

De voluntades y revelaciones. Personajes femeninos en el cine de Ashgar Farhadi



La obra de Farhadi está particularmente interesada en las relaciones de género y en el modo como los personajes femeninos y masculinos negocian, eluden, reafirman y confrontan

Secuencia 1. Tres parejas, ex compañeros de la carrera de Leyes, emprenden un viaje de fin de semana a orillas del Mar Caspio: Sepideh y Amir, Shoreh y Peyman, Nazi y Manuchehr. Los acompañan Elly, profesora del pequeño hijo de los primeros, y Ahmad, quien acaba de volver de Alemania tras su reciente divorcio. A bordo de una camioneta, los viajantes cantan, bromean, ríen, mientras el vehículo transita por pasajes intermitentes de luz y sombra al encontrarse con sucesivos tuneles que los conducirán a su destino final.

Secuencia 2. Un juez invisible escucha los argumentos de una pareja, Simin y Nader. La primera solicita el divorcio para tener la libertad de trasladarse fuera del país con la hija de diez años que ambos han criado. La negativa de él a conceder la separación, se debe a la obligación moral que contrae al hacerse cargo de su padre, aquejado por el Alzheimer. Aunque Simin alega que «como madre, prefiere que su hija no crezca en estas circunstancias», el juez no encuentra ninguna causal para conceder el permiso, dado que la misma esposa reconoce no existir mayor agravante (violencia doméstica, hostigamiento, infidelidad) que justifique la separación.

Secuencia 3. Rana y Emad, matrimonio de actores aficionados, descubren en su casa una avería mayor en las tuberías que los obliga a cambiarse temporalmente a un departamento. Ambos trabajan de día y por la noche ensayan el montaje de la obra *Muerte de un vendedor de seguros*, de Arthur Miller. La mudanza abre una cauda de incertidumbres que la pareja confía remontar tras su decisión de trasladarse.

La sucinta descripción de las secuencias anteriores marca el preámbulo de tres de los filmes más conocidos del director iraní Ashgar Farhadi, probablemente el cineasta con mayor

reconocimiento crítico y del público cinéfilo al interior y fuera de su país. Con formación seminal y académica en el teatro, que estudió en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Teherán, realizó sus primeros trabajos para la televisión. En 2003 incursiona en el cine y desde entonces ha dirigido nueve largometrajes, dos de ellos fuera de su país: *El pasado* (2013) en Francia y *Todos lo saben* (2018) en España.

“ **El cine de Farhadi representa un desafío para la reflexión por lo que visibiliza y oculta**

La obra de Farhadi está particularmente interesada en las relaciones de género y en el modo como los personajes femeninos y masculinos negocian, eluden, reafirman y confrontan un sistema en el que los vínculos de parentesco, el matrimonio, los conflictos de clase y los valores religiosos se amalgaman y entrecruzan. No obstante la vitalidad de un cine iraní que ha recibido el beneplácito de la crítica especializada y de los principales festivales de cine en obras como las de Abbas Kiarostami, Majid Majidi y Jafar Panahi, o de cineastas mujeres mucho menos conocidas, pero sin una equiparable distribución internacional de sus filmes, como Rakhshan Bani-Etemad, Pouran Derakhshandeh, Tahmineh Milani, Marzieh Meshkini y Samira Makhmalba, el cine de Farhadi representa un desafío para la reflexión por lo que visibiliza y oculta.

En principio, sus filmes transitan en un interregno de ambivalencias tanto en el campo de la distribución industrial como del contenido narrativo. Ningún otro cineasta iraní ha gozado del reconocimiento del cine de Hollywood como él (sus filmes *Una separación*, 2011; y *El cliente*, 2016, ganaron el Oscar a mejor película extranjera), no obstante que en forma y estilo se coloca en las antípodas de los estereotipos que la industria estadounidense ha propalado sobre la cultura islámica. Aunque sus cintas no son abiertamente políticas y de denuncia como, por ejemplo, las de Panahi, quien ha sido incluso objeto de prisión domiciliaria, su aparente conservadurismo es matizado por el perfil de personajes, especialmente femeninos, que responden activamente y con una alta conciencia de la tradición a los imperativos y mandatos de género, no exentos de porosidades. Igualmente, en los emblemáticos filmes que citamos al comienzo de este texto (*A propósito de Elly*, 2009; *Una separación*; y *El cliente*, respectivamente), el dilema moral que enfrentan los personajes femeninos (la insatisfacción frente a un futuro esposo con quien Elly está comprometida; la búsqueda de movilidad hacia otros espacios por parte de Simin; la vergüenza y devastación sufrida por Rana cuando es asaltada sexualmente en su nuevo domicilio) no se explica solamente por una condición subjetiva y circunstancial, sino por un entorno social y político silencioso que gravita, ominoso, sobre una narrativa aparentemente «universal».

Las lecturas que desde el feminismo islámico se han realizado sobre el cine de Farhadi, mucho más que las valoraciones de los críticos profesionales, son particularmente iluminadoras de los subtextos que para el espectador incauto pasan desapercibidos. Por ejemplo, Dilyana Mincheva y Niloofar Hooman («Between the Averted Gaze and the Male Gaze: Women in Farhadi's Films as Tentative Harbingers of Cinematic Islamic Feminism», *The International Journal of the Image*, volumen 11, número 2, 2020) ven en el cine de Farhadi la presencia «de esos espacios intermedios y abiertos entre el feminismo liberal y el feminismo islámico [...] Encontramos

mujeres que toman decisiones sobre sus destinos e independientemente de cuan rebeldes, independientes u occidentalizadas parezcan ser, al final, terminan asediadas por las cadenas de la tradición. Estas mujeres son aparentemente diferentes por su clase socioeconómica, convicciones religiosas y fantasías, pero se encuentran igualmente asoladas e internamente conflictuadas cuando toman una decisión» (p. 23).

“ **Farhadi pone en movimiento el feminismo islámico como una identidad en proyecto, que yuxtapone constantemente tanto la resistencia femenina a el patriarcado como al Occidente colonizador**

Pero las vacilaciones e incertidumbres de estos personajes encuentran su reflejo en la cuidadosa puesta en escena y en cámara de los filmes: el tránsito entre los espacios abiertos y cerrados; la presencia de la indumentaria que diferencia a las mujeres burguesas de aquellas de clase trabajadora; la luz que ingresa por los amplios ventanales frente a los espejos opacos y fragmentados. *«El cine de Farhadi, añaden Mincheva y Hooman, pone en movimiento el feminismo islámico como una identidad en proyecto, que yuxtapone constantemente tanto la resistencia femenina a el patriarcado como al Occidente colonizador» (p. 29).*

En otro cauce interpretativo igualmente esclarecedor, pero con un matiz distinto, Mostafa Abedinifard (*«Asghar Farhadi's nuanced feminism: Gender and marriage in Farhadi's films from Dancing in the Dust to A Separation, Asian Cinema, volumen 30, número 1, 2019*) subraya que en las películas del director iraní es evidente la presencia de un sistema de género que otorga más poder a los hombres que a las mujeres. Sin embargo, tampoco incurre en la visión occidentalizada que reduce las relaciones de género en los países islámicos a la oposición binaria: mujeres oprimidas vs. hombres opresores. *«Las películas de Farhadi reconocen múltiples formas de masculinidad y feminidad, que son representadas dentro de estructuras complejas de relaciones de género. Al hacerlo, estos filmes revelan cómo las prácticas individualizadas de género ganan legitimidad y significado al interactuar con una estructura más amplia de relaciones de género» (p. 123).*

Por su relación porosa y ambigua con la realidad, por estar informado de las tensiones y transgresiones de la cultura popular, el cine sigue tramando preguntas que animan las fantasías y proyecciones de los espectadores. Si bien es cierto que el cine de Farhadi recurre a fórmulas expresivas que comulgan plenamente con procedimientos narrativos muy asentados en el cine hegemónico de muchos países, además de trasponer una mirada desde su posición como hombre privilegiado en el contexto de la industria iraní, en sus películas hay intersticios, umbrales, dinámicas no resueltas, que escapan a la voluntad e intenciones de los autores. Su método de trabajo con los actores, además, permite imaginar que lo visto en pantalla es un entramado de miradas, enfoques y ángulos de los que participan también las actrices que encarnan sus personajes femeninos

En una entrevista con James Bell para la revista *Sight & Sound* (*«Scenes from a marriage»*, volumen 21, número 7, julio de 2011), el propio Farhadi señala, en una declaración atípica en quien elude declaraciones políticas o religiosas, que *«los problemas que enfrentan las mujeres y*

los hombres tienden a estar entrelazados. Pero en Irán son las mujeres las que afrontan la mayor lucha en el reclamo por derechos que se les han privado».

REFERENCIA CURRICULAR

Daniel González Marín es Profesor en el Tecnológico de Monterrey, la UNAM y el Claustro de Sor Juana (México). Su área de especialidad son los Estudios Cinematográficos con perspectiva de género y semiótica. Tiene estudios de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, maestría en Sociología del Arte y licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la UNAM.

Secciones: [Con ellos](#), [Opinando con](#)