

Érase un país de espejos. La mujer (niña) en el cine iraní en *El Espejo (Ayneh)* de Jafar Panahi

Belén Puebla Martínez - Universidad Complutense de Madrid
belen.puebla@urjc.es

Elena Carrillo Pascual - Universidad Rey Juan Carlos
e.carrillo.pascual@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo, en primer lugar, se realiza una revisión histórica por las principales corrientes que estudian las teorías del cine y los estudios de género, para, a continuación, realizar un análisis narrativo general de la película *El Espejo (Ayneh)* de Jafar Panahi, uno de los cineastas más representativos del cine iraní. Vamos a comprobar cómo las teorías feministas ‘occidentales’ olvidan la representación de la mujer en los cines periféricos que, debido a la censura, deben presentar los temas más conflictivos para la sociedad dando el protagonismo a niñas en lugar de a mujeres y mostrando esta temática de una manera muy humanista y cercana.

Palabras clave: cine iraní, mujer, cines periféricos, infancia.

1. Las teorías del cine y los estudios de género

La relación entre las teorías del cine y los estudios de género apareció en la década de los setenta debido, principalmente, a la necesidad de comprender cómo se representaba culturalmente la imagen de la mujer en el cine. Así Colaizzi (1995: 11) habla del cine como “una práctica significativa, como lenguaje, como espejo que en vez de reflejar simplemente refracta luces e imágenes de mujeres”.

En los años setenta aparecieron, tanto en EEUU como en Europa, los primeros estudios de autoras feministas cuya preocupación se centraba en el análisis del cine como medio cultural. Su principal objetivo era observar “cuáles eran las imágenes que se daban de la mujer a nivel visual y narrativo, qué funciones cumplían las mujeres dentro de la estructura narrativa de las películas y qué funciones no ejercían, cómo no eran nunca representadas” (Parrondo, 1995: 9). El objetivo de estos primeros trabajos era hacer "visible lo invisible" –como decía

Annette Kuhn– esto es, enfocar con la mirada aquello que está en la pantalla y no es visto, es decir, que pasa desapercibido (Guarinos, 2008: 93).

Por otro lado, surgió la vertiente sociológica, cuyo objetivo se centró en buscar evidencias de la existencia de la mujer en el mundo del cine y denunciar que fueron muchas las figuras del cine olvidadas por los libros de historia.

En la segunda fase, la teoría feminista estuvo muy influida por la semiótica y el psicoanálisis a través de autores como Lacán o Freud. Su principal representante fue Laura Mulvey (1975) que “recurría al psicoanálisis como herramienta para desafiar los códigos cinematográficos dominantes y desvelar la forma en que el cine clásico atrapaba a los espectadores a través de los mecanismos de placer centrados en la mirada” (Laguarda, 2006: 6). En este sentido, la mujer se presentaba como un fetiche que se ofrecía al sujeto observador con el principal fin de introducir a éste en la narración.

Para Mulvey el placer del cine clásico de Hollywood dependía de lo que se denomina en psicoanálisis voyeurismo y fetichismo. El cuerpo de la mujer ya no era simplemente un objeto de deseo y fascinación para los hombres, sino que también era objeto de angustia, ya que el hombre se sentía amenazado por el deseo que la mujer despertaba en él (Parrondo, 1995: 12).

En contraposición a estas ideas, Teresa de Lauretis (1987) negó este juego dicotómico entre el voyeur y el fetiche. Lauretis criticó las ideas de Mulvey ya que ésta negaba a las mujeres el acceso al placer de ver el cine. Con estas ideas, se volvió de nuevo a los estudios sociales y políticos que habían caracterizado la primera etapa, así como al uso de la semiótica y el estructuralismo planteados en esta época.

El paso de la década de los setenta a los ochenta significó el comienzo de la crítica de la representación de la mujer, la cual se entendía ya como una representación basada en la deconstrucción de género. Posteriormente, hacia finales de los ochenta, la teoría fílmica feminista gozó de un gran desarrollo. Ya en los noventa, se inició un debate teórico alrededor del concepto de género impulsado, en gran medida, por autoras tan influyentes como Butler (1990) o Haraway (1991).

Gracias a este debate, el discurso del feminismo se conjugó como una verdadera teoría gracias a la cual se podía entender a la mujer como un sujeto múltiple y además, relacionar el género más allá de la diferencia sexual.

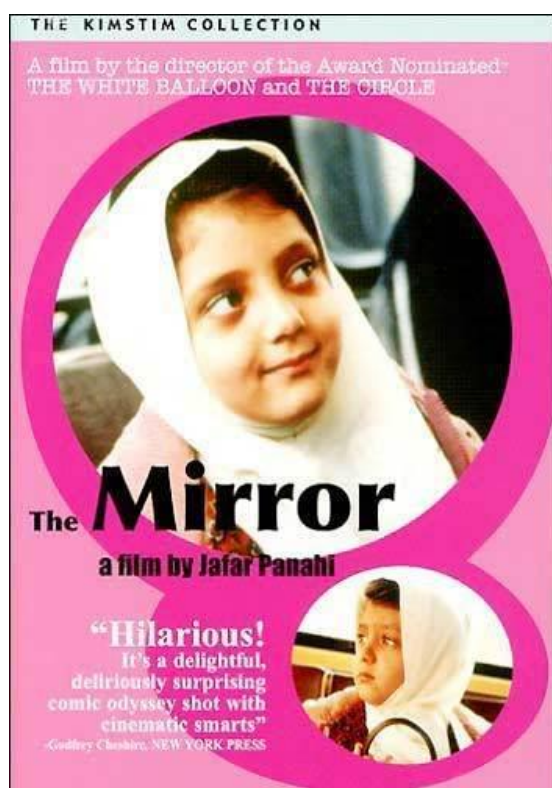
Concluyendo, en las últimas décadas el área de estudio de la teoría feminista y la teoría fílmica se ha ido desarrollando de forma paulatina, ampliando sus métodos y teorías. Ya no sólo existe una preocupación por el análisis textual de la imagen de la mujer en el cine, sino que se tienen en cuenta otros aspectos como son, según Laguarda (2006: 12), “la intertextualidad, las transformaciones y transposiciones entre géneros, el abordaje de los aspectos institucionales del cine, y los procesos de enunciación, entre otras cuestiones”.

2. *El Espejo* (Ayneh, 1997) de Jafar Panahi

“Érase un país de espejos, a un lado la vida y al otro su reflejo”⁸. Con esta frase se podría resumir la historia de esta película. A la salida del colegio, Mina, una chica iraní, descubre que su madre no ha venido a buscarla. Después de esperarla un rato, decide volver a casa. Comienzan una serie de peripecias de la niña por la ciudad. Pero, al cabo de más de media hora de metraje, descubrimos con gran sorpresa que todo es cine. De repente, Mina mira a la cámara, se quita el pañuelo de la cabeza y anuncia que se niega a seguir actuando y que se vuelve a su casa. Se revela entonces a todo el equipo, en torno al director, instalado en el autobús en el que están grabando. Empieza entonces una segunda parte, en el que el rodaje va a seguir pero ‘haciendo como si fuera verdad’.

El ‘espejo’ del título alude a la relación espectacular que se establece entre la historia de ficción protagonizada por Mina y la historia real de una persona llamada Mina. Jafar Panahi consigue que la cámara funcione como un espejo donde se puede reflejar, reproducir y representar que más

vine en Canal +, 2000



381

importante que el cine es la vida que lo inspira. Panahi trabaja los temas humanitarios del cine iraní con especial preocupación por los problemas que sufren las mujeres en Irán en la actualidad, y en segundo lugar muestra personajes humanos llenos de vida, atrapando la atención del espectador y fidelizándole mediante los sentidos pero desde una perspectiva realista.

El cine iraní apuesta por la depuración de la imagen prescindiendo de todo el efectismo. Respecto a los temas bucea en lo más cotidiano, en la sencillez y la simplicidad, pero de una forma en la que no trata de aturdir al espectador, sino de hacerle pensar. En cuanto a lo narrativo utiliza modelos de guión al margen de los patrones clásicos, como por ejemplo no se preocupa por buscar desenlaces felices.

En *El Espejo* se exploran las conexiones entre la realidad y la ficción. Ésta puede ser una de las herencias recibidas por Panahi cuando trabajaba de la mano de Kiarostami en *Detrás de los olivos*. En *El Espejo* primero se muestra la historia de una pequeña actriz que filma una película (ficción dentro de la ficción) y, después, la historia de un documental que ella misma protagoniza involuntariamente (ficción). Pero la primera parte no es, en absoluto, una película dentro de la película. Se trata de “la” película, una ficción que está montada, terminada y fluye sin interrupciones hasta que el desplante de la niña la rompe. La segunda parte es un documental crudo y estricto. Muchas veces está interrumpido, improvisado. Poco importa que no sea en realidad un documental, es decir que ha sido planificado, ensayado y filmado varias veces. Funciona como un documental.

De entrada, desde la primera secuencia la duración del primer movimiento de cámara de una sola toma sorprende al espectador. Se trata de un recorrido de la cámara mostrando una plaza donde se cruzan dos avenidas. Se pueden ver escenas cotidianas, como un anciano que quiere y no puede cruzar, algún embotellamiento, vendedores, peatones... Es un plano secuencia que permite, en una toma sin rupturas, siguiendo los pasos de la gente, reunir mucha información.

Pero esta escena sorprende aún más cuando se vuelve a repetir el recorrido, esta vez con Mina. Esta secuencia está muy fragmentada a diferencia de la primera. Aquí está el resumen de la película, el director consigue con ella saltar de la

abstracción de una niña que quiere cruzar una calle a la realidad de una historia. La realidad de la mujer en un país como Irán. Un país lleno de obstáculos para la mujer.

La utilización del sonido por parte de Panahi es muy particular. Desde el comienzo del film se percibe que no hay una banda sonora musical que acompañe a los créditos. Desde un primer momento el espectador se da cuenta de que la acción se va a desarrollar en una bulliciosa ciudad. El ambiente, las conversaciones cruzadas, el tráfico, llegan, en ciertos momentos, a ahogar los diálogos de los actores. Esto crea un estado de confusión en el espectador al no poder oír bien las interlocuciones.

Los diálogos se entrecruzan entre sí, “salen y entran” antes de lo previsto de escena lo que aumenta el desconcierto entre los personajes y también en el espectador.

En la segunda parte el sonido está entrecortado, muy parecido al que puede tener un programa de cámara oculta lo que le confiere más realismo al falso documental. Además, Panahi utiliza los silencios con gran maestría creando diferentes sensaciones en el público.

En cuanto a la música, aparece como elemento interno (diegético) de la propia acción de manera natural como ocurre en la secuencia en la que unos músicos callejeros están tocando dentro del autobús.

Esta forma de sacar tanto partido a la banda de sonido es muy utilizada por otros directores como Kiarostami, Bresson, Resnais y, especialmente, por Jacques Tati. Como afirma Kiarostami (2000)⁹ “se crea en el espectador la impresión de ver y escuchar de manera fortuita, como por casualidad, lo que la película le presente”.

En cuanto a la utilización de la cámara, se presenta un cine con predominio del plano secuencia, obligado a supeditarse al personaje, lo que genera gran expresividad, sobre todo con la utilización del fuera de campo y el desenfoque.



Con el fuera de campo el

nes en el especial de Canal +, *Miradas de cine. Irán:*

personaje (en este caso Mina y en especial su mirada) burla la cámara y ésta no siempre consigue “cazarla” en el plano. Parte de la historia se sugiere. Existe mucho cine alrededor de la pantalla que el espectador debe incorporar con su imaginación.

Respecto al desenfoque, aparece mayoritariamente en la segunda parte, cuando se convierte en documental. En numerosas ocasiones se cruzan delante de la cámara autobuses, peatones, coches,...que interrumpen la visión de la escena durante un largo periodo de tiempo. Esto produce una sensación de desasosiego en el público al no poder seguir el film nítidamente.

Cabe destacar en esta segunda parte cómo la persecución está excelentemente realizada, con una apariencia muy “real”, ya que en repetidas ocasiones el cámara pierde de vista a la niña entre la multitud y, para volver a encontrarla, sólo dispone del sonido retransmitido por el micrófono que lleva ella. Así, cuando Mina se sube a un taxi colectivo, podemos seguir las conversaciones captadas por el micrófono pero no vemos a los que las sostienen.

Con todo ello, la cámara nunca llega a ocultarse, es un elemento más de la narración, así el espectador tiene el convencimiento de estar viendo una película, potenciándose la realidad que se captura, lejos de la realidad ensoñadora de un cine clásico.

Por último, hay que hacer referencia a la altura en que se sitúa la cámara. Casi siempre a nivel de la niña, por tanto, los adultos aparecen cortados por mitad del cuerpo. La protagonista ella y todo gira a su alrededor.

En el cine iraní los niños, sobre todo las niñas, se han

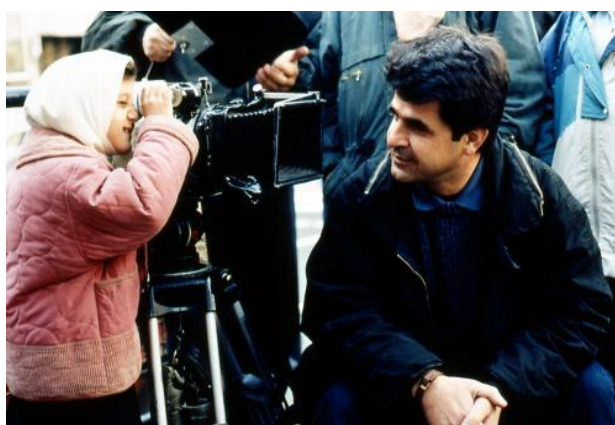


Ilustración 3 Mina con Jafar Panahi

convertido en el recurso más utilizado por los realizadores para sortear la rígida censura impuestas sobre cuestiones religiosas y políticas. De acuerdo al código

está

es

islámico (Ley Shari'a) está prohibido abordar abiertamente las relaciones entre hombre y mujeres no emparentados por vínculos de sangre o de matrimonio en la vida real o mostrar la menor efusión física, excepto hacia los niños o personas del mismo sexo. Tampoco es posible hacer un primer plano de una mujer porque podría interpretarse como una incitación sexual. Estas rígidas reglas obligan a los realizadores a reflejar la vida en sociedad a través de actores infantiles como podemos ver en películas como: *El padre* (1996) y *Los niños del paraíso* (1999) de Majid Majidi; *La manzana* (1998) y *El silencio* (1998) de Samira y Monhen Makhmalbaf; *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1997) de Abbas Kiarostami; o *El globo blanco* (1995) del propio Jafar Panahi.

Para Panahi (2000)¹⁰ “predominan las historias de niños pero son historias para mayores, la diferencia entre este cine y otro es que hay algo en su interior”. Este cine habla de la sociedad, trata de reflejar los problemas que existen. Para ello, utiliza los diálogos secundarios donde, en la mayoría de los casos, las conversaciones giran en torno a la condición de la mujer. Como ocurre en el diálogo que mantiene la niña con una anciana que hace de extra en la película y aprovecha para contar sus problemas a todo el que se encuentra. Se trata de quejas hacia una sociedad creada por los hombres donde la mujer no es nadie y está subordinada siempre. En la película se muestran también las costumbres del país, como la prohibición de permitir a las mujeres sentarse en la parte delantera del autobús. Así se describen, vistos con la mirada de la niña, los problemas de Teherán.

Hay autores que piensan que en el cine iraní nunca ocurre nada pero, en realidad, en este film se narra una pequeña historia que se convierte en una revolución individual. Afirma Panahi (2000): “*El Espejo* es una película que quiere decir a las nuevas generaciones que seguían actuando con una máscara puesta que se quitaran la máscara y cambiaran la sociedad”. El film no trata sólo de las andanzas de una niña buscando el camino de vuelta a su casa, sino de algo mucho más fundamental, de una actitud combativa frente a la vida. Ella sabe lo que quiere

¹⁰ Jafar Panahi en el documental de Canal + *Especial Miradas de cine. Irán: Érase una vez el cine.*

y, aunque pide información a los demás, recorre su propio camino. La búsqueda de la casa puede entenderse como una búsqueda también de su lugar en la sociedad por parte de la niña que, metafóricamente representa a la mujer iraní. Mina, como las mujeres del país, vive rodeada de prohibiciones: “Ella ha escuchado una y otra vez ‘no es bueno para las niñas observar a los encantadores de serpientes, a lo cual ella responde que ‘sólo quería ver qué es aquello que no es bueno que vea’. Mina lo hace porque tiene la valentía de hacerlo”. Consigue con esta pequeña historia mostrar cómo, aun siendo mujer, se puede actuar y pensar por cuenta propia.

Jafar Panahi logra con este film mostrar la realidad de un país donde la situación de la mujer es precaria. Un problema individual destapa un conflicto global, una conversación trivial descubre un sistema de valores y un plano casual delata una injusticia. Una mirada transparente, sencilla y cotidiana pero que no está carente de sentido crítico mediante las metáforas visuales. Para Weinrithter (1995) en occidente se podría asemejar a lo que fue el neorrealismo italiano y hasta al naturalismo de la miseria.

Como hemos podido comprobar, después de hacer un recorrido por las teorías fílmicas principales que estudian el tratamiento de la mujer y tras la realización del análisis de una película representativa de los cines periféricos, donde la niña es la protagonista y no los adultos, vemos que se hace necesaria una revisión de dichas teorías puesto que están enfocadas a un cine occidental. En todas las clasificaciones sobre personajes femeninos que se han estudiado para realizar este análisis, no se ha encontrado en ninguna de ellas un planteamiento que recoja las problemáticas que supone la aparición de la mujer en los cines periféricos. Puede ser simplemente porque la mujer no llega a existir, como hemos visto en el ejemplo planteado.

Bibliografía

- ALMEIDA DANIEL, F.C., (2012), “Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012”. Trabajo Fin de

Máster, tutora Asunción Bernárdez Rodal. Universidad Complutense de Madrid. Instituto de Investigaciones Feministas.

- ARRANZ, F. *et al* (2008), *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Madrid: Universidad Complutense.
- BUTLER, J., (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CASTEJÓN LEORZA, M., (2004), “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, en *Berceo*, núm. 147.
- CASTRO RICALDE, M., (2002), “Feminismo y teoría cinematográfica” en *Escritos* (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje), núm. 25, pp. 23-48.
- COLAIZZI, G., (1995), *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- ELENA, A., (1999), *Los nuevos cines iraníes en Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Ed. Paidós.
- GUARINOS, Virginia, (2008), “Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teorías feministas” en LOSCERTALES ABRIL, Felicidad; NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad: *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid, Visión Net.
- HARAWAY, D. J., (1991), “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” En Haraway, Donna, J. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York; Routledge, 1991. p.149-181.
- KAPLAN, E. A., (1977), *Interview with British cine-feminist*. En Kay, Karin y Peary, Gerald, *Women and the Cinema: a Criticat Anthology*. New York: Dutton.
- KUHN, A., (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- LAGUARDA, Paula, (2006), “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico” en *La algaba*

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S166957042006000100009&script=sci_arttext Consultado, 2 de marzo de 2013.

- LAURETIS, Teresa, (1987), *Technologies of gender*. Indiana: Indiana University press.
- LEMA TRILLO, E., (2003), Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000. Memoria para optar al grado de doctor presentada por Eva Victoria Lema Trillo. Universidad Complutense de Madrid.
- MELLEEN, J., (1974), *Women and their sexuality in the new films*. New York: Laurel.
- MULVEY, L., (1995), Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad. En Colazzi Giulia, *Feminismo y Teoría Fílmica*. Valencia: episteme. Pp.65-84
- PARRONDO COPPEL, E., (1995), “Feminismo y cine: Notas sobre treinta años de historia” en *Revista Secuencias*, núm. 3, pp.9-20.
- Programa de televisión: Especial *Miradas de Cine Irán: Erase una vez el cine* en Canal +, 2000.
- PUEBLA, B. y CARRILLO, E., (2011), “La mujer en el cine de Alejandro Amenábar: pinceladas de una nueva feminidad en el cine español” en *Razón y Palabra*, núm 78.
- ROSEN M., (1973), *Popcorn Venus: women, movies and the American dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- ROCA i GIRONA, J., (2003), “Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo” en NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*. Madrid: Editorial Complutense.
- THORAVAL, Y., (1995), “El nuevo cine iraní: héroe positivo y tentación estética” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 19, febrero, 1995, pp. 7 – 15.

- WEINRICHTER, A., (1995), “Geopolítica, festivales y tercer mundo: El cine iraní y Abbas Kiarostami” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 19, febrero, pp. 29 – 36.