

ZAPATA BARRERO, R., 2008: "El análisis del discurso como indicador del proceso de multiculturalidad: programa de investigación" en CHECA Y OLMOS, F., 2008. La inmigración sale a la calle. Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio. Icaria Antrazyt, Barcelona.

VAN DIJK, T., 2008: "Entrevista al profesor Teun van Dijk", en MARTÍNEZ LIROLA, MARÍA: Inmigración, discurso y medios de comunicación. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.

[http://sosracismo.es/\(01/11/2011\)](http://sosracismo.es/(01/11/2011)).

[http://extranjeros.mtin.es/es/ObservatorioPermanenteInmigracion/\(01/11/2011\)](http://extranjeros.mtin.es/es/ObservatorioPermanenteInmigracion/(01/11/2011)).

## **La mujer en el cine iraní contemporáneo. Una mirada a través de la obra de Abbas Kiarostami**

Irene Liberia Vayá<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Irene Liberia Vayá: ireneliberia@gmail.com

Como se dijo en diversas ocasiones durante el desarrollo de las Jornadas Universitarias *Mujeres en Oriente Medio: agentes de desarrollo en un contexto de conflicto*, el cine puede ser una herramienta muy útil de acercamiento al “otro”, en especial si nos fijamos en las representaciones alternativas a las que difunde el discurso cinematográfico hegemónico y atendemos a la imagen que esos “otros” construyen sobre sí mismos. En concreto, aquí nos referimos al cine realizado en Oriente Medio por cineastas que, en tanto que sujetos de una determinada realidad sociocultural, filman ideas y emociones a partir de ésta y contribuyen así a la creación de un imaginario alternativo sobre esas culturas que desde Occidente llamamos “otras”; un imaginario, en definitiva, construido desde dentro y no impuesto desde fuera.

De todos los cines de Oriente Medio, en el presente artículo nos planteamos una reflexión en torno al cine iraní porque, además de la importante producción cinematográfica desarrollada en Irán a lo largo de su historia, y a pesar de las dificultades políticas y económicas –dificultades que, sin embargo, han propiciado un fenómeno único: la aparición sucesiva de dos “nuevos cines” muy distintos entre sí–, en los últimos años este cine ha adquirido gran notoriedad a nivel internacional, despertando el interés de críticos, teóricos y espectadores en todo el mundo, y convirtiéndose en uno de los cines “periféricos” más vistos y laureados del momento<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Aunque no debemos olvidar que a Occidente sólo llega una ínfima parte de la producción cinematográfica iraní, que se reduce además a muy pocos nombres: los más destacados son sin duda dos: Abbas Kiarostami y Mohsen Makhmalbaf.

Más concretamente, dentro de esta cinematografía nos centraremos en la obra de Abbas Kiarostami, que irrumpió con fuerza en el panorama internacional a comienzos los noventa con su película *Y la vida continúa* (1992), convirtiéndose en el cineasta iraní más conocido y aplaudido en Occidente y también en el más influyente dentro del contexto cinematográfico de su país, donde su modelo de “ficción documental” (Weinrichter, 2002) ha acabado creando escuela.

Lo que nos proponemos en estas páginas es retomar algunas cuestiones planteadas a propósito del videoforum sobre el film de animación *Persépolis* (M. Satrapi y V. Paronnaud, 2008) que se celebró en el marco de las Jornadas Universitarias que han dado lugar al presente libro, y que derivó en un debate más amplio sobre cómo el cine iraní refleja el papel de la mujer en esta sociedad. La actividad mencionada incluía un breve comentario sobre la película *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002), y debido a las interesantes vías de análisis y reflexión que suscitó este film y al enorme éxito que la obra de Kiarostami tiene a nivel internacional desde hace dos décadas, en el presente texto nos planteamos adentrarnos en dicho film y en algunas otras películas del cineasta iraní para identificar cuáles son las características que definen la imagen y el rol de la mujer en su cine. Y todo ello reivindicando, como hemos indicado antes, el potencial de este medio para ayudarnos a conocer desde dentro culturas más o menos lejanas a la nuestra.

#### **El cine en Irán: un breve recorrido histórico**

Como afirma Yves Thoraval (1995), Irán posee una sólida tradición cinematográfica desde que los *Films Pathé* llegaron a Teherán en 1912-1913. El propio *shah* Mozafereddin fue

quien introdujo el cinematógrafo en Persia a pesar de la fuerte oposición que éste suscitó en la institución religiosa desde el comienzo. El desarrollo de una verdadera industria cinematográfica no se da hasta los años cincuenta, cuando Irán se encuentra ya bajo el control del segundo *shah* de la dinastía Pahlevi y el país se embarca en un proyecto de modernización industrial de la mano de los Estados Unidos, eliminando además a todos los opositores al *shah*. Desde la introducción del cinematógrafo, pero todavía más a partir de los cincuenta, las salas de cine proyectan una gran cantidad de films extranjeros. También en este período se desarrolla en Irán la crítica cinematográfica, se crean algunos cineclubs y ven la luz los primeros grandes éxitos de la producción local, afianzándose así un cine comercial iraní. En resumen, la industria cinematográfica en Irán apuesta por un cine escapista (vigilado siempre por una rigurosa censura) y por una concepción del nuevo medio como espectáculo de masas, que se convierte rápidamente en un instrumento para occidentalizar las costumbres persas.

En 1965 se crea el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes (Kanun) por iniciativa de la esposa del *shah*. Esta institución, que nació con el objetivo de crear una biblioteca infantil en Teherán y promover la publicación de materiales de lectura para niños y adolescentes, acabó contando entre sus múltiples actividades con un departamento dedicado al cine, que fue fundamental para el impulso de las dos “nuevas olas” cinematográficas antes citadas y, en especial, para el inicio y desarrollo de la carrera de Abbas Kiarostami.

Como hemos indicado antes, Irán conoce en un período de tiempo muy reducido dos “nuevos cines”. El primero (*motefavet*) se desarrolla en los años setenta y cuenta entre

sus impulsores con Dariush Mehrjui, Nasser Taghvaei, Bahram Beyzai, Parviz Kimiavi, Amir Naderi, Sohrab Shahid Saless o el propio Abbas Kiarostami. Todos ellos conforman un grupo de jóvenes cineastas que producen una serie de películas bastante interesantes caracterizadas por un gran hermetismo. Esta corriente cinematográfica, sin embargo, se vuelve cada vez más inaccesible y se convierte en un cine casi críptico que no responde a los gustos del público. Según Alberto Elena (1995), se trata de un movimiento que no dejó nunca de ser “relativamente precario y marginal” (p.17), y que en las postrimerías del reinado del *shah* ya está prácticamente agotado.

A partir de 1975, Irán importa de manera masiva *spaghetti-westerns* y películas de artes marciales de Hong Kong, mientras los opositores al régimen del *shah* –muy activos en estos momentos– convierten al cine en uno de sus principales objetivos, hasta el punto de destruir numerosas salas de proyección durante los disturbios prerrevolucionarios<sup>3</sup>. El ambiente conflictivo y el fuerte descontento presagia el triunfo de la Revolución Islámica, que llega el 1 de febrero de 1979 con el regreso a Irán del Ayatolá Ruhollah Jomeini. La República Islámica queda instaurada apenas dos meses después, tras un referéndum en el que el 98% de los votos son favorables a dicha república. En este contexto, la industria cinematográfica sufre una recesión imparable que se prolongará durante los primeros años del nuevo régimen. Sin embargo, pasado un tiempo, Jomeini acaba convenciéndose de que el cine es un medio inigualable de

<sup>3</sup> El más conocido de los ataques contra sala de cines fue la quema del cine Rex de Abadán en agosto de 1978, que acabó con la vida de más de 400 personas.

formación ideológica, y a partir de mediados de los ochenta le da un impulso muy importante, volviendo a activar el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes y creando, entre otras cosas, la Fundación Farabi (una organización que a partir de entonces se hace cargo de muchas de las reformas proyectadas en este sector).

Desde 1983 aproximadamente y durante toda una década, el cine iraní irrumpe con fuerza en el panorama mundial. La industria parece estar recuperándose y, a partir de 1985, Irán ya produce sesenta largometrajes de ficción al año. Con el rechazo de los Ayatolás a todo lo occidental, se pone fin a la importación masiva de películas extranjeras y sólo se permite la proyección, aparte de cine iraní, de películas de autor europeas y japonesas. Los films de la “nueva ola” de los setenta, por su parte, acaban volviéndose invisibles, ya que, como es lógico, no respetan las normas de la *shari’a* o ley islámica. A principios de los noventa, en plena crisis económica por la disminución de los ingresos procedentes de la exportación de petróleo y con el fin del apoyo incondicional del estado a su producción cinematográfica, los grandes directores de la etapa anterior y algunos nuevos triunfaban en los festivales internacionales, dando comienzo así al reconocimiento y al prestigio con el que el cine iraní cuenta hoy en día.

Muhammad Jatami, Presidente de Irán de 1997 a 2005, se compromete a apoyar un cine de calidad frente a la mayoritaria producción comercial. Ésta y otras medidas dan muestra de un claro aperturismo que favorece el triunfo del segundo “nuevo cine iraní”, materializado en la Palma de Oro que consigue en Cannes *El sabor de las cerezas* (Kiarostami, 1997). No obstante, tras obtener la presidencia Mahmoud

mulheres en oriente medio

Ahmadinejad, éste endurece las normas que rigen la producción cinematográfica e impone una férrea censura. Sin embargo, sus restricciones traen consecuencias inesperadas, como señala la cineasta Firouzeh Khosravani: “el sometimiento al que se ven sujetos más de 3.000 directores iraníes (...) ha favorecido el impulso de un cine metafórico de calidad” (2008, 4 de noviembre). Además, la aceptación y el prestigio internacional revierten en otra consecuencia muy positiva: la presión sobre las autoridades locales para romper en el mejor de los casos la exclusión y la censura ejercidas sobre este medio.

#### La censura en el cine de la Republica Islámica iraní

La *shari’a* o ley islámica es la normativa que rige el comportamiento público y privado (tanto en el cine como en la vida real) en Irán desde la instauración de la República Islámica. Esta ley prohíbe, entre otras cosas, abordar abiertamente en las películas las relaciones entre hombres y mujeres que no estén casados o unidos por vínculos de sangre y mostrar cualquier tipo de efusión física (excepto hacia los niños o personas del mismo sexo). Según la *Shari’a*, en el cine los esposos han de dormir en camas separadas y todas las mujeres tienen que llevar el *hiyab* tanto en público como en privado. En la actualidad, la Comisión de Cultura y Cine Islámico examina pormenorizadamente los films y señala las “faltas” tanto por defecto (la poca exaltación de los valores locales) como por exceso (la imitación de formas de vida occidental). Toda conducta que discrepe de la moral coránica, toda imagen erótica y todo diálogo de amor están prohibidos. Se suprimen las secuencias críticas con el matrimonio religioso musulmán y cualquier comentario

mulheres en oriente medio

negativo sobre el sistema político. Además, hay castigos para casos concretos o reincidentes, que van desde la supresión de escenas a la limitación o prohibición de la exhibición en territorio nacional, pasando por la inhabilitación de algunos cineastas<sup>4</sup>.

Sin embargo, cabe decir que a pesar de esta “moralización llevada al extremo” (Yves Thoraval, 1995, p.9) –sobre todo en relación a la representación de las mujeres– que favorece la autocensura por parte de los realizadores, éstos frecuentemente consiguen eludir la censura, como demuestran numerosos films que a lo largo de la historia reciente del cine iraní han abordado de manera crítica la situación de la mujer y han otorgado a personajes femeninos papeles valientes y subversivos<sup>5</sup>. Además, cabe destacar que,

<sup>4</sup> Uno de los casos más flagrantes de censura es el sufrido por Jafar Panahi, que antes de convertirse en director fue ayudante de Abbas Kiarostami. En diciembre de 2010, el cineasta fue condenado a seis años de cárcel y veinte de inhabilitación para hacer cine, viajar al extranjero o conceder entrevistas (tras haber pasado ya 77 días en prisión) por “actuar contra la seguridad nacional y hacer propaganda contra el régimen”, según las autoridades iraníes. Panahi apeló la sentencia pero en octubre de 2011 un tribunal de Teherán confirmó la pena.

<sup>5</sup> Algunos ejemplos son: *Sara* (Dariush Mehrjui, 1993), que trata sobre el sacrificio de la mujer en la pareja urbana, en el seno de una sociedad donde hasta los maridos más “modernos” tienen comportamientos machistas. *Hamsar* (*La esposa*), de Mehdi Fakhimzadeh (1994), una comedia de costumbres feminista que cuenta la historia de una pareja acomodada de la ciudad, en la que el marido y la mujer son ejecutivos en una empresa farmacéutica, donde la esposa es ascendida y su marido, negándose a ponerse bajo sus órdenes, la obliga a elegir entre su vida profesional y conyugal. *Zinat* (Ebrahim Mokhtari, 1994) nos muestra la lucha de una asistente social por ejercer su trabajo frente a las reticencias de sus propios padres y su suegra, que pretenden obligarla a abandonar un trabajo considerado inmoral para una mujer casada. Por último –aunque

mulieres en oriente medio

a partir de la Revolución Islámica, algunas mujeres se han dedicado a la realización de largometrajes que, sin ser planteados desde posturas propiamente “feministas”, significan un claro paso delante en la normalización y consolidación de la presencia de las mujeres en un mundo inminentemente masculino. Algunas de ellas son Tamineh Milani, Rakhshan Bani’etamad o Puran Derakhshandeh. Por otra parte, muchas de las películas producidas tras el cambio de régimen en Irán, sobre todo a partir de los noventa, han servido para visibilizar roles femeninos muy lejanos al estereotipo de la mujer árabe o musulmana creado desde Occidente: en estos films vemos a profesoras de Universidad, directoras de hospitales, mujeres de negocios, abogadas, etc.

### La mujer en el cine de Abbas Kiarostami

Antes de centrarnos en el lugar que ocupa la mujer en el cine de Kiarostami, haremos una pequeña introducción a la obra cinematográfica de éste –que también es poeta, fotógrafo y autor de algunas instalaciones de arte moderno– y comentaremos las principales características que estudiosos y críticos atribuyen a las películas más internacionales del director iraní.

#### Breve biografía

Abbas Kiarostami nació en Teherán el 22 de junio de 1940 en el seno de una familia numerosa. A los 18 años abandonó el

podríamos citar muchas otras–, *El círculo* (Jafar Panahi, 2000) nos traslada las limitaciones que sufre una mujer sola en Irán a partir de tres historias en las que varios personajes femeninos son víctimas de graves injusticias y desigualdades flagrantes.

mulieres en oriente medio

hogar familiar para independizarse mientras trabajaba como guardia de tráfico y se preparaba para ingresar en la Facultad de Bellas Artes de Teherán, cosa que consiguió en su segundo intento. En el terreno profesional, Kirostami se centró primero en el diseño gráfico, comenzando con la creación de cubiertas de libros y carteles publicitarios para varias empresas, hasta que fue contratado por la principal agencia de cine publicitario de la época, para la que dirigió más de cien films publicitarios. Se ganó una sólida reputación en este ámbito, que finalmente abandonó por la insatisfacción que le producían las presiones comerciales. A partir de ahí, diseñó los créditos de algunas películas hasta su entrada en el Kanun o Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes en 1969. En el seno de esta institución, donde participa en la puesta en marcha de un departamento de cine, se convierte en cineasta (aunque no tenía una formación concreta al respecto ni una especial motivación), y filma sus primeros cortometrajes en la década de los setenta (*Pan y callejuela*, 1970, y *La hora del recreo*, 1972), influido por el “nuevo cine” iraní. Durante este período dirige, además, un medimetraje (*La experiencia*, 1973) y su primer largometraje (*El viajero*, 1974). A estas películas le seguirán muchas otras (*Dos soluciones para un problema*, 1975; *Yo también puedo*, 1975; *Colores*, 1976: etc.)<sup>6</sup>, la mayoría de las cuales son films didácticos para el Kanun<sup>7</sup>:

<sup>6</sup> Para más información puede consultarse el libro de Alberto Elena *Abbas Kiarostami* (2002) y que incluye una filmografía completa del cineasta hasta el año de publicación de dicho texto entre las páginas 289 y 311.

<sup>7</sup> Nos referimos a un género que, según Thoraval (1995), fue especialmente mimado por el régimen y estuvo en los orígenes de las carreras de grandes cineastas como Bahram Beyzaï, Amir Naderi o el propio Kiarostami. Se trata de películas que retratan un viaje iniciático en el que los niños se enfrentan a la hostilidad del mundo adulto.

El éxito internacional de Kiarostami llegaría después de casi dos décadas de realización cinematográfica con el estreno de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), primer film de una trilogía improvisada que los críticos han bautizado con el nombre de “la trilogía de Koker”. Aunque, como hemos comentado anteriormente, será la Palma de Oro de Cannes en 1997 otorgada a *El sabor de las cerezas* la que consolidará definitivamente a Kiarostami como el principal representante de una cinematografía que se ha convertido desde hace dos décadas en una de las más ensalzadas y premiadas de todo el mundo. Con algunas de estas cintas Kiarostami se enfrenta a la censura de la Comisión de Cultura y Cine Islámico, y precisamente los problemas con ésta se agudizan con la realización de algunos films posteriores tales como *Ten* (2002) o *Copia certificada* (2010). A pesar de que sus últimos trabajos no han podido estrenarse en Irán y de la denegación del permiso necesario para rodar su próximo film en territorio persa, Kiarostami ha decidido seguir viviendo en Teherán, su ciudad natal, y a este respecto nos dejó no hace mucho en una entrevista una frase que es toda una declaración de principios: “Soy iraní, pertenezco a esta patria, y lo digo sin ningún tipo de nacionalismo absurdo. Me duele mucho lo que pasa en mi país, pero no puedo irme” (2010, 1 de noviembre).

### ***Una reflexión en torno a las principales características del cine kiarostamiano***

De manera sucinta y a modo de repaso muy general al cine de Abbas Kiarostami, comentamos a continuación algunos de los rasgos que más se asocian a su obra cinematográfica para refrescar ciertas ideas que nos servirán de contextualización en el análisis del rol que cumplen las mujeres en las películas del cineasta iraní.

En primer lugar, cuando se hace referencia al cine de Kiarostami –y al cine iraní en general– se suele hablar de su alta calidad metafórica o simbólica. Esta característica está íntimamente ligada a la tradición cultural persa que los análisis fílmicos de autores occidentales suelen dejar de lado. En este sentido, en vez de comparar el cine kiarostamiano primero con el neorrealismo y más tarde con los nuevos cines de los sesenta, críticos como Sussan Sham reivindican la necesidad de relacionar la obra de Kiarostami con su cultura de origen. Así, en lo que concierne al simbolismo de sus películas, el cineasta nos remite a un elemento central de la cultura persa: la poesía tradicional, inspiradora, según el propio director, de buena parte de su filmografía.

Para Nancy (2008), es muy importante a la hora de estudiar el cine de Kiarostami tener en cuenta la diferencia entre la pintura y la imagen concebidas en Occidente como mímeme, como copia fiel de lo real, y su concepción en la tradición persa como *experiencia* o *vivencia* del mundo<sup>8</sup>. Para el filósofo francés, el cine kiarostamiano podría definirse como una “meditación metafísica” en el sentido de que sus películas son un lugar privilegiado para el recogimiento y la reflexión. Alberto Elena, por su parte, defiende que la obra de Kiarostami supone un nuevo modo de entender el cine como “arte de la mirada”, de tal manera que sus films aspirarían a algo así como a educar la mirada para “abrir los ojos”. Sin alejarnos de todo lo dicho hasta ahora y volviendo a la

<sup>8</sup> Kiarostami declaraba en 1992: “Hoy en día, un cineasta debe necesariamente interrogarse sobre las imágenes y no limitarse a producirlas” (citado en el texto introductorio de Víctor Erice al libro *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*, de J. L. Nancy).

tradición poética persa, Víctor Erice –que escribe uno de los textos introductorios de un libro que Nancy dedica al director iraní– lo expresa de esta otra forma: “la mirada de Abbas Kiarostami es, por encima de cualquier otra consideración, la del poeta” (Nancy, 2008, p.29). Y a este respecto debemos recordar aquí que la poesía era, para la generación de Kiarostami, un elemento central en su formación y un motor de renovación intelectual en su país, además de una de las armas más poderosas frente al *shah* (Elena, 2002, p.270)<sup>9</sup>.

El cine kiarostamiano se define también por su rígida postura frente a la producción hollywoodiense y su invasión cultural. El cineasta asegura no soportar el cine narrativo y se muestra convencido de que el tiempo de contar historias ha pasado y ahora el objetivo del cinematógrafo ya no es educar, entretener o generar sentimientos de culpa en el público. Para Kiarostami “la mejor forma de cine es aquella que plantea interrogantes al espectador”, ya que ese es el auténtico trabajo del cineasta, mientras que la tarea del público es estar atento a lo que ve e intentar encontrar respuestas por sí mismo. Así, el director iraní prefiere que sus espectadores sean siempre conscientes de que lo que están viendo es una película<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Hay quien asegura que durante toda su carrera, lo que ha hecho Kiarostami ha sido tratar de crear un equivalente cinematográfico de la poesía moderna iraní (Elena, 2002, p.272).

<sup>10</sup> Núria Aidelman (2006) lo expresa así: “lo que nos parece una evidencia para la pintura, a saber, que pintar el aire o el mar significa inventarlos, con el cine se nos olvida. Su capacidad de registro nos puede hacer creer que el mundo es algo dado que la cámara encuentra y fija. Sin embargo, la lluvia, el mar, la luna, también en cine hay que reinventarlos, encuadrarlos, elegir una paleta para pintarlos” (p.139).

En otro orden de cosas, también se ha hablado mucho – nosotros lo hemos nombrado un poco más arriba– del carácter híbrido entre documental y ficción del cine kiarostamiano. El cineasta ha trabajado mayoritariamente con actores no profesionales que, aunque en muchas ocasiones se interpretan a sí mismos, están sometidos, en palabras de Víctor Erice, “a una ficción –por leve que sea– capaz de extraer de sus presencias una verdad que se produce en el tiempo de un destello” (Nancy, 2008, p.28). Esto, junto al hecho de que Kiarostami ha desarrollado una parte importante de su carrera en el ámbito del documental y de que filma sus películas aprovechando lo que le ofrece un determinado lugar, acontecimiento o circunstancia, provoca que en muchas ocasiones no sepamos si estamos ante un film factual o una ficción. Pero en realidad, según explica el propio director, esto no importa, ya que se trate de una cosa o de la otra “todo lo que contamos es una gran mentira y nuestra habilidad consiste en contarla de manera tal que resulte creíble. Que una parte sea documental y otra una reconstrucción tiene sólo que ver con nuestro método de trabajo, pero no es algo que incumba al público. Lo más importante es cómo nos servimos de una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande”<sup>11</sup>.

Hay muchos otros rasgos del cine kiarostamiano que, por falta de espacio –pero no de importancia– no podemos comentar en estas páginas, a saber: lo que algunos llaman la puesta en práctica de una “política de la lentitud”, la técnica de repetición de motivos, el carácter autorreflexivo, una

<sup>11</sup> Contado por Kiarostami en el documental *Abbas Kiarostami: vérité et songes* (1994), de Jean-Pierre Limosin.

estética del plano que no impone lo que es importante, el protagonismo del silencio, la meditación, la infancia, la naturaleza, los caminos, el coche a través del cual descubrimos el mundo... (Bergala, 2006, pp.16 y 17). Sin embargo, creemos que, tras el sucinto repaso que realizado a la historia del cine en Irán y a las características de la cinematografía de Kiarostami, nos encontramos en un punto adecuado para abordar desde el análisis crítico nuestro objeto de estudio: el lugar que ocupa la mujer en la obra del cineasta iraní.

### ***La presencia de la mujer en el cine de Kiarostami. Una aproximación a los papeles más relevantes.***

Si echamos un vistazo rápido a la carrera cinematográfica de Abbas Kiarostami, nos percataremos de que la presencia de las mujeres es más bien escasa hasta sus últimos trabajos. Después de centrar sus films en tramas protagonizadas por niños (en el marco del Kanun), el cineasta iraní, sin abandonar la realidad infantil y adolescente, poco a poco va otorgándoles más importancia a los personajes adultos, aunque éstos son en su mayoría hombres. Sin embargo, la mujer iraní va introduciéndose progresivamente en su películas, primero a través de pequeños papeles que, como veremos, no son en absoluto anecdóticos ni carentes de importancia, hasta alcanzar en la primera década del nuevo siglo un protagonismo absoluto, concretamente en dos de los films que aquí comentaremos de forma más profunda: *Ten* (2002) y *Shirin* (2008).

Es cierto que, al contrario de lo que ocurre con otros cineastas iraníes como Jafar Panahi, que han abordado desde el comienzo problemas relacionados con la difícil situación de las mujeres en el Irán actual (películas como la célebre *El*

*círculo*, 2000; o la más reciente *Offside*, 2006; dan buena cuenta de ello), Kiarostami no ha otorgado un lugar importante a estas cuestiones hasta la última etapa de su carrera. En este sentido, hay que tener en cuenta que el cineasta trabajó para el Centro de Desarrollo de Niños y Adolescentes hasta 1994, cuando estrenó su primera película independiente, *A través de los olivos*. Sin embargo, como hemos dicho, no será hasta ocho años después cuando realizará un film protagonizado por una mujer, aunque es cierto que cuando lo haga no sólo otorgará el papel principal a un personaje femenino, sino que lo hará en una película que trata específicamente sobre el estatus de la mujer iraní a comienzos del siglo XXI.

Así, aunque el film al que nos referimos, *Ten* (2002), es una excepción en la dilatada filmografía de Kiarostami, éste sí que ha centrado su atención anteriormente en el universo femenino y en la difícil situación a la que la mujer iraní se enfrenta, aunque no de manera tan directa y explícita. Sin embargo, en tanto que autor de películas que abordan los problemas de la gente en la actualidad, Kiarostami considera que su cine es una obra política: “Cuando te interesas por el sufrimiento de los demás y tratas de expresarlo de manera tal que otras personas puedan sentirlo y comprenderlo, eso es política” (citado en Elena, 2002, p.275). Y en este sentido, como decimos, hay papeles femeninos antes de *Ten*, que suponen toda una novedad en la carrera del director iraní (sobre todo a partir de películas como *A través de los olivos* o *El viento nos llevará*) y nos transmiten, además de las tremendas dificultades a las que se enfrentan las mujeres en Irán, una imagen de éstas muy diferente a la que con frecuencia asumimos desde Occidente, donde las vemos exclusivamente como víctimas pasivas que acarrean con todo

مُجَلَّاتٌ فِي مِشْرِقِ مِجْدِي

lo que la sociedad, profundamente patriarcal y androcéntrica, les tiene reservado.

Nos interesa analizar el cine de Kiarostami desde una perspectiva de género porque, aunque el acercamiento directo de éste a la problemática de la mujer ha sido tardío, finalmente ha llegado y, cuando lo ha hecho, se ha producido de manera contundente. La explicación que el propio cineasta da al respecto ha pasado de centrarse a modo de excusa en el hecho de que la censura suponía una barrera infranqueable y de que no quería arriesgarse a ofrecer imágenes falsas sobre la mujer, a confesar conscientemente que, como cineasta, llega con mucho retraso al tratamiento del territorio femenino en sus películas: “Prescindir de la mujer en mi cine no fue una decisión demasiado inteligente: mi descubrimiento ha llegado un poco tarde, pero ahí está” (citado en Elena, 2002, p.254).

*A través de los olivos* (1994)

El primer film en el que Kiarostami otorga uno de los papeles principales a una mujer es, como ya habíamos anunciado, *A través de los olivos*. Se trata de la tercera película de lo que algunos llaman “la trilogía de Koker”. Esta supuesta trilogía, que en realidad no fue pensada como tal por el cineasta, comienza con la ya célebre *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), que relata la historia de un niño que busca desesperadamente la casa de un compañero del colegio para devolverle su cuaderno de clase. A este film le sigue *Y la vida continúa* (1992), donde un actor que hace el papel de director de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* recorre en coche junto a su hijo pueblos devastados por el terrible terremoto que asoló Irán en 1990, buscando a los protagonistas de su película. Por último, *A través de los olivos* nace a partir de una secuencia de *Y la vida continúa* protagonizada por Hossein y

مُجَلَّاتٌ فِي مِشْرِقِ مِجْدِي

Tahereh, dos jóvenes que daban vida a una pareja de recién casados. Kiarostami percibió durante el rodaje que entre ellos existía una tensa relación en la vida real que hacía pensar en sentimientos de amor ocultos, y a partir de esta intuición, el cineasta rescató esta supuesta relación imposible como trama principal de su siguiente trabajo, que es el primero de toda su carrera que se centra en una historia de amor.

Los protagonistas de *A través de los olivos* son, pues, dos jóvenes supuestamente enamorados: Hossein, un albañil analfabeto que trabaja en el rodaje de la película haciendo el papel de recién casado; y su esposa en la ficción, Tahereh, una muchacha no tan pobre como él que tiene estudios y que perdió a sus padres en el terremoto de unos años atrás. Hossein quiere casarse con Tahereh, y así se lo hace saber a la abuela de ésta, ahora única responsable de la joven. Pero la anciana se niega tajantemente porque Hossein es pobre y no tiene nada que ofrecerle a su nieta, ni siquiera una casa. A pesar de todo, el joven no se rinde y declara su amor a la muchacha una y otra vez, asegurándole que sus sentimientos son sinceros y que su boda no supondrá un impedimento para que ella pueda seguir estudiando y viviendo libremente. En definitiva, Hossein no quiere una esclava, quiere una mujer que le ame y a quien amar.

Es cierto que el protagonista principal es Hossein y que a Tahereh, en lo que concierne a la relación entre ambos, sólo la vemos a través de los ojos de éste, ya que la joven se niega a dirigirle la palabra más allá de las frases que intercambian en el rodaje en el que ambos trabajan. Pero no es menos cierto que el film encierra una importante crítica de las injusticias sociales que viven los protagonistas en forma de prohibiciones –prohibiciones justificadas por una tradición

mulheres en oriente medio

que resulta frustrante para los individuos de una sociedad de finales del siglo XX—. Es en este sentido que Tahereh no responde a Hossein en su intento incansable por convencerla: no tiene voz porque no le corresponde a ella decidir. Pero como bien le reprocha el joven enamorado, él no quiere la respuesta de su abuela, que “pertenece a otro tiempo”, sino la suya propia. Lo que quiere Hossein, en realidad, es algo muy significativo si analizamos la película desde una perspectiva de género: desea que la muchacha decida y, por lo tanto, que se convierta en lo que debe ser, en una persona independiente con criterio y libertad para elegir su futuro. No sabemos, pues, si el silencio de Tahereh es producto de su voluntad o del acatamiento de una rígida tradición (debemos tener en cuenta, además, que toda la película transcurre en el medio rural), pero Kiarostami nos sugiere lo segundo cuando en una de las secuencias más emotivas de la película los coches en los que viajan Hossein y Tahereh (por separado) se detienen en paralelo y, durante unos segundos, la joven se gira hacia Hossein y le dedica una mirada que llevará a éste a perseguirla y a buscar una respuesta de manera incesante.

En el mismo sentido, es también muy significativa la secuencia en la que Keshavarz, que hace de director de *Y la vida continúa*, intenta entablar conversación con una de las muchachas a las que recoge con la camioneta en la que viaja parte del equipo de la película. Sólo la mujer de más edad dialoga de verdad con él, ya que la jovencita, hija de dicha señora, ni siquiera responde al director cuando éste le pregunta su nombre (la explicación que da Hossein en tanto que conocedor de la zona y de su cultura, es que “aquí los extraños no preguntan a las chicas cómo se llaman”). Y es que, si nos fijamos un poco, en toda la película no hay

mulheres en oriente medio

ninguna chica que dirija la palabra a un muchacho<sup>12</sup>. De ahí que romper el silencio signifique, según Elena (2002), en el caso de Tahereh, no sólo el reconocimiento de su amor por Hossein, sino la ruptura de un sistema cerrado y regido por normas estrictas cuya justificación ya no pertenece a este mundo.

Y algo de esa ruptura tenemos en la secuencia final cuando, tras acompañar a Hossein en su intensa declaración de amor a través de los olivos, la cámara se queda en lo alto de una colina y, en un gran plano general, filma a los protagonistas alejándose hasta convertirse en dos pequeños puntos en medio de la inmensidad de la naturaleza. La voz de Hossein es sustituida por una música alegre que parece indicar el cambio de actitud en Tahereh, un cambio también presagiado por el hecho de que los dos pequeños puntos que representan a los protagonistas entran en contacto durante un segundo antes de que uno de ellos (presumiblemente la muchacha) siga avanzando mientras el otro (Hossein) deshace apresuradamente el camino con un ánimo muy distinto al que le había acompañado hasta entonces. Así, desde la distancia más absoluta –sin duda motivada por la censura pero también, como ha indicado Kiarostami, por pudor– y con la necesaria colaboración del espectador para llegar a dicha conclusión, el cineasta acaba otorgándole a Tahereh la voz que la más férrea tradición le niega.

Por otro lado, hay que decir que el personaje de Tahereh tiene otra faceta bien distinta, y es la que muestra frente a su

<sup>12</sup> Kiarostami ha declarado que, con frecuencia, en sus películas muestra un mundo que no le gusta, y en *A través de los olivos*, nos hace ver la condición de las mujeres rurales de su país, una condición que le produce tristeza.

abuela y la señora Shiva, *script* del rodaje en el que trabaja la muchacha. Ésta se muestra testaruda, llega tarde a su cita con la señora Shiva y además, no cede cuando se le exige que para la película ha de vestir un traje de campesina que no le gusta. Es decir, que por una parte tenemos a una Tahereh que nunca expresa sus sentimientos y guarda silencio, y por la otra, a una joven con carácter cuando no hay chicos de por medio. Además, no hemos de olvidar que trabaja como actriz en una película donde todos son hombres excepto la señora Shiva, algo bastante sorprendente en un contexto rural y muy empobrecido.

Para cerrar este epígrafe cabe mencionar a otro personaje femenino que no responde a las reglas de la tradición: la señora Shiva. Se trata de una mujer adulta e independiente que tiene un trabajo remunerado fuera del hogar en un mundo predominantemente masculino como es el del cine. Es cierto que el puesto de *script* es frecuentemente ocupado por mujeres en cinematografías como la nuestra, pero en el caso de Irán, según la imagen que hemos creado en Occidente sobre este país, cuanto menos llama la atención que una señora viaje sola por trabajo con un grupo de hombres, sea una persona con responsabilidad y autoridad, mano derecha de su jefe y encargada, además, del traslado del equipo en coche.

*El viento nos llevará* (1999)

Éste es un film con novedades importantes dentro de la obra de Kiarostami en lo que respecta al tratamiento de los personajes femeninos, tal y como ya señalaron Laura Mulvey o Rashimi Doraiswamy en sendos textos publicados poco

tiempo después del estreno de la película<sup>13</sup>. *El viento nos llevará* es el primer film del cineasta iraní tras triunfar en el Festival de Cannes con *El sabor de las cerezas* (1997), donde consiguió la Palma de Oro. Está protagonizado por Behzad, el director de un equipo de rodaje que acude a un pueblo del Kurdistán iraní para filmar un ritual ancestral tras la muerte de una anciana que finalmente vivirá más tiempo del esperado, truncando así el plan de trabajo del protagonista. Behzad y sus compañeros nunca aclaran el motivo de su estancia en el pueblo, aunque bromean sobre la existencia de un tesoro; sin embargo, los vecinos del lugar acabarán por dirigirse al personaje principal como “el ingeniero”. Éste se hace amigo de un niño que le sirve de guía y le da información sobre la evolución de la enfermedad de la anciana, cuya muerte Behzad y su equipo esperan impacientes. Pero la salud de ésta mejora y el ritual fúnebre parece no llegar nunca, convirtiendo a *El viento nos llevará* en un film sobre la espera, una espera durante la cual “el ingeniero” protagonizará encuentros fugaces que, sin embargo, no lograrán colmar su soledad (Elena, 2002). Finalmente, Behzad descubre que el resultado de su estancia en aquella remota aldea kurda no es en absoluto la frustración que le produce el no haber podido filmar el ritual buscado (la anciana muere, pero “el ingeniero” sólo puede tomar algunas fotos a un grupo de mujeres en la calle), sino que los días de convivencia con los vecinos de Siah Dareh –así se llama la aldea– le han aportado una experiencia profundamente formativa que le ha cambiado para siempre

<sup>13</sup> Doraiswamy, Rashmi (1999). “*The Wind Will Carry Us*”, *Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, 46, 23-24; Mulvey, Laura (2000). “*The Wind Will Carry Us*”, *Sight and Sound*, vol.10, nº10, 63.

(nos encontramos ante un viaje de auto-conocimiento repetido en varios films de Kiarostami).

El título de la película está tomado de un poema de Farough Farrokhzad (1935-1967), una de las autoras más célebres de la poesía iraní contemporánea, por la que Kiarostami siente una profunda admiración, y que además fue una de las más destacadas figuras del feminismo en su país<sup>14</sup>. La procedencia del título la descubriremos hacia la mitad del film, en una de las escenas más emblemáticas: Behzad se dirige a una casa donde, con el pretexto de conseguir un poco de leche, conocerá a la joven que vive allí y que mantiene una furtiva relación con el sepulturero, personaje al que nunca vemos pero que tiene un peso importante en la historia. La joven, cuyo rostro tampoco vemos en ningún momento, se adentra en una especie de cueva donde se encuentra un establo subterráneo. El ingeniero la sigue y, tras unos segundos de oscuridad casi absoluta, la observa mientras ordeña a una vaca que alumbra con un quinqué (sólo alcanzamos a ver a la chica de perfil, pero sin vislumbrar su rostro). Durante el tiempo en que la muchacha hace su trabajo somos testigos del intento de seducción de Behzad, que recita a la joven varios poemas, entre los cuales se encuentra un fragmento del que da título al film, un poema de amor y muerte que constituye una de las cimas de la obra poética de Farrokhzad, *El viento nos llevará*:

*Tú, entre el follaje, posas tus manos.  
Esas memorias ardientes*

<sup>14</sup> Fue una poetisa que escandalizó a los representantes de la cultura de su época porque expresaba sin tapujos, a través de sus versos, sensualidad, amor y erotismo.

*Sobre mis amantes manos.  
Y entregas tus labios,  
Repletos de calor de la vida,  
Al tacto de mis amantes manos.*<sup>15</sup>

Debemos tener en cuenta que, a pesar de que la joven se muestra siempre pudorosa frente al extraño, tal y como corresponde a una mujer según las reglas de comportamiento en la cultura iraní, es muy significativo –y arriesgado al mismo tiempo– que Kiarostami introduzca una escena como ésta en su película, y más si tenemos en cuenta que en Irán una mujer soltera no debe estar nunca sola con un hombre. No es de extrañar, pues, que esta secuencia motivara la prohibición del film por parte de las autoridades persas debido a su “alto contenido erótico”. También resulta muy revelador para un análisis desde una perspectiva de género, el final de la conversación entre Behzad y la joven: ésta, tras escuchar el poema de Farrokhzad, le pregunta al protagonista cuántos años estudió la poetisa, a lo que él responde que no es necesario ir a la escuela para escribir poesía –la muchacha sólo ha estudiado durante cinco años–, ya que cualquiera que tenga talento puede hacerlo.

Además de este homenaje a Farrokhzad y de secuencias como la que acabamos de describir, la película también contiene una serie de personajes femeninos que dan cuenta del interés que Kiarostami comienza a mostrar por la situación de la mujer en su país. Así, el cineasta reserva algunos papeles secundarios a varias “mujeres fuertes” (en palabras de Mulvey y Doraiswamy): la señora Godarzi,

<sup>15</sup> Fragmento del poema de Farrokhzad que recita Behzad mientras la muchacha ordeña a la vaca.

**mujeres en oriente medio**

productora con carácter y autoridad que llama todos los días a Behzad desde la ciudad para exigirle explicaciones sobre la lenta marcha de la filmación; la mujer embarazada que se reincorpora al trabajo el día siguiente al parto, o la señora que regenta el café de la aldea que, no contenta con la transgresión que supone atender a los hombres (que son quienes acuden al local a tomar té), ironiza sobre las tareas “propias de su sexo” diciendo que las mujeres tienen tres oficios: “de día trabajan, por la tarde sirven y de noche tienen que faenar”.

En definitiva, *El viento nos llevará* supone un paso decisivo en la aproximación que el cine de Kiarostami realiza al universo femenino y que llegará a resultados definitivos y contundentes a comienzos de los años 2000, cuando el cineasta filma *Ten*.

### *ABC África* (2001)

Incluimos este film en nuestro análisis porque, aunque no está centrado en Oriente Medio, es una película del cineasta iraní que muestra un paso más en el interés de éste por la situación de la mujer y el importante papel que ésta juega en cualquier sociedad del mundo. Concretamente, *ABC África* es un documental surgido a partir de una invitación que el director recibe del Fondo Internacional para el Desarrollo Agrícola (FIDA), dependiente de las Naciones Unidas. Kiarostami, tras una década centrado exclusivamente en la ficción, acepta visitar el programa UWESO (Uganda Women’s Efforts to Save Orphans), que se dedica a atender huérfanos de los que se han hecho cargo otras familias, muy especialmente mujeres. Se trata del primer largometraje que el cineasta realiza fuera de Irán y también, tras mucho tiempo

**mujeres en oriente medio**

de experimentación con vídeo digital, es su primer film grabado enteramente con esta tecnología.

Aunque en principio pueda parecer que se trata de una película muy distinta a sus anteriores trabajos, como muy bien señala Alberto Elena (2002), en realidad en *ABC África* encontramos elementos muy característicos del cine kiarostamiano: en primer lugar, es una obra de encargo, como las múltiples realizadas para el Centro de Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes. En segundo lugar, se trata de una película sobre niños, género que, como sabemos, Kiarostami conoce a la perfección. En tercer lugar, *ABC África* cuenta la historia de un viaje físico (el que lleva al cineasta junto al fotógrafo Seifollah Samadian a Uganda), pero sobre todo metafórico en el sentido de descubrimiento de otra realidad y de autodescubrimiento. Por otro lado, este documental vuelve a plantear la problemática relación entre el cine y el mundo real, pero esta vez la autorreflexividad lleva al propio Kiarostami a aparecer en pantalla.

Desde una perspectiva de género, la película, que podríamos definir como una especie de diario de viaje filmado<sup>16</sup>, nos

<sup>16</sup> Kiarostami y Samadian viajan a Uganda con sendas cámaras de vídeo digitales para documentarse sobre aquel territorio desconocido para ellos y averiguar de primera mano cómo funciona el Programa UWESO. Finalmente, tras haber registrado casi 25 horas de material, ambos se percatan de que es mejor prescindir del plan de rodaje que habían acordado y trabajar directamente con lo que ya tienen. Así, tras ocho meses de edición, el documental que había de servir “para dar un mayor relieve” al programa de la FIDA y para contribuir “a llamar la atención a escala internacional sobre la situación [de los huérfanos]” (según explica la propia FIDA en el fax enviado a Kiarostami, que se muestra en la apertura de la película) vio por fin la luz conservando la forma y la estructura de un diario de viaje.

remite de nuevo a Farough Farrokhzad, ya que Kiarostami parece haber tenido muy presente a la hora de realizar el documental el único film dirigido por la poetisa y titulado *La casa es negra* (1962), en el que ésta se enfrenta a la realidad de una leprosería de los alrededores de Tabriz como parte de una campaña de propaganda contra la tuberculosis. Es decir, que sólo dos años después de *El viento nos llevará*, Kiarostami encuentra la manera de volver a rendir homenaje a su respetada y admirada poetisa.

Es cierto que los principales protagonistas de *ABC África* son aquellos que han perdido a sus padres por culpa de la guerra o el SIDA, y muchos de ellos, como ocurre en la película de Farrokhzad, también son enfermos (de 22 millones de habitantes en Uganda en el momento de realizar el film, un millón había muerto ya de SIDA). Pero no es menos cierto que el film está hecho con la intención de dar a conocer el trabajo realizado por las mujeres ugandesas con la ayuda del Programa UWESO y los grandes logros conseguidos hasta el momento<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> En 1986, un grupo de mujeres de Uganda se organizó para resolver el problema de los huérfanos –generado en su mayor parte por el SIDA– en una asociación llamada UWESO. Estas mujeres de zonas rurales que se movilizaban voluntariamente son aún hoy la columna vertebral de la organización (que tiene más de 10.000 mujeres miembros). En 1995, UWESO recibió una donación muy importante por parte del Programa Conjunto con el Fondo Belga de Supervivencia y se creó un proyecto estructurado de desarrollo que se llamó el Proyecto de Desarrollo UWESO, tomando el nombre de la organización, y en 1999 este proyecto comenzó una segunda fase, el Programa de Desarrollo de la UWESO, que es el que aborda específicamente *ABC África*. Durante esta segunda fase se atendió sobre todo a la consolidación y expansión de las operaciones de ahorro y crédito y a la cesión de éstas a las instituciones bancarias comerciales. El resultado fue notable: mejoraron los ingresos de los padres de adopción y las condiciones de vida, las pequeñas empresas prosperaron y 10.000 niños

En definitiva, podemos decir que *ABC África* es un documental que empieza siendo bastante “aséptico” y didáctico en una primera parte que se centra sobre todo en cifras oficiales, para convertirse más tarde en un film bastante personal que no muestra reparos en pasar de un cierto optimismo –sobre todo cuando vemos a los pequeños cantar y bailar sonrientes para la cámara– a la realidad más cruda, haciendo ver al espectador que aunque sea cierto que la vida continúa, el dolor y la desgracia siguen estando muy presentes. Sin embargo, por encima de todo queda constancia del esfuerzo realizado por unas mujeres que han tenido que adaptarse a unas circunstancias extremadamente difíciles y que, a pesar de todo, han salido adelante y han construido un futuro para decenas de miles de niños que no tenían nada.

### *Ten* (2002)

Llegamos ahora a la primera película de Kiarostami en la que la protagonista absoluta es una mujer, pero además, el resto de personajes a excepción de un niño también lo son. Es un film comprometido que se plantea realizar una panorámica sobre la situación de la mujer en la sociedad iraní actual, y es por esto que nos hemos referido a ella anteriormente como la obra que asienta definitivamente el interés del cineasta por el universo femenino.

*Ten* se divide en diez capítulos (de ahí el título del film) que se suceden en una cuenta atrás. En cada uno de ellos vemos

podieron asistir a la escuela. Hubo 4.000 préstamos a 1.875 personas, de las cuales nada más y nada menos que el 87% fueron mujeres.

مُجَلَّاتٌ فِي مِشْرِقِ الْمِثْرَاقِ

siempre a la protagonista al volante de su coche por las calles de Teherán acompañada por distintos personajes con los que mantiene conversaciones sobre temas tan espinosos en el contexto iraní como el matrimonio, el divorcio, los derechos de la mujer, el aborto, el sexo, las drogas o la fidelidad.

La protagonista es una mujer adulta de clase media que conduce todo el tiempo siembre bajo el *hiyab* y en muchas ocasiones con gafas de sol (algunos autores como Oliver Joyard y Patrice Blouin<sup>18</sup> han asegurado que de nuevo en esta película el personaje principal es un *alter ego* de Kiarostami, y el gesto de utilizar gafas de sol insistentemente sería un guiño en este sentido). Por los diálogos que mantiene ésta con sus acompañantes, pronto sabremos que se trata de una mujer divorciada que tiene un hijo de diez años y que se ha vuelto a casar. Además, no sólo trabaja fuera de casa sino que su trabajo no es en absoluto corriente, ya que tanto el personaje como la persona en la vida real son artistas: se trata de Mania Akbari, pintora que a partir de su experiencia en *Ten* se ha introducido poco a poco en el mundo del cine, donde ha trabajado además de como actriz, como directora de fotografía, guionista y cineasta.

Con todo lo que sabemos sobre la protagonista, ya podemos decir que Kiarostami no proyecta en absoluto la imagen típica de la mujer iraní según el imaginario creado desde Occidente, ya que Akbari no sólo ha abandonado a su marido y ha buscado la felicidad con otro hombre, a pesar de tener un hijo con el primero, sino que es una persona independiente, creativa, segura de sí misma y que lucha por el futuro que ella

<sup>18</sup> Joyard, O. y Blouin, P. (2002). “Dix raisons d’aimer *Ten* », *Cahiers du Cinéma*, 569, 28-29.

مُجَلَّاتٌ فِي مِشْرِقِ الْمِثْرَاقِ

ha escogido, aunque eso le acarree graves problemas. Además, ha de defender continuamente su honor, su trabajo y sus decisiones ante los ataques de su hijo, un niño que con solo diez años ya es un representante claro de la mentalidad patriarcal de su progenitor.

El resto de personajes son otras cinco mujeres: la hermana mayor de Akbari, que intenta convencerla de que un niño necesita crecer con su padre; una joven que decide acudir todas las semanas al mausoleo porque su prometido tiene serias dudas sobre su futura boda y que aparece en una de las secuencias quitándose el *hiyab* y mostrando una cabeza totalmente rasurada; una anciana muy religiosa a la que la protagonista acompaña con su coche a rezar; otra joven que llora desconsolada porque su pareja la ha abandonado después de siete años, y una prostituta a la que nunca vemos, con la que Akbari mantiene una conversación sobre temas tabú en plena noche. En resumen, *Ten* da cabida a un grupo de personajes bastante heterogéneo que combina mujeres representantes de la sociedad iraní más tradicional, que buscan refugio en la familia y en la fe religiosa, con otros personajes que dan vida a mujeres desencantadas que son el reflejo de una sociedad en mutación (Pérez-Carasa, 2010).

De igual forma, *Ten* vuelve a mostrar uno de los rasgos más característicos del cine de Kiarostami: la hibridación realidad-ficción. Mania Akbari es, como hemos señalado antes, una artista en la vida real que, como su personaje, está separada y casada por segunda vez. El niño es, asimismo, su hijo, sin embargo, como ha explicado Kiarostami en algunas entrevistas, *Ten* es una película con guión y con una intencionalidad clara del discurso. En este sentido, el cineasta no busca la objetividad sino una problematización de la

misma. Lo que hay es una elección artificial de algunos aspectos de la realidad para mostrar una verdad que va más allá del mero registro del mundo histórico. Para realizar *Ten*, el cineasta daba a los personajes unas pautas y unos temas a abordar en cada secuencia, sin embargo, éstos no sabían la réplica que iba a darles su interlocutor. Así, el director iraní consigue una espontaneidad que, junto al uso exclusivo del vídeo digital, nos hace creer en ciertos momentos que nos encontramos ante un documental. Nada más lejos de la realidad: algunas escenas son producto de largos meses de ensayo, como ocurre en el primer y más interesante capítulo, donde Akbari discute con su hijo durante dieciséis minutos seguidos sin que veamos otra cosa que un plano medio de éste.

Otro elemento característico de la filmografía de Kiarostami es, aparte de la aparición de personajes que encarnan en cierta medida aspectos de la personalidad del director (en este caso, la propia protagonista), la presencia de un vehículo que circula conducido por el personaje principal. En esta ocasión, la diferencia fundamental entre *Ten* y otros films del cineasta iraní como *Y la vida continúa* (1992), *A través de los olivos* (1994) o *El sabor de las cerezas* (1997), es que el entorno por el que se mueve el coche es un paisaje urbano, mientras que la mayor parte de las películas de Kiarostami se desarrollan en el mundo rural. En el film que ahora nos ocupa, el coche nos regala trayectos durante los cuales se producen encuentros e intercambios verbales de gran intensidad, que describen indirecta pero detalladamente el mundo exterior por el que los personajes se desplazan “protegidos” por un vehículo que parece el único lugar que ofrece la intimidad necesaria para que estas mujeres se conviertan en sujetos de su propia vida.

Formalmente, se trata de una película arriesgada que se acerca mucho al deseo de Kiarostami de eliminar por completo la puesta en escena. Todos los planos son fijos y están tomados por dos cámaras de MiniDv colocadas en el interior del coche, cada una en una posición (esta planificación sólo se rompe en una ocasión en la que se nos muestra un contraplano del exterior del vehículo). Como hemos dicho, los diez capítulos que componen el film son diez conversaciones que, sin embargo, no siguen el esquema plano-contraplano. La composición de cada escena varía según el contenido: por ejemplo, en el primer capítulo, donde se nos muestra una discusión bastante agresiva entre la protagonista y su hijo, la incomunicación entre ambos se expresa mediante un plano medio fijo que captura la imagen del pequeño sin devolvernos en ningún momento, como ya hemos señalado, el contraplano de la madre. En otra ocasión, sin embargo, mientras Akbari consuela a la joven que se ha rapado el pelo, la protagonista rompe el hermetismo introduciendo su mano en el plano que nos muestra a la muchacha rasurada para secarle las lágrimas y solidarizarse con ella.

De los diez capítulos en los que se divide el film, posiblemente los más interesantes son el primero que confronta a Akbari con su hijo, uno de los dos que protagonizan la artista y la joven cuyo prometido tiene serias dudas sobre el matrimonio, otro en el que Akbari intenta convencer a una joven desconsolada de que el rechazo de su pareja ha sido lo mejor que podía ocurrirle, y el capítulo más sorprendente en el que la protagonista intercambia opiniones con una prostituta<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> En una entrevista Kiarostami explicó que, llevado por su afán de autenticidad, había construido el diálogo entre la protagonista y la

En el caso del único personaje masculino de *Ten*, como hemos señalado antes, encontramos una gran violencia verbal que nos hace reconocer en el niño la mentalidad de los sectores más conservadores y patriarcales de la sociedad iraní. Éste reprocha continuamente a su madre el haberse divorciado de su padre y haberse casado con otro, el que tenga una vida independiente y desatienda las labores del hogar. La llama egoísta y mentirosa, le habla sin ningún respeto y mantiene con ella acaloradas discusiones que se hacen difíciles de soportar para el espectador. Pese a todo, la protagonista aguanta serena los reproches de su hijo y se esfuerza la mayor parte del tiempo por mantener la sonrisa. En este sentido, algunos autores (Elena, 2002; Joyard y Blouin, 2002, etc.) han apuntado a la resistencia de Akbari como una de sus mayores virtudes, y a este respecto Alberto Elena (2002) habla de la “ética de la libertad y la resistencia” como una “vieja constante kiarostamiana” que remite a la propia personalidad del cineasta (p.258).

La protagonista parece más libre en sus conversaciones con la prostituta, su hijo o las dos mujeres jóvenes, que mientras habla con su hermana o la anciana a la que acompaña al mausoleo, ya que en estos dos últimos casos no intenta imponer su punto de vista y asiente la mayor parte del tiempo a lo que sus interlocutoras le dicen. Es todo lo contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en las discusiones que mantiene con su hijo, donde, como hemos visto, el tono sube hasta que ambos terminan gritando y ella, aunque aguanta los reproches de éste, deja clara su postura y defiende las decisiones que ha tomado en tanto que mujer a

prostituta a partir de conversaciones telefónicas que él mismo mantuvo con auténticas prostitutas de Teherán (Elena, 2002, p.255).

lo largo de su vida al pronunciar frases como “nadie pertenece a nadie”, “en esta asquerosa sociedad las mujeres no tenemos derecho”, “¿una mujer tiene que morir para poder vivir?”, “¡Diré lo que tenga que decir! ¡Grito si quiero!”...

Todavía más sorprendente, si cabe, es la secuencia que Akbari comparte con una prostituta, a la que recoge en plena noche en una calle de Teherán. Con ésta conversa sobre la infidelidad de los hombres, los motivos que llevan a una chica a ejercer la prostitución, el aborto, la necesidad o no de amor para tener relaciones sexuales, el placer de las mujeres, etc. Este personaje que rompe todos los estereotipos sobre la mujer árabe y musulmana critica a la protagonista por su excesiva confianza en los hombres diciéndole cosas como: “Ese es vuestro problema, os aferráis a vuestros maridos para satisfaceros a vosotras mismas”. También bromea sobre la posibilidad de que Akbari la haya subido al coche para tener relaciones sexuales con ella y cuenta el fracaso de una relación frustrada que tuvo en el pasado con un hombre y que, en parte, la ha llevado a dedicarse a la prostitución, decisión que defiende porque la tomó libremente: “Tengo una vida cómoda, no necesito a nadie. Vosotras sois las desgraciadas”. Se trata, en suma, de una mujer que está por encima de los hombres y que vive como quiere, utilizando el deseo sexual de éstos para sobrevivir e incluso disfrutando de ello (en un momento concreto de la conversación dice textualmente: “A veces me corro”).

Por otro lado, en el primer capítulo en el que aparece la joven cuyo prometido no está seguro de querer casarse con ella, ésta y la protagonista se cuentan sus preocupaciones y hablan sobre sus visitas al mausoleo, donde van a rezar no porque

mulheres en oriente medio

sean creyentes, sino porque es algo que les ayuda a tranquilizarse y a encontrar en cierta manera la paz interior. Es decir, además de incumplir tantas otras normas que la sociedad iraní impone a las mujeres, Akbari y su compañera revelan bajo sus respectivos *hiyabs* y con toda normalidad que no son religiosas. A esto se suma el hecho de que, en el segundo capítulo protagonizado por estas dos mujeres, la joven acompañante de la protagonista se ha rapado el pelo en un gesto simbólico de liberación, tras conocer que su novio definitivamente no quiere casarse con ella. Lo que más le duele, según cuenta, es que él piensa en otra, y lo más duro es admitir que es duro, porque la llena de vergüenza. Sin embargo, a pesar del dolor, asegura que no está mal y que cree que lo superará pronto, y mientras se quita el velo para mostrar su cabeza afeitada (acto muy provocador en Irán porque a una mujer no le está permitido mostrar el cabello en público y, porque además, ha hecho algo tan impropio de una mujer como es raparse), llora y ríe a la vez. Estamos casi al final de la película y la voz de Akbari, mientras la joven afeitada sigue en plano, dice con tristeza: “Desgraciadamente, a veces se pierde”.

En otra secuencia en la que la protagonista conduce llevando en el asiento del copiloto a una amiga que llora desconsolada porque su novio la ha dejado después de siete años de relación, Akbari se enfada porque no entiende que ella siga destrozada por culpa de un hombre al que no le debe nada. Es más, se refiere a él como un “hijo de puta” y se queja de que las mujeres tengan que gustar siempre a los hombres y de que estén condenadas a la infelicidad por depender toda su vida de alguien: primero de sus padres, luego de sus maridos, más tarde de sus hijos y, cuando éstos se marchan, de su trabajo... Reivindica directamente el derecho de la

mulheres en oriente medio

mujer a ser autónoma y a no necesitar a nadie ni vivir por ni para alguien que no sea ella misma, y exige a su amiga que deje de mirar atrás, se enjague las lágrimas y salga del coche para cenar con ella –las dos solas– en un restaurante de la ciudad.

Una vez que conocemos algunas de las escenas más emblemáticas del film, sobre todo en lo que concierne a la imagen que éste nos ofrece de la mujer iraní, no es de extrañar que, a pesar del reconocimiento internacional de *Ten* tras su estreno en Cannes en 2002 –donde estuvo nominada a la Palma de Oro–, de la unanimidad de la crítica y de todos los premios conseguidos, la película no pasara el visto bueno de la comisión censora de su país, que exigió la supresión de dos de los capítulos: toda la secuencia de la prostituta y el momento en el que la joven se retira el velo públicamente. Ante este requerimiento, Kiarostami se negó a cortar un solo segundo y, en consecuencia, *Ten* no logró estrenarse en territorio iraní. Aunque previamente a su presentación ante la censura, el film se proyectó en la filmoteca del Museo de Arte Moderno de Teherán, donde 3.600 personas pugnaron por conseguir una de las 200 butacas de la sala.

Tras las valiosas pinceladas que nos ofrece Kiarostami sobre la vida de una mujer en Teherán, podemos decir que el cineasta no nos muestra en absoluto una realidad única sino una multiplicidad de voces que dan cuenta de un “espacio público dinámico y multiforme, a la vez que altamente problemático, en el Irán postrevolucionario” (Elena, 2002, p.259). A pesar de que la posición de Kiarostami sobre el futuro de Irán respecto a las condiciones de vida de sus habitantes y al reconocimiento de libertades y derechos tanto de hombres como de mujeres es bastante pesimista –como

mulheres en oriente medio

nos demuestra la ya citada moraleja que Mania Akbari enseña a una de sus compañeras: “Desgraciadamente, a veces se pierde”, o como el propio cineasta ha expresado en alguna entrevista al asegurar que los jóvenes de su país nunca tendrán tanta influencia para cambiar las cosas como el petróleo (2010, 26 de octubre)–, esta película logra sin lugar a dudas mostrarnos una sociedad que se está transformando y contarnos una historia que es, en cierta medida, universal, a pesar de la especificidad del contexto en el que se inscribe.

Lo que nos parece más interesante de este film no es el hecho de que esté protagonizado por mujeres, sino que a través de éstas Kiarostami da cuenta de una realidad múltiple que revela un universo femenino complejo y en absoluto reductible al estereotipo de la mujer árabe o musulmana como ser pasivo y sumiso que no tiene otro papel en una sociedad injusta y patriarcal –por oposición a Occidente– que el de víctima. Muy al contrario, el cineasta pone ante nuestros ojos un abanico de personajes femeninos que representan mentalidades y sectores sociales muy distintos, y nos hace ver que la mujer iraní, además de trabajar –en su casa y fuera de ella–, cuidar de sus hijos, ayudar a sus vecinos y cumplir con sus “obligaciones” de mujer, puede escoger una vida totalmente distinta o incluso contraria a todas las normas socioculturales establecidas y a la moral coránica. Pero sobre todo, Kiarostami nos enseña que esas mujeres “otras” tan diferentes entre sí son también mujeres fuertes, que luchan por lo que quieren y que no dependen de nadie, que no están dispuestas a aceptar el papel que un mundo profundamente injusto y discriminatorio les ha reservado, que ya no son invisibles y que, además, se propongan lo que se propongan, si quieren, pueden.

mulheres en oriente medio

*Shirin* (2008)

Éste es el último film de Kiarostami que comentaremos en el presente artículo, ya que, aunque su última película, *Copia certificada* (2010), también tiene como protagonista a una mujer, se trata de una ficción rodada en Europa con actores europeos (aunque mantiene, como es lógico, muchos de los rasgos que antes hemos descrito como característicos de su cine, sobre todo en lo que se refiere a los límites de la representación, en una película que reflexiona acerca del valor del original y de la copia en el arte en general y en el cine en particular) que se aleja en cierto modo del tema que aquí nos interesa: el estatus de la mujer iraní a través de la filmografía de Kiarostami.

*Shirin* es la continuación de una obra de teatro religioso que el cineasta puso en escena en 2004 en Roma, y que mezclaba con secuencias de algunas de sus películas. Al mismo tiempo, también es una reanudación de un cortometraje que realizó para el film colectivo *Chacun son cinéma*, titulado *Where is my Romeo?* y presentado en Cannes con motivo del sesenta aniversario del festival. *Shirin* puede definirse, de algún modo, como un tributo a los espectadores y al cine, pero es sobre todo un claro homenaje a la mujer en general y a la mujer iraní en particular. En los 98 minutos que dura esta película lo único que vemos son primeros planos y planos medios fijos de más de cien espectadoras (todas de ellas iraníes, a excepción de la francesa Juliette Binoche) que, a su vez, contemplan sentadas en una sala de cine una película basada en el famoso poema persa del siglo XII *Khosrow y Shirin*, cuyo autor Nezami Ganjavi (1141-1209), fue el más grande poeta épico romántico de la literatura persa. La obra cuenta una historia de origen pre-islámico sobre una princesa

enamorada de un hombre que no es el que su familia le había reservado para el matrimonio. Esta mujer, Shirin, princesa de Armenia, luchará por lo que quiere, que no es otra cosa que vivir feliz junto a Khosrow, rey de Persia, asumiendo las trágicas consecuencias de su decisión. Por el camino se cruzará Farhad, admirado escultor que se enamora profundamente de la hermosa Shirin y se bate en duelo con Khosrow por ella, convirtiendo la historia en un triángulo amoroso.

Como hemos dicho, nosotros, los espectadores, nunca vemos la película porque nos situamos justo en el lugar que ocupa la pantalla, pero el film nos llega a través de la banda sonora y sobre todo de las reacciones de las espectadoras. En sus rostros vemos rechazo, frustración, emoción, solidaridad, insatisfacción, miedo, rabia, valor, tristeza... El espectáculo audiovisual se convierte en un espacio de liberación en el que las espectadoras se identifican con Shirin y experimentan catárticamente emociones profundas (al final de la película la narradora hace referencia explícitamente a esta catarsis al preguntar retóricamente a las mujeres del público si lloran por la protagonista o por la Shirin que se esconde en cada una de ellas).

*Shirin* puede considerarse el resultado del interés y la atracción que Kiarostami siente por el público, elemento indispensable para que exista espectáculo. Según comentó el cineasta en una rueda de prensa durante la 65 edición del Festival de Venecia, donde la película se presentaba fuera de concurso, le fascina el hecho de que los espectadores entren juntos al cine pero vean la película por separado y cada uno de ellos tenga en su cabeza una visión personal y diferente de lo que está viendo. En este sentido, el espectador funciona

mulheres en oriente medio

mulheres en oriente medio

como catalizador del proceso comunicativo y emocional que el cine pone en marcha. Pero además, en *Shirin*, donde la abrumadora mayoría del público son mujeres y donde sólo alcanzamos a ver unos pocos hombres siempre en segundo plano, éstas dejan de ser meras espectadoras para convertirse al mismo tiempo en sujeto y objeto de la creación fílmica.

De alguna manera, Kiarostami pretende trazar metafóricamente un paralelismo entre las espectadoras y la heroína, al mismo tiempo que mostrar la sala de cine como un refugio en el que las iraníes encuentran una escapatoria a las muchas restricciones de libertad que padecen en sus vidas reales. Hay quien ha visto en la misma sala de cine donde transcurre toda la película una representación del Irán contemporáneo: un lugar oscuro lleno de mujeres (en segundo plano vemos a una de ellas con heridas en la cara, como si hubiese sido golpeada) que no pronuncian palabra y que, a sus espaldas, sienten la presencia de algunos hombres que parecen acecharlas. Sin embargo, la represión y el rechazo social que han sometido a las mujeres históricamente no es un fenómeno reductible, ni mucho menos, al interior de las fronteras persas, y en este sentido la presencia de la francesa Juliette Binoche –que aparece también con velo, según defendió ella misma, para solidarizarse con las que son obligadas a llevarlo y compartir la experiencia de las que lo llevan por convicción– nos recuerda que estamos ante una injusticia universal y hace que *Shirin* sea en realidad un homenaje a todas las mujeres.

### Algunas reflexiones finales

Como decíamos unas páginas más atrás, el cine de Kiarostami ha centrado su atención en la mujer demasiado tarde. Es

mulheres en oriente medio

cierto que los largos años de trabajo del cineasta para el Kanun y las restricciones impuestas por la censura son, en parte, una explicación; pero no es menos cierto que algunos de sus compatriotas se lanzaron a la piscina mucho antes que él, con films que abordaban de manera directa y sin recurrir a la metáfora la falta de libertad y las duras condiciones de vida a las que se enfrentan diariamente las iraníes. Sin embargo y como hemos visto a lo largo del recorrido por algunas de las películas que el cineasta ha realizado en los últimos quince años, Kiarostami ha recuperado el tiempo perdido y, siempre fiel a su arriesgada manera de hacer cine, ha sabido sumergirse en el universo femenino y dar buena cuenta de la condición de la mujer iraní en el mundo de hoy sin renunciar a trabajar dentro de su cultura y de su país (aunque los problemas con las autoridades y los estamentos que velan por “la moral coránica” son cada vez mayores).

De forma sutil, como hemos visto, Kiarostami comienza a introducir personajes femeninos que nos muestran el tremendo sacrificio de las mujeres de su país –sobre todo en el mundo rural–, que se pasan la vida trabajando y cuidando de los suyos sin ningún tipo de reconocimiento, y que en nombre de la sacrosanta tradición ven mermados sus derechos y libertades una y otra vez por el mero hecho de ser mujeres. No obstante, el cineasta no reduce en absoluto el papel de éstas a simples víctimas cuyo principal problema es que han de cubrir permanentemente su cabeza con un velo, sino que, yendo mucho más allá, se encarga de hacer visible el hecho de que también en Irán, incluso en contextos rurales profundos, las mujeres trabajan fuera del hogar (recordemos a la joven que, nada más dar a luz, vuelve a sus tareas en el campo o a la señora que sirve el té en la *shaijané* de *El viento nos llevará*), ocupan puestos de responsabilidad en un mundo

mulheres en oriente medio

de hombres (como la *script* de *A través de los olivos*) y ni el matrimonio ni los hijos les impiden vivir sus vidas según sus deseos y convicciones (como demuestra la valiente protagonista de *Ten*).

En definitiva, podemos decir que de un tiempo a esta parte, el cine de Kiarostami nos ayuda a comprender que la mujer ya no puede ocupar un segundo plano en la pantalla porque, de hecho, ha pasado a ser coprotagonista –junto al hombre– de la realidad iraní también en el espacio público (como demostraron todas las mujeres que se apoderaron de las calles de Teherán durante la llamada “Revolución Verde” en junio de 2009). Así, al abordar situaciones, costumbres y realidades que resultan problemáticas desde la perspectiva de la experiencia femenina, Kiarostami realiza películas que se ponen del lado de las mujeres y favorecen su visibilización y, por tanto, la comprensión y mejora de su situación. El resultado de producir un cine de estas características es que la conciencia sobre la condición de la mujer iraní en todo el mundo aumenta y deja de basarse exclusivamente en los estereotipos creados desde Occidente, consolidándose de esta manera patrones de conocimiento alternativos que muestran las terribles injusticias a las que se ven sometidas las mujeres, pero que, al mismo tiempo, reconocen en ellas a un sujeto empoderado que decide sobre su propia vida y no se deja reducir a un mero objeto en manos de un sistema patriarcal y embrutecido que todo lo puede.

mulieres en oriente medio

## Bibliografía

Aidelman, Núria (2006): “Del cine hecho con agua. Acerca de *Five*”. En VV.AA., *Erice-Kiarostami: Correspondencias*, Diputació de Barcelona, Barcelona, (pp.136-145).

Belinchón, Gregorio (2010, 26 de octubre): “Entrevista: Abbas Kiarostami. Director de cine”. *El país*. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/tengo/muchas/esperanzas/pueda/construir/Iran/elpepucul/20101026elpepucul3/Tes>> [con acceso el 7-11-11].

Bergala, Alain (2006): “Erice-Kiarostami: los caminos de la creación”. En VV.AA., *Erice-Kiarostami: Correspondencias*, Diputació de Barcelona, Barcelona, (pp.10-20).

Calvo, Silvia Elena (1996): “La Nouvelle Vague y Abbas Kiarostami”, *Film on Line*, vol. 32, nº 4, 34-36 y 41-43. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://cinexilio.yuku.com/topic/1337>> [con acceso el 11-12-2011].

De Lucas, Gonzalo (2006): “Las escalas del mundo”. En VV.AA., *Erice-Kiarostami: Correspondencias*, Diputació de Barcelona, Barcelona, (pp.54-61).

Elena, Alberto (1995): “La década prodigiosa: cine iraní 1983-1993”, *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 19, 17-27.

- *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India, Paidós Ibérica*, Barcelona, 1999.
- *Abbas Kiarostami*. Cátedra, Madrid, 2002.

mulieres en oriente medio

*El País* (2008, 4 de noviembre): "La razón de que el cine iraní recurra a la metáfora". *El País*. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/razon/cine/irani/recurra/metafora/elpepucul/20081104elpepucul\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/razon/cine/irani/recurra/metafora/elpepucul/20081104elpepucul_9/Tes) [con acceso el 8-11-11].

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

Pérez-Carasa, Luz (2010): "Aprendiendo a mirar. Una reflexión sobre *Ten* de Abbas Kiarostami", *FRAME*, nº 6, 1-13.

Quintana Morraja, A. (2001): "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 39, 8-25.

Salvà, Nando (2010, 1 de noviembre): "Abbas Kiarostami: 'Me duele mucho lo que pasa en Irán, pero no puedo irme'". *El Periódico*. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20101101/abbas-kiarostami-duele-mucho-que-pasa-iran-pero-puedo-irme/568870.shtml> [con acceso el 4-11-11].

Thoraval, Yves (1995): "El nuevo cine iraní: héroe positivo y tentación estética", *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 19, 7-15.

Weinrichter, Antonio (1995): "Geopolítica, festivales y tercer mundo: El cine iraní y Abbas Kiarostami", *Archivos de la*

**mulheres em oriente médio**

*Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 19, 30-36.

- "Algunos hitos de los noventa: ¿A qué canon quedarse?", *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 16, 18-31. 2002.

Otros recursos:

"Abbas Kiarostami, vu d'Orient" (16-12-2011), en la emisión radiofónica *Cultures d'Islam de France Culture*, dirigida por Abdelwahab Meddeb, con la cineasta y crítica Sussan Sham como invitada.

#### **Filmografía de Abbas Kiarostami consultada para el presente artículo**

*¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987)

*Primer plano* (1990)

*Y la vida continúa* (1992)

*A través de los olivos* (1994)

*El sabor de las cerezas* (1997)

*El viento nos llevará* (1999)

*ABC África* (2001)

*Ten* (2002)

*Shirin* (2008)

*Copia certificada* (2010)

**mulheres em oriente médio**