

# NEW LEFT REVIEW 121

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2020

## EDITORIAL

SUSAN WATKINS La década de la crisis británica 7

## ARTÍCULOS

R. TAGGART MURPHY Japón: preservar el privilegio 25

FRANCO MORETTI ¿Alegorizar siempre? 63

MICHAEL BURAWOY Historia de dos marxismos 76

DYLAN RILEY Réplica a Burawoy 113

ZEP KALB Y  
MASOUMEH HASHEMI Los Universal Studios  
de Teherán 123

## CRÍTICA

ROB LUCAS El negocio de la vigilancia 149

EMILIE BICKERTON La Nueva Ola de Hollywood 161

JACOB COLLINS Travesías del Rin 171

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
d traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

## LOS UNIVERSAL STUDIOS

### DE TEHERÁN

**E**L ÉXITO DEL cine iraní es una historia curiosa. No es que el tamaño de la población o de la economía iraní plantee interrogantes; otros países de medianos ingresos también han producido películas de gran calidad, como Rumanía, por ejemplo, o Argentina. Tampoco es simplemente que la obra que nos ha llegado de los principales cineastas iraníes –formalmente reflexiva, sensible a las cuestiones sociales, aclamada internacionalmente– se haya opuesto frontalmente a las percepciones occidentales dominantes del país, que lo describen como teocrático, violento, cerrado. Para entender las eclosiones recientes de la cinematografía iraní, tenemos que examinar también las relaciones cambiantes entre la obra hecha para el circuito internacional de festivales y la que se dirige al público local; entre las producciones comerciales y las financiadas por el Estado; incluso entre estilos y géneros, desde el suave neorrealismo y los documentales ensayísticos a las películas de acción y las comedias populares. ¿Bajo qué condiciones ha surgido este cine plural y qué nuevas direcciones está adoptando?

En términos regionales, Irán no fue un líder precoz en el séptimo arte. Un periodista egipcio informaba en 1953 de que «las salas cinematográficas mejores y más destacadas de Teherán no pueden compararse ni siquiera con los cines de tercera categoría de El Cairo en términos de la elegancia de su exterior y de su orden y limpieza internos»<sup>1</sup>. Veinte años

---

<sup>1</sup> Citado en Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. II, *The Industrializing Years, 1941-1978*, Durham (NC), 2011, pp. 157-158.

más tarde, cuando la industria petrolera prosperaba bajo el gobierno del sah, el Ministerio de Arte y Cultura cifraba el número de salas cinematográficas «distinguidas» en Irán en solamente ocho entre varios cientos, y las ocho se localizaban en Teherán. Aún así, mientras los clientes soportaban asientos baratos y destrozados, la industria cinematográfica experimentaba un rápido desarrollo en cuanto a su infraestructura, recursos y potencial artístico durante las dos décadas anteriores a la Revolución islámica de 1979. Sobre la base de esta acumulación inicial, en la que los artistas trabajaban bajo el régimen del sah en su apogeo, el cine contemporáneo pudo prosperar en Irán. Para entender cómo la República Islámica ha proporcionado un terreno tan fértil para la innovación y la experimentación cinematográfica, con su laberinto de instituciones diversas y en competencia directa, debemos dar, por lo tanto, un rodeo por su pasado prerrevolucionario.

De la misma manera que ocurre en muchos cines nacionales a lo largo y ancho del Sur global, la intervención extranjera y la propaganda de la Guerra Fría proporcionaron las primeras bases organizativas y la primera infraestructura de la industria filmica iraní. La Agencia de Información estadounidense (USIA) formó a muchos cineastas y personal técnico para así contrarrestar al comunismo y a los movimientos por la nacionalización del petróleo durante los últimos años de la década de 1940 y los primeros años de la siguiente, y repartió equipos, cámaras, película y unidades móviles. Mucho tiempo después, Irán seguía cautivo de la producción cultural estadounidense. Incluso en 1967, casi la mitad de todas las licencias de exhibición se le concedían a películas de ficción de origen hollywoodiense<sup>2</sup>. Pero, a medida que la economía crecía y el público cinematográfico se ampliaba, creció también la demanda de contenido local. El Estado vio aquí una oportunidad para su propia gloria y para la modernización cultural. Proporcionó incentivos financieros y apoyo logístico a los empresarios dóciles interesados en desarrollar una industria cinematográfica comercial local. El resultado fue Film Farsi –cuyo significado es «películas en lengua persa»–, que rápidamente se convirtió en el género más popular del cine comercial. Reflejo del modelo nacional de industrialización mediante la sustitución de importaciones auspiciada por Estados Unidos, Film Farsi se basó principalmente en las técnicas de montaje de origen occidental y, como lo expresa Hamid Naficy, «adaptó y adoptó de manera oportunista, mezcló

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 160.

y maridó productos e ideologías nativas y extranjeras para crear nuevos productos culturales y cinematográficos»<sup>3</sup>.

En términos estéticos, la industria del cine comercial iraní de las décadas de 1960 y 1970 puede considerarse la contrapartida –aunque de inferior calidad– de Bollywood o del cine egipcio de la era de Nasser. Al igual que aquellos cines nacionales, Film Farsi logró la popularidad fusionando las tradiciones culturales locales con el contenido moderno y occidentalizado. Su obsesión con el melodrama y el machismo –ya sea en las historias de detectives, en las películas de acción y *thrillers* o en las comedias– se basaba en los tropos y temas que contrastaban Irán y Occidente, o la modernidad con la tradición, de una manera estereotipada y binarista: matrimonio concertado frente a las convenciones de las citas amorosas occidentales, el hombre rico y urbanita que seduce a la pobre chica del campo; el chico del campo simplón enfrentándose a los atractivos de la ciudad moderna. Las películas de Film Farsi tenían una demanda sorprendentemente sólida, lo que sin la menor duda tuvo efectos adversos sobre su calidad artística. Dominando el tiempo de ocio tanto de la clase dominante como de la trabajadora, su popularidad convirtió el cine en «uno de los negocios más lucrativos de Teherán», como lo expresaba una revista en 1962<sup>4</sup>.

Mientras que el Estado pahlavi financiaba y, en líneas generales, regulaba al cine comercial mediante la censura, los incentivos financieros y el apoyo logístico, conservaba un control mucho más férreo sobre la producción y distribución de la industria del cine documental, que había heredado de los estadounidenses. Y, aún así, paradójicamente, no fue el fenómeno de Film Farsi anclado en el sector privado, sino el movimiento documentalista controlado por el Estado el que se convirtió en un lugar de subversión cultural y de experimentación artística, tendencia que surgiría de nuevo en diferentes formas después de la Revolución. Aunque el gobierno iraní se volvió más autoritario, su patrocinio de la producción cultural –especialmente a medida que las rentas del petróleo se multiplicaban durante las décadas de 1960 y 1970– se convirtió en la vía principal mediante la que los cineastas críticos y los intelectuales de izquierda pudieron producir una obra innovadora y experimental. Como consecuencia de la fundación de un Ministerio de Arte y Cultura de mayores dimensiones en la década de 1960, una multitud de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>4</sup> *Iran Almanac 1963*, Teherán, 1963, p. 467.

instituciones y empresas estatales, incluyendo a la empresa nacional del petróleo, empezaron a encargarse de cortos documentales como manera de hacer propaganda de su empresa y de distribuir material educativo.

### *El nacimiento de una nueva ola*

La primera parte de la carrera de Abbas Kiarostami es emblemática de este apoyo institucional. En uno de sus muchos trabajos, que compatibilizaba con los estudios en la facultad de Bellas Artes de Teherán, Kiarostami fue contratado en la década de 1960 por una empresa de publicidad dirigida por Bijan Jazani, un hombre que, unos pocos años más tarde, se convertiría en uno de los intelectuales clave del movimiento marxista guerrillero contra el sah. Kiarostami fue también contratado por el Kanun, el Instituto para el Desarrollo Intelectual de la Infancia y la Juventud, fundado por la esposa del sah para fomentar el desarrollo pedagógico. Allí rodó en 1970 su primer cortometraje, *Pan y callejón*, y rápidamente ascendió hasta lo más alto del departamento cinematográfico de la organización. Aunque el Kanun era una institución estatal, un número cada vez mayor de artistas lo aprovechaban como fuente de financiación de películas experimentales. Kiarostami y sus colegas comenzaron a subvertir el propósito inicial del Kanun, la educación infantil, y aprovecharon que se dedicaba a la juventud como una manera de sortear la censura estatal. Kiarostami siguió basando su obra en actores infantiles mucho tiempo después de que el Kanun hubiera dejado de patrocinar sus películas, señalando en 1990: «No me considero en absoluto como un director que hace películas para niños. Solamente he rodado una película para niños, todas las demás tratan de los niños»<sup>5</sup>.

Si bien son ostensiblemente apolíticas, estas películas centradas en la infancia a menudo presentan un desafío humanista a la autocracia, la violencia y la injusticia de la sociedad iraní. Mientras que el cine de Hollywood a menudo dota a los niños y a las niñas de atributos fantásticos –son superlistos, supermonos, descarados e incluso taimados– las películas del Kanun los describían como ejemplos mundanos de pureza, amor y buen corazón, animando a los espectadores adultos a seguir su ejemplo<sup>6</sup>. El primer largometraje de ficción de Kiarostami, *El viajero* (1974) invita al público a reflexionar sobre la mentalidad

<sup>5</sup> Alberto Elena, *El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Cátedra, 2002.

<sup>6</sup> Véase Debbie Olson y Andrew Scahill (eds.), *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*, Lanham (MD), 2012, p. ix.

consecuencialista de un escolar abandonado en sus intentos de asistir a un partido de fútbol. En *Homework* (1989), una de las últimas películas que hizo en el Kanun, Kiarostami entrevista a niños y niñas de primaria sobre los deberes y sobre la implicación de sus familias. Unos planos prolongados, potentes, de los niños y las niñas esforzándose en contestar a las preguntas y dando respuestas a veces de una honestidad brutal, exponen la crueldad de los castigos corporales dentro de las familias.

Gradualmente, a medida que los intelectuales y cineastas convertían instituciones así en santuarios, la producción documental encargada por el Estado dio paso a una obra menos convencional. Combinando la inspiración local de la literatura iraní contemporánea con influencias del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa, en Teherán surgió una nueva ola iraní durante los primeros años de la década de 1960. *La casa es negra*, un cortometraje documental estrenado en 1962, se considera a menudo como el punto de partida del movimiento. Esta obra maestra del realismo mágico fue dirigida por Forough Farrokhzad, la poeta iraní más controvertida, cuyos versos se superponen a las impactantes imágenes de la película, y fue producida por Ebrahim Golestan, un intelectual y cineasta socialista, dueño de un estudio. Rodada como parte de una campaña de recaudación de fondos caritativos, describe la vida cotidiana en una colonia leprosa azerí, desde la perspectiva de un humanismo radical que, según la secuencia de apertura del documental, busca «borrar la fealdad y aliviar el dolor de las víctimas».

La Nueva Ola acapara buena parte de la industria cinematográfica no comercial en Teherán desde mitad de la década de 1960 hasta la Revolución. Aunque no fue un movimiento tan coherente como el neorrealismo italiano, los cineastas de la Nueva Ola tenían en común el cine de autor que practicaban y los guiones originales, la creación de personajes realistas y el protagonismo del rodaje en continuidad. Muchos de los artistas de la Nueva Ola se inspiraron en el realismo y el naturalismo literario: un ejemplo icónico es *La vaca* (1969), adaptación de un cuento del autor de izquierdas Gholam-Hossein Sa'edi (1936-1985) acerca de un aldeano alienado de la humanidad e identificado con su vaca muerta. Lo que convierte a esta obra en un clásico de la Nueva Ola es su impávida descripción de la pobreza del protagonista y de la locura que le sobreviene cuando su familia pierde la única fuente de ingresos. Otros títulos reflexionaban sobre la injusticia social en un tono menos estetizante y más revolucionario, como *Tangsir* (Amir Naderi, 1973), en

la que un campesino endeudado se dispone a asesinar a sus aristocráticos prestamistas con la bendición de Dios y el apoyo de su comunidad.

La Nueva Ola se benefició de la popularidad de Film Farsi, y mientras directores que se habían hecho un nombre en el cine comercial de vez en cuando se aventuraban en el movimiento artístico y viceversa<sup>7</sup>. La floreciente industria comercial, aunque ridiculizada por los intelectuales de izquierda de Teherán por su baja calidad y sus protagonistas casposos, no obstante impulsó el éxito de la Nueva Ola, porque mejoró la calidad técnica y la capacidad de actuación y dirección, y porque dio estabilidad financiera a los cineastas. Aunque el surgimiento de la Nueva Ola fue una consecuencia no deseada de la campaña estatal para modernizar la industria cinematográfica, el gobierno no la clausuró, a pesar de la conciencia social de sus contenidos. A través del Ministerio de Cultura y Arte, los directores de la Nueva Ola pudieron contratar actores famosos y llegar al gran público local. A finales de la década de 1960, el gobierno incluso adjudicó fondos públicos para apoyar al movimiento<sup>8</sup>.

### *En los campos de batalla*

La Revolución de 1979 y la posterior guerra de ocho años con Iraq fueron un grave golpe para la industria cinematográfica nacional. En el fragor de la revuelta, ardieron ciento ochenta salas de cine, algunas de ellas incendiadas por los radicales islamistas<sup>9</sup>. A diferencia de las revoluciones comunistas de China o de Rusia, el gobierno islamista entrante sospechaba mucho del cine, lo consideraba una vía de entrada de las influencias capitalistas o socialistas que «extenderían el veneno corrompiendo las mentes y los valores del pueblo»<sup>10</sup>. Al mismo tiempo, el Ayatolá Jomeini no excluía la posibilidad de que la tecnología pudiera beneficiar a la causa

---

<sup>7</sup> Buenos ejemplos de películas comerciales dirigidas por directores de la Nueva Ola son *Qeyzar* (1969) de Masoud Kimiai (nacido en 1941), y *The Ghost Valley's Treasure Mysteries* (Ebrahim Golestan, 1974), una parábola sobre un campesino que se encuentra un tesoro enterrado en sus tierras, pero termina pobre de nuevo después de sucumbir a una vida de lujos urbanos. La película se interpretó como una crítica de la riqueza del sah, procedente del petróleo, y fue prohibida a perpetuidad después de haberse exhibido durante dos semanas.

<sup>8</sup> H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. II, cit., pp. 327, 336.

<sup>9</sup> Uno de los momentos más horribles de la Revolución fue el asalto al cine Rex en Abadán, al que se prendió fuego en el verano de 1978. Varios cientos de ciudadanos murieron abrasados mientras veían *The Deer* (Kimiai, 1974). Aunque el régimen del sah culpó del ataque a marxistas o islamistas, otros achacaron el delito a las fuerzas de seguridad del régimen.

<sup>10</sup> H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. II, cit., p. 4.

islámica. En febrero de 1979, unos pocos días después de la Revolución, explicaba: «No nos oponemos al cine, a la radio o a la televisión. [...] El cine es un invento moderno que debería usarse para la educación del pueblo pero, como sabéis, se usó en lugar de ello para corromper a la juventud. A lo que nos oponemos es al mal uso del cine, un mal uso provocado por las políticas traidoras de nuestros gobernantes»<sup>11</sup>.

No obstante, durante los primeros años de la República Islámica, plagados por una competencia y una violencia política encarnizadas, el gobierno no pudo acordar el modelo para un nuevo «cine islámico». Por lo tanto, no hubo una revolución paralela en el «cine islámico» y el Estado no financió películas religiosas o místicas. En lugar de ello, los nuevos gobernantes y burócratas trazaron un programa prescriptivo: que las películas de producción extranjera se sometieran a un intenso escrutinio y fueran prohibidas o confiscadas adecuadamente. Solamente después de la invasión militar iraquí de 1980 empezó el Estado a financiar de nuevo la producción cinematográfica. Este patrocinio era fragmentado, se concedía de manera independiente por una serie de agencias estatales y sus productos eran cualquier cosa menos «místicos». De hecho, el gobierno recayó en las viejas costumbres, promocionando un movimiento de cine documental que apoyaba a islamistas jóvenes, idealistas y sin experiencia en sus intentos de plasmar en cine las atrocidades iraquíes y los sacrificios iraníes. Muchas de estas instituciones, que incluían Ministerios y empresas de titularidad estatal, controlaban los recursos cinematográficos que se habían empleado para la publicidad y la educación bajo el régimen del sah, y los reutilizaron para usarse en documentales bélicos que pronto ampliaron su foco, alabando la «yihad» del gobierno por el desarrollo nacional, así como sus campañas contra la pobreza y el analfabetismo.

Así pues, el cine iraní quedó en gran parte reducido al movimiento documental de financiación estatal dirigido por jóvenes militantes islamistas revolucionarios como Majid Majidi (1959), Ebrahim Hatamikia (1961) y Mohsen Makhmalbaf (1957), que no tenían o que apenas tenían formación cinematográfica. Cuando accedieron repentinamente a las instituciones estatales, a las redes de contactos de la elite y a un equipo caro, estos cineastas tuvieron que aprender su oficio de una manera *ad hoc* e improvisada en la primera línea de la guerra Iraq-Irán. Rechazando

---

<sup>11</sup> Ayatolá Jomeini, *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeini*, Teherán, 1981, p. 258.

los cines establecidos de Hollywood y Film Farsi, ambos considerados obscenos y blasfemos, esta cohorte de islamistas tardó en desarrollar las técnicas profesionales que ya poseían sus predecesores. Al finalizar la guerra, no obstante, algunos de ellos ingresaron en la escuela de Bellas Artes, donde se familiarizaron con todo el espectro de las películas prerrevolucionarias, incluyendo las de la Nueva Ola. Los directores de la Nueva Ola, por su parte, se enfrentaron a un dilema una vez que se fundó la República Islámica. Algunos artistas de izquierda, como Kiarostami, Bahram Beyzay (1938), Dariush Mehrjui (1939) y Naser Taghvai (1941) decidieron quedarse en Irán y aceptar las restricciones que se le imponía a la actividad cultural, manteniéndose al día de los acontecimientos de la industria cinematográfica global viendo películas importadas y asistiendo a proyecciones internacionales. Otros, como Amir Naderi y Ebrahim Golestan, eligieron migrar. A medida que el fervor islamista iba menguando, se desarrolló un diálogo entre los cineastas prerrevolucionarios y posrevolucionarios, cuyo punto álgido fue *Primer plano* (Kiarostami, 1990), la historia verdadera de un impostor de clase obrera que se las apaña para ganarse la confianza de una familia rica haciéndose pasar por su ídolo Mohsen Makhmalbaf (que, en una reflexiva vuelta de tuerca, es interpretado por el propio Makhmalbaf).

Poco a poco, la República Islámica se adaptó más a los usos potenciales del cine como propaganda estatal. En 1985 se fundó una institución formal, la Farabi Film Foundation, que rápidamente se convirtió en la principal organización fílmica del país, encargada de gestionar y censurar la industria junto con el Ministerio de Cultura y Orientación Islámica. No obstante, puesto que los líderes políticos, los mismos que solamente unos años antes habían participado en el incendio de los teatros, ignoraban casi todo del cine en cuanto medio de comunicación, la incorporación al Estado del movimiento documental *amateur* paradójicamente garantizó a los cineastas un grado mayor de autonomía. El Estado no solamente no tenía experiencia a la hora de regular la industria cinematográfica, sino que tampoco sabía coordinar la propaganda cultural mediante esta forma artística supuestamente «occidental», por lo que el cineasta individual tenía la prerrogativa de servir a la República Islámica sin demasiadas directrices formales<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> El Estado fue incapaz o no quiso convertir los documentales de guerra en una propaganda eficaz. En lugar de ello, los cineastas bélicos más comprometidos, como Morteza Avini, experimentaron con el género usando el tema para explorar temas místicos y divinos. Completamente entregado a la causa, Avini murió en la explosión de una mina terrestre en 1993.

La absorción del cine de guerrilla por parte del Estado tuvo algunas consecuencias inesperadas. Una de ellas fue que las mujeres volvieron a entrar en la industria, como actrices y cineastas, habiendo desaparecido de las pantallas por completo durante la Revolución. En el periodo pos-revolucionario inicial, las películas empezaron a incluir planos largos y medios de mujeres y, poco después, algunos primeros planos, el primero de los cuales apareció en 1989, cuando la joven madre de *Bashu, el pequeño extranjero* (dirigida por el artista de la Nueva Ola, Bahram Beyzai) se ajusta el pañuelo de la cabeza mientras mira sin miedo a la cámara). Las mujeres también estaban cada vez más presentes detrás de la cámara. El hecho de que en 1986 la cineasta Rakhsan Bani-Etemad pudiera dirigir *Off Limits*, una comedia –género previamente desdeñado por los guardianes de la fe chiita atascados en los rituales del duelo– es elocuente sobre los grandes cambios que tuvieron lugar en el cine iraní en los años posteriores a 1979. Mientras que la alabada industria cinematográfica «seglar» del Irán prerrevolucionario había cerrado sus puertas a las directoras, las mujeres pronto estuvieron en activo en todos los niveles del cine de la joven República Islámica, especialmente en los equipos artísticos. Negar Mottahedeh, estudiosa del cine, apunta que la desmercantilización del cuerpo femenino, obligado a envolverse por completo en un *hijab*, condujo a nuevos experimentos en la representación visual de las mujeres. Mottahedeh argumenta que este código de vestuario podía actuar como un desplazamiento diegético en el que la conciencia explícita por parte de las actrices de la presencia del espectador subvierte las dinámicas de la mirada masculina. Aunque sería excesivo llamar al cine iraní un «cine de mujeres», Mottahedeh plantea el convincente argumento de que la cinematografía iraní posrevolucionaria eliminó parcialmente «las convenciones voyeurísticas del realismo heredado del melodrama estadounidense»<sup>13</sup>.

El patrocinio y la censura concomitantes dentro de un campo artístico relativamente autónomo, en buena medida aislado de las influencias exteriores, provocó una época de experimentación estilística. Este periodo, que comenzó a mediados de la década de 1980 y terminó a principios de la década de 2000, había madurado a mediados de la década de 1990, cuando el cine iraní anunció su presencia en los principales festivales internacionales mediante las obras de Naderi, Kiarostami, Majidi y Makhmalbaf. A pesar de las diferencias estilísticas existentes entre estos directores, se

---

<sup>13</sup> Negar Mottahedeh, «Iranian Cinema in the Twentieth Century: A Sensory History», *Iranian Studies*, vol. 42, núm. 4, 2009, p. 534.

podían identificar varios elementos comunes. En primer lugar, sus raíces comunes en el movimiento de documentales bélicos y en la Nueva Ola dotaba a su obra de unas cualidades sociales, a menudo alegóricas. En segundo lugar, inspirándose en la postura «apolítica» del Kanun, a menudo usaban actores infantiles y exponían temas relacionados con la juventud. En tercer lugar, sus películas se rodaban con presupuestos limitados y sus argumentos eran minimalistas. La narración era con frecuencia de autor y autorreflexiva, proyectando una ética basada en valores como la solidaridad, la esperanza y la trascendencia espiritual, tal y como se manifiestan en las interacciones cotidianas y los escenarios mundanos.

Uno de los clásicos de esta época es *A Moment of Innocence* (Mohsen Makhmalbaf, 1996), una película con un reparto excepcional en la que el director reflexiona sobre su implicación en la Revolución de 1979 cuando era un joven idealista. Makhmalbaf se interpreta a sí mismo en tanto que adulto y contrata a un adolescente para que le interprete cuando era joven. A este último se le encarga recrear el verdadero momento en el que Makhmalbaf apuñaló a un oficial del ejército para «cambiar el mundo» (e impresionar a la mujer que amaba). En una escena, Makhmalbaf y el joven debaten este momento de la trama mientras viajan en el coche del director. El chico cuestiona la decisión de apuñalar al guardia: «¿No hay una manera mejor de cambiar el mundo, cambiando, por ejemplo, la manera de pensar de la gente?». Makhmalbaf responde sin miramientos: «Esas son las palabras de la juventud hoy en día. Hace diez años no lo veíamos así».

### *Censura y resistencia*

A finales de la década de 1990, el campo político iraní se volvió mucho más disputado. El gobierno de Jatami, elegido en 1997, prometió trenzar unos lazos más sólidos con el mundo exterior y propiciar la liberalización política y social en el país. Pero el consejo de ministros, muchos de cuyos componentes habían luchado en la Revolución, se encontró con obstáculos dentro del aparato del Estado. La encarnizada lucha por el legado de 1979 se describía en Occidente como una lucha entre las fuerzas liberales democráticas y las instituciones conservadoras y anquilosadas, o entre «moderados» y «línea dura», una forma de pensar que se trasladó al campo cultural. Muchos críticos occidentales continuaron describiendo a los cineastas iraníes alternativos como «combatientes de la resistencia», que luchaban por la democracia, los derechos humanos y

la liberación de la mujer contra un Estado islámico autocrático, violento y opresivo. En un editorial, la revista *Cineaste* defendía que «las medidas draconianas contra los principales cineastas iraníes revelan los intentos del gobierno de erradicar el cine independiente y crítico», concluyendo que «los mulás que gobiernan y otras fuerzas represivas de la República Islámica claramente se sienten amenazados por el poder del cine»<sup>14</sup>.

Esta perspectiva difumina las complejidades de la relación entre el Estado y los cineastas con éxito en el Irán contemporáneo. En esta relación no hay nada escrito en piedra, la represión es azarosa y las líneas rojas de la censura son borrosas. Aunque es una fuente constante de inseguridad para los directores, esta naturaleza cambiante y desigual de la represión estatal también les ha asegurado el interés de los festivales de cine occidentales por las películas de «resistencia». La demanda global ha proporcionado incentivos para que los cineastas iraníes hicieran una obra políticamente comprometida. Dentro de Irán, no obstante, «película de festival» se ha convertido en un término peyorativo, que se emplea para describir un cine que despliega una estética minimalista, inspirada en Kiarostami, para poder recoger premios en el extranjero. Estas películas suelen ser bien recibidas por la crítica occidental, pero no se ven mucho en Irán y no obtienen mucha financiación estatal. A medida que el modelo Kiarostami fue perdiendo partidarios durante la primera mitad de la década de 2000, el apelativo se aplicó cada vez más a películas socialmente críticas, como *Sangre y oro* (Jafar Panahi, 2003), cuya popularidad internacional tal vez contó con la ayuda de no haber pasado la censura iraní (Panahi había empezado a trabajar en 1994 como ayudante de dirección de Kiarostami en *A través de los olivos*).

Pero los cineastas de la «resistencia» a menudo confiaban en su estatus cultural para apuntalar una relación con la política de oposición al régimen. Más que activistas que luchaban por la democracia desde abajo, estos artistas disidentes solían venir de la elite posrevolucionaria. La figura más importante en esta categoría es, sin duda alguna, Mohsen Makhmalbaf, que pasó un tiempo en prisión antes de la Revolución por sus actividades islamistas, y empezó su carrera durante la guerra con Iraq. En 1987, cuando se rumoreaba que un director distinguido, seglar y pre-revolucionario estaba pensando en hacer una película basada en uno de sus guiones, Makhmalbaf declaró que «no cambiaría barrer el suelo del director o del actor más flojo por colaborar con el más importante artista

---

<sup>14</sup> «Editorial», *Cinéaste*, vol. 36, no. 2, 2011, p. 2.

no musulmán»<sup>15</sup>. Durante la década de 1990, en un paralelismo aproximado con el auge del movimiento reformista, Makhmalbaf comenzó a criticar el régimen islámico que había ayudado a construir. Cuando la lucha reformista fracasó a principios de la década de 2000, el desencanto aumentó y él y su familia decidieron emigrar a Francia.

Muchos críticos han señalado que el valor estético del cine contemporáneo iraní es en parte el resultado de un sistema de censura estatal que, aunque en ocasiones es duro, deja un amplio espacio para la alegoría y las sugerencias simbólicas. En el año 2000, Kiarostami decía: «No me sentiré orgulloso ni complacido de hacer una película que se prohíba. Yo tengo que usar mi conocimiento del gobierno y de la situación sociopolítica para pasar por debajo del filo de la censura. No quiero que los trozos extirpados de mi película se saquen dentro de unos años de la caja donde se metieron»<sup>16</sup>. Samira Makhmalbaf, la hija de Mohsen, se hace eco de esta perspectiva: «La presión de la censura puede ser buena, porque te hace pensar más profundamente y encontrar otras maneras de hablar sobre la realidad»<sup>17</sup>.

La investigación de Saeed Zeydanadi-Nejad, quien ha entrevistado a un buen número de censores y burócratas del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, apunta a que la censura iraní no funciona como un conjunto de normas burocráticas. Los censores están bajo la influencia regular de sus relaciones políticas, lo que permite que algunos poderosos infiltrados, bien relacionados, hagan películas, mientras que a otros les resulta imposible producir. Esto funciona también de una manera predominantemente arbitraria. Los directores a menudo incluyen una secuencia para provocar al censor, distrayéndolo así de otras más simbólicas y subversivas. Un ejemplo de negociación lograda (al menos temporalmente) con los censores es *The Lizard* (Kamal Tabrizi, 2004), una comedia sobre un ladrón que, para no ser descubierto después de escapar de la cárcel, se muda a una aldea remota en la que se disfraza de miembro del clero. Aunque el director y el productor se las apañaron para convencer a los funcionarios del Ministerio de Cultura de que permitieran la producción y la exhibición de la película, su visionado provocó un escándalo entre los conservadores en otras instituciones estatales, lo que acabó en su retirada de los cines. Durante el breve tiempo en el que estuvo en cartelera, *The Lizard* fue un sorprendente éxito de taquilla.

<sup>15</sup> Citado en H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. IV, *The Globalizing Era, 1984-2010*, Durham (NC), 2012, p. 39.

<sup>16</sup> Saeed Zeydabadi-Nejad, *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic*, Londres, 2009, p. 149.

<sup>17</sup> H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. IV, cit., p. 228.

*La clandestinidad digital*

En tanto que regla general, la censura en el Ministerio de Cultura y de Orientación Islámica se ablanda cuando los gobiernos más moderados alcanzan el poder y los cineastas con buenas relaciones se enfrentan a menores restricciones sobre la producción. Sin embargo, no son únicamente los directores conservadores quienes juegan el juego de la censura; directores disidentes, prodemocráticos también han conseguido licencias. Después de un tira y afloja de seis años, en 2019 la censura aprobó finalmente *Lovely Trash*. Dirigida por Mohsen Amiryousefi, un destacado artista que hizo campaña a favor de Hassan Rouhani en las elecciones de 2013, la película investiga la volátil política interior de Irán desde la década de 1970. Se centra en una anciana señora que teme el castigo de la policía después de que su joven prima, con quien ella vive, refugie a los manifestantes que huían de las fuerzas de seguridad durante el Movimiento Verde de 2009. La película pone en escena una serie de conversaciones con sus parientes ausentes: las figuras de sus fotografías enmarcadas cobran mágicamente vida y le dan sus puntos de vista: su difunto marido, que era partidario del sah; sus dos hijos, uno de ellos un ferviente islamista que murió luchando contra las tropas iraquíes, el otro un liberal que ahora vive en el extranjero; y su hermano, un comunista encarcelado por el régimen del sah y ejecutado después de 1979. Aunque el proceso de obtener una licencia ha sido sin duda arduo, el posterior éxito del director (sorprendente, si tenemos en cuenta el ámbito y el tema de *Lovely Trash*) muestra que una obra independiente puede superar la resistencia oficial con grandes dosis de persistencia.

En nuestros debates informales con críticos y cineastas de Teherán, emerge una periodización común de las relaciones entre el Estado y la industria cinematográfica que separa las épocas antes y después de la llegada del cine digital a principios de la década de 2000<sup>18</sup>. De hecho, la digitalización ha tenido un impacto enorme en la interacción del Estado y los cineastas y viceversa. Las nuevas tecnologías han debilitado el papel de mediador que la censura ejercía entre el director y el público. También han desmantelado el monopolio del Estado de la creación cinematográfica y ha vuelto a colocar a los directores en una corriente global de circulación de contenidos, facilitando no solamente la conversación a pesar de las fronteras,

---

<sup>18</sup> En el verano de 2019, hablamos con alrededor de una docena de personas pertenecientes a la industria, incluyendo personal técnico, el crítico cinematográfico Houshang Golmakani, cortometrajistas y un director destacado.

sino la importación incesante de películas extranjeras y la exportación de las películas iraníes. A toro pasado es tal vez difícil apreciar la cantidad de restricciones a las que se enfrentaban los cineastas hasta el inicio de la década de 2000. Las películas no podían entrar o salir fácilmente del país y, como resultado, incluso los «cineastas de festival» con un público local limitado, como Kiarostami, necesitaban obtener la aprobación del censor. La Farabi Foundation era dueña de prácticamente todo el equipo de rodaje del país, desde la película virgen hasta los aparatos de filmación y montaje. La posición hegemónica de la Farabi Foundation obligaba a los cineastas con ambición a firmar una relación contractual con ella, lo que permitía que fueran asesorados durante el proceso de producción y así garantizar su adhesión a determinadas restricciones políticas. En cambio, el auge del cine digital supone que los cineastas jóvenes e independientes pueden ahora adquirir experiencia práctica sin dependencia de las organizaciones estatales. Pueden difundir su obra a través de canales virtuales, lo que les permite participar en concursos internacionales y festivales sin el permiso o incluso sin el conocimiento del Estado<sup>19</sup>.

Esta apertura de la profesión ha tenido varias consecuencias. La más importante, ha creado una industria cinematográfica «clandestina» en expansión, con películas que se centran en temas objeto de tabú social y que a menudo se ruedan en escenarios ilegales, lo que limita su acceso a los permisos de proyección del gobierno. Aunque es el hogar natural de los cineastas principiantes, algunos directores experimentados también han trabajado dentro de este género. Sus películas con mayor éxito, como *Nadie sabe nada de gatos persas* (Bahman Ghobadi, 2009), que analiza la música rock clandestina, u *Offside* (Jafar Panahi, 2006), que describe a un grupo de chicas que intentan asistir a un partido de fútbol, han tenido recorrido en los festivales occidentales. Tanto dentro como fuera de Irán suele haber una correlación positiva entre la popularidad de los cineastas clandestinos y la gravedad de la represión estatal; los directores confían en el sistema autoritario al que desafían aparentemente para atraer a los espectadores. Esta relación contradictoria la entiende enseguida el público local, lo que siembra escepticismo acerca de la pretensión del género de representar un movimiento cultural auténticamente subversivo. Por ejemplo, Houshang Solmakani, fundador de la más antigua

---

<sup>19</sup> El fax ya había debilitado el dominio de la Farabi Foundation en cierta medida. Makhmalbaf defiende que él inició la «revolución del fax», usándolo para puentear a esta y comunicarse directamente con la dirección de los festivales internacionales. Hamid Dabashi, *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema*, Odenton (MD), 2007, p. 26

revista de cine del país y uno de los críticos de cine más famosos, que ha mantenido desde hace mucho tiempo una perspectiva no partidista, ha llamado «charlatán» a Jafar Panahi por basar su reputación en la oposición a la censura estatal<sup>20</sup>. El público iraní a menudo expresa una cierta irritación ante los directores *underground*, por muy logradas que sean sus películas, por su manipulación de la represión política para adquirir un público internacional en un contexto local en el que sus relaciones con la elite les conceden autonomía para seguir produciendo su obra.

Las figuras visibles del movimiento *underground* –Bahman Ghobadi, Mohammad Rasoulof y Jafar Panahi– deben navegar, pues, por un mar proceloso, convenciendo al público local de que su oposición política es sincera a la vez que garantizan al Estado que no son una amenaza grave. Las primeras películas de Panahi, como *El globo blanco* (1995) y *El espejo* (1997) se rodaron en el estilo reflexivo y centrado en la infancia de su mentor Kiarostami, pero después de la década de 1990 se mudó al género *underground*. Después de las protestas de 2009, Panahi y Rasoulof fueron detenidos y acusados de planificar y usar los acontecimientos como telón de fondo de su siguiente película. Acababan de estrenar *The White Meadows* (2009), que trataba el tema sensible de una sequía en el noroeste de Irán que el gobierno temía que azuzara los tumultos entre la población local azerí. A Panahi se le condenó a arresto domiciliario y se le prohibió filmar durante varios años; a Rasoulof se le condenó a un año de cárcel por filmar sin permiso, aunque salió en libertad bajo fianza.

Estos castigos no frenaron a la pareja, que siguió haciendo películas. En 2011 Panahi rodó *This is not a film*, un convincente documental sobre un día de su vida en arresto domiciliario, rodado con un teléfono móvil y situado en su lujoso piso del norte de Teherán. La película se recibió con frialdad en Irán debido a su insensible descripción de la riqueza material de Panahi, pero fue aclamada en Occidente como un símbolo de la resistencia a la opresión y fue candidata al Oscar. Panahi empleó este éxito profesional para fortalecer sus vínculos con la industria cinematográfica occidental y, desde entonces, ha estrenado otras tres películas, una de ellas la jovial *Taxi Teherán* (2015) en la que el propio Panahi actúa en el papel de un taxista de Teherán que habla de los temas de actualidad y de la prohibición de filmar con los pasajeros; se le concedió el Oso de Oro de la Berlinale. Una compañía francesa de distribución se apuntó al proyecto más reciente de Panahi, *Tres caras* (2018), una película minimalista de

---

<sup>20</sup> Entrevista del 15 de agosto de 2019, Teherán.

factura impecable que explora el patriarcado, la desigualdad y las dinámicas entre el campo y la ciudad, y que se distancia de la temática *underground* y señala una vuelta al estilo asociado con Kiarostami.

Mohammad Rasoulof también ha capitalizado las relaciones con la elite para producir películas políticas. Su hermano es un banquero de éxito que dirigió el Banco Agrícola, de titularidad estatal, en la década de 1990 y que es ahora el director general de una gran institución crediticia privada; los hijos de su hermano son ricos productores cinematográficos que han fundado un imperio cultural en Teherán a lo largo de la última década, invirtiendo en cafés de lujo y acaparando galerías de arte. Antes de 2009 Rasoulof produjo varias películas experimentales interesantes, con tramas basadas en la alegoría política. Su mejor obra de este periodo es *Iron Island* (2005) que describe un petrolero abandonado en las orillas del Golfo Pérsico habitado por los *morti di fame* [muertos de hambre] locales, que son gobernados por un capitán incompetente y autoritario. Pero en los últimos años el mensaje político de Rasoulof se ha vuelto cada vez más contundente y literal, a pesar (o tal vez debido a) su condena por *The White Meadows*. La sombría, casi monocroma *Goodbye* (2011) sigue a una abogada cuya licencia es revocada por el Estado, mientras que *Manuscripts Don't Burn* (2013) es un thriller político discreto sobre dos matones del Estado que acosan a los escritores heterodoxos por encargo del ministro de Inteligencia, que antes fue un disidente; de nuevo la paleta es sombría, el estilo naturalista. *A Man of Integrity* (2017) se centra en una pareja culta que huye de la corrupción de la ciudad para intentar ganarse la vida con la piscicultura en el Mar Caspio, pero que se ven sometidos a un ciclo brutal de extorsión por parte de prestamistas locales, funcionarios del Estado y matones<sup>21</sup>.

### *Los nuevos éxitos de taquilla*

Aunque los cineastas *underground* han ganado bastantes batallas locales, el régimen conserva la capacidad de destruir a los artistas que se nieguen a formar en la fila. Al mismo tiempo, la censura sobre la cultura popular se ha aflojado, una situación que han aprovechado los cineastas comerciales. Películas cuyo estreno comercial habría sido inimaginable hace una década obtienen hoy el permiso del gobierno. Ejemplos recientes

---

<sup>21</sup> Como respuesta al estreno de *A Man of Integrity*, el gobierno confiscó el pasaporte de Rasoulof. Desde entonces ha tenido varios juicios y en el verano de 2019 el Tribunal Revolucionario lo sentenció a un año de cárcel. Ha apelado el veredicto y el caso sigue sin resolverse en el momento que escribimos esto.

incluyen *Like You Miss Yaya* (2018) –una comedia sobre dos cuñados de vacaciones en Tailandia– y *Paradise* (2016), la complaciente historia de un mulá que acompaña a sus estudiantes a Europa, donde tratan de cubrir el abismo entre Occidente y Oriente. Uno de los principales defensores de una industria cinematográfica local más potente es Majid Majidi, un director cercano al Líder Supremo que adquirió fama internacional con su *Children of Heaven* (1997), un retrato sentimental de dos niños chabolistas<sup>22</sup>. Majidi ha defendido con frecuencia que el país siga el modelo de Hollywood, afirmando que «sin mejorar las infraestructuras de la industria cinematográfica, sin un aumento significativo del número y la calidad de salas de cine y sin un material técnico adecuado», Irán no puede aspirar a fundar un «cine que tenga éxito local»<sup>23</sup>.

De hecho, el mercado cinematográfico iraní ha experimentado una caída grave desde finales de la década de 1990 hasta principios de la de 2010, un periodo que se superpone casi perfectamente con el éxito global del cine iraní. En contraste con la época Pahlevi, cuando la Nueva Ola se veía impulsada por la industria comercial iraní en boga, el cine posrevolucionario prosperó a pesar de un mercado en disminución<sup>24</sup>. A lo largo de las décadas de 1990 y 2000, la calidad artística de la producción cinematográfica de festival en Irán contrastaba con la mala calidad de los contenidos populares producidos por el Estado. En una inversión del cine anterior a 1979, cuando la Nueva Ola no podía competir con el éxito comercial de las películas de mala calidad, las películas artísticas se convirtieron en la forma dominante del cine en la era posrevolucionaria, a medida que el contenido comercial no solamente estaba sometido a una intensa censura,

---

<sup>22</sup> Aunque no son estilísticamente innovadores, las películas de los directores más conservadores como Ebrahim Hatamikia o Majid Majidi a menudo incluyen elementos de crítica sociopolítica. Por ejemplo, *The Colour of Paradise* (Majidi, 1999) explora las relaciones familiares con un hijo discapacitado, mientras que *The Glass Agency* (Hatamikia, 1998) critica que el Estado se desentienda de las necesidades de salud de los veteranos de guerra.

<sup>23</sup> Citado en Shahab Esfandiary, *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational and Islamic Dimensions*, Bristol, 2012, p. 204.

<sup>24</sup> La media de la asistencia anual al cine *per capita* subió del 0,24 en 1985-1990 al 0,76 entre 1991-2000, pero después bajó al 0,23 entre 2001-2010, y al 0,16 entre 2011-2015, antes de recuperarse y llegar al 0,32 entre 2015-2018. Los ingresos medios cinematográficos siguieron el mismo patrón: aumentaron en términos reales desde la línea base de 2017 de 144 millardos de *toman* (unos 34,6 millones de dólares) en los años 1985-1990 hasta 175 millardos en los años 1991-2000, antes de descender a 100 millardos entre 2001-2010, y 85 millardos entre 2011-2015, para después aumentar a 192 millardos entre 2015-2018, que fueron los años en los que el número de salas empezó a aumentar por primera vez desde 2000. Fuente: National Cinema Organization, Irán.

sino que era predecible y carecía de sofisticación técnica. El hecho de que ir al cine fuera una actividad sospechosa para la República Islámica impidió la formación de un mercado comercial privado y mantuvo a la televisión nacional bajo un estricto control jerárquico, donde el director de emisiones era nombrado directamente por el Líder Supremo.

Una consecuencia de esto fue que muchos iraníes empezaron a comprar televisiones vía satélite y a sintonizar los canales extranjeros más populares. A medida que caía el precio, la venta de antenas por satélite se disparó. El gobierno trató de conservar el monopolio sobre el consumo cultural prohibiendo las antenas e interfiriendo en la señal<sup>25</sup>. Los propietarios de las antenas a veces tenían que desmontarlas a petición de los arrendadores conservadores o de los vecinos *basiji*, mientras que unas pequeñas campañas estatales añadían más presión. En 2013, en Shiraz, partidarios del gobierno se apoderaron de unas ochocientas antenas y se las entregaron a la Guardia Revolucionaria, que las tiró a la calle y les pasó los tanques por encima. Pero el Estado luchaba una batalla perdida: los ciudadanos conservadores acabaron por acostumbrarse a la presencia de la televisión extranjera y el mercado negro en expansión superaba cualquier intento de regulación. La llegada de la televisión por satélite rápidamente terminó con el monopolio de la televisión nacional. Los canales de Londres y Los Ángeles –la BBC, VOA y el canal monárquico Manoto– acabaron por constituir la dieta visual diaria de amplios sectores de familias normales, atravesando las barreras entre la ciudad y el campo, étnicas o de clase. Los canales musicales occidentales, los programas a favor del sah, los documentales que celebran nostálgicamente el pasado prerrevolucionario, las películas *underground*, y las profesionales y pulidas intervenciones ideológicas de la BBC y la VOA se vieron por primera vez. No es de extrañar que este zarandeo al *statu quo* resultara atractivo para los residentes de lo que hasta el momento había sido un país aislado.

Lo que tal vez fuera más extraño era el entusiasmo por las series de televisión románticas turcas. La demanda generalizada por este género debe haber aliviado en parte la angustia gubernamental acerca de si los medios de comunicación extranjeros estaban fomentando la revuelta política dentro de Irán. Las series turcas, a menudo históricas, son

---

<sup>25</sup> Esto se hacía enviando fuertes señales perturbadoras desde las estaciones locales. En persa, estas olas se conocían como «parásitos» y pronto se propagaron rumores acerca de sus efectos negativos para la salud, diciendo que, por ejemplo, aumentaban la posibilidad de sufrir cáncer. Esos rumores han desencadenado manifestaciones ocasionales.

conocidas por sus tramas épicas y dispersas, los valores aspiracionales y los melodramas de la familia extensa. No son en absoluto radicales ni subversivas y son totalmente ajenas a la cultura cinematográfica iraní de arte y ensayo. Esta variante procedente de Oriente Próximo del drama histórico hollywoodiense, con su ensalzamiento de la riqueza, del consumismo y de la belleza mercantilizada, seguramente ha adquirido seguidores porque ha enganchado con las aspiraciones materiales de la sociedad iraní de manera más directa que las obras estética e intelectualmente más ambiciosas de los cineastas del país con renombre mundial. De hecho, se dice que incluso Panahi pasa buena parte de su tiempo viendo series turcas.

### *Los thrillers y películas de acción como educación política*

En ese momento, por lo tanto, el cine iraní se encontraba en una encrucijada. El universalismo posrevolucionario, que Makhmalbaf, Majidi y Kiarostami entre otros crearon, no podía competir con un contenido más ligero, más local dentro de lo que seguía siendo una sociedad conservadora y consciente del estatus. En torno a 2010, sin embargo, la industria del cine y la televisión iraní ha experimentado una transformación en la que las influencias occidentales han modificado las tramas y las técnicas de producción, mientras que ha orientado a los espectadores hacia la producción local. La industria le ha tomado el gusto a producir contenido comercial de éxito que atrae a cada vez más público. A diferencia de los periodos anteriores, cuando el gobierno patrocinaba a los autores individuales, ahora los estudios vinculados con el Estado, capaces de producir películas taquilleras, están experimentando un rápido crecimiento.

El caso iraní no es excepcional. Constituye, en realidad, un desplazamiento global hacia el estilo de producción hollywoodiense, a menudo acompañado de una línea patriótica-nacionalista. China y Rusia también están produciendo taquillazos para consumo masivo. Algunos de estos éxitos comerciales son dramas históricos auténticamente apasionantes, como *The Founding of a Republic* (2009), encargado para celebrar el sexagésimo aniversario de la República Popular China. Otras son basura nacionalista y, en el caso de *Trotsky*, la serie televisiva rusa del 2017, también antisemita. Está claro que estos Estados consideran importante la propaganda mediante grandes producciones que puedan competir con Hollywood apropiándose de sus normas y sus estilos. La difusión de estas películas comerciales se ha vuelto más fácil de controlar, a medida

que se consolida el control de Internet en manos de unas pocas empresas y agentes estatales, se limita el acceso a las películas *online* mediante muros de pago y aumenta la prohibición sobre las descargas ilegales.

Pero, en aspectos muy importantes, la cultura cinematográfica iraní se distingue del paradigma ruso o chino, como se distingue también del turco o del egipcio. Mientras que en estos países se proyectan continuamente las películas de Hollywood, con o sin censura, las películas extranjeras rara vez reciben permisos de exhibición en la República Islámica, lo que incentiva un cine «Made in Iran». La financiación de la industria cinematográfica comercial también ha quedado vinculada con la idiosincrática cultura política de Irán. El patrocinio político del cine se aceleró bajo el gobierno de Ahmadinejad (2005-2013), que tenía la esperanza de emplear los beneficios en alza del petróleo para llevar la cultura a las poblaciones empobrecidas y rurales del país. Aunque buena parte de la financiación cultural de Ahmadinejad se gastó en arte devoto y en construcción de mezquitas, también encargó películas. Por ejemplo, Majid Majidi gastó millones de dólares construyendo toda una ciudad artificial en la que rodar la superproducción *Mohammad: el mensajero de Dios* (2015), un relato épico de la infancia del Profeta que hasta el día de hoy es la película iraní más cara de la historia<sup>26</sup>. El patrocinio político continuó después de que Hassan Rouhani, el sucesor moderado de Ahmadinejad, fuera elegido en 2013. Inversores asociados con la facción reformista iraní contribuyeron a la producción de *Sharhzad* (2015), una serie dramática televisiva al estilo turco, que lleva el nombre de su protagonista femenina y está ambientada a principios de la década de 1950, durante la era Mossadegh. *Sharhzad* tuvo un éxito enorme entre el público local y el de la diáspora, pero su producción se interrumpió cuando salió a la luz que se había financiado mediante dinero sustraído al mayor fondo de seguridad social del profesorado del país.

La formalización de los estudios de producción cinematográfica, dentro de este ambiente pesadamente politizado, se vio atrofiada por el imperativo de que las figuras de la industria se abstuvieran de cualquier afiliación oficial con los movimientos políticos de la oposición por miedo a la calumnia, la difamación o a una investigación del gobierno. La producción independiente, con grandes inversiones de capital, tuvo que basarse, por lo tanto, en redes informales que son deliberadamente oscuras y difíciles de trazar.

---

<sup>26</sup> Algunos clérigos suníes en Arabia Saudí y en otros lugares se opusieron a esta película por su retrato del Profeta.

No obstante, sí se ha producido una cierta consolidación técnica, especialmente en aquellos sectores que gozan de la confianza de las autoridades. La institución cinematográfica más rica y profesional es Owj, vinculada al Cuerpo de la Guardia Revolucionaria Islámica (IRGC). Owj, que significa «cumbre» o «pináculo» en persa, se clasifica oficialmente como una organización «cultural». Apoya exclusivamente películas apologeticas de la Guardia Revolucionaria, de Irán, del islam y antioccidentales, pero lo hace de una manera sutil y convincente. Narges Bajoghli, una antropóloga que trabaja en la John Hopkins University y que lleva a cabo investigación etnográfica entre los productores culturales en la fuerzas paramilitares de Irán y la Guardia Revolucionaria, explica que el ascenso de Owj debe entenderse en el contexto de las protestas populares de 2009 contra el fraude electoral<sup>27</sup>. Después de estas manifestaciones, las instituciones culturales conservadoras se dieron cuenta de que ya no conectarían con las generaciones más jóvenes si no convertían su estilo comunicativo en algo más cercano y resonante.

Este es el registro en el que ahora Owj chalanea con su revisionismo histórico y su comentario social conservador. Algunas de sus superproducciones de más éxito incluyen *The Story of Noon* (2017), una película romántica de acción acerca de los intentos del Ejército de infiltrarse en los *mujahedin* (un grupo islamista que se desgajó del gobierno después de la revolución de 1979) y neutralizarlos, y *Che* (2014), dirigida por Ebrahim Hatamikia, la historia de uno de los más destacados líderes militares de la República, que trató de derrotar al movimiento de independencia kurdo en los inicios de la década de 1980. Más recientemente, el IRGC ha contribuido a la producción de *Gando* (2019), una serie muy popular de acción policíaca acerca del espionaje extranjero en Irán. Para producir estos contenidos, Owj activamente recluta a las personas con mayor talento del mundo del cine, sin tener demasiado en cuenta sus convicciones políticas o religiosas. La mayoría de los guionistas y técnicos acuden en masa a Owj, no por su ideología, sino porque ofrece un empleo estable y un salario decente, dos privilegios que aún escasean en Irán. A muchos jóvenes aspirantes a cineastas les atrae su financiación generosa, así como el hecho de que se presente como una institución dinámica, abierta a nuevas ideas y talentos. La organización también conserva un cierto grado de anonimato mediante sus muchas empresas subsidiarias y subcontratas.

---

<sup>27</sup> Narges Bajoghli, *Iran Reframed: Anxieties of Power in the Islamic Republic*, Redwood (CA), 2019.

A diferencia de la época de la producción patrocinada por el Estado durante las décadas de 1990 y 2000, el éxito comercial de un director se basa ahora más en su capacidad de explotar estratégicamente los acuerdos políticos de financiación. Aparte de los cineastas *underground* de los que hemos hablado antes, la única excepción real a esta regla es Asghar Farhadi, que hoy en día es el director iraní más conocido a escala global. Farhadi empezó su carrera en la televisión nacional, escribiendo en colaboración guiones para series en la década de 1990 antes de colaborar con Hatamikia en *Low Heights* (2002). Trabajó esforzadamente para apaciguar a los censores y conseguir el permiso para la exhibición doméstica, lo que ha contribuido enormemente a su popularidad. La primera de sus películas que logró un premio prestigioso en un festival internacional fue *A propósito de Elly* (2009) y la posterior *Una separación* (2011) fue un raro ejemplo de financiación privada de una película dentro de la industria cinematográfica iraní. El dinero lo puso Pasargad Bank, que apostó con éxito por la acogida internacional de la película (que ganó el primer Oscar a la Mejor Película Extranjera para Irán). Aparte de Farhadi, sin embargo, la mayoría de los directores dependen casi por completo de fuentes de financiación politizadas.

### *El realismo social comercial*

El impulso político para volver a popularizar el cine comercial ha propiciado la conformidad con las convenciones globales estéticas y narratológicas, tal y como las fija Hollywood. Un buen ejemplo es *When the Moon Was Full*, que recibió el premio a la mejor película en el principal festival de cine de Irán en 2019. Cuarta película de la directora Narges Abyar, *When the Moon Was Full* es un tenso drama lleno de carísimas persecuciones en coche y tiroteos, del que hay pocos precedentes en la industria local. Su trama se parece inquietantemente a aquella película de Hollywood, *No sin mi hija* (1991), que relata la huida de una mujer estadounidense que, tras haberse instalado en Teherán con su esposo iraní, se da cuenta de que este le ha ocultado sus verdaderas creencias: fundamentalismo religioso, misoginia y antiamericanismo. De manera similar, la premiada película de Abyar muestra el fugaz matrimonio de una chica chiita normal de Teherán y un astuto suní de Baluchistán. Después de que su esposo la convenza de que se muden a Pakistán, la inocente esposa descubre que se relaciona con los separatistas baluchi de tendencia talibán y trata de escapar del patriarcado, la violencia y el extremismo religioso. No solamente el guión de Abyar es propio de una película estándar de

serie B, sino que su contenido ideológico, retratando a una mujer casada vulnerable enfrentada a hombres violentos, descritos como el otro racial, explota las angustias de una clase media residencial con la misma eficacia que las películas de terror o de acción occidentales<sup>28</sup>.

En términos de género narrativo, aunque se ha producido un desplazamiento hacia el nacionalismo y las gestas patrióticas, es sorprendente cómo resiste el realismo social. Aquí también puede hacerse una comparación reveladora entre las operaciones independientes de Farhadi y las películas comerciales financiadas por el Estado. Conocido por su descripción delicada y aún así realista de la burguesía urbana iraní, Farhadi investiga la obsesión de la clase media con el estatus y el honor, y los enredos familiares de sus personajes. Las rupturas matrimoniales, el maltrato doméstico y el abuso sexual están entre sus temas centrales. Los estudios cinematográficos y los patrocinadores vinculados con el Estado están también interesados en destacar temas sociales como la adicción a las drogas, la pobreza y el divorcio. El director más popular entre los que actualmente emplean la financiación política para hacer un cine comercial de realismo social es Saeed Roustayi. Una de las estrellas en alza de la industria, su carrera se disparó cuando apenas tenía 26 años con el estreno de su primera película *Life+1Day* (2015), un drama multipremiado acerca de la adicción a las drogas en una familia de clase obrera, cuyo hijo mediano es un camello. Prácticamente con el mismo reparto de su primera película, y reformulando el tema de la adicción desde la perspectiva de la ley, *Just 6.5* (2019) una película policíaca, ha tenido un éxito comercial aún mayor. Las primeras escenas de la película son tensas y polémicas: muestran a las fuerzas policiales haciendo redadas entre los sin techo y las casas okupadas de los adictos, desnudándolos en un enorme campamento de detención y encerrándolos ahí para rehabilitarlos a la fuerza. Aunque parece una denuncia implacable de la violencia estatal contra personas vulnerables, el director más tarde subvierte esta percepción: nos enteramos de que la policía está actuando para bien de los usuarios de drogas, su brutalidad se retrata como un correctivo eficaz, paternal y, en último término, benevolente ante un problema social importante. El protagonista de *Just 6.5* es un policía astuto e ingenioso que se enfrenta a obstáculos burocráticos en

---

<sup>28</sup> Resulta importante señalar también que el amplio uso de los guiones y las técnicas cinematográficas utilizados en Hollywood no implica necesariamente una ausencia de creatividad. De hecho, después de *About Elly*, rodada en la forma de *L'avventura* de Antonioni, las siguientes películas de Farhadi, incluida *A Separation*, fueron estéticamente más cercanas a los arquetipos hollywoodienses.

su misión de acabar con el abuso de sustancias. Al final, el espectador se da cuenta de que la crítica de la película no se centra en la policía, sino en el resto de instituciones del Estado, entre ellas el gobierno de Rouhani, que impiden a la policía abordar la lacra de la adicción.

La obra de Farhadi y Routayi son descripciones dramatizadas de las clases sociales de Irán. Mientras que el primero está principalmente interesado en las clases medias, el segundo se centra en el lumpenproletariado. Pero estos cineastas tienen una visión política muy diferente. El enfoque de Farhadi es casi antropológico en su cuestionamiento de las relaciones sociales iraníes. Habitualmente elige a un pequeño grupo de personas y explora sus relaciones mutuas con un detalle penetrante, analizando sus contextos de clase y de género junto con su relación con el Estado. Roustayi, por otra parte, destaca la desviación y la patología. Para él las clases bajas no se definen por su papel social en tanto que trabajadores asalariados, sino por su situación de empobrecimiento, una enfermedad social que conduce a la violencia, al delito y al divorcio. Junto con su impresionante factura visual, las películas de Roustayi reflejan las de Abyar en sus matices conservadores y moralistas. La descripción de los males sociales no se moviliza para desafiar las relaciones de clase existentes, sino que se emplea para subrayar los problemas que surgen de la desviación y el severo correctivo que ellos requieren.

### *Futuros*

Con la excepción de Jafar Panahi, todos los directores iraníes de primer nivel han desarrollado parte de su carrera fuera del país. La decisión de Mohsen Makhmalbaf de emigrar supuso una ruptura decisiva con la República Islámica, que ahora lo considera un enemigo. Pero Abbas Kiarostami y Asghar Farhadi fueron atraídos al extranjero por el sencillo placer de hacer películas sin la supervisión constante de la burocracia estatal. No obstante, aunque los títulos de producción extranjera de Kiarostami, Farhadi y Makhmalbaf han sido estilísticamente sofisticados, no han conseguido igualar la profundidad de su obra iraní. La productora de Makhmalbaf, con sede en Londres, puede conseguir financiación importante, pero hasta ahora no ha conseguido establecerse como un puesto avanzado de la cinematografía de la diáspora. A pesar de la atención que recibió *The Gardener* (2012) en tanto es la primera película en décadas rodada por un director iraní en Israel, se la considera en general una obra menor y apenas logró la atención de la

crítica. *Todos lo saben* (2018), la reciente película de Farhadi hablada en español, también recibió críticas tibias, a pesar de un reparto estelar que incluía a Penélope Cruz y a Javier Bardem.

Como parece sugerir esta recepción, el estilo único asociado con los directores más destacados de Irán puede convertirse en algo rígido e incluso banal si se aparta de su contexto iraní: un deterioro en la calidad que puede, al menos parcial y paradójicamente, atribuirse a la ausencia de censura y a la dificultad para el director de integrar las convenciones cinematográficas occidentales. Más aún, lo que continúa cautivando a los públicos y a la crítica es la estructura sociopolítica anfibia y fragmentada de Irán, que mezcla autoritarismo y democracia, patriarcado y emancipación, tal y como se expresa en su cine local. Para los públicos de todo el mundo, la presentación cinematográfica de estas contradicciones sociales crea un mundo que es a la vez extraño y familiar, distorsionado y accesible.

¿Cuál es el futuro del cine iraní? ¿Seguirá siendo una fuente de productos de calidad mundial? Hemos tratado de mostrar el proceso por el que la industria logró un reconocimiento global durante un periodo posrevolucionario único, en el que un Estado represor desaconsejaba en general el consumo cinematográfico, pero a la vez instauraba un flojo régimen censor que proporcionaba recursos a los directores. La era digital después dio la oportunidad a los cineastas de sortear la legislación censora y de trabajar con presupuestos relativamente modestos, contribuyendo a crear una nueva generación de directores. A lo largo de la última década, elites estatales en competencia han puesto sus ojos en la industria cinematográfica por primera vez desde 1979, repolitizando las fuentes de financiación. Mientras que esto ha mejorado la calidad técnica de las películas iraníes, el éxito en la industria depende ahora de la capacidad individual de navegar el paisaje político y lograr el patrocinio de importantes personalidades. Tal vez los directores emergentes de hoy, como Narges Abyar y Saeed Routayi, pasarán a producir películas menos comerciales y más experimentales, repitiendo el patrón de sus predecesores prerrevolucionarios. Hay alguna pista de que este proceso ya está en marcha en *Breath* (2016), una película de Abyar, que es un retrato reflexivo de un niño que vive la Revolución y la Guerra de Iraq.

Sigue habiendo un plantel amplio de cineastas y personal técnico con talento en Irán, pero los recursos que necesitan para realizar su trabajo cada vez están más monopolizados por agentes relacionados con

el Estado, un proceso que se ha visto acelerado por la reimposición de las sanciones estadounidenses. Estas han minado el valor del *rial* y han conducido a un alza de la inflación, lo que hace más complicado para muchos cineastas primerizos asumir los altos costes de producción, aunque el aumento del coste general de la vida aún no ha afectado a la afluencia a las salas, según las cifras oficiales. Con los jóvenes directores bien cediendo en su autonomía creativa o limitándose a rodar cortometrajes, el futuro del cine iraní independiente es sombrío. Si el régimen autoritario iraní produjo sin querer una industria fílmica de categoría mundial, la responsabilidad de poner en peligro esta forma artística propia y políticamente consciente puede achacarse ahora a los Estados Unidos y sus aliados.