

# Claroscuro Nº 18 (Vol. 1) - 2019

Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Rosario – Argentina

E-mail: [claroscuro.cedcu@gmail.com](mailto:claroscuro.cedcu@gmail.com)

---

Título: Las mujeres y el cine de guerra en Irán

Title: Women and War Movies in Iran

Autor(es): Alejandra González Herrero

Fuente: *Claroscuro*, Año 18, Nº 18 (Vol. 1) - Julio 2019, pp. 1-21.

Publicado por: [Portal de publicaciones científicas y técnicas \(PPCT\)](#) - Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAYCIT) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

---



Claroscuro cuenta con una licencia

Creative Commons de Atribución

No Comercial Compartir igual

ISSN 2314-0542 (en línea)

Más info:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>

Los autores retienen sus derechos de usar su trabajo para propósitos educacionales, públicos o privados.



*No escribo sobre la guerra, sino  
sobre el ser humano en la guerra.  
No escribo la historia de la guerra,  
sino la historia de los sentimientos*

*Svetlana Alexiévich  
La guerra no tiene rostro de mujer*

La Revolución —y posterior República— Islámica de Irán ha estado íntimamente relacionada con el cine, de hecho, según Ali Reza Haghighi, desde el primer acontecimiento reconocido de la Revolución Islámica este vínculo estuvo presente:

30 de julio de 1977, Shiraz, provincia sur central de Fars, 10:30 p.m.

Algunos estudiantes de la Universidad Pahlavi (ahora conocida como Universidad de Shiraz), en una mezquita, celebran una ceremonia especial para conmemorar los 40 días de la muerte de AlíShariati. Cuando el orador concluyó su participación, la joven audiencia salió cantando “¡Viva Jomeini!”. Con este evento comenzaron las manifestaciones públicas que llevaron al triunfo de la Revolución Islámica unos 19 meses después. Los estudiantes siguieron su marcha y, más o menos media hora más tarde, se encontraron con el Cine Capri, donde se lleva a cabo el festival de 70mm de Cine Estadounidense (las proyecciones incluían *Spartacus*, *La hija de Ryan*, *Funnygirl*, *El salvaje oeste*, *Ben Hur* y *El Cid*), rompieron las ventanas del Cine. (...) Los dueños del cine atribuyeron los actos a una riña entre borrachos. (Haghighi 2002:110).

La relación de la República Islámica con el cine ha ido evolucionando y no sólo ha obtenido reconocimiento internacional —por ejemplo, “sólo en 1997-8, los filmes iraníes ganaron más de 100 premios” (Ghazian 2002: 77)—, se ha convertido en una importante herramienta para la difusión de su discurso oficial y un medio donde los artistas exponen su posición política y social, además de explorar la estética y la vida misma. Como explica Hamid Dabashi “hay algo extraordinariamente liberador en la vasta apertura de una pantalla blanca que se oscurece de pronto y entonces se ilumina con im/posibilidades llenas de color” (Dabashi 2001:7).

Los iraníes han encontrado en el cine un espacio donde explorar y explicar el mundo y dónde ellos explicarse al mundo. El cine es, probablemente, el mayor embajador de Irán en el mundo. El de mayor alcance y el que recuerda que los iraníes son humanos, habitan el mismo planeta y tienen inquietudes similares a las de cualquier humano. El cine nos recuerda que nos son solo una otredad, sino un nosotros.

Esta universalidad que el espectador percibe en el cine también existe en la teoría, entonces es posible analizar el cine iraní con los teóricos más importantes de la disciplina. Por ello iniciaré este texto con el análisis del cine de mujeres con Teresa de Lauretis, después haré una breve introducción al cine iraní como memoria social con algunos apuntes de la misma autora para hablar del cine iraní de mujeres. Después hablaré del cine de guerra como memoria cultural y cómo el cine iraní de guerra ha ayudado a transmitir el discurso oficial y moldear la memoria, seguido de un análisis de la incorporación de las mujeres a este género.

Mi intención es analizar la importancia de las voces de mujeres y cómo han evolucionado el principal género de propaganda en Irán, al cruzar fronteras imaginarias gracias a la incansable lucha de las mujeres por la igualdad y la libertad.

El cine, como casi todas las expresiones destinadas a la exhibición pública, ha sido históricamente una esfera masculina, donde la presencia femenina ha estado relegada a ser representada, las mujeres pocas veces están a cargo de la representación. Entonces “las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos de la comunicación masculina—signos de lenguaje, transportes de sus hijos—; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función ‘natural’ de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina” (De Lauretis 1984:37). Las mujeres no hablan por sí mismas, sino hablan las palabras y actúan las acciones de un sujeto ajeno, este sujeto —casi siempre, hombre— suele depositar en ellas esperanzas, funciones, ideas e ideales que no

corresponden con la realidad, sino con el imaginario del autor. Entonces el sujeto se vuelve objeto.

La constante reproducción de estos estereotipos sólo anquilosa los prejuicios y crea arquetipos con los que el público se relaciona, en lugar de relacionarse con los sujetos reales. Algunos creadores de cine suelen reproducir ideales y características basadas en prejuicios que alejan al personaje de la persona o grupo que supuestamente inspiró al autor. Entonces, como “la teoría del cine está construida históricamente, inscrita en discursos y realizaciones específicas desde el punto de vista histórico” (De Lauretis 1984:33), los discursos suelen ser recursivos, sobre todo si el sujeto representado es convertido en objeto; pero, como De Lauretis recuerda “mientras que esos discursos han asignado tradicionalmente a la mujer una posición de no-sujeto, las realizaciones concretas determinan, fundamentan, y sostienen el concepto mismo de sujeto y, con ello, los discursos teóricos que lo contienen” (De Lauretis 1984:33). Es decir, las películas que crean sujetos que recuerdan que “una mujer (o un hombre) no es una identidad indivisible, una unidad estable de ‘conciencia’, sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas” (De Lauretis 1984:29) desanquilosan los prejuicios reproducidos por la teoría, los discursos y los filmes que objetivizan a los sujetos.

Estos filmes son parte de “el cine dominante [que] instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación” (De Lauretis 1984:29), mantiene la idea de que las mujeres deben ser observadas y no ser observantes. Perpetúa la relación de las mujeres con el arte como “musas” inspiradoras, dignas de ser retratadas y las coloca como el espectáculo dentro de la obra.

Teresa De Lauretis afirma que esta “representación de la mujer como espectáculo—cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (De Lauretis 1984:13). La última afirmación puede estar relacionada con que

“las imágenes son mucho más <<reales>> que la palabra impresa o hablada” (Bauman 2007:32), es decir, se suele asumir que la imagen en video es mucho más fiable que cualquier otra representación. En ese sentido, Peter Burke apunta que “el poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos” (Burke 2001:202), el espectador puede sentirse parte de la diégesis, es testigo cercano de lo que en ella se desarrolla. La identificación suele ocurrir ante la percepción de cualquier rasgo similar a los propios. El puro acto de percepción invita al espectador a ser parte de la diégesis y a apropiarse la representación.

Esta facilidad de identificación ha distanciado la realidad de la ficción, pues la segunda suele mantenerse y reproducirse a sí misma, mientras la primera busca acceder a ella. Los discursos que el cine reproduce, aunque influidos por la cotidianidad, suelen hablar más de los propios discursos que de lo que rodea a los espectadores, pues “los films [sic] de ficción, el <<cine>>, no ejerce el estatuto del saber, sino el de lo imaginario; así, no expresaría lo real, sino su representación” (Ferro 1980:66). A pesar de la idea de aparente fiabilidad, el cine no representa la realidad, sino que crea una realidad diégetica y la reproduce.

Por ello, siempre se debe recordar que “lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante (Johnston 1974: 28-29). El cine, como cualquier disciplina de la representación, reproduce lo que el autor decide. La cámara guía la mirada hacia aquello que el director desea que sea visto, no a la realidad en sí misma ni tal cual es, sino a lo que se decide debe verse y cómo debe ser entendido.

La intervención de las mujeres en el cine no es una aclaración total para mostrar la realidad ni una visión absoluta, sino una apropiación de la representación con la intención de volver sujetos a los personajes, las mujeres en estos filmes hablan desde la propia voz, no la voz absoluta. Esto se encuentra íntimamente relacionado con lo expuesto por Kamran Rastegar en *Surviving images*, “el trauma social no es la simple multiplicación del trauma personal como vivido por series de individuos

que pasaron por la misma experiencia traumática” (Rastegar 2015:31), es decir, lo que se presenta en pantalla no es la única vivencia ni la realidad absoluta, no todas las mujeres viven de la misma forma, sino que se debe apostar por la multiplicidad de voces. No pretender reproducir un discurso mayoritario desde otra voz, sino aprender a representar la diferencia, o sea, “el cine de mujeres es, por supuesto, no una sola cosa, no debería ser usado para reiterar las fronteras simplistas en torno a nociones definidas de identidad, autoridad, estética y política” (Jelača 2016: 336).

Por ello es por lo que “el cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la ‘verdad de nuestra opresión no puede ser ‘capturada’ en el celuloide con la ‘inocencia’ de la cámara: ha de ser construida/manufacturada” (Johnston 1974: 28-29). No se debe creer que con un filme o una voz es suficiente para desanquilosar los prejuicios ni deconstruir los arquetipos, es una evolución constante que debe hacerse continuamente para lograr impactar el discurso dominante y cambios en la memoria cultural.

Los espectadores, por otra parte, debemos recordar que “el cine es fundamentalmente un acto de comunicación” (Gil Olivo 1985:40), no podemos ser receptores pasivos de lo comunicado, sino actores pensantes. Ser conscientes de que “lo que hace al cine de mujeres diferente no es necesariamente el género de las directoras ni la participación activa de las mujeres en el proceso de la producción de la película, sino que ellos constituyen ‘filmes que reflejan las perspectivas y experiencias de mujeres’” (Derayeh 2010:155). Los espectadores no debemos esperar que un filme nos explique a las mujeres, sino entender que nos habla de una mujer en determinado contexto ante una situación particular, pero no por ello es deleznable. Cada voz es importante, mucho más si se hace desde un sujeto con la intención de transmitir un mensaje y construir nuevos discursos, evolucionar los existentes y desanquilosar prejuicios. Por esta razón, De Lauretis insiste en que “la tarea actual del cine de mujeres no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de

otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino” (De Lauretis 1984:19).

En cuanto al cine iraní, la narrativa de las mujeres ha sido sumamente importante para entender las dinámicas internas y no sólo creer conocerlas por lo que se cuenta en el cine extranjero —principalmente estadounidense— ni por los hombres iraníes. Así, “la narrativa no sólo conecta la identidad femenina visualizada, sus funciones y experiencias en la esfera de la realidad de la vida en el Irán posrevolución, sino también evita representar a las mujeres como víctimas de injusticia (como se ve en las películas hechas por hombres directores sobre mujeres, su perspectiva y la vivencia de discriminación de género)” (Derayeh 2010:155)

Como mencioné en la introducción, el cine es el espacio donde los iraníes entienden y se explican el mundo, y al mundo. Es decir, ahí exponen sus inquietudes, exploran sus posibilidades, representan su cotidianidad e idea del mundo, y, como expresión universal, se explican al mundo. Crean puentes individuales y subjetivos para conectar a los individuos con lo social, pues un evento individual puede ser universal. Cualquier espectador puede apropiarse la diégesis e identificarse con lo ahí representado. Recordemos que “el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales” (De Lauretis 1984:19), el cine tiene el poder de socializar una experiencia individual.

La capacidad de socialización de experiencias individuales del cine está íntimamente relacionada con la capacidad humana de identificación, de conectar sus experiencias con las de otras personas. Saber que, aunque con particularidades, las vivencias no son únicas y pueden vincularse con otras. Las personas suelen tener la necesidad de saber que no están solas y que sus experiencias pueden parecerse a las de otros humanos, sin importar su posición geográfica ni origen, puesto que “el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y,

por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal” (De Laurentis 1984:29).

Entonces es posible “entender la representación cinematográfica más específicamente como un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad. En otras palabras, el hecho de que el cine asocie la fantasía a imágenes significantes afecta al espectador como una producción subjetiva” (De Laurentis 1984:19). El espectador se apropia la ficción, de ahí la importancia de recordar que lo representado no es la realidad, pero tampoco infantilizar al espectador como mero receptor, sino como participante del acto de comunicación. El espectador es aparentemente pasivo ante el cine, pero su reacción y apropiación de lo representado es el complemento de la acción del creador. Un filme no está completo hasta que es percibido y digerido por el espectador, pues su función es precisamente impactar en éste.

El cine es productor de signos y éstos se significan hasta que son apropiados por el público, entonces “en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología *tanto* en el terreno social *como* en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa” (De Laurentis 1984:63). Precisamente la cualidad de producción y reproducción de significados impulsó a que la República Islámica adoptara esta disciplina y la usara como medio de propagación del cambio de mentalidad, fue así como “poco después de que el Ayatollah Jomeini llamara a una revolución cultural, la industria del cine pasó por un proceso de islamización y la industria del cine comenzó a estar bajo el control del Ministerio de Cultura y Guía Islámica” (Derayeh 2010:154).

Desde la fundación del Ministerio, el cine ha estado limitado por las leyes y los criterios de comportamiento que el gobierno considera apropiados según su interpretación del Islam. Entonces las libertades o limitaciones de representación cinematográfica están constreñidos a la política, por ello “las mujeres directoras, como sus contrapartes masculinas, están aún obligados a construir sus historias a partir de las fronteras

políticas marcadas por el estado” (Derayeh 2010:157). Las decisiones de representación están sumamente influidas por la legislación y, de hecho, ha impulsado la creación de un código que elude las limitaciones impuestas.

Repito, estas relativas libertades dependen de la política y especialmente del líder de ejecutivo, por ejemplo, con el “retroceso en la escena política y la presidencia de Ahmadineyad, la mayoría de los directores de cine han elegido evitar la política, temas de mujeres y las desigualdades en las leyes familiares” (Derayeh 2010:157). En cambio, durante los periodos de Jatamí, la apertura permitió que se trataran temas polémicos y proliferaran obras con mensajes no alineados al discurso oficial.

El final de la guerra contra Iraq y la muerte de Jomeini fueron los primeros eventos que permitieron los cambios durante los períodos presidenciales de Akbar Hashemí Rafsanyaní (89-97), pero el mayor impulso ocurrió con el otrora ministro de Cultura y Guía Islámica, Mohamad Jatamí (97-05), conocido como el presidente reformista. De hecho, “este fue el momento en que las películas empezaron a reflejar los asuntos feministas” (Serban y Grigoriu 2014: 972). La apertura durante la presidencia de Jatamí permitió que las mujeres hablaran y expusieran los temas y problemas que las aquejaban. Por su parte, “para mejorar la expresión de los temas feministas, las mujeres se movieron del frente a atrás de la cámara, de actrices a directores” (Serban y Grigoriu 2014: 972).

De Laretis aseguró que “lo que una puede hacer, en tanto que realizadora feminista, son películas ‘que aborden un problema” (De Lauretis 1984:51) y eso hicieron las directoras iraníes. No sólo no dejaron de luchar por espacios, sino que encontraron estrategias para que su mensaje fuera mucho más efectivo, sus denuncias claras e incluso la “representación de las mujeres en el cine hecho después de la Revolución reveló leyes discriminatorias por género, desafió los elementos patriarcales dentro de la familia y las esferas sociales, creó conciencia sobre el patriarcado en las leyes y buscó formas de eliminar la discriminación por género” (Derayeh 2010:151).

Las películas se han convertido en una importante herramienta para exponer la falta de libertades de las mujeres, pero no sólo como víctimas pasivas que esperan a que los hombres solucionen sus problemas —como más adelante ahondaré en *Hiva* (Molagholipur, IRI-1999)—, sino como parte activa de las movilizaciones sociales y utilizando los medios posibles para expresarse. Por ello “el cine se ha convertido en un medio fundamental para que los asuntos feministas logren estar en el ojo público” (Serban y Grigoriu 2014: 967).

El cine en Irán, como ya expliqué, es el medio donde se explica al mundo, el medio más claro donde exponen los temas más importantes para la sociedad, por ello “es una de las fuerzas que ha jugado un papel muy importante en las tentativas de cambio en las mentalidades de la sociedad iraní” (Serban y Grigoriu 2014: 967), pues es un libro que cualquiera puede leer, por tanto, se ha convertido en parte de las dinámicas sociales. El cine puede servir para entender a la sociedad, como en casi cualquier grupo social, pero en Irán cobra mucho mayor importancia, pues está hecho principalmente para el mercado interno. Los creadores iraníes filman para otros iraníes —salvo algunas excepciones como Panahi, Kiarostami, Farhadi.

Las mujeres directoras “han dado un escape a las voces de las mujeres y han discutido casos por medio de las películas. Ellas han presentado las expectativas de las mujeres y su lucha por el reconocimiento de su identidad como mujeres, pero mujeres sin padre, esposo, hermano o hijo; simplemente como seres humanos” (Derayeh 2010:156). Desde que las mujeres se colocaron detrás de la cámara, las voces de las mujeres han encontrado un lugar donde hablar y encontrarse. En el cine de las directoras, las mujeres pudieron completar el proceso de comunicación, no ser sólo espectadoras de una representación que no correspondía a su realidad, sino verse y ser partícipes de esa representación.

Las mujeres adquirieron derecho a votar y ser votadas desde la época del sha, pero su lucha apenas comenzaba, sabían que aún había mucho camino por recorrer, la libertad no estaba garantizada y aunque

“gradualmente las mujeres han salido al espacio público gracias a profesiones principalmente en la industria del cine, las artes y los medios masivos” (Serban y Grigoriu 2014: 970), todavía hay esferas públicas a los que no tienen acceso.

Como en el resto del mundo, las mujeres iraníes viven desigualdades que las leyes no han podido eliminar. Hay muchas costumbres arraigadas que impiden el completo desenvolvimiento en la vida pública, por ejemplo, “la implicación de mujeres en el cine y las artes en general fue problemático desde el inicio debido a las prohibiciones religiosas” (Serban y Grigoriu 2014: 970). No sólo por la representación y las prohibiciones en torno a ella, sino por las reglas de comportamiento y lo esperado de una mujer—modesta, obediente, sumisa, ser madre y dedicarse a ello—; pero, por otro lado, “la islamización del espacio público paradójicamente impulsó el crecimiento de la participación social de las mujeres tradicionalistas, sobre todo durante la guerra con Iraq, cuando las mujeres estuvieron obligadas a tomar el espacio público, mientras los hombres fueron a pelear” (Serban y Grigoriu 2014: 968). El espacio público se abrió a las mujeres, no sólo para ocuparlo, sino para que se desarrollaran en él, para habitarlo. Las mujeres pudieron salir a las calles y plazas públicas, y además accedieron a puestos de trabajo que normalmente estaban reservados para los hombres. Mientras los hombres luchaban, las mujeres se hicieron cargo de la vida cotidiana.

Hasta este momento, las mujeres iraníes solían aparecer en el cine sólo con dos personajes “el primero era la mujer inocente, obediente y casta. Aquí se incluye a las madres mayores, jóvenes amas de casa y tímidas hermanas, que representaban los personajes loables (...) el otro personaje femenino común era una mujer involucrada con negocios sexuales [pero] la islamización del cine iraní, junto con el inicio de la guerra Irán-Iraq, permitieron una forma distinta de comercialización de la mujer en los filmes de guerra, esta vez en nombre del Islam, los valores islámicos y el apoyo a la guerra” (Derayeh 2010:151-2-3). La guerra cambió todo, incluso la forma de hablar de las mujeres.

Con el cambio de régimen y la necesidad de crear una nueva idea de nación e identidad, lo representado en el cine, casi todo oficial, eran los ideales de hombres y mujeres iraníes. La otredad casi desapareció y se concentraron en representar a aquellos que debían ser. Uno de los principales cambios, relativos a la representación de las mujeres, fue la eliminación del personaje de mujer involucrada con negocios sexuales, “la belleza y atractivo de la cantante de cabaret se sustituyó por la sobriedad y ausencia de atractivo de las mujeres de la revolución” (Serban y Grigoriu 2014: 971). Las mujeres representadas eran aquellas a las que se aspiraba, las que cubrían las expectativas de la nueva ideología. No eran mujeres reales, sino arquetipos idealizados.

Es importante aclarar que el cine en Irán tuvo una pausa en los primeros años de la década de los 80, primero por el cambio de régimen y el reacomodo ideológico, después por el inicio de la guerra. Las fuerzas se concentraron en defender a la nación y los medios, en la difusión de lo que ahí ocurría. Por esta razón, el régimen apoyó a los documentalistas de *Revayat-e Fath* (Crónicas de la victoria) comandados por Morteza Avini. *Revayat-e Fath* era un grupo de voluntarios que fueron al frente a filmar la guerra para que la población pudiera compartir las experiencias.

Por otro lado, desde el establecimiento de la República Islámica y “pese a los esfuerzos del gobierno iraní durante la revolución cultural (que aún continúa) para empujar a las mujeres de vuelta a la reclusión, volverlas invisibles o retratarlas en profesiones tradicionalmente femeninos (...) las mujeres iraníes han continuado su búsqueda por condiciones de igualdad” (Derayeh 2010:156). La mencionada revolución cultural que Jomeini planteó pretendía “sustituir el viejo sistema con uno islámico y crear una sociedad islámica: una *Ummat-i Islami*” (Derayeh 2010:154). La creación de un nuevo sistema político implica la creación de un nuevo discurso e ideología oficial que, eventualmente, permeará en la mentalidad de la sociedad —o eso se pretendía— para unificar la nueva idea de nación. Debido al contexto, la guerra contra Iraq, el cine de guerra fue el principal medio de propaganda oficial en esta disciplina e incluso, “el cine iraní se

convirtió en un vehículo de propaganda del gobierno a favor de la guerra” (Derayeh 2010:155).

Más allá del significado o uso que el régimen dio a la guerra, el conflicto de 8 años contra Iraq fue real; las armas químicas, las minas, las bombas, los morteros, las ausencias, los muertos aún se sufren en Irán. Ocho años de guerra que, tal vez, nunca terminen por completo. Dos países heridos. Dos millones de heridos. Un millón de muertos.

El trauma, los recuerdos, la memoria son colectivos, no es la repetición serial de las vivencias, sino memoria compartida. Sí, “la guerra es una vivencia demasiado íntima” (Alexiévich 2015: 16), cada persona la vive individualmente, pero se comparte con toda la sociedad. La guerra vuelve comunidad a quienes la viven. Ante un enemigo externo más grande, los enemigos internos se diluyen —en algunos contextos, como el iraní, el régimen aprovecha la cohesión para eliminarlos— y se elige la identidad nacional como la preponderante. Esto es porque, como explica Dijiana Jelača, “en tiempos de guerra, la estructura dominante para mantener las relaciones humanas parece ser la identidad nacional, precisamente porque la promesa de supervivencia se establece en la inversión en la pertenencia” (Jelača 2016: 349). La guerra como solemos entenderla ahora, es decir, como conflicto entre estados-nación, incita a los individuos a asumir la defensa de su nación —o idea de nación— y hacer todo lo que sea necesario para evitar la destrucción de su cotidianidad ante la amenaza de una otredad.

En estos casos, “la guerra es tan omnipresente que se vuelve invisible” (Jelača 2016: 344), se normaliza la violencia. Por eso es importante volver a la memoria, revisar los eventos, pues “los documentos son seres vivos, cambian, se tambalean junto a nosotros, son una fuente de la que siempre se puede extraer algo más” (Alexiévich 2015: 18), su revisión en contextos distintos ayuda a su mejor entendimiento. El cambio de perspectiva, gracias a la evolución del contexto y pensamiento, puede servir para contribuir a la comprensión de los eventos, las afectaciones y, sobre todo, para trabajar en las consecuencias sociales. Además, porque “recordar

es, sobre todo, un acto creativo” (Alexiévich 2015: 15) y es posible usar el ejercicio creativo para reconstruir.

El acto creativo que implica recordar se debe aprovechar también para desanquilosar ideas arraigadas, prejuicios sobre las víctimas y las formas de vivir la guerra. Por ejemplo, “tradicionalmente, la guerra se concibe como un espacio masculino o asociado a actividades masculinas con rasgos masculinos” (Khatib 2006: 68), la guerra se asume como masculina y adulta, se desecha la participación, trauma y memoria de las mujeres y los niños. Los ejercicios de memoria, como el cine, deben hablar desde otras voces, pues “todo lo que sabemos de la guerra, lo sabemos por la <<voz masculina>>. De las palabras masculinas” (Alexiévich 2015: 13). La guerra parece estar narrada por una sola voz, la memoria mayoritaria de los conflictos bélicos está vista desde un solo ojo.

Tener una sola voz limita la narración y el conocimiento, calla experiencias e impide la memoria. Por eso es importante dar espacio a otras visiones, conocer no sólo otras formas de ver, sino otros recuerdos. Como Svetlana Alexiévich afirma, “en lo que narran las mujeres no hay, o casi no hay, lo que estamos acostumbrados a leer y a escuchar: cómo unas personas matan a otras de forma heroica y finalmente vencen. O cómo son derrotados. O qué técnica se usó y qué generales había. Los relatos de las mujeres son diferentes y hablan de otras cosas. La guerra femenina tiene sus colores, sus olores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras. En esta guerra no hay héroes ni hazañas increíbles, tan solo hay seres humanos involucrados en una tarea inhumana (Alexiévich 2015: 13-14). La versión de la guerra de las mujeres habla más de lo humano que de las hazañas.

El cine iraní de guerra ve el frente sólo como un pretexto para hablar sobre otros temas “más importantes” y sólo lo representa si es necesario, ya que “estos filmes son más sobre lo que es, o se vuelve, ordinario sobre la guerra, que de aquello extraordinario” (Jelača 2016: 338). Los personajes representados no son héroes con capacidades físicas extraordinarias, sino personas comunes que hacen un esfuerzo por luchar. Personas normales

que se vuelven extraordinarias por su compromiso con la *Defensa Sagrada*, nombre oficial de la guerra contra Iraq.

Las decisiones en torno a la memoria— qué se recuerda, cómo se recuerda, cuándo, cómo se justifica—son parte del acto creativo implicado en recordar la guerra. Ésta es la razón por la que “la estética de la escena no implica una representación mimética del pasado, sino una determinada representación de la memoria del pasado” (Rastegar 2015: 137). Los filmes de este género no pretenden contar la Historia, sino hablar de las experiencias. Son relatos íntimos sobre las consecuencias de la guerra, el frente sólo aparece en la memoria—en las películas hechas después de la firma del armisticio y aceptación de la Resolución 598 de la ONU—para justificar algún evento diegético.

El frente dejó de ser importante para los cineastas porque ya no importaba justificar la guerra, sino asumir las consecuencias y hablar de ellas. Además, la Historia oficial ya estaba contada en *Revayat-e Fath* y otros documentales, no hacía falta reiterar ni cambiar la narrativa de los eventos, sino hablar de la memoria, el trauma, las vivencias, lo personal. Un tremendo problema en esta serie de documentales es que las mujeres estaban completamente ausentes, pues ellas no estaban en el frente, pero incluso en los filmes de ficción, “las mujeres estaban aún en la periferia y jugaban papeles cortos e insignificantes” (Derayeh 2010:155).

Con el fin de la guerra y el ascenso de Jatamí, como ya expuse, las mujeres fueron ganando espacios y libertades creativas, pero “los hombres temían que las mujeres contaran otra guerra, una guerra distinta” (Alexiévich 2015: 22), como ocurrió en muchos otros lugares con muchas otras guerras. En el caso iraní, “en más o menos 70 ‘películas de guerra’ hechas durante el inicio de los 1980s (a excepción de *Bashú: Gharib-ye Kuchak* [*Bashú: el pequeño extraño*] de Bahram Beizai, de 1986), las mujeres son generalmente ausentes por el predominio de las narrativas del frente” (Derayeh 2010:155), poco a poco fueron ganando espacio. El primer filme con una mujer fue *Bashú*, pero era un hombre —Beizai— hablando de una mujer, en la filmografía de Hatamikia las mujeres fueron apareciendo y

cobrando importancia desde que dejó el frente, la primera mujer importante en la diégesis es Leila (Homa Rusta) en *AzKarjehta Rain (De Karjeh a Rin*, Hatamikia, IRI-GER-1992), una mujer independiente que toma decisiones sin pedir aprobación a los hombres de su familia, reside fuera de Irán y no se apropió el discurso de la República Islámica, aunque usa velo y al final decide volver a Irán; pero, de nuevo, es un hombre creando un personaje femenino.

Las voces de mujeres tardarían una década en contar su historia de la guerra, “a partir de finales de los 1990s, sin embargo, las mujeres se volvieron más visibles y se presentan como importantes personajes en ‘películas de guerra’ hechas después de la terminación de la guerra Irán-Iraq” (Derayeh 2010:155). El primer filme de guerra con una mujer protagonista y dirigido por una mujer es *Gilane* (Banietamad, IRI-2005), Banietamad comienza a narrar desde el momento en que Ismail (Bahram Radan) parte para ir al frente, la travesía de Gilane (Fatemeh Motamed-Aria) en el camino a Teherán, el regreso y los cuidados maternos a un herido por armas químicas. Como en *AzKarjehta Rain*, también aprovecha las noticias sobre otros conflictos para reprochar el nulo apoyo internacional a la causa iraní, “¿por qué por nosotros no se manifestaron?”.

La importancia de Banietamad no se restringe a este género, sino que “una de las más importantes directoras mujeres es sin duda Rakhshan Banietamad, una colega de generación de Kiarostami y Makhmalbaf, quién crea otro realismo distinto al de estos dos directores hombres, centrado en las condiciones de las mujeres y la feminidad” (Serban y Grigoriu 2014: 972). Banietamad ha explorado el documental y la ficción, ha sabido mezclar las denuncias y exposición de los problemas de las mujeres con una producción impecable y la creación de un estilo único que, aunque relacionado, no tiene comparación con ninguno de los laudados directores antes mencionados. En palabras de Hamid Dabashi, “el cine de Banietamad es un asalto visual al talón de Aquiles, concretamente, la concepción de feminidad (...) es una teorización visual en contra de la violencia metafísica” (Dabashi 2001: 223). Sin ninguna duda, Rajshan

Banietemad es la más importante directora de cine en Irán y se le considera, junto a los reconocidos y premiados directores iraníes, como representante de esta disciplina en el mundo.

*Gilane* y otros filmes con temática similar, “tal vez beneficiados por el hecho de que los estrictos límites concernientes a la representación de sexos opuestos se relajaron durante la presidencia de Mohamad Jatamí. Durante este tiempo, los directores y actores fueron relativamente libres de expresar emociones maternas a sus hijos” (Derayeh 2010:155), muestran una relación familiar medianamente natural, donde una madre se hace cargo de los cuidados de un hijo que, como miles de soldados, quedó incapacitado por los ataques con agentes químicos nerviosos. Gilane cuida a Ismail, lo toca, demuestra su amor, lo baña y el filme hace evidente una relación íntima entre ambos. La apertura durante Jatamí permitió representar relaciones familiares reales, madres e hijos que se tocan y que se demuestran cariño.

En cuanto al personaje, aunque “la maternidad está sumamente glorificada” (Derayeh 2010:155), no es la madre sumisa común, sino que “esta madre es fuerte, entusiasta, feliz e independiente económicamente” (Derayeh 2010:155). Fatemeh da vida a una mujer real, no sólo un arquetipo anquilosado. El filme contribuye al reconocimiento del trabajo y vivencia de las mujeres, incluso abona a la disminución de la invisibilización de la que Rastegar habla en *Surviving Images. Cinema, war, and cultural memory in the Middle East*, “las contribuciones de las mujeres, y—no sin frecuencia—sus grandes sacrificios, a la causa nacionalista quedaron frecuentemente relegadas al olvido oficial” (Rastegar 2015: 70). Banietemad habla de las contribuciones y sacrificios, y forma parte del grupo de “filmes feministas de la era posrevolucionaria [que] rompió los patrones irrelevantes del cine pre revolución según los cuales las mujeres se representaban esquemáticamente como *ángel caído* o como *madre icónica*” (Serban y Grigoriu 2014: 977). *Gilane* es un filme clave en la historia del cine iraní, de las expresiones en torno a la guerra y la

posguerra, incluso es un posicionamiento político ante los eventos y posibles conflictos.

Otro filme con una madre que sufre las consecuencias de las armas químicas como protagonista es *Mimmesle medar* (*M de mamá*, Molagholipur, IRI-2006), en él, Golshifteh Farahani da vida a Sepideh, una enfermera del frente que sufre problemas respiratorios por la exposición a agentes químicos durante la guerra. En el embarazo, le advierten que su hijo podría tener problemas físicos por la presencia de tales agentes, el padre intenta obligarla a abortar, pero ella se niega y la abandona. El niño nace con afecciones respiratorias y físicas. Sepideh encuentra la forma de ser independiente económicamente y cría a su hijo sola. Sepideh es la representación de varias violencias que las mujeres suelen vivir y que están normalizadas en las sociedades patriarcales, pues no sólo no se reconoce su labor en el frente, sino que un hombre pretende decidir sobre su cuerpo y termina dejándola a cargo de todas las responsabilidades parentales.

Molagholipur es un director que habló de las mujeres y la guerra, y aprovechó para hablar sobre otros temas en la agenda feminista. Su filmografía sobre mujeres pretende “desvelar las contradicciones, la heterogeneidad, las rupturas que existen en el andamiaje de la representación, andamiaje desarrollado para contener—si eso es posible—el exceso, la división, la diferencia, la resistencia; abrir espacios críticos en el límpido espacio narrativo construido por el cine clásico y por los discursos dominantes” (De Lauretis 1984:51). Molagholipur hace cine desde su masculinidad, pero con pretensiones legítimas sobre las causas y problemas de las mujeres.

Sus obras, como “la mayoría de las películas del nuevo ‘género de guerra’ hechas por hombres directores presentan como protagonista a una mujer independiente que se enfrenta a los problemas que las mujeres experimentaron durante la guerra y sus consecuencias” (Derayeh 2010:155). *Hiva* es otro ejemplo, pues una mujer esperaba que los compañeros de su esposo encontraran su cuerpo, pero cuando deja la espera pasiva y decide llevar a cabo las acciones, encuentra el cuerpo.

Molagholipur resume cómo los reclamos de las mujeres sólo pueden volverse reales hasta que ellas mismas actúan. Las voces de las mujeres existían, pero fueron reales hasta que ellas hablaron.

El cine cobró tal preponderancia que los “filmes feministas han jugado un papel muy importante en el cambio de mentalidad de la sociedad iraní y así han influido en los avances del marco legislativo concerniente al estado de las mujeres” (Serban y Grigoriu 2014: 977). El cine ha contribuido a poner en la agenda pública las desigualdades, injusticias, violencias sistémicas, machistas, del patriarcado que viven las mujeres. La evidencia de estos hechos ha impulsado a la sociedad y el gobierno a realizar los cambios necesarios, aunque aún no son suficientes.

La concientización de estos hechos ha logrado que “los problemas sociales de las mujeres se ha[ya]n convertido en una inquietud general en filmes dirigidos por hombres y especialmente en aquellos dirigidos por mujeres” (Serban y Grigoriu 2014: 967-968). El cine, como ya expliqué, es un acto de comunicación que implica la emisión y recepción del mensaje, pero la parte más importante es el trabajo del discurso, ya sea para rechazarlo o para apropiarlo, pero no sólo percibirlo pasivamente. La proyección de los filmes con temas de mujeres completa su acto de comunicación cuando el discurso impacta en la sociedad y/o en la política y logran avances en la igualdad.

El cine es un medio de comunicación que ha servido no sólo para reformular la ideología después de la Revolución, crear la nueva idea de nación y ciudadanos, sino para que los artistas influyan en los cambios políticos. El cine es una herramienta sumamente importante para que el régimen se valide y difunda su discurso, y para que la sociedad cuestione al régimen e impulse los cambios necesarios en el camino de la libertad y la igualdad.

Además, hace evidente que “no existe el país donde vivíamos entonces” (Alexiéovich 2015: 26).

**Bibliografía**

- ALEXIÉVICH, Svetlana (2013) *La guerra no tiene rostro de mujer*. México D. F.: Debate.
- BAUMAN, Zygmunt (2007) *Miedo Líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- BURKE, Peter (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- DABASHI, Hamid (2001) *Close-Up. Iranian Cinema.Past, Present and Future*. Nueva York: Verso.
- DE LAURETIS, Teresa (1984) *Alicia ya no. Feminismos, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- DERAYEH, Minoos (2010) "Depiction of women in Iranian cinema, 1970s to present", *Women Studies International Forum* 33: 151-158.
- FERRO, Marc (1980) *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GHAZIAN, Hossein (2002) "The Crisis in the Iranian Film Industry and the Role of Government", en: TRAPPER, Richard (ed.) *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. Nueva York: I.B. Tauris, pp. 77 – 86.
- GIL OLIVO, Ramón (1985) *Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente*. Zamora de Hidalgo: Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- HAGHIGHI, Ali Reza (2002) "Politics and Cinema in Post-revolutionary Iran: An Uneasy Relationship", en: TRAPPER Richard (ed.) *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. Nueva York: I.B. Tauris, pp. 109 - 117.
- JELAČA, Dijana (2016) "Women's cinema of trauma: Affect, movement, time", *European Journal of Women's Studies* 23: 335-352.
- JOHNSTON, Claire (1974) *Notes on Women's Cinema*. Londres: SEFT.
- KHATIB, Lina (2006) "The voices of Taboos: Women in Lebanese War", *Women: a cultural review* 17: 66-77.
- RASTEGAR, Kamran (2015) *Survivin Images.Cinema, war, and cultural memory in the Middle East*, Nueva York: Oxford University Press.

SERBA, Silviu y GRIGORIU, Anita (2014) Feminism in post-revolutionary Iranian cinema, *Journal of Research in Gender Studies* 4: 967-978.

### ***Películas***

BEIZAI, Bahram (Dir.) (1986) *Bashu, gharibeye koochak*, Irán: The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults.

BANI ETEMAD, Rakhshān y ABDOLVAHAB, Mohsen (Dir.) (2005) *Gilane*, Irán: Fedak Film.

HATAMIKIA, Ebrahim (Dir.) (1992) *Az Karkheh ta Rhein*, Irán/Alemania: Sina Film.

MOLAGHOLI POOR, Rasoul (Dir.) (1999) *Heeva*, Irán: Farabi Cinema Foundation. Soureh Organisation of Cinematic Progression. Negin Film.

MOLAGHOLI POOR, Rasoul (Dir.) (2006) *Mim mesle madar*, Irán: Aftab Negaran Productions.