

# MODERNIDAD Y CIUDAD EN EL CINE IRANÍ

## MODERNITY AND CITY IN THE IRANIAN CINEMA

**ZAHRA RAZI**

Doctoranda en Periodismo  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid  
*Avenida de Complutense, s/n (España)*  
+34 651713333  
*zrazi@ucm.es*

### **PALABRAS CLAVES**

*Cine iraní, Ciudad cinematográfica,  
Modernidad y espacio urbano, Teherán,  
Bani-Etemad*

### **KEY WORDS**

*City, Iranian cinema, modernity, urban  
space, Tehran, Bani-Etemad*



## **Resumen**

*Se propone una correlación entre la ciudad y una idea de modernidad como temática en el cine iraní. La imagen de los espacios urbanos varía según las técnicas y estrategias audiovisuales de cada región, comunidad, ciudad o país. Pero la mayoría de producciones audiovisuales realizadas en Irán enfocan negativamente a la ciudad, y la asocian como producto de la modernidad. La visión poética de los cineastas iraníes busca en contraste la naturaleza como un espacio idílico opuesto.*

*De entre todas las ciudades persas, la gran ciudad de Teherán ha constituido el espacio preferido de los cineastas. El estudio toma una muestra de las películas más representativas de la directora iraní Rajshan Bani-Etemad, para mostrar lo que representa Teherán como símbolo de modernidad, descrito como lugar lúgubre, oscuro, lleno de peligros, violencia y engaños, pero en forma de perverso atractivo seductor.*

## **Abstract**

*It proposes a correlation between a city and the idea of modernity like the subject exists in the Iranian movies. The image of the urban atmosphere changes based on the audiovisual techniques and strategies in every region, community, city and country. But the majority of audiovisual productions which have been made in Iran focus on the city in a negative way and they pay attention to the city like a product of modernity. The poetics view of Iranian film makers concentrates on some issues which are in opposition to nature like idyllic atmosphere.*

*The cities of Iran and particularly the grand city of Tehran constitute a preferable space for the film makers. The study has chosen an example from the most representative movies of Iranian director, Rakhshan Bani-Etemad, in which Tehran has been presented as a symbol of modernity. Tehran is described as a mournful and dark place which is full of dangers, violences and tricks but in a seductive, attractive and wicked form.*



## Introducción

En alguna medida el cine es responsable de la idea que se forman muchas personas sobre su identidad cultural. Del mismo modo que lo hacían el teatro y la literatura escrita. Pero, a diferencia de la literatura y la dramaturgia, la cinematografía es masiva. Pocos escapan a su influencia en la formación de percepciones. Rosenstone, en su obra *El pasado en imágenes (1997)*, confirma este argumento, agregando que en el cine se ha incorporado la historia de la cultura como un período posliterario. En su obra, este autor se refiere, en particular, a la percepción del pasado, intentando demostrar las diferencias entre la idea del pasado en forma de historiografía y la que produce el impacto del cine. Este enfoque obliga a revisar lo que se entiende por historia, que solemos dar como resuelto con la historiografía disponible, dando por sentado una clara delimitación entre la ficción y la no ficción. Pero este autor propone que los límites entre ambos conceptos no están resueltos por la historiografía y que esto lo ha revelado de pronto el discurso cinematográfico.

Involuntariamente, el cine ha forzado una revisión del legado historiográfico. Un desafío que, por lo pronto, le toca asumir a los historiadores. Pero para el mundo de la comunicación social implica un impacto abrumador en la percepción del pasado en la opinión pública y de las tradiciones como nunca antes había ocurrido. Por supuesto, el origen de la esencia narrativa del cine se apoya en la historia conocida. Pero el cine cuenta detalles que la historiografía no está en condiciones de ofrecer. Para poder contar la historia en sus particulares términos, el cine recurre a la ficción literaria, provocando una dinámica de múltiples influencias. El resultado, de acuerdo con autores como el arriba citado, puede concebirse como una interdependencia. La imagen que ahora tenemos del pasado se parece a la que intentaron ofrecernos los historiadores y esta imagen ha sido completada por la ficción cinematográfica. A su vez, la narrativa cinematográfica está reconstruyendo las vagas ideas del pasado que se desprenden de los consagrados textos de historia. Las precisas percepciones que en el presente tenemos sobre la identidad cultural de cada nación, idílica o no, de ficción o de no ficción, se la debemos a la irrupción del cine.

Esta idea sobre historia y cine puede aplicarse al objetivo central de este artículo, en los conceptos de la modernidad y la ciudad como referencia, en el caso específico de la cinematografía en Irán. El cine aparece en un momento crucial del desarrollo moderno, absorbiendo sus contenidos y recreándolos en el espacio que más tiene a mano y que transpira dicha modernidad, como lo es la urbe. Luego, los contenidos cinematográficos impactarán en los estados de ánimo sociales. El cine dibujará a las ciudades como formaciones modernas, pero pronto, las ideas modernas y las ciudades se parecerán cada vez más a los contenidos que recrea, una y otra vez, el cine, irá transformando dichos conceptos.

La modernidad es, fundamentalmente, un concepto histórico, pues refiere un período preciso del pasado que, si bien transcurre en algunas naciones del continente europeo, produjo un efecto influyente en el resto del mundo, a diferentes escalas. Las ciudades, por su parte, fueron los espacios más sensibles a esta influencia modernista, y a un mismo tiempo, se convirtieron en los escenarios por excelencia del cine, como fenómeno cultural más impactante del siglo XX.



La ciudad es el resultado de una continua evolución y transformación del espacio y de la sociedad en el tiempo (Miranda, 2014:7). En un primer momento, reproduce un patrón arquitectónico conocido, un centro alrededor del cual se disponen y se despliegan en orden de prioridad e importancia el resto de los elementos propios de la urbe. Pero pronto, la ciudad reclama personalidad propia, su singularidad. De este modo contribuye con la identidad cultural de la nación o naciones de la que forma parte.

Desde sus orígenes, hace más de un siglo, el cine ha cedido una porción de su narrativa al protagonismo de las ciudades, y empleado diversidad de medios para revelar sus particularidades, su arquitectura, su corporalidad y su historia. Describir con imágenes la ciudad donde transcurren las historias resulta esencial para el vigor narrativo.

Estas relaciones entre la narrativa literaria y la personalidad particular de cada ciudad, legadas en forma de imágenes urbanas por parte de los cineastas, han influido considerablemente en la percepción masiva de la ciudad, en sus diferentes momentos históricos y en su relación con sus habitantes. El cine es, en buena medida, responsable por cómo imaginamos, creamos y recordamos las ciudades (Barber, 2006). En este sentido, la cinematografía cumple el papel silencioso de mostrar los espacios urbanos como contextos insustituibles de los eventos que narra. Contexto que preserva cada época, estrictamente relacionada con el contenido de sus producciones, tal como afirma Barber (2006).

La relación cine y ciudad es, pues, histórica y recíproca. Comienza con la aparición del cinematógrafo, en 1895, coincidiendo cronológicamente con el desarrollo industrial de los grandes centros urbanos. En común, las metrópolis ofrecían el bullicio de la llegada de los trenes, las fábricas y el vapor, atractivos por excelencia de la nueva imagen fotográfica en movimiento. Si trazamos paralelismos entre el cine y la vida en la ciudad, en ésta última el transporte conecta cada una de sus partes, mientras que el cine logra lo mismo con la secuencia de sus escenas, hasta conseguir una cohesión espacial en su narrativa, sin importar cuán distantes estén los espacios entre sí (Salgado, 2017:46).

Por otra parte, es inevitable la estrecha relación entre la ciudad y la modernidad. Es en las ciudades donde se incuba la modernidad (Ahmadi,1993:34), es su lugar predilecto. Esta observación hizo afirmar a Culagovski (2005) que...

El cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna: es a la vez una representación, o con más propiedad una recreación, del espacio urbano; es también un factor que influencia e informa la creación de las ciudades, por su capacidad de representar y hasta crear imágenes y deseos; y es finalmente un producto industrial solo imaginable en su forma actual dentro del contexto de la ciudad contemporánea como hecho económico y comercial. Esta relación triple, tanto de mirar una realidad, darle forma y surgir de ella, hace que el análisis del cine relacionado con ciertas urbes nos pueda ayudar a entender sus procesos de cambios y la percepción social de estos procesos (Culagovski, 2005).



En los últimos años, los investigadores estudian el papel que desempeñan las ciudades en la era de la globalización y las nuevas tecnologías, que las están transformados radicalmente. Del mismo modo están cambiando los enfoques de los cineastas sobre ellas (Salgado, 2017:51). La narrativa cinematográfica expone, necesariamente, el contexto urbano en el tiempo de la realización del filme. El cineasta elige los ángulos de la cámara, las distancias del objeto, los movimientos de cámara, el color, el ritmo, el sonido, la edición y otros elementos constructivos que ofrece el arte del cine, mostrando a la audiencia lo que ve él mismo. Así, la imagen de la ciudad supera la foto de la realidad urbana y asume una perspectiva particular, la del autor ciertamente, pero al mismo tiempo transfiere al público, consciente o inconscientemente, parte del alma y el significado social que ofrece ciudad como hábitat y patrimonio (Ejlali y Goharipour, 2015:230).

Cada ciudad representada en las producciones cinematográficas adquiere una historia propia, que probablemente no exista en los libros de historia. Esa historia particular torna en especiales las tramas de las películas. Rodrigo Culagovski (2005), refiriéndose a Clarke (1997) sostiene que el cine fue “la principal vía de percepción de las grandes ciudades del mundo. Es inevitable al visitar París, Londres, Los Ángeles o Nueva York recordar recuerdos creados por las películas que le sirvieron de escenario.”

La investigación en el que se inspira el presente artículo propone revelar la relación entre cine iraní y la ciudad de Teherán. Las producciones cinematográficas elegidas como muestra del amplio conjunto de la cinematografía en Irán muestran sin dudas la poderosa influencia de la capital iraní en la cultura de esa nación. Aunque la relación del cine con las ciudades es casi una constante en todas las cinematografías, y aunque gran parte de la cinematografía en Irán dan cuenta de muchas de sus ciudades para narrar sus historias, puede observarse en la muestra un especial énfasis que Teherán produjo en el ánimo de cineastas y guionistas. Esa capital empieza a tener una imagen más influyente a partir de los años 60, en el período del movimiento denominado “el cine de nueva ola”. Antes de aquella década, el cine iraní no había logrado mayores éxitos, ni en técnica ni en contenido, en establecer una firme conexión entre el mundo urbano y su representación en los filmes de aquella época. En *La chica de Lorestan* (1933), primera película sonora iraní, Teherán no aparece en ninguna imagen, pero la protagonista la menciona en sus diálogos definiéndola como “una ciudad buena con gente mala”. Ya entonces la ciudad se encontraba “conceptualizada” en el cine como una ciudad atractiva y destructiva a un mismo tiempo. En adelante se intenta explicar cómo se produce esta relación.

## Objetivo

El objetivo del presente estudio es mostrar a través de producciones cinematográficas de Rajshan Bani-Etemad, la destacada directora iraní, cómo influyen la modernidad y la vida urbana en la percepción de los ciudadanos.

## Metodología

El presente trabajo se apoya en una muestra representativa de la cinematografía iraní, que narra



especialmente la ciudad como “una esfera de la vida cotidiana”, donde los conceptos de modernidad y vida urbana se presentan como muy estrechamente relacionados. La ciudad se describe como un espacio gigantesco, cruel y con una oscuridad miedosa que muestra crudamente la brecha entre las clases sociales y a la modernidad como fuente de males que sólo existen en la ciudad moderna, contexto de drogas y robos.

Las siguientes preguntas orientan la investigación: ¿Cómo aparecen los espacios urbanos en las películas? ¿Cómo se relacionan sus diferentes espacios? ¿Qué reflejan tales espacios en forma de realidades sociales? La respuesta conseguida de estas preguntas producirá un marco de estudio a aplicarse a cada película en forma general, tomando en cuenta que: *La funcionalidad del espacio en el cine es cuádruple y complementaria: a) si se enfatiza el aspecto documental de la cita, el espacio es tratado, en primer lugar, como documento gráfico y fotográfico; b) si se considera la faceta descriptiva de clases sociales, ambientes o comportamientos, el espacio es tomando además como documento de carácter social y sociológico; c) para determinados movimientos artísticos como el Neorrealismo italiano o la Nouvelle Vague francesas, el espacio constituye un referente estético fijo, y d) en una inmensa mayoría de los casos, el espacio es también un referente simbólico* (Peopanga y otros, 2010:353).

Las preguntas e ideas antes mencionadas se aplican a las cinco películas seleccionadas de las obras de Rajshan Bani-Etemad, que imprime un atractivo enfoque femenino. Dichos films han tenido mucha repercusión social. *El amarillo del canario* (1988), *Bajo la piel de la ciudad* (2000), *Guilaneh* (2004) *Juego de la sangre* (2006) y *Relatos iraníes* (2014). Cabe mencionar que las películas elegidas como muestras han demostrado una gran repercusión social en el momento del estreno y ganado muchos premios. Para analizar las películas se toman notas de la diversidad de elementos que contiene y que conforman una trama vinculada a los conceptos clave que propone este artículo: modernidad y ciudad. Esta trama se observa como un patrón en el conjunto de la muestra, por más que cada *filme* por separado aborde diferentes temáticas.

## La ciudad y la modernidad en Irán

La ciudad está siempre relacionada con la civilización. Es en la ciudad donde se polarizan y decantan muchas de las realizaciones de unos y otros, individuos y colectividades, naciones y nacionalidades (Lanni, 2000:103). La modernidad se propone como nuevas formas de asumir, pensar, sentir, definir y organizar el mundo social, donde se constituyen la conformación del Estado-nación o la sociedad industrial, entre otros (Tamayo, 2006:39). Cada nación asume la modernidad de un modo particular. Ocurre primero en sus capitales y ciudades principales. Ese patrón de modernidad se observa en Irán.

La gran ciudad puede ser el lugar por excelencia de la modernidad y de la postmodernidad. Junto con la urbanización, el mercado, el dinero, el derecho y la política, así como con la secularización. La individuación y la racionalización, también florecen allí el arte, las ciencias y la filosofía. Es en la gran ciudad donde se desarrolla la arquitectura, el urbanismo y la planificación, así como donde surgen el partido político, el sindicato, el movimiento social, las corrientes de opinión pública y el propio Estado. Las distinciones nítidas y matizadas entre lo público y lo privado, la civilidad y la privacidad, la población y el pueblo, los grupos sociales



y las clases sociales, la reforma y la revolución, la tiranía y la democracia (Lanni, 2000:103).

La clase media iraní surge en la década de 1960, como resultado de la urbanización y la industrialización, en la época de Reza Shah, cuando aumenta la cantidad de empleados en las nuevas entidades gubernamentales, especialmente en las organizaciones militares. Se eleva el número de profesionales como médicos, abogados, profesores, ingenieros, periodistas, escritores, y otros. La mayoría tiene una educación europea y una formación en valores occidentales (Barzin, 1994: 83). La masiva migración hacia las ciudades había comenzado antes de la revolución de 1979 y la guerra contra Irak. Pero a partir de estos eventos se intensificó. Las ciudades se convirtieron en anfitrionas de gente que sólo conocían el medio rural.

En la década de los 90, Teherán ya se ha convertido en una ciudad completamente diferente de la de décadas atrás. Una ciudad moderna, donde las antiguas casas se sustituyeron por edificios y rascacielos, y las calles en modernas autopistas que atraviesan su casco antiguo. La película *Soltán* (1996), dirigida por Masoud Kimiayi, dibuja esta transformación en forma de demolición masiva de edificaciones antiguas, y con ello la destrucción de la “inocencia” heredada del pasado. Una forma de concebir la urbanidad moderna, donde el lento ritmo de vida da paso al movimiento acelerado y sin pausa.

Parviz Shahbazi, en la película *El aliento profundo* (2001) propone que la crisis cultural y espiritual del país es resultado de la modernización ocurrida en la primera década del siglo XXI. La define como una vida sin sentido que sufre las nuevas generaciones, asociadas a desconocidos males sociales en la cultura iraní como el suicidio. En dicha película, Teherán representa una ciudad destrozada (Radvard y Mahmudi, 2011:22).

Pero el cine iraní, en general, muestra diversidad de formas de concebir la ciudad, en forma dispersa y caótica, donde cada cineasta imprime su enfoque individual. Como si estuvieran inconformes por la inconsistencia de la modernidad vivida por Irán a fines del siglo XX y lo que va del siglo XXI (Radvard y Mahmudi, 2011:21).

En el film, *El aliento profundo* (2001), se refleja la vida de tres jóvenes desesperados que viven en Teherán. Hacen caso a las normas de la ciudad, y resentidos, buscan vengarse de ella. Roban móviles por haber sido víctimas de robo de sus móviles. Rompen el cristal de una cabina de teléfono público porque la máquina se tragaba sus monedas. La película presenta estas actitudes como formas de resistencia a la modernidad en su rostro urbano. Intenta mostrar personas que no han sido capaces de adaptarse. En la última secuencia de la película, dos protagonistas se suicidan en un ambiente de alegría sin sentido. Una tragedia provocada por el vacío entre el alma individual y la modernidad urbana, poniendo en perspectiva la idea según la cual la modernidad vence a la tradición y quienes no se adapten serán eliminados.

## La ciudad y el cine

En la ciudad acontece la cotidianidad y se recrea en su mayor plenitud la vida colectiva. Habitamos en ella de diferentes maneras, algo que no ofrece ningún otro ambiente. En ella somos pequeñas células de su



tejido cultural, donde la realidad y la ficción se confunden. La ciudad hace que nos construyamos a nosotros mismos (Vallejo, 2003). La ciudad ha estado presente en la historia del cine, convirtiéndose en un elemento esencial y al mismo tiempo en su reflejo, como en un espejo en el que la estética y sus cambios ocurren lógicamente y coherentemente.

La consecuencia de esta estrecha relación cine y ciudad es la de mostrar todas interrelaciones posibles, existentes o no, en la sociedad. El cine es, sin duda, una fuente documental indispensable para el estudio sobre la ciudad. Constituye la memoria registrada en el paso de cada tiempo. Dicho en palabras de Lotman:

El cine, en tanto que invento técnico, antes de ser arte fue una fotografía en movimiento. Su posibilidad de captar el movimiento hizo que el crédito que se concedía al film como testimonio fuese superior al de la fotografía. Los datos de la psicología confirman que el paso de la fotografía fija al cine animado fue recibido como la introducción del volumen en la imagen. Se creyó que la exactitud de la reproducción de la realidad había llegado al límite (Lotman, 1979:8).

El desarrollo estético en los últimos años ha facilitado que el cine se convierta en una forma de lenguaje social. El cine ha dejado de ser una distracción de uso del tiempo libre para ayudarnos a construir referentes de sentido en nuestras vidas cotidianas. No se limita a un bien de mercado, resultado de un proceso de pre producción, producción y venta. El cine se ha convertido en un poderoso conector entre la realidad y la idea que de ésta podamos tener. Influye en las mentalidades de tal modo que ya no puede considerarse como un simple medio de entretenimiento. El cine representa una sociedad, cuenta su historia más general y a un mismo tiempo resumirlos en acontecimientos puntuales y trata problemas sociales en forma de tramas individuales. Sin duda alguna, el cine se considera una suma de todas las artes, casi sin límites en transmitir mensajes. Sus teóricos han tratado de considerar al cine como un arte más. El séptimo, según la enumeración helenística de Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las siete artes* de 1911, pero en realidad en él están contenidas todas las artes históricamente concebidas, del mismo modo que como Internet resume todos los medios de comunicación, desde el correo hasta las redes sociales como sus nuevas creaciones. Y el cine resume todas las artes porque es un lenguaje afín entre todas ellas, que puede contener tanto los hechos como las subjetividades, tanto los artistas como los de la sociedad (Sancho, 2016:40).

Puede que para narrar el cine deba someterse a la condición fragmentaria de su narrativa, incluyendo la fragmentación de sus 24 cuadros por segundo. Pero también es cierto que una simple y modesta secuencia puede convertir en trascendentes los detalles (Vallejo,2003). Logra que la ciudad se mueva al ritmo que lo hacen sus protagonistas. La ciudad, a diferencia de los paisajes rurales, es movimiento puro. No hay lugar para para el inmovilismo, y aunque esté fija, la cámara se desplaza como si estuviese en el vagón de un tren o de un automóvil. El mundo urbano no para de moverse y tampoco el cine (Gorostiza,2016:85). Por eso, el cine es un fenómeno artístico esencialmente urbano. Y la ciudad es el hábitat desde donde transcurre lo esencial del hombre moderno (Grijalba, 2016:68).

Dos aspectos consustanciales destacan en las miradas de los cineastas sobre la ciudad, que condicionarán su ulterior recreación. Uno es la tensión existente entre la subjetividad creadora y las redes





míticos-antropológicas, tejidas socialmente a través de sucesivas generaciones. El producto cinematográfico fluctúa entre ambos polos. El segundo aspecto es la relación entre el realismo y la ficción cinematográfica, entre el rigor del enfoque objetivo y la invención de una ciudad a imagen de una quimera (Popeanga y otros, 2010: 353).

## El cine y la modernidad en el contexto urbano iraní

En distintas épocas, y en los más diferentes contextos geohistóricos, las grandes ciudades han simbolizado a las sociedades que las han construido. Hoy lo siguen haciendo más que nunca. En la urbe todo transcurre muy rápido. Produce e imagina con anticipación la organización y funcionamiento sociocultural, sus contratiempos, sus rupturas, las transformaciones que se extenderán por toda la nación y más allá. La ciudad es a un mismo tiempo un punto y un horizonte social (Ianni, 2000:102).

La ciudad de Teherán, objeto de este estudio, ha evolucionado por varios procesos de transformación. El incremento demográfico producido tras ocho años de guerra (1980-1988), su creciente integración económica con el resto de la nación y los cambios culturales y sociales bajo la influencia de la globalización, la han convertido en un espacio urbano cada vez más complejo.

Teherán es una mega ciudad de casi catorce millones de habitantes (Nota1), que combina hábilmente el pasado, la memoria y la tradición. Tres aspectos en comunes en la mayoría ciudades del mundo, que incluyen monumentos y ruinas. En este aspecto la tradición aparece como sometida al trance de la sobrevivencia por la presión de la Modernidad. Las ruinas representan los restos supervivientes del impacto de lo moderno. La modernidad urbana queda así impregnada de la nostálgica memoria de su pasado, que no ha tenido opción sino dejar pasar el ímpetu de lo nuevo.

La aparición y crecimiento de la clase media es parte de la modernidad. Su población demanda cada vez más acceso a actividades culturales. El cine, muy especialmente, reclama reservarse sus propios espacios urbanos, tal como las plazas, los teatros y los museos los reclamaron en su momento. “El cine, como expresión estético-cultural influye, quizás como ninguna otra alternativa artística, en la percepción sobre la estrecha relación entre los contextos y las dinámicas sociales” (Tamayo, 2006:39). Esto ha convertido a la ciudad en un poderoso atractivo para la inmigración desde el campo, pues ofrece mayores oportunidades económicas y culturales. Y este atractivo seductor de las ciudades se ha convertido también en un tema patrón de muchas producciones cinematográficas.

El cine llegó a Irán en el año 1900, como un bien de lujo, reservado para uso de la corte y las clases altas. Muy pronto, la modernización lo convirtió en un símbolo de masas, al expandirse rápidamente como opción accesible de entretenimiento. Esto supone que el cine logró convertirse desde entonces en un medio influyente de las percepciones sociales.

Pocos estudios se conocen sobre la imagen de las ciudades iraníes en las producciones cinematográficas del país. Ni antes ni después de revolución islámica en 1979. Sin embargo, Teherán aparece con mucha más



frecuencia en las producciones cinematográficas realizadas antes de dicha revolución. TLa capital se convirtió en la ciudad más usada para la localización de muchos filmes. Su imagen urbana se ofrecía entonces como espacio agradable que atraía a la población rural.

Entre 1900 y 1979, la brecha social entre ricos y pobres, la confrontación maniquea entre el bien y el mal, entre el amor y el odio, entre vivir o morir eran los temas habituales de la mayoría las películas. En los primeros años de la revolución islámica, y durante la guerra de Irak-Irán de 1980 y 1988, la imagen de Teherán cambio al de una ciudad en ruinas, empobrecida por la guerra y los conflictos revolucionarios. Esta imagen es clara en la película *Guilaneh* (2004), donde se describe a Teherán como destruida y vacía, donde la gente huye de los bombardeos para ponerse a salvo. Mey Gol, la hija de Guilaneh, la protagonista, llega a Teherán buscando a su novio, y al no encontrarlo se sumerge en la desesperanza, acosada por una ciudad desesperante, fría, horrorosa y sin vida.

Las consecuencias de aquella guerra Irán-Irak la reflejó el cine en forma de confrontación entre la población víctima y sufrida de otra oportunista que se aprovechaba de la situación para hacer fortuna, recreando el contexto de un espacio urbano enfermo y devastado por la catástrofe humana de la guerra.

Superada la guerra, cuando la sociedad se recupera de sus secuelas, la imagen comienza a cambiar en similar medida. Pero esta vez la confrontación dejará de ser el oportunismo-victimismo para trasladarse al contraste social entre una ciudad rica y otra ciudad pobre. La Teherán de los rascacielos construidos en el norte, en oposición a las casas humildes y tradicionales del sur de la ciudad. El cine urbano en Irán se muestra obsesionado con el dilema de sus contrastes sociales.

No obstante, desde la década de los 90, Teherán comienza a ofrecer la imagen de una ciudad atractiva desde el punto de vista del desarrollo urbanístico. Pero tal desarrollo se traduce en la cinematografía de Bani-Etemad como una ciudad de esperanzas perdidas. La película *El amarillo del canario* (1988) aborda el tema de la migración, donde los inmigrantes sufren estafas y vejaciones. Narra la vida de un joven zapatero llamado Nasrollah, que vive en un pequeño pueblo rural. Este personaje vende su única propiedad para comprarse una finca, pero se da cuenta que ésta ya había sido vendida a otra persona cuando se encuentra a obreros trabajando por encargo del otro comprador. Para denunciar el fraude se dirige a Teherán, donde se encuentra una urbe caótica para un campesino como él, que le agrede con problemas y sorpresas desagradables. Sin opciones el personaje se queda en la ciudad para trabajar como taxista, para ser víctima, nuevamente, de otra estafa similar con la compra un taxi. En dicho filme, la trampa, la desconfianza, el robo, el engaño y la inestabilidad son parte esencial de la vida urbana.

La denuncia implícita consiste en reconocer que la ciudad atrae a las personas del campo seduciéndolas con el atractivo imponente de su modernidad, pero convirtiéndolas en obreros que ayudarán a modernizarla más, mientras los fuerzan a vivir en zonas marginales. Los inmigrantes pasan a ser testigos mudos del desarrollo urbano, que al cabo se transforma en espejismo.



En su lenguaje cinematográfico, Rajshan Bani-Etemad intenta enfocar los problemas sociales de las clases humildes a través de las adversidades ocultas en el encanto de las ciudades modernizadas. Los conceptos que usa, con énfasis desde los años 90, hablan de “la ciudad de chicas fugadas”, “la ciudad de la oscuridad y el miedo” y “la ciudad de la adicción”, además de otros temas recurrentes como “zonas marginales de las ciudades” o “habitantes ilegales”. Todos sujetos habituales de su filmografía.

La ciudad, siempre en construcción, ha encontrado en el cine su fiel pantalla. Entre cine y ciudad hay una relación de consanguinidad; son generadores de mitologías urbanas. Los relatos fragmentarios que se suceden entre calles, avenidas, canales y plazas, también en esquinas, buhardillas, escondites y solares abandonados, son grandes historias encuadradas en el espacio fílmico. El cine es un psicoanalista de primer orden para la ciudad (Grijalba, 2016:131).

El escenario urbano actúa como mecanismo de múltiples transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales (Miranda, 2014:21), recurrente en profundizar la brecha social y demás temas relacionados. Clases bien delimitadas: en el norte viven los ricos, en el sur, los pobres. Se convierte en una preocupación que se recrea una y otra vez en las pantallas de cine: “Al estudiar el espacio representado en el cine, la primera oposición que salta a la vista es aquella que distribuye los elementos de la geografía urbana a lo largo de los ejes vertical y horizontal: arriba y abajo, en la azotea o el subterráneo, y en el centro o en los alrededores, el downtown o el suburbio” (Popeanga y otros, 2010:353). “Contrario a la idea de una ciudad percibida como espacio bello, agradable, esperanzador, corriente y con identidad, la mayoría de las producciones cinematográficas ofrecen la imagen de un espacio peligroso, engañoso, mortal, horrible y como un espejo de espejismo” (Ejlali y Goharipour, 2015:230).

Otros temas, como el consumo y la adicción de drogas, son frecuentes. Por ejemplo, en el caso de *El juego de la sangre* (2006), un *filme* que narra la vida de jóvenes y adolescentes sumergidos en la drogadicción, y que presenta como el gran problema social de Irán, y más especialmente, de Teherán. Las drogas son, también, una consecuencia de la modernidad de la sociedad iraní, pues el consumo adictivo se representa como la diversión que alivia la soledad y que permite adaptarse mejor a la hostilidad urbana. El vacío de la soledad es una consecuencia de lo moderno. La directora muestra insistentemente a la metrópolis como un espacio peligroso para adolescentes, en el que los jóvenes consumen drogas sólo para divertirse, sumergiendo sus vidas en un círculo vicioso, vacío y carente de sentido digno. El espacio urbano representado por Bani-Etemad es desconfiable, violento, inseguro y espiritualmente vacío, decadente...

La ciudad moderna sería entonces primordialmente el espacio de encuentro con lo “extraño” y el cine su expresión máxima, ya que nos permite encontrarnos con éste con una distancia absoluta, sin ninguna posibilidad siquiera remota de contaminarnos, perdidos en la oscuridad y la soledad de una sala llena de desconocidos (Culagovski, 2005).

El tema de las drogas aparece también en la película *Debajo de la piel de la ciudad* (2000), donde la pobreza, la desesperación, la violencia y el fenómeno de fugarse de la casa aplican como argumentos



de forma y fondo. El espacio urbano de Bani-Etemad se torna a oscuro y aterrador. La película *Relatos iraníes* (2014) (Nota 2), narra la vida de siete personajes, mediante tramas muy similares como si fuera una continuación de la vida sus personajes de películas anteriores. Teherán muestra siempre su tono de penumbra. Se agregan problemas como el divorcio, la violencia de género, el SIDA, el machismo, amores adúlteros, problemas de comunicación, inexistencia de expresiones amorosas, problemas políticos y la violación de los derechos laborales. Un trágico universo temático cuya fuente origen parece ser la Modernidad.

Esta filmografía iraní, característica de la segunda mitad del siglo XX, de acuerdo con Popeanga (2010), hereda el fatalismo del cine negro americano, donde la ciudad es sinónimo de mal, del vicio, de la violencia, de la prostitución, las drogas y demás tragedias (Popeanga 2010:353). La idea de un espacio ideal y feliz, la Estagirita, sólo es posible en un núcleo rodeado de virtud integradas por ciudadanos excelentes. La base idealista de los artistas cinematográficos se apoya en la idea de que el fin último del ser humano es la felicidad. La ciudad, por el contrario, representa lo contrario, carece de tales virtudes y en consecuencia sólo producirá infelicidad (Grijalba, 2016:73).

## Conclusiones

En el cine iraní la ciudad ha sido una constante de su contenido narrativo. La mayoría de los cineastas afean premeditadamente los paisajes urbanos en contraste con la belleza de los paisajes rurales. Sólo muestran como aceptablemente estéticos los paisajes urbanos, como los rascacielos y edificaciones majestuosas, como atractivo seductor que incentiva la migración campo-ciudad.

Los conceptos de modernidad y ciudad se homologan en el cine iraní, en forma de espejismo destructivo. Ambos son origen y hábitat de una larga saga de males sociales y de tragedias personales. Teherán representa la modernidad en Irán, y aunque la filmografía ofrece escenas de majestuosidad y espectacularidad de sus estructuras, también la presentan como una urbe fría y deshumanizada, cruel y destructiva.

El estudio ocupa el período de los años posteriores a la revolución islámica en Irán, a través de una muestra de las producciones representativas de Rajshan Bani-Etemad. Éstas se presentan aquejadas de pesimismo, pero con la débil esperanza de retorno a la frugalidad rural. Es un cine de angustias e inquietudes, donde las crisis estallan y conducen al abismo del que sólo se puede librarse estando fuera de la urbe, pues dentro de ella sólo es ocurre la vida moderna sin sentido, en sufrimiento y en soledad.

Para este cine, Teherán no es una ciudad ni bella, ni agradable ni esperanzadora, sino todo lo contrario. Es una ciudad peligrosa, engañosa, oscura y mortal. Una ciudad desconfiable y engañosa que ensancha la brecha social, sumergiendo a buena parte de sus ciudadanos en la marginalidad, condenando a muchos al consumo de drogas como forma de alivio y escape. Salvo excepciones, en estas producciones cinematográficas Teherán es una ciudad destrozada, sin espacios de relevancia.

La migración campo-ciudad se muestra como causa de males como el desempleo y el hacinamiento. Lo moderno-urbano aparece representado como el dominio del materialismo por encima de los valores



humanos. Las personas que protagonizan la mayoría de las películas son seres desconfiados de sí mismos y de sus semejantes. El desprecio a la modernidad, asociada a referentes sociales negativos, es una constante en el cine iraní. El futuro es visto con pesimismo. Se intuye que la solución sería el abandono de la pauta establecida por la modernización y el regreso a la vida sencilla del mundo rural.

## Referencias

- Barber, Stephan (2006), "Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano", *Barcelona: Gustavo Gili*, consulta: 26 de octubre de 2017, disponible en: <https://goo.gl/Dvbmgs>
- Barzin, S (1994), "La estructura política, jerarquía y monográfica en Irán", *Revista de Investigación de Ciencias Humanas*, Nº 81-14, Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2017. Disponible: <https://goo.gl/mDxGfc>
- Clarke, D. B. (ed) (1997) *The Cinematic City*, London: Routledge
- Culagovski, Rodrigo (2005), "El cine como recreador de ciudades", *La Fuga* Nº. 1, fecha de consulta: 6 de noviembre de 2017, disponible en: <https://goo.gl/XXr3c8>
- Ejlali P. & Goharipour H. (2014) "Las imágenes de ciudad en cine de Irán (1930-2011)", *revista trimestral de Ciencias Sociales*, No.68, primavera de 2015, consulta: 28 de octubre de 2017, disponible en: [http://journals.atu.ac.ir/article\\_1285.html](http://journals.atu.ac.ir/article_1285.html)
- Gorostiza López, Jorge (2016) *Panorámicas urbanas: 50 películas esenciales sobre la ciudad*, Editorial OUC, Barcelona
- Grijalba de la Calle, Nicolás (2016) *La imagen de Madrid en el cine español*, fecha de consulta: 25 de noviembre de 2017, disponible en: <http://eprints.ucm.es/38113/1/T37383.pdf>
- Ianni, Octávio (2000) *Enigmas de la modernidad-mundo*, Editorial Siglo veiniuno, México
- Martínez – Rigol, Sergio (2013), "Ciudades de cine, el caso de Barcelona". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. XVIII, nº 1037. [ISSN 1138-9796], fecha de consulta: 15 de octubre de 2017, Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1037.htm>
- Miranda M. Luisa (2015), *La identidad sociocultural a partir de la enseñanza histórica de la ciudad*, Tesis Doctoral, fecha de consulta: 10 de noviembre de 2017, Disponible en: <http://eprints.ucm.es/30753/1/T36154.pdf>
- Popeanga, E., Muñoz Carrobes, D., Peñalta Catalán, R., & Garrido Alarcón, E. (2010). *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Bern [etc.]: Peter Lang AG.
- Lotman, Yuri. (1979). *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili
- Radvard, Azam & Mahmudi Baharak (2011) "la imagen de Teherán en el cine narrativo de Irán (Después de la revolución)", *Revista de investigación cultural, Ciclo 4, No.1*, consulta: 26 de Noviembre de 2017, Disponible en: <https://goo.gl/5E5hKH>
- Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine en nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel Historia.
- Salgado, Andrea Franco (2017) *Ciudad y espacio urbano en el último cine iberoamericano (2000-2015)*, Tesis doctoral, Universidad de Coruña, España, fecha de consulta: 18 de noviembre de 2017, Disponible en: <https://goo.gl/XUXv5n>
- Sancho R., Ángel (2016) *Las Sinfonías Urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Consulta: 20 de diciembre de 2017, Disponible en: <http://eprints.ucm.es/42015/>



- Tamayo, camilo (2006), *Historia social y cultural de la comunicación*, *Revista Historia de la Comunicación, Signo y pensamiento 48- Volumen XXV- enero-junio*, fecha de consulta: 30 de octubre de 2017, Disponible en: <https://goo.gl/BZ47cH>
- Vallejo, Alexander (2003) "cine, ciudad y fragmento", *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, Consulta: 15 de diciembre de 2017, disponible en: <https://goo.gl/jE5BST>

## Filmografía

- Shoayi, A & Eskandari, A (productores) & Bani-Etemad, R (directora)(1988). *El amarillo del canario*. Irán
- Bani-Etemad, R. & Kosari, J (productores) & Bani-Etemad, R (directora)(2000). *Bajo la piel de la ciudad*. Irán
- Sadi.S (productor) & Abdolvahhab, H & Bani-Etemad, R (directores)(2004) *Guilaneh*, Irán
- Bani-Etemad, R. & Kosari, J (productores) & Abdolvahhab, H & Bani-Etemad, R (directores)(2006) *Juego de la sangre*, Irán
- Bani-Etemad, R. (productora) & Bani-Etemad, R (directora) (2014)

### Notas:

(1) Según el centro de estadística de Irán: <https://www.amar.org.ir/>

(2) Esta película también está conocida con el título *Cuentos* (2004), ya que han presentado dos traducciones diferentes de la misma. Esta película ha conseguido muchos premios entre ellos, el premio del mejor guión en la ceremonia de clausura de la 71 edición del Festival Internacional de Cine de Venecia en Italia. (hispanatv.com) disponible en: <https://goo.gl/xKkvvw>.