

La oikopolítica desde la cinematografía iraní

Miguel Ángel Rego Robles¹

107

Oikopolitics within Iranian cinematography

¹ Consejo Superior de Investigaciones Científicas. miguelangel.rego@cchs.csic.es



Resumen

Con una historia tan compleja como la del cine iraní, resulta paradójico que todo haya quedado concentrado en una imagen: la de la calle Lalezar, una avenida plagada de cines que la revolución convirtió en una calle de salas quemadas. Esto dio paso a otra luz, la de las tiendas de electrónica e iluminación que ahora habitan dicho espacio.

Para poder entender esta imagen, propongo un repaso por la historia de la cinematografía en Irán y su relación con la subjetividad de su sociedad.

Palabras clave: Oikopolítica, cine, Irán, censura

Abstract

A paradoxical image of Iranian cinema history can be seen in Lalezar Street, an avenue full of cinemas that the Islamic Revolution turned into a street of burnt buildings. Now, there is a street with a different type of light. This light is spread from the electronic and lamp shops which are currently placed there.

To understand this image, I travel through the Iranian cinema history and its relation to the population subjectivity.

Keywords: Oikopolitics, cinema, Iran, censorship

Un breve recorrido por la historia del cine iraní

En el año 1900, el sah Mozaffar ad-Din Shah Qajar viajó a Europa para asistir a la Exposición Universal de París. Una vez allí, fue testigo de las proyecciones cinematográficas de los hermanos Lumière. Ante la admiración que provocaron estas en él, ordenó a Sani al-Saltaneh, su fotógrafo, a adquirir dos videocámaras para filmar la vida en la corte. Estas fueron las primeras imágenes del cine iraní. Sin embargo, Sani al-Saltaneh también filmó escenas cotidianas del bazar y del tranvía usando, a veces, cintas destinadas para grabar al sah (Naficy, 2011a).

En 1904, el empresario Ebrahim Kahn Sahhafbashi-e Tehrani abrió la primera sala de cine pública en la calle Cheragh Gaz en Teherán¹ bajo una serie de condiciones: precios elevados que limitaban la entrada a la burguesía; las mujeres no podían asistir a las proyecciones debido a la presión de los clérigos; y la mayoría de las cintas eran del productor francés Pathé, con géneros que van desde el cine cómico al bélico, siempre desde la perspectiva occidental. Así, el cine comenzó a ser un vehículo de configuración social, aunque no muy extendido entre la población.

En apenas un mes, tuvo lugar el primero de muchos episodios de censura: la sala se clausuró. ¿La razón? La ideología proconstitucionalista de Tehrani, pero también la presión de los clérigos por la expansión de valores occidentales a través de las películas (Naficy, 2011a).

¹ Habría que exceptuar la apertura del Soleil Cinema Theater en Tabriz, financiada por la misión de la Iglesia Católica y el pequeño cine comercial que instaló Ebrahim previamente en su tienda.

A partir de los años 20, las salas se multiplicaron en ciudades y provincias del país, sobre todo en las vinculadas al negocio del petróleo. Esta expansión favoreció la entrada de otras clases sociales a las salas, y también hizo que creciera el aforo de los cines (el Grand Sinema de Teherán, de 1925, acogía a 500 personas). Además, las mujeres ya podían asistir gracias a la introducción de las leyes sartoriales².

Eso sí, las cintas grabadas en Irán seguían siendo monotemáticas: documentación de la Asamblea Nacional y coronación de Reza Shah de la dinastía Pahleví, siempre como propaganda al servicio de la realeza. Pero hubo otros cines, el que llega desde Gran Bretaña a las zonas petrolíferas a través de la Compañía de Petróleos Anglo-Persa³ y el cine ruso, introducido, en parte, a causa de la deuda que tenían los Qajar con este país. Ambos estilos influyeron en la sociedad iraní (Naficy, 2011a).

A partir de la década de los 30, aparecieron nuevos géneros en el cine iraní, como el de ficción, que lo acercó a postulados hollywoodienses en detrimento de las cintas centradas en la corte. El primer largometraje de ficción data de 1929: *Abi and Rabi* (*Abi var-aabi*), dirigido por Ovanes Ohanian (Naficy, 2011a). Es una película muda con tintes de humor que todavía no aborda las vivencias de la población, lo cotidiano.

En 1932, Abdolhossein Sepanta filmó *The Lor Girl* (*Dokhtar-e Lor*), una película que muestra los intereses del sah en la producción cinematográfica: representar la modernización producida en Irán bajo su mandato. Además, hay que añadir que fue la primera película hablada en persa, lo que fortaleció el vínculo de identificación con el receptor. Este tipo de cine iraní primigenio favoreció a la occidentalización de la sociedad (debido a la influencia de Hollywood), la incorporación de las reformas del sah y la preservación de los signos nacionales, tres características que no riñen entre sí (Naficy, 2011a).

Un año más tarde, Ohanian filmó *Haji Agha, the Cinema Actor* (*Haji Aga, Aitor-e Sinema*). Aparte de mostrar la tradición y la modernidad del país, expone, por primera vez, una problemática contextual: la preocupación del personaje principal por los valores difundidos a través del cine (Naficy, 2011a).

A finales de la década de los 30, los medios de producción se democratizaron, lo que dio paso a la proliferación de las cintas domésticas. Muchas de ellas fueron censuradas por su contenido ligado a la realidad social. Esta censura se decretó gubernamentalmente con la instauración del POGO⁴. Por ejemplo, a Ebrahim Moradi, director de *A Brother's Revenge* (*Entegham-e Baradar*), le prohibieron filmar gente en la calle. La misma policía le instó a fijar su mirada en los poetas clásicos iraníes (Naficy, 2011a).

Los años 40 comenzaron con la ocupación de Irán por parte de la URSS y Gran Bretaña ante las aspiraciones de Hitler de controlar las relaciones con el país durante la II Guerra Mundial. Al trono había llegado el hijo del exiliado Reza Shah Pahleví, Mohammad. El nue-

2 Leyes aprobadas durante el reinado de Reza Shah Pahleví que abogaban por la modernización del país.

3 Compañía fundada en la época de Mozaffar Shah para la explotación petrolera de terrenos a manos de Gran Bretaña.

4 Public Opinion Guidance Organization.

vo sah vendió las infraestructuras estratégicas (lo que incluía parte del sector del cine) a Gran Bretaña e impuso las políticas dictadas desde este país y EE. UU. A su vez, las leyes sartoriales fueron anuladas. Bajo presión del otro aliado, la URSS, muchos comunistas fueron liberados. Todas estas decisiones favorecieron la aparición de una amalgama de voces en el país.

Mohammad Reza Pahleví, a través del NEFC⁵, dictaba qué cine debía verse en las salas (Naficy, 2011b). La mayoría de las cintas provenían de EE.UU., mientras que las grabaciones iraníes se veían afectadas por el incremento del precio del petróleo a causa de la privatización británica. En esta etapa, fue Esmail Kushan quien lideró el cine comercial iraní, centrado en mostrar la insignificancia del dinero, la amistad y otros temas siempre representados de forma abstracta.

Pasamos a los 50, una década de cambios. En 1951, el primer ministro, Mossadegh, ordenó nacionalizar el petróleo. Su mandato apenas duró un par de años, ya que en 1953 la CIA⁶ y el MI6⁷ dieron un golpe de Estado que desembocó en el periodo dictatorial monárquico con Mohammad Reza Pahleví al frente. Fue entonces cuando se acuñó el género del cine farsi o, lo que es lo mismo, melodramas folclóricos con final feliz (Naficy, 2011b, p. 149). Las diferencias sociales agudizadas en el periodo de Mohammad comenzaron a visibilizarse en las películas. A pesar de que los patrones seguían siendo comerciales, florecieron los problemas de dinero y los enfrentamientos entre clases sociales y entre pueblos y ciudades como temas de este tipo de cintas. Sin embargo, muchos otros temas eran censurados. Por ejemplo, *South of the City (Jonub-e Shahr)*, filmada por Farrokh Gafhari en 1958, fue censurada por hablar del divorcio (Naficy, 2011b).

La polarización de la sociedad, por su propia heterogeneidad, se incrementaba. Los simpatizantes del Partido Tudeh (comunistas) se manifestaban ante los cines tras la proyección de películas sobre la guerra de Corea y aplaudían las cintas donde aparecía Stalin, lo que generaba molestia en los Pan-iraníes (nacionalistas de derecha), quienes se mostraban ofendidos. Por todo ello, durante 1952, en los cines de Isfahán se vivieron saqueos, sabotajes y disturbios (Naficy, 2011b).

Saltemos a los 60, en 1961, Ebrahim Golestan, fotógrafo del sah, filmó el documental *A fire (Yek Atash)*, financiado por una petrolera británica para hacerle propaganda. Aunque a simple vista puede verse la intención publicitaria de la cinta, Golestan es capaz de introducir elementos como la condición de clase o la explotación del trabajador, y los vincula con el empobrecimiento de la población que se establece tras el golpe de Estado a Mossadegh.

La directora Feroz Farrokhzad estrenó, en 1962, una de las primeras películas consideradas dentro de la Nueva Ola iraní, *The House is Black (Khaneh siyah ast)*. En ella, se narran las desavenencias de una colonia de leprosos (Naficy, 2011b).

5 The National Education Film Circuit.

6 Central Intelligence Agency.

7 Secret Intelligence Service.

Pero hemos de fijarnos en algo que caracteriza muchas de las películas iraníes y que entra en relación directa con la *oikopolítica* a analizar: el taxi donde se desarrolla la acción. El automóvil como entidad se encuentra en la línea limítrofe entre lo público y lo privado. Y volvemos a Golestan porque, en 1965, con *Mudbrick and Mirror (Khesht va Ayeneh)* introdujo el taxi como lugar donde se producen conversaciones cotidianas, de los problemas de la sociedad. A su vez, a través del taxi, los protagonistas recorren la ciudad moderna de Teherán. De nuevo, la contrahegemonía y la hegemonía se dan la mano en el contenido cinematográfico.

La centralización de la industria fílmica y la injerencia de EE.UU. alcanzaron su auge a partir de 1965. Una avalancha de cintas norteamericanas, con su exceso de sexo y violencia, se impuso sobre las películas iraníes. Ante esto, nació un malestar que obligó al Estado a financiar a los cineastas iraníes que, a su vez, eran censurados.

Pese a ello, la Nueva Ola iraní se consolidó: un movimiento en el que cada director desarrollaba su propio estilo en relación con las problemáticas sociales. La democratización de la audiencia se consiguió con la expansión de la industria, de la autoproducción del cine en Super-8 y de los festivales de cine donde se proyectaban las cintas censuradas.

En 1969 ardieron seis cines en Teherán (Naficy, 2011c), y comenzaron las tensiones violentas que preceden a la revolución de 1978-79. Ese mismo año, Dariush Mehrjui estrenó *The Cow (Gaav)* que, aunque en un principio fue censurada, ganó el Festival de Venecia. La trama se desarrolla en un pueblo donde un granjero pierde a su vaca, un suceso que produce una gran transformación psicológica en el protagonista. Es una cinta que marca un punto de inflexión en el cine iraní: mientras que el sah pretendía promocionar la vida urbana, la trama se desarrolla en un pueblo y muestra a las clases bajas en clave de realismo social (Naficy, 2011c).

Llegamos a la década de los 70, una época convulsa donde la producción del cine de Nueva Ola, con sus diferentes temáticas, entró de lleno en los intereses de la sociedad iraní (Naficy, 2011c, pp. 352-353). La crisis del petróleo de 1973 y el incremento del precio por parte de los británicos desestabilizaron la economía del país. Como consecuencia, también subió el precio de las entradas del cine (Naficy, 2011c), lo que llevó a que se abriesen espacios culturales sin mediación institucional.

Es necesario señalar otra cinta de Dariush Mehrjui, *The Cycle (Dayereh Mina)*, de 1975 aunque no vio la luz hasta 1978 debido a la censura. Esta película expone el negocio clandestino de la sangre a través de una familia que no puede pagarle a su padre la cura de su enfermedad. Alcanzó tal repercusión que el Gobierno se vio obligado a inaugurar un banco de sangre nacional (Naficy, 2011b).

En 1978 el clima era insostenible. La aplicación durante años de una serie de recetas neoliberales promovidas por EE.UU. y Gran Bretaña condujo a la estratificación de la población. Se sucedieron las manifestaciones y las injerencias a todo valor vinculado a Occidente hasta tal punto que se atacaron cines y teatros en diferentes ciudades. El suceso más notable fue la quema del Cinema Rex en Abadán con cientos de personas en su interior.

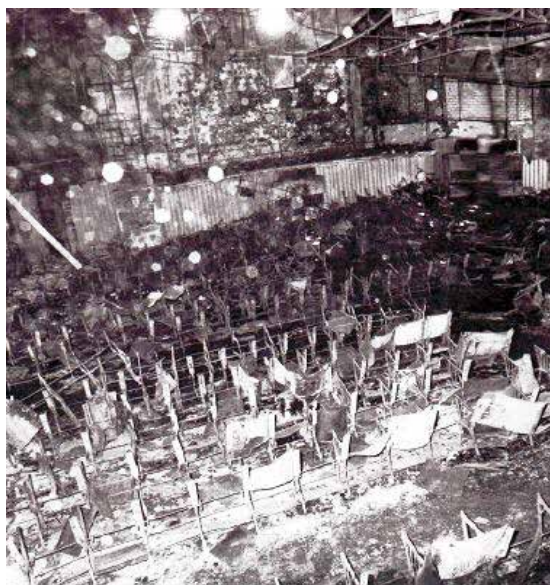


Figura 1. Cinema Rex después de su quema. Abadán, 1978.

En 1979, la revolución, iniciada por marxistas, movimientos de izquierda y clérigos chiíes, permitió la llegada de Ruhollah Khomeini como líder supremo, lo que puso fin a la época de las dinastías reales. Tras la revolución, se produjo una lucha interna en la que el islamismo triunfó sobre las ideas marxistas. Como consecuencia, en 1981 empezaron a aplicarse leyes que restringían ciertas actividades en el espacio público. El alcohol, el baile y las muestras de cariño, como un beso, fueron destinados al espacio de la casa.

Michel Foucault y la *oikonomía*

En pleno estallido de la revolución, Foucault viajó a Irán para hacer las primeras críticas a las políticas neoliberales. Previamente, había viajado a París para entrevistar a Khomeini. Su crítica se centraba en el análisis del concepto *oikos*⁸ en la Grecia clásica y los postulados del sociólogo Gary Becker de la Escuela de Chicago. Para Becker, la unidad de la casa debía ser comparada con la de la empresa, borrando la línea divisoria entre la transacción de trabajo en el mercado y la de los servicios subjetivos (Cooper, 2012). Irán, tras el establecimiento de la monarquía dictatorial de los 50, había sido campo de experimentación de las ideas de Becker a través de las industrias culturales importadas desde EE.UU. y Gran Bretaña.

Foucault, que muestra simpatía por la Revolución iraní como alternativa política al neoliberalismo, fue criticado por su propuesta de restablecer la *oikonomía*. El *oikos* (casa) era la institución básica de la polis griega, desde donde se ejecutaba el *nomos* (ley) de la autogestión de la libertad de gobernar su riqueza, su familia y sus sirvientes. Este estatus se sitúa como la primera forma social regulada en la historia. La casa se administraba de forma patriarcal y jerárquica y, por tanto, con un gran número de prohibiciones. El nuevo régimen iraní decidió dotar de autonomía necesaria al espacio de la casa haciendo referencia al *oikos* griego.

8 Para una mejor comprensión, véase Castoriadis (2012).

La nueva economía islamizada reemplazó a la imperialista liberal. Abul Hasan Bani-Sadr, ministro de finanzas en 1979 y presidente de la República Islámica en 1980, abolió la inversión extranjera para volver al trabajo productivo como fuente de valor y para nacionalizar sectores estratégicos, como los bancos.

La re-segregación del espacio público a partir de 1981 (Cooper, 2012), en consonancia con la relación sexo/economía y las restricciones ya mencionadas, produjo una nueva política de la economía doméstica, la que denominaremos como *oikopolítica*.

Oikopolítica en el cine posrevolucionario

Esta nueva situación restrictiva tiene su reflejo en el cine iraní posrevolucionario. Al igual que en el caso de la película *A Fire*, donde Golestan hace una labor propagandística del poder al mismo tiempo que enfatiza sobre las inquietudes sociales, algunos directores, como Abbas Kiarostami, propusieron ese doble juego en sus películas.

A pesar de que la libertad artística floreció después de la revolución, la introducción de la Ley Sharia en 1981 generó una nueva ola de censuras: en el cine, en lo cotidiano y en el entorno doméstico.

Los coches volvieron a aparecer como elemento cinematográfico, un espacio a caballo entre lo público y lo privado. Pongamos algunos ejemplos.

En *Life and Nothing More* (*Zendegi va digar hich*) (1992), de Kiarostami, el protagonista es un director de cine y su hijo, quienes viajan en coche para visitar una zona afectada por un terremoto y tratar de encontrar al niño que actuó en su película anterior, *Where is the friend's home?* (*Khans-ye doust kodjast?*) (1987). En *A Taste of Cherry* (*Ta'm e guilass*) (1997), el mismo director, narra la búsqueda del protagonista de una persona que esté dispuesta a enterrarlo después de que se suicide. Al considerarse un pecado, el protagonista explica el por qué de su suicidio dentro de su coche, de su espacio privado.

Pero donde mejor se ve esta clave es en *Ten* (2002), también del mismo director, donde la protagonista es una taxista que realiza diez entrevistas a diferentes mujeres y a su hijo, siempre dentro de un automóvil. Durante las entrevistas, se revela la vida de estas personas y, con ello, su situación dentro de la sociedad iraní.



Figura 2. Kiarostami, A. (2002). *Ten*. [Captura de pantalla].

Otras películas donde el vehículo es un elemento relevante son *20 Fingers* (2004), de Mania Akbari (protagonista en *Ten*); *10 + 4* (2007), secuela dirigida por la misma directora; o la censurada *Taxi Tehran (Taxi)* (2015), del director Jafar Panahi, quien está claramente influido por el cine de Kiarostami. Solo así, al exponer lo íntimo en el espacio privado, estas intimidades se convierten en algo público para el cine.

En el año 2015 tuve la ocasión de viajar a Teherán. Aún recuerdo la visita a la calle Lalezar, una avenida que se consideró como el Broadway iraní. Cines, teatros, tiendas y un sinfín de lugares relacionados con Occidente llenaban la calle. Fue allí donde pude observar una de las imágenes más esclarecedoras de la compleja historia del cine iraní y de su relación con la *oikopolítica*: todavía se conservan las fachadas calcinadas de los cines.

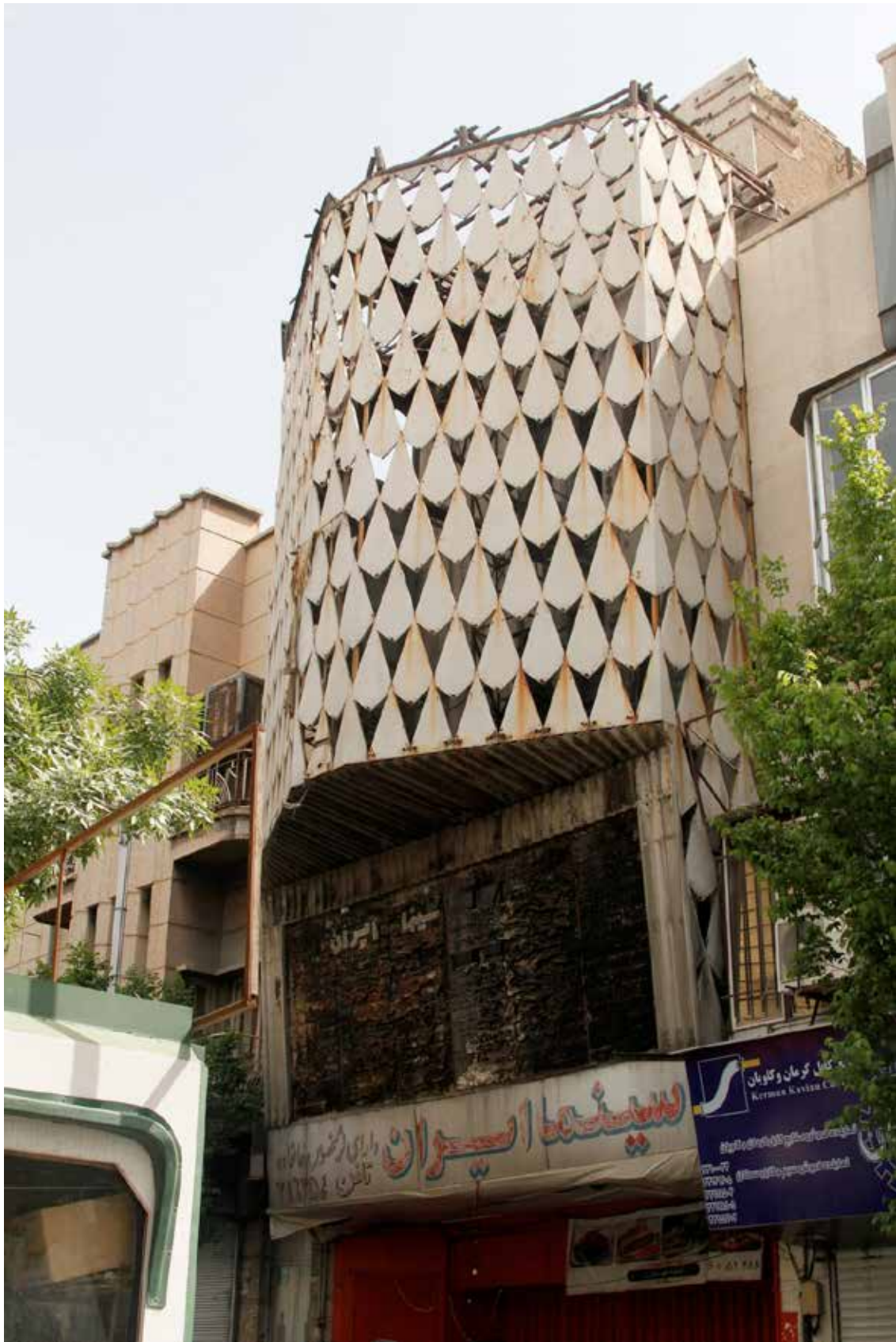


Figura 3. Cine Irán. Calle Lalezar, Teherán.

Pero con el paso del tiempo se ha añadido a la calle un componente clave. Ahora las tiendas de iluminación interior y de electricidad reinan el espacio. La luz artificial emana de los pisos bajos sustituyendo la que antes proyectaban las salas de cine ubicadas en el mismo lugar. La luz que narraba con dificultad la problemática de la sociedad iraní ha dado paso a otra luz, una privada y artificial que sale de las casas, del espacio privado, de ese espacio que sirve de inspiración y desde el que se produce un cine que habla sobre la complejidad de un país donde la administración de lo doméstico juega un papel relevante.



Figura 4. Calle Lalezar. Tienda de lámparas.

Esa misma noche, me reuní en un espacio privado, el de una galería de arte, con siete directoras que mostraron siete documentales aunados bajo el título *Profession Documentarist*. Unos filmes que hablaban de la representación de Irán en la industria del videojuego, la revolución verde, la censura a las cantantes iraníes tras la revolución de 1978-79, el cambio de hábitos de la sociedad, el exilio de los jóvenes, el papel de la cultura, la censura en el cine doméstico y el rol de la mujer en este espacio; es decir, problemáticas contemporáneas, en las experiencias diarias y cotidianas en un régimen que se sustenta, en parte, en la administración del espacio privado de la casa.

Conclusión

Este recorrido por la historia del cine en Irán ha servido para conocer los aspectos de la *oikopolítica* en cada época del siglo XX en el país y su repercusión en las creaciones cinematográficas. La imagen de la calle Lelazar condensa, con su contenido visual, la situación actual de la relación entre cine y sociedad.

Referencias

- Castoriadis, C. (2012). *Lo que hace a Grecia*. Madrid, España. Fondo de Cultura Económica.
- Cooper, M. (2012). The Law of Household. Foucault, Neoliberalism and the Iranian Revolution. En V. Lemm y M. Vatter (Ed). *The Government of Life: Michel Foucault and Neoliberalism* (pp. 17-23). New York, USA: Fordham University Press.
- Naficy, H. (2011a). *A Social history of Iranian cinema (vol. 1)*. Durham, EEUU: Duke University Press.
- Naficy, H. (2011b). *A Social history of Iranian cinema (vol. 2)*. Durham, EEUU: Duke University Press.
- Naficy, H. (2011c). *A Social history of Iranian cinema (vol.4)*. Durham, EEUU: Duke University Press.

Figuras

- Figura 1. (1978). Cinema Rex después de su quema. Abadán. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACinemaRexFire.jpg>
- Figura 2. Kiarostami, A. (Director). (2002). Ten. [Captura de pantalla de cinta cinematográfica]. Recuperado de: https://archive.org/details/sociocultural-project_gmail_Ten.
- Figura 3. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles. (Teherán, 2015).
- Figura 4. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles. (Teherán, 2015).

Miguel Ángel Rego Robles

Es un artista e investigador que vive en España. Estudió Ingeniería Técnica en Informática de Sistemas y Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente se encuentra desarrollando su doctorado en el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) con una beca predoctoral. Estudió un Máster en Arte en el Dutch Art Institute en Arnhem, Holanda. Es miembro del colectivo editorial y artístico Brumaria. Ha expuesto su trabajo y dado conferencias en España (LABoral Gijón, Casal Solleric de Palma, Fabra i Coats en Barcelona y Galería Cero en Madrid entre otras) e internacionalmente (Sazmanab en Teherán, The Showroom en Arnhem, XIX Bienal Cerveira en Portugal y Charim Gallery en Viena entre otras).