden village was neither planned nor drew, nor was it built from blueprints, its construction was inevitably made to rest on what was there before. And so the anthropomorphization of the landscape that could be presumed a consequence of the geometry that imposes a terraced village has ended up completely immersed in the philosophy of the surfaces and the colors that the stone and earth summons, *the brown*. As a Westerner, it is impossible not to highlight the difference in the concept of defense of a traditional city. For military engineering, based on elementary poliorcetics, has led us since time immemorial to build our villages *high up* in the mountains, where the bastion would control the horizon. However, in the face of this exercise of self-control, the Kurdish defense hid their settlements for centuries on the sides of the mountains, camouflaging them in the land by means of the materials used in their constructions. In this way, mud, clay, foliage or wood allow this village to be what it is: a village-mountain, while it develops its course following the orographic nature of its slope as it takes the basic raw material of its same roughness to built itself. But there is also a fundamental constructive difference in this diatribe between top and foothills: the sense of development. For building a village on the summit implies doing it from top to bottom, while doing the same on the hillside implies reversing the order, which could a *priori* be irrelevant. What happens is that this *meaning* has a *meaning*, which is, while in Western

p. 104

p. 106

p. 105

p. 107

tradition the end of the world is related to water —the classic *finis terrae* in the face of any marine vastness—, Islamic cosmology dictates that the entrance to the vast God's land is situated at the top of Mount Qaf, the border of known land²⁰. According to Sohravardi, the very angel Gabriel comes from the aforementioned *na-koja-abad* ("country of nowhere"), "beyond Mount Qaf"²¹, which also gives a deeper meaning to the matter of the lost village we saw earlier. So placing the village halfway between the base and the summit in a staggered arrangement awakens a whole ascensional imaginary in correspondence with the mystical and the ecstatic that turns the village-mountain into village-ladder. And so much so that the entrance of the protagonist into the village occurs in a peculiar way. Namely.

PLATFORMS AS NEGATION OF URBAN ORDER

When the team of men decides to enter the road that leads to the village, the vehicle stops due to engine failure. Behzad will have to continue on foot following on Fazed's steps, the nephew of his contact in the capital. The boy, then, makes him take a tortuous path that begins with a climb through the rocks. That is, ascension is literally staged. From here they both enter the village always guided by the child until they reach their lodging and the dying old woman's house. "In Eastern philosophy, we claim that one should never enter unknown territory without a guide"²². In this supervised road, Kiarostami makes use of more than five minutes of shot sequences in which the structure of the village is unveiled as a loophole to reasoning. For, although the constructive logic could dictate that the construction in terraces should result in a recognizable organization, the path inside the village is a maze of adobe and terracotta in which the hierarchy of spaces is abolished: it is all houses and terraces piled up on a hillside. A confused continuum of ascents and descents, entrances and exits that encourage spatial disorientation, thereby breaking with the classical notion of city (and of ascent). Everything is used in a *vitruvianly* inconceivable way: the roofs of the houses are the terraces where life runs on the upper level, the steps are the result of unevenness not based on any logic that sometimes require true stunts to be navigated. A few worm-eaten planks serve as a staircase at the exit of who-knows-what kind of space, improvised bridges... (figure 4).

Through the protagonist's walk, Kiarostami shows how the idea of the classical city does not exist in the settlement, because the stacked structure of the terraces itself has eliminated the traditional elements on which to settle urban space. Platforms, platforms and more platforms (figures 5 and 6).

We could therefore say that the disorganized terraces of Siah Dareh has broken up the tyranny of urban order of so little interest to Kiarostami²³. The square, the street, the interior and exterior relations, the hierarchy and the distribution of uses or the simple constructive function of a slab or steps have suffered a disturbing disorder that favors the disorientation of a spectator who sees how Behzad travels once and again through the different levels of the village. This introduces what Laura Mulvey has called the "uncertainty principle"²⁴, placing the viewer in a sphere of spatial confusion in the everlasting bewilderment of the labyrinth sap that establishes the helter-skelter junction of terraces. However, this disruption is not a question attributable only to the utilitarian misgovernment of the urban-constructive object as it has been understood so far, but the *platform structure* itself imposed by the location is encouraged from its typology. That is, the absolute absence of physical limits established by the section of a terraced city condemns the urban element to an unavoidable indefiniteness. For the most part, a street, an avenue or a square are so as dictated by its limits. When these are removed, a formally anomalous situation arises for the traditional urban experience. And, on the other hand, there is a constructive truth related to the essential and, therefore strict necessity of urban spaces that collides frontally with our cities stunted by normative hyperregulation and created requirements. In contrast to them, there is a freedom of external appearance that defines the spaces that it generates in an absolutely uninhibited way, but consistent with the employed technique and the intended use (figure 7).

TRAVERSING THE TERRACES. RAREFACTION OF SPACE

That is to say, both the typology derived as the produced morphology of Siah Dareh lead inevitably to a spatial conflict. However, this topological diatribe imposed by the terracing could have been used in the digesis for the inauguration of a landscaping aspect of the image and, nevertheless, Kiarostami refuses to make any records in this regard²⁵. During the footage all shots are closed and the shot is made *towards* and not *from* the platforms. It is as if the village had absorbed all the power of the Zagros landscape or, put in a very flat way, *the village is the landscape*, so that from this setting, in its type and in its form, the director carries out a deliberate operation of disorientation based on the accumulation and repetition of finite motifs and elements that end up becoming familiar to the viewer in the image space. So Behzad will insist in crossing through the village up to seven times during the footage. And only in one of them Kiarostami portrays the image in a way that the sky is clearly seen: paradoxically, in the only journey in which the protagonist surmounts the container mountain, ratifying the emblematic character that the Eastern imaginary grants him right away. That is, the director continually denies an accurate image of the blue sky even though almost all of the footage is shot *au-plein-air*, which has an impact on the rarefaction of the space, producing a kind of outdoor confinement of the protagonist²⁶. And this enclosure is maintained even when the subject "leaves" town up to five times in search of coverage for his mobile, leased in the capital, in order to provide explanations to the Tehran producer for the delay with filming. In his SUV, he moves away from the settlement to drive up a meandering hill until he reaches a high plateau on which the local cemetery is found, which imply a number of things that we cannot be overlooked. Firstly, the figuration of the ascending zigzag path with the silting-up tree, present in five of Kiarostami's films since *Where is the Friend's House?* (1987) and recurring motif of Persian miniature²⁷ (figure 8).

Secondly, the cemetery, where he meets the gravedigger engaged in archaeological work, veiled reference to the living underground underworld of the area that houses treasures hidden underground, such as the Neolithic settlement of Ganj Dareh or the caves of Gol-e Zard. This is, deep down, everything refers back to the earth and its origins. This is why, no matter how much the subject is out of town, the small intermediate peak is surrounded by the mountains as shown in the images. In short, no matter how much Behzad moves around, the space shows no way out.

Consequently, this game of repetitions and spatial rarefactions confirms a philosophical reflection made in this regard, "I move when I am not ontologically where I am locally"²⁸. In a way, repeating the route (inside or outside the village) is not going anywhere, so moving with no goal, with no meaning, thus, refers to an idea of statism. And what does not move does not grow, does not progress, is *suspended*. We can say then that the hanging village of Siah Dareh has surreptitiously become *the suspended village*. And so Behzad is *pending*, awaiting the old woman's death. While the absence of logic in the urban layout of the terracing, in which all the classic geometry of the hill arising from the descriptive exercises of frontal and horizontal plane lines to define each of the *sloping* land levels has been abolished, has ended up trapping the subject in the village. In other words, *Behzad is pending on the slope*. Which introduces a final issue that we will address in our partial exegesis of the film.

THE INTERIOR OF THE STAGGERED STRUCTURE. THE CAVE

In this *building the mountain* that the terraced disposition of Siah Dareh implies as a paradigm of the Kurdish hanging village there is a basic aspect that no disposition of this nature can avoid: the conflict of its section. And, although the cut in the direction of maximum slope should undoubtedly reveal what is mountain and what is village, a staggered operation with such degree of arbitrariness in its conception hides an ambiguity in the definition of its trace. Given the isolation from civilization and the severe climate of this Asian region, the Kurds take advantage of the staggering to have in these villages an entire inner bag of underground spaces that have traditionally served as coolers for the conservation of perishable products. Well then, Kiarostami employs this old practice to expand its meaning from the minute 67 of the tape, when Behzad goes Kakrahman's house for some fresh milk. Then the owner urges him to go down to the basement where Zeynab is found. And so begins a sequence in which the subject is forced to abandon himself in the most absolute darkness of the depths of the earth, where he finds a woman with a lamp that will guide him to the cow to be milked. For almost twenty seconds the frame remains black before the meeting, a resource that introduces a high degree of restlessness. We could say in principle that if we take for granted that it is natural for man to live on the surface of the earth, any kind underground living is a transgression. In this sense, Zeynab becomes a mediator who facilitates the relationship between modern man and *the cave*, a proto-architectural essence consubstantial to the notion of a vacuum, where any conceptual reflection on architecture finds its greatest difficulty. And this blackness of the vacuum, furthermore, contributes to the establishment of what Nicoletti terms a metaphysical transparency²⁹, which ends up arousing an entire imagination of intimacy and telluric matter. To live in the cave means to participate in the life of the earth, to return to a primitive image. In this way, the ancient Zoroastrian mausoleums — such as Pir-e Shaliar or Pir-e Sabz— were located in the interior of mountains³⁰ (figure 9).

Returning to the sequence, once the bewilderment of the first diegetic darkness has been flanked, the imagination and the suppression of the spatial idea are suddenly established after our perceptual adjustment. Then Behzad recites some verses from Forugh Farrojad: "If you come to my house, friend, / bring me a lamp. / And a window I can look through / at the crowd in the happy alley"³¹. Kiarostami has understood the relationship between cave and literature which Bachelard³² articulated, since, to paraphrase the French philosopher, hearing is the sense of the darkness³³. "The night / is the gift of God / to the blind"³⁴. It is also difficult not to mention the surah of The Cave: "[...] *take refuge in the cave and your Lord will shower you with His mercy and resolve your matter favorably*" (18:16). That is, the Quranic instruction offers the cave — in the descent into the depths of matter that the subject has had to make in order to reach her — indifferently either as a source of shelter and education. Moreover, one of the pillars of Islam rests on the order of angel Gabriel to Muhammad in a dark cave inside a mountain: "Lee" (96: 1). In a way that the viewer, given the spatial abolition of the fuliginous image, finds one more possibility of discrimination in Behzad's declamation while the vocal composition emphasizes the significance of an implicit meaning beyond the fidelity of the words. Then the subject continues singing to the poetess, now the poem that gives its title to the footage, *The wind will carry us*³⁵. A whole allegory of the *hic et nunc*, a reminder of the fact that Behzad is *pending*, not paralyzed. That is, Kiarostami takes advantage of the intermediate indeterminacy of the staggered structure of the terraces of the of the hanging village to inaugurate a whole ctonic philosophy, a rocky maietics, actually terrestrial, of the Latin *terraceus, terraceae, terraceum*, of the earth.

The director uses a last sequence outside the village to allow for the old woman to die and close the film with new poems and motifs of landscapes enclosed between mountains very interesting in their relationships, but which exegesis would greatly exceed the scope of this article. In this sense, without underestimating the innumerable studies and observations that, parallel to this one, can be made about other motifs that occur in the digesis, it can be concluded that Siah Dareh has been the alibi for Abbas Kiarostami. With the aid of an encrypted village in the Kurdish landscape of the Zagros, he initiates the viewer in a diatribe between imagination and reasonable perception; in a socio-political debate of Iranian society between a fascination for modern life that overwhelms us and the sincere sobriety of the tradition that persists³⁶. In general, Kiarostami makes use of Siah Dareh to bring together a whole series of motifs in its terraces and context that —duly ordered make possible an understanding of its terraced space

p. 108

p. 111

p. 109

p. 110

p. 112

beyond his peculiar morphotypology. In its literality and concreteness *The wind will carry us*, or rather, that staggered village of Siah Dareh educates our gaze as it forms the protagonist during the footage. In any case, as architects and Westerners, it gradually teaches us the possibility that exists outside of planning. And in the course of this training it is necessary to learn to refuse to look like we did, or at least, to dismiss the usual, in order to look out on those terraces and say: *All right, now I can see how the world works.* ■

1. The timing and other allusions correspond to the version of the film distributed in Spain by Avalon in 2011.
2. SEPEHRÍ, Sohrab. *Todo nada, todo mirada*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992, p. 97.
3. *Ibid.*, p. 99. Green is a color traditionally associated with Islam, cf. CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*, París: Albin Michel, 1995, p. 123. In fact, in Persia only the descendants of Muhammad, known as sada (lords) were allowed to wear green turbans for centuries. However, there are studies that demystify the historical reality of this association, cf. BUENDÍA PÉREZ, Pedro. ¿Es el verde el color del Islam? Simbolismo religioso y connotaciones políticas del color verde en el islam. In: *Le Muséon*, 2012, vol. 1-2, n.º 125, pp. 215-240. DOI: 10.2143
4. For the poems in the film, DALLA GASSA, Marco. *Abbas Kiarostami*. Génova: Le Mani, 2001, pp. 193-94.
5. NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme: El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008, pp. 71-74.
6. Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. Kiarostami started there as a filmmaker, where he worked making educational productions for children until the arrival of Ali Lariyami to the Ministry of Culture in the summer of 1992 after the resignation of Mohammad Jatami (cf. SIAVOSHI, Sussan. Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication. In: *International Journal of Middle Eastern Studies*, 1997, vol. 29, n.º 4, pp. 509-30. For a study of all its production in the Kanun, ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 15-151.
7. FAMILI, Mojdeh. Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma de Kiarostami. In: Jean MOTTET, ed. *L'arbre dans le paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 2002, pp. 152-68.
8. SCHIMMEL, Annemarie. *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*. Nueva York: Columbia Univ. Press, 1982, p. 72.
9. SEPEHRÍ, Sohrab, op. cit. *supra*, nota 2, p. 33.
10. For all the Quranic quotes in the text, Abdel Ghani Melara's Spanish translation in *El noble Corán* is used [online] [consulted: 03-06-2019]. Available on: <http://noblecoran.com/index.php/coran-traducido/traducion-de-abdel-ghani-melara>
11. ELENA, Alberto, op. cit. *supra*, nota 6, p. 181.
12. For his photographic work, KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami. Photographies, Photographs, Fotografie...* París: Hazan, 2000. Sobre su obra fotográfica, ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours: Farrago, 2001, pp. 11-25. "Todo comenzó con la Revolución, que coincidió con una revolución para mí a nivel familiar, cogía el coche y me adentraba en el naturaleza, ahí comenzó mi interés", Kiarostami in COLLINS, Pat; DALY, Fergus, dirs. *Abbas Kiarostami. The art of living*. Madrid: Avalon, 2011.
13. For a list of Kurdish films about Kurdistan, KANJO NAVERO, Azad. *Antología de cine kurdo (1978-2007)*. In: *Actualidad kurda* [online] [consulted: 06-03-2019]. Available on: <https://actualidadkurda.wordpress.com/2008/07/15/antologia-de-cine-kurdo-1978-2007/>.
14. For the concept, SOHRAVARDI, Shihaboddin Yahya. *L'Archange empourpré: quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*. París: Fayard, 1976. For the context, CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000; y CORBIN, Henry. *Historia de la filosofía islámica*. Madrid: Trotta, 1994, pp. 189-202.
15. SHAYEGAN, Daryush. Prólogo. In: SEPEHRÍ, Sohrab, op. cit. *supra*, nota 2, p. 16.
16. According to the population and housing census of Hamadan of 2006 (latest updated data of the region according to the Iranian Government), the rural district of Tariq has 13,000 inhabitants distributed in 24 villages. Specifically in Siah Dareh (administrative situation code No. 1303020002041208749) 260 inhabitants are registered in 56 families.
17. KIAROSTAMI, Abbas. *Compañero del viento*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2006, p. 223.
18. Miracle, from lat. *miraculum*, means for looking or expressing amazement.
19. I am indebted to my former partner Amir Kia who – with infinite patience – guided me through the lost Kurdish lands and shared all his knowledge about his culture and origins.
20. CORBIN, Henry. *Spiritual Body and Celestial Earth*. Princeton: Princeton Un. Press, 1977, p. 157.
21. SOHRAVARDI, Shihaboddin Yahya, op. cit. *supra*, nota 14, p. 229. For a general study about the Qaf, TWINCH, Cecilia. La Montaña de Qāf – Un espacio más allá de todo lugar. In: *El azufre rojo*, 2017, n.º 4, pp. 89-98.
22. Kiarostami in LOPATE, Philip. "Kiarostami Close-Up". En: *Film Comment*, 1996, vol. 32, n.º 4, p. 38.
23. For the limited presence of the city in Kiarostami's cinema, FAMILI, Mojdeh. Kiarostami: entre réel et imaginaire. In: *Drôle d'époque*, 1999, n.º 4, pp. 141-5.
24. MULVEY, Laura. Kiarostami's Uncertainty Principle. In: *Sight and Sound*, 1998, vol. 8, n.º 6, p. 26.
25. For a list of terrace and landscape structures, UTZON, Jørn. Platforms and Plateau. In: *Zodiac*, 1962, n.º 10, pp. 114-7.
26. For rarefaction, OUBIÑA, David. Some reflections on a shot in a film by an Iranian filmmaker. In: *Punto de vista*, 1997, n.º 59, p. 23. For outdoor confinement, ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*. París: L'Harmattan, 2005, pp. 17-62.
27. For the motif in the Persian miniature, SAKISIAN, Arménag. Le paysage dans la miniature persane. In: *Syria. Archéologie, Art et histoire*, 1938, vol. 3, n.º 19, pp. 279-286; y MANSOURI, Maryam. La peinture et la miniature persane: La place de la nature. En: *Territoires Esthétiques* [online] París: NSAPVS - Université Paris Ouest, 2014. [consulted: 06-03-2019]. Available on: <https://territoiresthetiques.files.wordpress.com/2014/01/natureminiature-maryam04022014.pdf>. For the account of the Persian miniature in the work of Kiarostami, ROLLET, Sylvie. Une esthétique de la trace. In: *Positif*, 1997, n.º 442, pp. 90-93.
28. NANCY, Jean-Luc, op. cit. *supra*, nota 5, p. 80.
29. NICOLETTI, Manfredi. *L'architettura delle caverne*. Bari: Laterza, 1980, p. 256.
30. GÖTLA, Aspandiyar S. *Guide to Zarthoshtrian historical places in Iran*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 164. In general, SAINTYVES, Pierre. *L'antre des nymphes. Suivi d'un essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*. París: Nourry, 1918.
31. FARROJZAD, Forugh. *Noche en Teherán*. Barcelona: El Bardo, 2000, p. 33.
32. BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México DF: FCE, 2006, pp. 205-34.
33. *Ibid.*, p. 217.
34. DAGLARCA, Fazil H. *Ante-luz*. Madrid: Papeles de Invierno, 1991, p. 7.
35. FARROJZAD, Forugh, op. cit. *supra*, nota 31, pp. 18-9. For an account of Farrojjad and Kiarostami, ELENA, Alberto, op. cit. *supra*, nota 6, p. 235.
36. SHAYEGAN, Daryush. *Le regard mutilé, Schizophrénie culturelle: pays traditionnels face à la modernité*. París: Albin Michel, 1989.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 14, 1 (Fotos del Museo Etnográfico de Garachico); páginas 15 a 18, 2 a 7 (Juan Manuel Palerm Salazar); página 23, 1 (BONSALL, Clive; RADOVANOVIĆ, Ivana; ROKSANDIĆ, Mirjana; COOK, Gordon; HIGHAM, Thomas; PICKARD, Catriona. Dating burial practices and architecture at Lepenski Vir. In: Clive BONSALL, Ivana RADOVANOVIĆ, Vasile BORONEAN, eds, The Iron Gates in Prehistory: new perspectives. Oxford: Archaeopress, 2008, BAR International Series, vol. 1893, pp. 175-204 (based on a drawing by Dušan BORIĆ)); página 24, 2 (Nemezis, own work, CC BY-SA 3.0); página 25, 3 (SREJOVIĆ, Dragoslav. Lepenski Vir: Nova praistorijska kultura u Podunavlju. Belgrade: Srpska književna zadruga, 1969); página 26, 4 (Lucija Ažman Momirski); página 27, 5 (van ESS, Margarete; NEEF, Reinder. Rohstoff Schilf. In: Nicola CRÜSEMANN, Margarete van ESS, Markus HILGERT, Beate SALJE. Uruk–5000 Jahre Megacity. Curt-Engelhorn-Stiftung, Deutschen Archäologischen Institut, Deutschen Orient-Gesellschaft e. V., Vorderasiatischen Museum, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Staatliche Museen zu Berlin, 2013, pp. 114–115); página 28, 6 (Lucija Ažman Momirski); página 30, 7 (Lucija Ažman Momirski); página 29, 8 (Lucija Ažman Momirski); página 30, 9 (Google Earth); página 31, 10 (Matevž Lenarčič); página 31, 11 (Lucija Ažman Momirski); página 31, 12. (Lucija Ažman Momirski). página 38, 1 (Francisco Javier Castellano Pulido); página 39, 2-3 (Fotografía: Hiram Bingham, 1912. Original en revista *Mensual Harpers*, 1912. Fuente: *National Geographic*. Disponible en: https://www.nationalgeographic.com/magazine/1913/04/machu-picchu-peru-inca-hiram-bingham-discovery/); página 39, 4 (Elaboración propia a partir de esquema en LAUREANO, Pietro. *Atlas de água: los conocimientos generales para combatir la desertificación*. Barcelona: Laia, 2005); página 40, 5 (Francisco Javier Castellano Pulido); página 41, 6 (PRIETO-MORENO, Francisco. *Los jardines de Granada*. 2.ª ed. Madrid: Archivo de la Alhambra de Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife, 1973); página 42, 7 (Elaboración propia. La fase B modifica la hipótesis de la alberca del patio del Ciprés de La Sultana de C. Vilchez sobre dibujo de R. Cabrera Orti en VILCHEZ VILCHEZ, Carlos. *El Generalife*. Granada: Proyecto Sur, 1991, p. 31.); página 44 y 45, 8-9 (Fotografías: Pedro Albornoz. Cortesía de la Fundación César Manrique); página 46, 10 (Cortesía de los Centros de Arte, Cultura y Turismo de Lanzarote); página 46, 11. (Fotografía: Luís Ferreira Alves); página 47, 12 (Elaboración propia a partir de planimetría actualizada cortesía de Eduardo Souto de Moura); página 48, 13 (Fotografía: Luís Ferreira Alves); página 49, 14 (Elaboración propia a partir de planimetría actualizada cortesía de Eduardo Souto de Moura); página 50, 15 (Cortesía del fotógrafo Luís Ferreira Alves); página 54, 1, página 58, 2, página 59, 3, página 60,4, página 61, 5, página 62, 6, página 63, 7 y 8, página 65, 9, página 66, 10, página 67, 11, página 68, 12 y 13, página 69, 14 (Susana López Varela); página 74, 1 (Sonia Delgado Berrocal); página 74 2 (Elaboración propia con la herramienta Visor GeoSINIA, en https://sinia.minam.gob.pe); página 75, 3 y 4, página 76, 5 y 6 (Sonia Delgado Berrocal); página 77, 7. (Elaboración propia a partir de información del Ministerio de Cultura de Perú); página 78, 8 y 9 (Sonia Delgado Berrocal); página 80, 10, página 81, 11 (Sonia Delgado Berrocal); página 82, 12 (Elaboración propia a partir de datos recogidos en SENAMHI, 2009. http://catalogo.geoidep.gob.pe:8080/metadatos/srv/api/records/3e9c4e25-52ba-4475-ac09-f09a366e287c); páginas 88 a 96, 1 a 12 (© Beatrice Agulli); página 102, 1 (Avalon Distribución Audiovisual S. L.); página 104, 2 (Avalon Distribución Audiovisual S. L.); página 104, 3 (Sigurd Morken); página 106, 4 (Avalon Distribución Audiovisual S. L.); página 107, 5 y 6 (Pablo López Santana); página 108, 7 (Avalon Distribución Audiovisual S. L.); página 108, 8 (Izquierda: BMG Music Spain, S. A.; derecha: Museo de Arte Turco e Islámico de Estambul); página 109, 9 (Avalon Distribución Audiovisual S. L.); páginas 115 a 128 , 1 y 12 (José María Jové Sandoval); página 127, 13 (Fotografía: Taliesin West Pergola. Wisconsin Historical Society. WHi-144493); página 129, 14 (José María Jové Sandoval); página 130, 15 (Fotografía: Taliesin West. Wisconsin Historical Society. WHi-144492); página 137, 1. (Fotografía: Désiré Charnay.The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. “Vue General Des Ruines, à Uxmal”. New York Public Library Digital Collections. [acceso: 06-07-2019]. http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-11f9-a3d9-e040-e00a18064a99 y Planta de Uxmal. Rare Book Division, The New York Public Library. “Plan of Uxmal” New York Public Library Digital Collections. Accessed July 6, 2019. http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-1210-a3d9-e040-e00a18064a99); página 137, 2 (Archivo Henri Stierlin); página 138, 3 (Planos Coop.6 – S.393 y Coop.4 – S.391. Fundación Rogelio Salmona); página 139, 4 (Plano S. N. y redibujo Fundación Rogelio Salmona); página 140, 5 (Plano ALP.26 – S.1690. Fundación Rogelio Salmona. Plano de localización Clara Mejía Vallejo y Ricardo Merí de la Maza); página 141, 6 (Plano Coop.2 – S.389 y otros redibujos. Fundación Rogelio Salmona); página 142, 7 (Fundación Cristina de la Vivienda. Fotografía de conjunto. Fundación Rogelio Salmona. Plano de localización Clara Mejía Vallejo y Ricardo Merí de la Maza); página 143, 8 (Planos CAV.1 – S.566 y FCV 6. S 581. Fundación Rogelio Salmona); página 144, 9 (Boceto JAE 023-036-136. Fundación Rogelio Salmona y fotografía exterior ©Leonardo Finotti); página 146, 10 (Plano UP.006 -02B-099 y fotografía de maqueta. Fundación Rogelio Salmona); página 147, 11 (Fotografías de maqueta. Fundación Rogelio Salmona); página 148, 12 (Plano CC/Z028-07A-289. Fundación Rogelio Salmona); página 149, 13 (Estudios previos julio 23/80 CCB 149-05A-266, julio 23/80 CCB 150-05A, febrero 6/80 CCB 126-05A-266, enero 31/80 CCB 123-05A-266, diciembre 19/79 CCB 019-05A-264. Fundación Rogelio Salmona); página 150, 14 (Fotografías exteriores: rampa de acceso a la cubierta. © Leonardo Finotti y fotografía patio del caucho © Enrique Guzmán); página 150, 15 (Fotografía: Désiré Charnay. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. “Ancien Temple, à Chichen-Itza, applé le chateau”. New York Public Library Digital Collections. [acceso: 06-07-2019]. http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-11e9-a3d9-e040-e00a18064a99 y Casa de los Huéspedes de Colombia fotografía del exterior (estado actual) © Leonardo Finotti);