

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
El cine iraní

Autor/es:
Cinemateca Uruguaya

Citar como:
Cinemateca Uruguaya (1999). El cine iraní. Banda aparte. (16):70-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42379>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL CINE IRANÍ*

Cuando la revolución de 1979 transformó la decadente dictadura del Shah Reza Pahlevi en la rigurosa República Islámica de Irán, la producción cinematográfica cambió radicalmente, así como muchos otros aspectos de la vida. Para entonces, la industria cinematográfica iraní tenía cincuenta años de experiencia y mil doscientos largometrajes de ficción en su haber. La revolución del Ayatollah Khomeini la sorprendió, infortunadamente, en medio de la peor recesión de su historia. El desorden que siguió, marcado por la incertidumbre y los rápidos cambios políticos, condujeron al cine a un estado de caos. Nada anunciaba el dorado período de creatividad que seguiría unos años después.

La victoria de la revolución, el primero de febrero de 1979, fue acompañada por un período de recesión de cuatro años durante el cual la industria cinematográfica se llamó a silencio. Reinaba la confusión acerca de los límites de la propiedad privada. Las salas de estreno pertenecientes a empresas norteamericanas, inglesas y francesas fueron nacionalizadas. La situación política fue muy tensa durante los años 1978 y 1979, y varios cines, denunciados como "centros de corrupción", fueron incendiados. Los dueños de las salas comenzaron a cerrar sus puertas, y los productores, que ya estaban en la sala, se negaron a invertir un solo céntimo en la producción de películas.

Uno de los problemas era que nadie sabía cómo iban a ser aplicados los preceptos del Islam para las artes y el entretenimiento. "Incluso las autoridades parecían confundidas acerca de qué es el cine islámico", señala el veterano director Bahram Bayzai. "Había varias interpretaciones". La producción anual, que había llegado a noventa películas en 1972, descendió a dieciocho en 1978 y alcanzó un piso histórico con once en 1982. Más tarde volvió a aumentar, pero no había suficientes

salas. En 1986, más de la mitad de los cincuenta y siete filmes realizados en el año quedó sin estrenar. A algunos se les negó distribuidor. Sin embargo, gracias al bloqueo del cine extranjero, las películas iraníes superaron ese año a las importaciones por un margen considerable.

CREACIÓN DE LA FUNDACIÓN FARABI

Si los tempranos años ochenta fueron tiempos difíciles para la industria cinematográfica, también determinaron un cambio en la actitud de las autoridades frente al cine, que empezó a ser percibido como una herramienta clave para la creación y difusión de un nuevo modelo cultural al servicio de los ideales revolucionarios. En 1983 se creó la Fundación Farabi del Cine, con el cometido de definir un nuevo modelo de producción cultural. Una de las metas fue la de crear un cine con su identidad cultural propia, mejorando el gusto del público y dando al cine iraní prioridad en las salas. "Teníamos que explicarle a todos qué se esperaba que un director, un actor, un camarógrafo, debían hacer", explica el director de la Farabi, Sayyad Mohammad Beheshti.

A la larga, la solución más sencilla fue la de buscar nuevos realizadores. Los directores veteranos comenzaron a verse estorbados. Los que no abandonaron la profesión se vieron obligados a trabajar en condiciones que distaban de ser las ideales. Muchas de sus películas fueron prohibidas. Le ocurrió a Bayzai con la adaptación de su pieza histórica *La muerte de Yazdgerd*, y a Massoud Kimiai con *La línea roja*. Y también hubo problemas para los productores, libretistas y actores. Las directivas oficiales establecieron que ninguna actriz popular de los tiempos anteriores a la revolución pudiera aparecer nuevamente en una pantalla. Se prohibió igualmente que las mujeres de "extraordinaria y seductora belleza" se convirtieran en actrices profesionales, y por lo menos una conocida comediente debió volver a su actividad original, la venta de tapetes. Los recién llegados se beneficiaron del vacío dejado por este retiro prematuro y forzoso. El director Mohsen Makhmalbaf calcula que en sus primeras siete películas utilizó entre doscientos y trescientos nuevos actores y actrices. Miles de jóvenes se graduaron en la escuela de cine. Cientos de nuevos críticos aparecieron. El público creció con ellos.

LA BATALLA POR LA AUTONOMÍA

"Queríamos que nuestras películas pudieran subsistir con el mercado interno", subraya Beheshti. "Teníamos los artistas y la población para crear un mercado autónomo en Irán, algo que pocas naciones pueden hacer. Con este objetivo en la mente, decidimos enfocar nuestra atención en la producción".

La batalla por una producción autónoma conoció varias



© Alexandra Avakian [fragmento], 1998

etapas. La primera se desarrolló entre 1983 y 1986, y su lema fue "renovación". El director de la Farabi explica: "Calculamos que para sostener una industria cinematográfica completa, con sus laboratorios, salas y personal, necesitábamos producir cuarenta y cinco películas al año. Desde un punto de vista económico, nuestro cine debía hacer dinero, de modo que desarrollamos una serie de reglamentos para que ello fuera posible. Por otra parte, desde un punto de vista cultural, nuestro cine debía dirigirse a nuestra gente y reflejarla en la pantalla".

Pocos filmes realizados en esos primeros años se recuerdan hoy. La propia crítica iraní ha sido severa con ellos, tachándolos por lo general de banales, oportunistas y falsamente revolucionarios. Más importante parece haber sido lo que empezó a ocurrir en 1987, momento en que la Farabi se sintió con fuerzas para dar otro paso: considerando que el cine ya podía subsistir por sí mismo, comenzó a apuntarse también a la calidad. Para estimular la producción de calidad, el Ministerio de Guía Islámica creó un sistema de calificaciones para las películas iraníes, de la A a la D, de acuerdo a su mérito. Los filmes calificados A y B podían cobrar entradas más caras, publicitarse en televisión y autobuses, y tendrían prioridad en las salas de provincia. Las calificadas C y D no podrían hacer publicidad, y se exhiben habitualmente en unas pocas salas. Las películas de calificación D no se exhiben en provincia, y sus directores arriesgan perder sus permisos de trabajo.

El sistema ha favorecido algunas obras "difíciles" como las de Abbas Kiarostami, aunque también ha sido utilizado para desembarazarse de películas sospechosas en términos políticos o religiosos. Varios filmes de Massoud Kimiai, o la feminista *Tiempo perdido* de la directora Puran Derakhshandeh han recibido las calificaciones más bajas. Por otra parte, el público mayoritario prefiere, como en casi todos lados, el entretenimiento comercial.

La Farabi entró en pánico en 1992. La capacidad del estado para sostener la producción nacional comenzó a verse erosionada por los problemas económicos generales del país, los subsidios disminuyeron inevitablemente, y los costos promedio de una película tendieron a cuadruplicarse.

Hacia 1996, algunos de esos problemas hicieron crisis. Un cambio en los mecanismos de apoyos y créditos bancarios redujo notoriamente las posibilidades de los productores, y el hecho ocurrió en forma casi simultánea al fallecimiento de un inesperado número de figuras importantes vinculadas al cine, desde los directores Ali Hatami, Jalal Moqaddam y Bahram Reypour hasta una treintena de actores, directores de fotografía y otros técnicos. El ritmo de la producción descendió bruscamente.

Una ley aprobada el 12 de diciembre de 1996, a instancias del Ministerio de Asuntos Cinematográficos, restableció algunos mecanismos de subsidios y dio nuevo impulso a la producción: en el XV Festival Internacional de Cine Fajr, en febrero de 1997, se exhibieron unos cuarenta filmes iraníes. Al mismo tiempo, los dos principales grupos de productores, rivales entre sí, llegaron a un acuerdo de cese de hostilidades y lograron una mejor comunicación con el gobierno. Por primera vez, las nuevas políticas de producción y exhibición pudieron ser aprobadas sin quejas de ninguna de las partes. Las autoridades se comprometieron a fortalecer el apoyo a la producción a través del Centro para la Promoción del Cine Documental y Experimental, el Centro Islámico de Práctica Cinematográfica, la Sociedad Iraní para el Cine Joven y la Fundación Farabi. Otra institución que ha jugado un importante papel en el desarrollo del cine iraní ha sido el Instituto para el Desarrollo Intelectual de



© Gilles Peress [fragmento]

la Infancia y la Juventud, fundado en tiempos del Shah por la princesa Farah y reciclado luego por las autoridades islámicas: a ese organismo ha estado vinculado largamente Abbas Kiarostami.

LA SITUACIÓN ACTUAL

A principios de 1998, al menos, la situación general del cine iraní era aproximadamente ésta. Cerca de la mitad de la producción anual está integrada por filmes comerciales, fundamentalmente películas de acción construidas de acuerdo a modelos hollywoodenses y sin mayores vínculos con la realidad iraní ni con nada en particular. Aunque suelen obtener las calificaciones más bajas de las autoridades (C o D), son también las que atraen mayor número de espectadores, al extremo de que varios cineastas "serios" se han sentido tentados por el género, al que han podido empero aportar (parece ser el caso de *La Tortuga* de Ali Shah-Hatami o de *De sombra a sombra* de Ali Zhekan) niveles de solvencia que otros realizadores rutinarios no cultivan. Sin embargo sigue habiendo un espacio importante para los filmes exigentes, en principio despreocupados del éxito comercial, como los de Kiarostami. Los premios internacionales y la repercusión en festivales ciertamente ha ayudado.

NOMBRES QUE IMPORTAN

Los dos realizadores más importantes del período post-revolucionario son Abbas Kiarostami y Mohsen Makhmalbaf. Su trabajo da cuenta de la compleja y en último término ambigua relación que ambos mantienen con la realidad social de su país.

Nacido en Teherán en 1957, fue un combativo militante islámico contra el régimen del Shah, estuvo cinco años en prisión, y a la salida se convirtió en libretista de radio y director de la Oficina de Pensamiento y Arte Islámico, cuyo proclamado objetivo era difundir ideas islámicas a través del arte y desafiar a los creadores con convicciones diferentes.

Comenzó a filmar en 1982, al tiempo que escribía libros y obras de teatro. El título de *Huyendo del diablo hacia Dios*



© Gilles Peress [fragmento]

(1984) anuncia ya un sentido que reaparecerá en *Boycott* (1985), donde el cuestionamiento al ateísmo se plantea a través de la historia de un integrante de un grupo de izquierda arrestado por la policía secreta del Shah que conoce en prisión a una joven pareja de musulmanes también opositores y comienza a dudar de sus propias convicciones.

Con *El vendedor ambulante* (1987), un filme en tres episodios, la obra de Makhmalbaf se orientó en una dirección totalmente diferente, demostrando que el cineasta había absorbido la cultura occidental y podía emplearla en tensión y combinación con su visión personal y sus valores. En el primer episodio, Buñuel se encuentra con el neorrealismo italiano para narrar la historia de una pareja pobre e ignorante cuyos hijos son todos inválidos, y que buscan un mejor hogar para su recién nacido. El episodio posee una fuerza difícil de olvidar. El surrealista segundo episodio, a propósito de un joven desequilibrado que mantiene el momificado cadáver de su madre en una silla de ruedas, parece derivar directamente de *Psicosis*. Hay también una pesadillesca historia de gangsters, en la que un vendedor ambulante se ve a sí mismo atacado por una banda de contrabandistas. La película promueve múltiples lecturas, y afirmó a Makhmalbaf en el circuito de festivales.

El ciclista (1989) confirmó la habilidad de Makhmalbaf para convertir un asunto grotesco en una película que estimule la emoción y la reflexión del espectador. Para pagar los gastos médicos de su esposa, enferma terminal, un refugiado afgano acepta un desafío loco: montar una bicicleta durante una semana sin parar. También en *La boda de los bienaventurados*, del mismo año, asomaría un fuerte componente de crítica social.

"Mi estilo está basado en el Corán, por eso se mueve entre el realismo y el surrealismo", sostiene Makhmalbaf. "Del mismo modo que en nuestro texto sagrado coexisten lo divino y lo humano, en mis películas lo real y lo surreal se encuentran codo con codo, convirtiéndose en una técnica narrativa personal".

Pese a esas protestas de fe religiosa, los dos filmes siguientes de Makhmalbaf ofendieron a sus admiradores más ortodoxos. Tanto *Tiempo de amor*, rodada en Turquía, como *Noches en Zayandeh Rud*, parecieron más "liberales" de lo que algunos podían tolerar, y fueron prohibidos. Los más recientes trabajos de Makhmalbaf, *Érase una vez el cine* (1992), *Gabbeh*

y *Salam Cinema* han generado otras desconfianzas, y el cineasta parece encontrarse hoy en una lista negra, o cerca de ella. Se sospecha que hizo más de lo que dicen los créditos en *La manzana*, una película nominalmente atribuida a su hija Samira que se exhibió en el último Festival Internacional del Uruguay y en la que Makhmalbaf figura como productor, libretista y montajista.

LOS VETERANOS

Aunque la carrera de Amir Naderi comenzó antes de la revolución, llamó sobre todo la atención de la crítica y el público internacional con su noveno filme, *El corredor*. La historia es en buena medida la del propio Naderi, nacido en la pobreza, huérfano a los cinco años, que sobrevivió vendiendo hielo, lustrando zapatos y recogiendo latas de cerveza vacías. En Teherán comenzó en el cine como encargado de fotografía fija, y asistente de dirección, antes de filmar a los veinticinco años, *Adiós mi amigo*.

El "corredor" es Amiroo, un niño solitario que vive en un puerto del Golfo en un barco abandonado, soñando con viajar y triunfar en la vida. El filme gustó en Occidente pero tuvo una tibia respuesta crítica en Irán, donde su mezcla de pobreza y esperanza parece no haber sido apreciada. El director echó más leña al fuego al proclamar públicamente que se sentía influido por creadores occidentales como Robert Bresson, Antonioni, Alain Resnais, Gauguin y Cartier-Bresson.

Viento, agua y polvo (1989) es menos accesible que *El corredor*, aunque su protagonista recuerda a Amiroo en su empeño en hacer frente a un entorno hostil. Pero también la crítica fue hostil, y Naderi optó por emigrar a los Estados Unidos, donde filmó *Manhattan By Numbers* en 1992 y ha proseguido una parte de su carrera.

Un cineasta más inclasificable es Kiamoush Ayyari, conocido sobre todo por sus dos películas de ambientación desértica, y especialmente por *Más allá del fuego* (1988), considerada su obra maestra. Más accesible para públicos occidentales son empero los filmes de Bahram Bayzai, considerado uno de los mejores libretistas de Irán, y particularmente sensible a la problemática femenina. En actividad desde los años setenta, sus dos primeros filmes post-revolucionarios fueron considerados demasiado polémicos, y no se permitió su circulación. *La balada de Tara* (1978), exhibida en Cannes, examina el lugar de la mujer en la historia de Irán. *La muerte de Yazdgerd* (1980), sobre un rey derrotado, fue sencillamente masacrado por los censores.

Bayzai filmó en 1986 la deliciosa *Bashu, el pequeño extranjero* para el Instituto para el Desarrollo Intelectual de la Infancia y la Juventud que también ha apoyado la obra de Kiarostami y Naderi. Su historia de un niño huérfano a consecuencia de la guerra con Irak estuvo prohibida durante tres años, quizás porque su contenido humanista y antibélico pareció fuera de lugar hasta que la guerra terminó. El filme circuló recién a partir de 1989. De cualquier manera, el cineasta ha continuado trabajando, con alguna vuelta al tema de la mujer (*Tal vez en otro momento*) y la preocupación entre alegórica y mística de *Viajeros*, sobre una boda que deriva en un funeral luego de un trágico accidente.

El cuarto nombre "veterano" digno de consideración es el de Dariush Mehujui, autor de algunos clásicos pre-revolucionarios como *La vaca* (1969), *El cartero* (1971) y *La bicicleta de Mina* (1977), quien trabajó luego en Francia y volvió a su país

para dirigir su primera comedia, la elogiada *Los inquilinos* (1987). Su obra posterior ha seguido caminos por lo menos desconcertantes, incluso el empeño de trasladar la acción de *Viridiana* de Buñuel a un contexto iraní.

EL REBELDE

El más llamativo de los veteranos cineastas iraníes puede ser sin embargo Massoud Kimiai, cuyo filme *Gheisar* inauguró en 1970 una suerte de Nouvelle Vague iraní y llamó la atención por su glorificación del rebelde como héroe. Desde entonces Kimiai ha tenido problemas con la censura, antes y después de la revolución: *La línea roja* (1982) fue prohibida, *Colmillo de serpiente* (1990) y *El sargento* (1991) fueron cortadas, y a otros filmes suyos se les cambiaron los finales o sufrieron otra clase de mutilaciones.

Los personajes de Kimiai han podido ser definidos como "santos del lumpenproletariado", pero hay en ellos tanta tensión interna que parecen siempre a punto de explotar. El traumatizado soldado desmovilizado que protagoniza *El sargento* resulta muy representativo del héroe típico de Kimiai. Su rigor moral se estrella permanentemente contra la corrupción que lo rodea. En *Cuero*, una periodista investiga la suerte de un judío que pretende emigrar a Palestina en los años cuarenta. *Colmillo de serpiente* crea un clima de tristeza y miseria en torno a la figura de un intelectual digno pero sin un céntimo. Claramente, no hay ningún énfasis triunfalista en esos filmes. El más reciente filme de Kimiai, *Sultan*, ha provocado divisiones en la crítica iraní, y se ha objetado que el cineasta se está repitiendo.

MUJERES

Hay ciertamente otros nombres de realizadores iraníes a retener (Nasser Taghvai, Majid Majidi, Khosrov Sinai, Said Ebrahimi), pero las mujeres merecen una atención especial. La revolución islámica ha influido de manera sumamente contradictoria sobre la suerte de la mujer en la industria cinematográfica. Mientras las actrices de la era prerevolucionaria han tenido que buscarse otro empleo, el número de mujeres directoras creció dramáticamente... de cero a cuatro.

Hay referencias elogiosas para los filmes de Rakhshan Bani-Etemad y Ferial Behzad (esta última, especialista en filmes para niños que combinan animación con acción viva), mientras que Tahmine Milani, está considerada más bien como una cineasta comercial con vocación para el melodrama y la comedia. Pero la más notoria de esas voces femeninas es Puran Derakhshandeh, nacida en 1951, cuyo tema recurrente es el estudio de la familia como foco de disfunciones psicológicas. En 1986 hizo *Contacto mudo*, sobre los problemas psicológicos de una adolescente discapacitada. Un logro mayor fue *El pequeño pájaro de la felicidad* (1988), en la que una niña conflictuada perdía el oído luego de presenciar la muerte de su madre. Su película más radical hasta la fecha ha sido *Tiempo perdido* (1990), un ataque directo a la mentalidad patriarcal

que ha tenido serios problemas con la censura.

A esos nombres corresponde agregar más recientemente el de Samira Makhmalbaf, hija del notorio Mohsen Makhmalbaf, quien debutó con *La manzana*, una reflexión sobre la opresión femenina en cuya realización intervino probablemente su famoso padre más de lo que dicen los créditos.

NOMBRES RECIENTES

Cuando un filme iraní, *Los hijos del cielo*, de Majid Majidi, llegó a figurar entre las candidaturas al Oscar a Mejor Película Extranjera en la entrega correspondiente a 1998 (aunque fue derrotado por *La vida es bella* de Roberto Benigni), y otro, *La nube y el sol naciente*, de Mahmud Klari, se consagró en el más reciente festival cinematográfico de Mar del Plata, parecen quedar pocas dudas de la vigencia del cine iraní contemporáneo.

Uno de los nombres más significativos de la nueva generación es sin lugar a dudas el de Jafar Panahi, nacido en 1960, que estudió en el Instituto para el Desarrollo Intelectual de la Infancia y la Juventud, realizó cortometrajes y documentales, llegó a convertirse en asistente de Kiarostami en *A través de los olivos*, y con su apoyo se lanzó a la confección de su primer largometraje, *El globo blanco*, premio Opera Prima en Cannes 1995. A la altura de su segundo filme, *El espejo*, Panahi parece todavía un individuo muy influido por Kiarostami (el uso de personajes infantiles y la ruptura de los límites entre la realidad y la ficción son marcas características), pero también en individuo con ganas de expresarse y una sensibilidad muy a flor de piel.

* Texto publicado en *Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi y los otros*, Fichas de cine: 2, Cinemateca Uruguaya, 1999 (sin firma de su autor).



© Gilles Peress [fragmento]