



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD AZCAPOTZALCO  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y  
HUMANIDADES POSGRADO EN HISTORIOGRAFÍA**

**FRENTE A LA INDOLENCIA, EL CINE EN RESISTENCIA. IMÁGENES DE LA  
FRONTERA EN LA FILMOGRAFÍA DE BAHMAN GHOBADI**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIOGRAFÍA**

**PRESENTA:**

**Violeta Rodríguez García**

**Directora de tesis:**

**Dra. Danna A. Levin Rojo**

**Sinodales:**

**Dra. Silvia Pappe Willenegger**

**Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez**

**Ciudad de México a 24 de noviembre de 2021**

**ORCID:**

**0000-0003-2826-8941**

**Esta investigación fue realizada con el apoyo económico del Consejo Nacional de  
Ciencia y Tecnología (CONACYT)**

## AGRADECIMIENTOS

A los miembros del Posgrado en Historiografía que confiaron en mi proyecto.

A la Dra. Danna A. Levin Rojo por abrazar mi proyecto, por su guía, apoyo, paciencia, empatía, profesionalismo y compromiso constantes. Por hacerme recobrar la confianza en mí en momentos de crisis, por la claridad de sus palabras, por compartir conmigo sus vastos conocimientos en la disciplina historiográfica, por enseñarme el valor de la sencillez y por hacerme sentir acompañada todo el tiempo.

A las doctoras Silvia Pappe Willenegger y Ana Daniela Nahmad Rodríguez por sus consejos, sugerencias, lectura atenta y retroalimentación que sin duda enriquecieron esta tesis. Gracias a las dos por su trato respetuoso y siempre amable.

A los doctores Adrien Charlois Allende, Álvaro Vázquez Mantecón, Francisco Ramírez Treviño, Leonardo Martínez Carrizales y a las doctoras Danna A. Levin Rojo, Margarita Olvera Serrano y Silvia Pappe Willenegger por los conocimientos compartidos en las UEAs que fueron claves para el desarrollo de esta investigación.

A la Mtra. Norma Sánchez Acosta por ser la primera persona en confiar en mi proyecto, por ayudarme a ordenar la maraña de ideas que había en mi cabeza y por su sororidad.

Al Dr. Valente Alberto Contreras Romero por su guía y enseñanzas.

A mi maestro de árabe, César Abraham García Ramírez, por compartir conmigo sus conocimientos sobre esta lengua y las culturas de Medio Oriente, por potenciar mi interés en la región, por su solidaridad, generosidad y por su amistad.

A la maestra Silvia Espíndola González por iniciarme en el camino de la disciplina histórica y por confiar en mí.

A todos mis compañeros de generación, especialmente a Mario, Fernando y Alexis por su apoyo, compañía y amistad.

A Pablo Hernández Aparicio por creer en mí, por su amistad y por su ayuda invaluable.

A Rodrigo Gomes de Araujo por estar siempre, por su apoyo en lo personal y en lo académico, por la motivación constante, por su amistad incondicional y por tantas risas.

A Norma Garduño y René Robles por la gran labor que realizan dentro del PHG.

A mi padre, Jesús Rodríguez Ortiz, por su amor y porque a pesar de las adversidades a las que se ha enfrentado desde niño ha sido para mí un ejemplo de fuerza, disciplina, perseverancia y responsabilidad. Gracias por tanto.

A mi madre, Minerva García González, por su amor y apoyo incondicional. Gracias por ser un ejemplo de valentía y fortaleza, por enseñarme a defender lo que quiero, por hacerme ver que todo ha valido la pena y por reconfortarme en los momentos más difíciles.

A mi hermano, Hugo Rodríguez García, por introducirme en el mundo de las ciencias sociales, por su apoyo fraterno, amor y palabras de aliento. Por sus consejos, por cuidarme y preocuparse por mí. Gracias por las risas y por todos los momentos compartidos en la infancia, en la universidad, en la PF, en la vida...

A mi hermana, Carla Paola Rodríguez García, por ser mi mejor amiga, por su amor infinito, por las experiencias compartidas, por enseñarme que no hay nada imposible, por ser un ejemplo de entereza, nobleza, resiliencia y bondad, por creer en mí, por hacerme reír, por su confianza y por por nunca dejarme sola.

A mi familia elegida: Christian Lozano Rojas, Isareli Cahuich Vázquez, Mercedes Pizano Mariano, Marlén Rodríguez Ortiz, Álvaro Vázquez Patiño, Andrea Martínez Márquez, Jessica Rodríguez Olgún, Jorge Guadarrama y Anaid Campos Nájera, gracias por su cariño y apoyo.

A María Eleatriz García Blanco por su sororidad y enseñanzas.

Al Mtro. Aarón Garduño Jiménez por su invaluable apoyo y calidad humana. Gracias por enseñarme a dar siempre lo mejor de mí, por su confianza y solidaridad.

A "los etruscos" de la Licenciatura en Historia de la FES Acatlán (2016-2019) por su amistad y cariño y por acompañarme en este camino, especialmente a Andrea Martínez Márquez, Jessica Rodríguez Olgún, Mario Chávez Loyola, Escarlet Itzel Acosta Saldívar, Daniel Mayer López Pérez, Ricardo Daniel Colín Jiménez, Circe Guadarrama Nava, Ricardo Omar Botello Moctezuma, María Fernanda Paredes Hernández, Alfredo Bautista Rodríguez y al Chino.

A todas las personas que están y han estado y a quienes de alguna manera contribuyeron al desarrollo de esta investigación.

Dedico esta tesis a las víctimas del intervencionismo y de las guerras que parecen lejanas, a las personas presas por motivos políticos y a quienes se les ha negado la voz y la palabra en cualquier lugar del mundo

A mis sobrinos, Rodrigo y Regina, con todo mi amor. Que sean siempre libres en el mundo y críticos de él

Al profesor Juan Bautista José Soria Díaz (Q.E.P.D)

A mis alumnos del pasado y del futuro



## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo 1 Bahman Ghobadi: un kurdo en acción</b> .....	27
1.1 El cineasta.....	27
1.2 Bahman Ghobadi en la escena cinematográfica regional de fines del siglo XX e inicios del XXI.....	34
1.2.1 Nuevos cines árabes.....	34
1.2.2 La escena cinematográfica iraní.....	37
1.2.3 La construcción del cine kurdo como discurso identitario.....	40
1.3 Estilo cinematográfico de Bahman Ghobadi.....	45
1.4 La recepción.....	49
1.4.1 Festivales de cine y circulación global.....	49
1.4.2 El espectador anónimo.....	54
<b>Capítulo 2 La frontera: una signatura</b> .....	59
2.1 <i>A time for drunken horses</i> y la frontera ubicua.....	59
2.2 Frontera: zona de guerra.....	68
2.2.1 Las secuelas de un prometedor conflicto en <i>The songs of my mother's land (Marooned in Iraq)</i> .....	69
2.2.2 <i>Turtles can fly: the kurkish shot</i> .....	78
2.3 <i>Halfmoon</i> : fronteras que matan.....	90
2.4 Las fronteras en Kurdistán: entre lo funesto y lo endeble.....	100

<b>Capítulo 3 Del despojo invisible a la imagen accesible. El cine, arma certera de los kurdos.....</b>	<b>107</b>
3.1 El valor del cine en la creación y transmisión de representaciones kurdas en el cambio de siglo.....	107
3.2 La filmografía de Bahman Ghobadi: algunas lecturas posibles.....	113
3.2.1 Rasgos de una identidad étnica.....	114
3.2.2 Visibilización y resistencia.....	126
<b>Consideraciones finales.....</b>	<b>138</b>
<b>Fuentes consultadas.....</b>	<b>143</b>

## INTRODUCCIÓN

El 30 de abril de 2015 la Corte Suprema de Turquía aprobó el arresto y la condena, por diez años y medio de prisión, de la cantante Nûdem Durak, a quien acusó de ser miembro de una organización terrorista. Un año después, su sentencia se incrementó a diecinueve años sin que se presentaran más cargos en su contra. La prueba de dicha acusación, según el gobierno turco, es que la joven artista cantaba y enseñaba canciones populares kurdas a niños en el Centro de Arte y Cultura "Mem û Zîn"<sup>1</sup>, ubicado en la ciudad kurda de Cizre. En una entrevista para *Al Jazeera*, Durak señaló que cuando su abogado le informó que iría presa, pensó que se trataba de una broma.<sup>2</sup> Este caso suena igual de absurdo que la experiencia que vivió en 2008 Welat,<sup>3</sup> un niño de siete años de nacionalidad alemana a quien no se le permitió ingresar a Turquía porque su nombre incluía la letra W que junto a la Q y la X no se pueden usar en documentos oficiales en Turquía, ya que evocan la lengua kurda, prohibida en aquel país. A causa de esta proscripción lingüística, Welat fue enviado de regreso a Alemania.<sup>4</sup> ¿Qué tienen en común Welat y Nûdem Durak? Su origen kurdo.

Este tipo de prácticas son resultado de un conjunto de políticas restrictivas implementadas por los gobiernos de Irán, Iraq, Siria y Turquía en perjuicio de este grupo étnico que, desde hace aproximadamente 5000 años, habita la región de Medio Oriente conocida como Kurdistán. La población de este territorio oscila entre 30 y 40 millones de personas que se asumen como descendientes de los medos y poseen un idioma propio, el kurdo, perteneciente a la familia de lenguas iránicas. Este grupo humano –y su territorio– fue dividido entre los países referidos a inicios del siglo XX, una vez finalizada la Primera Guerra Mundial. A partir de entonces, las minorías kurdas han padecido múltiples intentos de aculturación forzada, invisibilización y exterminio al interior de los estados nacionales en los que habitan.

---

<sup>1</sup> *Mem û Zîn* es el título de la principal obra del escritor kurdo Ehmedê Xanî, considerada la epopeya nacional kurda.

<sup>2</sup> Nûdem Durak, "Meet the Kurdish woman imprisoned for singing in Turkey," by AJ Plus, *Al Jazeera*, April 30, 2015. Disponible en: <http://america.aljazeera.com/articles/2015/4/30/meet-the-kurdish-woman-imprisoned-for-singing-in-turkey.html>. (Consultado 9 de julio de 2021).

<sup>3</sup> Palabra kurda que significa "patria".

<sup>4</sup> Uzey Bulut, Kurdish musician in Turkey sentenced to 10 years in prison for singing in Kurdish," *The Jerusalem Post*, May 12, 2015. Disponible en: <https://www.jpost.com/opinion/kurdish-musician-in-turkey-sentenced-to-10-years-in-prison-for-singing-in-kurdish-402882>. (Consultado 9 de julio de 2021).

En Iraq los kurdos vieron limitados sus derechos como minoría étnica y aunque en 1958 les fue permitido hacer uso de su idioma en publicaciones, transmisiones mediáticas y la educación elemental, esta "bonanza" duraría sólo dos años, ya que en 1960 inició una lucha abierta entre el movimiento político kurdo-iraquí y el gobierno de Bagdad. Durante la guerra contra Irán, y como parte la operación Anfal, la población kurda fue objeto campañas genocidas entre 1987 y 1988. La pretensión última de tal operación era la eliminación del componente humano kurdo en la zona norte de Iraq como respuesta al apoyo que algunos sectores del movimiento político kurdo en Iraq brindaron a las fuerzas iraníes en este conflicto. El acontecimiento más cruento de esta campaña fue el ataque químico contra la ciudad de Halabja (1988) en el que fueron asesinadas alrededor de 5000 personas, la mayoría de ellas de origen kurdo. Además de este intento de exterminio, en aquella época muchos kurdos fueron objeto de desplazamientos forzados, despojo y persecución constante.

A pesar de la violencia física y simbólica padecida por los kurdos en Iraq, es en este país donde gozan de mayor autonomía y presencia política desde la década de 1990 a causa del establecimiento de la Región Autónoma de Kurdistán, ordenado y avalado por la coalición internacional liderada por Estados Unidos al término de la Primera Guerra del Golfo (1991). Con dicha disposición se creó una zona de tránsito aéreo restringido y un área de influencia que desde entonces provee a Estados Unidos y a sus aliados de un espacio de libre acceso a Medio Oriente.<sup>5</sup> Durante la invasión estadounidense a Iraq (2003), los kurdos fueron aliados de esta potencia armamentista. De hecho, las operaciones militares anglo-americanas estaban llevándose a cabo en forma de "operaciones especiales" en el enclave kurdo antes del 20 de marzo, inicio oficial de la intervención.<sup>6</sup> Es bien sabido que a pesar de la relación de colaboración prevalente entre el gobierno de Estados Unidos y algunos líderes políticos kurdo-iraquíes, muchos sectores de este grupo étnico aun padecen las secuelas de la guerra, como la presencia de minas antipersona en su territorio, la destrucción de aldeas y la pobreza generalizada.

En Irán, tanto el gobierno monárquico de la dinastía Pahlevi (1925-1979) como el de la República Islámica instaurada por el ayatollah Ruhollah Jomeini en 1979, se

---

<sup>5</sup> Nuria Tomás y Ana Villellas, "La Región Autónoma del Kurdistán: riesgos y retos para la paz," *Quaderns de Construcció de Pau*, (julio, 2009): 5.

<sup>6</sup> Ana Teresa Gutiérrez del Cid, "El ataque angloestadounidense a Iraq," en *Aspectos jurídico-políticos de la guerra de Iraq*, coord. Manuel Becerra Ramírez (México: UNAM/IIJ, 2005), 145-46.



rehusaron a reconocer constitucionalmente cualquier distinción étnica al interior de la sociedad iraní. En los tiempos de la monarquía, las demandas de autonomía kurdas fueron reprimidas con la fuerza física y como medida de homogeneización cultural, se optó por su asimilación. A partir del triunfo de la revolución (1979), a dichas medidas se sumó una campaña de limpieza étnica denominada "tierra quemada", consistente en destruir cientos de asentamientos kurdos y en asesinar sistemáticamente a miles de personas pertenecientes a este grupo étnico, sobre todo a sus líderes políticos.<sup>7</sup>

En los años de guerra entre Irán e Iraq (1980-1988), el régimen de Teherán continuó con las acciones de opresión contra la etnia kurda. Muchos de sus miembros fueron encarcelados, torturados o ejecutados, obligando al resto a huir de sus hogares hacia la frontera con Iraq o a vivir como refugiados en otras ciudades de Irán. Además, se inició un proceso de despoblamiento de la zona kurda bajo el argumento de alejar a la población civil del frente de guerra.<sup>8</sup> En los años noventa, la elección de Mohammad Jatamí como presidente de Irán (1997) fue esperanzadora para los kurdos, ya que durante su campaña el mandatario expresó ideas de inclusión y libertad y prometió reformas políticas. Sin embargo, la élite política conservadora iraní impuso límites a la autoridad del presidente a través de la Constitución.

En Siria, la marginación de los kurdos también ha sido sistemática. En diferentes regiones se les prohíbe usar su idioma y registrar a sus hijos con nombres étnicos. Con la aprobación de la Ley 93 (1962) se negó la nacionalidad siria a alrededor de 160,000 kurdos, tras ser acusados de cruzar ilegalmente las fronteras desde Turquía o Iraq.<sup>9</sup> También en los años sesenta, en Siria se desarrolló un proyecto llamado "cinturón árabe" cuyo propósito era sustituir a la población kurda, ubicada al noreste de aquel país, por árabes y beduinos. En la actualidad, y debido a que no poseen ningún documento que acredite su identidad, por lo menos 25,000 kurdos en Siria no existen de manera oficial. A partir de los años setenta les fue permitido conservar su lengua, música, folclor y costumbres siempre y cuando no hicieran ostentación pública de éstas.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Manuel Ferez Gil, *Estos son los kurdos. Análisis de una nación* (México: Porrúa, 2017), 120.

<sup>8</sup> Manuel Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica y el genocidio," *Historia y Política*, no. 10 (julio-diciembre, 2003): 130-131. <https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/44762>, 121-22.

<sup>9</sup> Ferez Gil, *Estos son los kurdos*, 50.

<sup>10</sup> Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 130-131.

Si bien las políticas "anti kurdas" vigentes en Turquía son particularmente radicales, durante la década de 1930 la violencia simbólica y física ejercida contra este grupo étnico se intensificó de forma considerable en este país. En este periodo las palabras "kurdo" y "Kurdistán" se prohibieron, el uso de la lengua kurda en espacios públicos fue proscrito y, en un acto de negación de identidad, a los kurdos se les consideró "turcos de las montañas". Asimismo, su nombre se eliminó de la legislación turca, de discursos, periódicos y de libros de historia.<sup>11</sup> Una de las mayores expresiones de repudio hacia esta comunidad fue el genocidio que tuvo lugar en la ciudad de Dersim, poblada mayoritariamente por kurdos, entre 1934 y 1938.<sup>12</sup>

La marginación que vive este pueblo no se restringe a los conflictos recientes en la región sino que está relacionada con un largo proceso histórico que se remonta por lo menos a las primeras décadas del siglo XX cuando, tras la caída del Imperio Otomano, Gran Bretaña, Francia e Italia acordaron establecer las colonias de Iraq, Jordania y Palestina, otorgadas a los británicos, y los mandatos de Siria y Líbano, administrados por Francia. Dicho acuerdo implicó la división del territorio de Kurdistán. Conviene señalar que en el Tratado de Versalles (1919) se contempló el reconocimiento provisorio de ciertas comunidades que pertenecieron al Imperio Otomano como naciones independientes,<sup>13</sup> entre ellas la etnia kurda.

En el mismo sentido, el Tratado de Sèvres (1920) estableció la autonomía local para el área predominantemente kurda que estuvo bajo dominio otomano y planteó la posibilidad de conceder a esta comunidad la independencia de Turquía. Sin embargo, dicho documento no fue ratificado y se reemplazó por el Tratado de Lausana (1923), mediante el cual Kurdistán –y su población– fue dividido entre la República de Turquía, Iraq, Siria, el Imperio Persa y la entonces URSS. Desde entonces, la posible creación de un Kurdistán independiente generó animadversión contra la población kurda por parte de los gobiernos de los países en los que al final quedó dividida. Actualmente, Kurdistán está atravesado por las fronteras de Irán, Iraq, Siria, Turquía y Armenia y su población está esparcida entre estos países y Turkmenistán, Azerbaiyán y Georgia. Además, un proceso de diáspora llevó

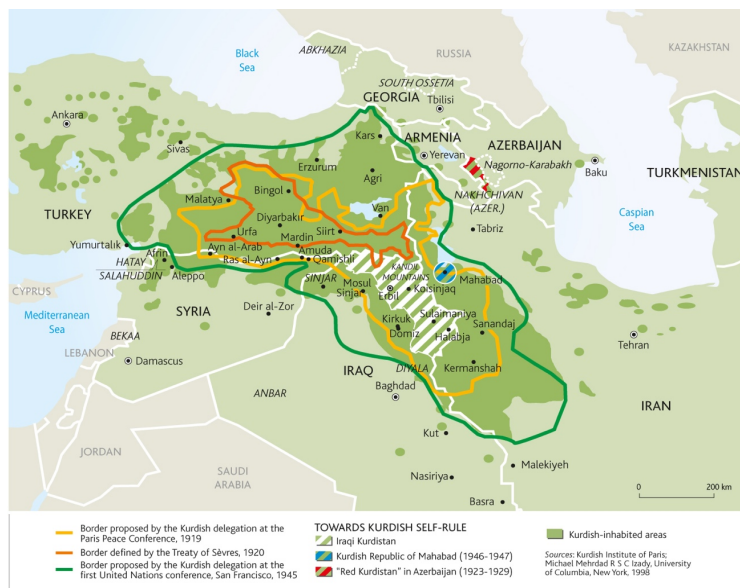
---

<sup>11</sup> Carlos Antaramián (Coord.), "Introducción: Kurdistán," *Istor*, año XVIII, no. 70, (Otoño de 2017): 5.

<sup>12</sup> Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 123.

<sup>13</sup> Tratado de Versalles, art. 22. Información recuperada en la plataforma [dipublico.org/Documentos/historicos](https://www.dipublico.org/Documentos/historicos). Disponible en: <https://www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol/>. (Consultado 4 de julio de 2021).

a muchos kurdos a radicarse fuera de la región, en Europa y Estados Unidos fundamentalmente.



**Mapa 1** Territorio de Kurdistán en tres diferentes momentos: en color amarillo las fronteras propuestas por la delegación kurda en la Conferencia de Paz de París, en 1919. En color naranja las fronteras contempladas en el Tratado de Sèvres, en 1920. Finalmente, en color verde las fronteras planteadas por la delegación kurda en la Primera Conferencia de las Naciones Unidas, en 1945.<sup>14</sup>



**Figura 1.** Mapa político actual de Kurdistán  
Fuente: reelaborado a partir de CIA, 2019, con base en Martorell (2016, p. 142). Esta imagen se comparte con la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

**Mapa 2** División actual de Kurdistán<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Recuperado en el blog del Real Instituto Elcano. Disponible en: <https://blog.realinstitutoelcano.org/los-kurdos-en-mitad-de-todo-y-de-nada/>. (Consultado 20 de octubre de 2021).

<sup>15</sup> Recuperado en Fredy Alberto Velásquez Barón y Juan Carlos García Perilla, "Relaciones de poder en cuatro obras de la literatura kurda contemporánea," *Hallazgos*, vol. 17, no. 34 (2020).

Pero, ¿por qué no se ratificó el Tratado de Sèvres? Al respecto, Manuel Martorell señala que se debió a que en el periodo posterior a su redacción y firma, se descubrieron ricos yacimientos petroleros en Kurdistán; botín al que las potencias occidentales no estaban dispuestas a renunciar.<sup>16</sup> Un factor determinante en el descarte de la independencia kurda fue la rápida unificación de la República de Turquía que, desde entonces, se convirtió en un país "policía" de Occidente en Medio Oriente. Era claro que las potencias occidentales vencedoras en la Primera Guerra Mundial no velarían por los derechos de autodeterminación de la etnia kurda en detrimento de su alianza estratégica con el nuevo estado turco que, una vez consolidado, les resultaría más útil.

Si bien la idea de una patria kurda es una construcción de larga data, la intención de conformar una comunidad política de mayor alcance surgió entre los miembros de esta etnia a raíz del reordenamiento regional arbitrario, diseñado por las potencias occidentales de la época una vez concluida la Primera Guerra Mundial. En otras palabras, a la aspiración de los kurdos de erigir su propio país subyace el ascenso y consolidación del Estado-nacional moderno como modelo de organización política hegemónico. Antes de que su territorio fuera traspasado por las fronteras de los nuevos estados nacionales –y mandatos coloniales–, los kurdos no estaban determinados a constituirse en este tipo de comunidad política. Según Abdullah Öcalan, líder del Partido de los Trabajadores de Kurdistán (PKK), entre la población kurda no existían concepciones de modos de vida política alternativos. En todo caso, "el compromiso con la identidad kurda estaba vinculado a la creación de un Reino Kurdo a imagen y semejanza de los sultanatos tradicionales."<sup>17</sup>

La rigidez actual de las fronteras internacionales, tema trascendental para los kurdos, está íntimamente relacionada con la concepción moderna del término "nación". En el sentido tradicional, el término nación aludía a una unidad étnico-cultural más que a un territorio soberano y se empleó para señalar "a grupos étnicos bien definibles en términos de su equipamiento cultural, social y ritual-ceremonial, los cuales se auto-distinguían de sus vecinos."<sup>18</sup> Como señala Horacio Larrain, una vez afianzado el modelo político del Estado-nación, la voz nación adquirió un significado distinto que privilegia "la existencia de un

---

<sup>16</sup> Manuel Martorell, "Kurdistán: La asignatura pendiente de la solidaridad", Monografía: Mundo árabe y Medio Oriente. *África América Latina Cuadernos*, no. 10, (1993): 40.

<sup>17</sup> Abdullah Öcalan, *Guerra y Paz en el Kurdistán. Perspectivas para una solución política de la cuestión kurda* (International Initiative, Freedom for Abdullah Öcalan-Pace in Kurdistán, 2008), 24.

<sup>18</sup> Horacio Larrain, "¿Pueblo, etnia o nación? hacía una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas," *Revista de Ciencias Sociales* (Cl), no. 2 (1993): 35.

gobierno único que rige, en un territorio definido, al conjunto de sus habitantes, sin importar su origen, cultura, costumbres o religión."<sup>19</sup> En el sentido moderno, la nación es asumida como una unidad administrativo-territorial en la que destaca el papel imperativo de los límites territoriales y por esta razón en la actualidad las fronteras son (o pretenden ser) inquebrantables, a diferencia de las estructuras feudales, las monarquías dinásticas y los imperios multiétnicos en los que los límites geográficos eran flexibles e inestables.<sup>20</sup>

Como podemos ver, los estados nacionales modernos establecidos en y por Occidente imaginan comunidades políticas soberanas y limitadas territorialmente,<sup>21</sup> las cuales aspiran a la homogeneidad lingüística y cultural. Tal es el caso de Irán, Iraq, Siria y Turquía que, como hemos visto, han implementado una serie de políticas restrictivas y de exterminio en perjuicio de la etnia kurda, por temor a que el deseo de ésta de constituir una comunidad política propia amenace o destruya su integridad territorial y sus respectivos proyectos nacionales. Es claro que los kurdos no poseen la calidad de nación en el sentido moderno del término, es por ello que para efectos de esta investigación nos referiremos a ellos, como ya lo hemos hecho, usando la voz "etnia" que, según la propuesta de Horacio Larrain, designa a los grupos humanos que se consideran distintos entre sí, atendiendo tanto a sus aspectos biológico- raciales como al propiamente cultural, ya que estimo que es la forma más apropiada para referirnos a este grupo humano, plenamente diferenciado y auto-consciente de su ser propio.<sup>22</sup>

La construcción ideológica de una nación, así como de las diversas identidades étnicas, se desarrolla en confluencia con una pluralidad de discursos, entre ellos el cinematográfico. En el caso de Kurdistán, el cine de Bahman Ghobadi es por demás representativo toda vez que, con la incorporación de ciertas marcas culturales, intenta definir (fijar) los límites de la etnia kurda e insertarla en la historia global, dándole visibilidad dentro y fuera de Kurdistán y combatiendo los estereotipos que sobre sus miembros han creado los poderes estatales de Irán, Iraq, Siria y Turquía a través de distintos medios.

---

<sup>19</sup> Larrain, "¿Pueblo, etnia o nación?," 37.

<sup>20</sup> Abdullah Öcalan, *Confederalismo democrático* (México: Cátedra Jorge Alonso, 2019), 9-10.

<sup>21</sup> Benedict Anderson, *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 23.

<sup>22</sup> Larrain, "¿Pueblo, etnia o nación?," 50-51.

## Una mirada desde la Historiografía

En esta investigación se analizan las películas *A time for drunken horses* (2000), *The songs of my mother's land* (2002), *Turtles can fly* (2004) y *Halfmoon* (2006); escritas, producidas y dirigidas por el cineasta kurdo Bahman Ghobadi. El objetivo de nuestro estudio consiste en problematizar las formas que los agentes culturales kurdos –frecuentemente marginados– eligen para crear, registrar y difundir representaciones propias de su cultura e historia. Concretamente, la pesquisa que se presenta a continuación busca analizar el modo en que Ghobadi, como agente cultural y miembro de la etnia kurda, representa a la frontera en un horizonte específico y, a partir de dicho análisis, reflexionar en torno la intencionalidad que subyace a la representación que construye.

Cabe señalar que para efectos de este estudio por representación se entiende "una manera de interpretar y pensar la realidad cotidiana [...] Y correlativamente la actividad mental desplegada por individuos y grupos a fin de fijar su posición en relación con situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones que les conciernen,"<sup>23</sup> la cual puede estar contenida en diversos géneros y formatos discursivos. La relevancia del estudio de las representaciones tiene que ver con la afirmación de Jean Claude Abric según la cual toda realidad (acontecimiento, proceso, sujeto, objeto) es representada y apropiada por un individuo o grupo específico; reconstruida en su sistema cognitivo e integrada en su sistema de valores.<sup>24</sup> Siguiendo esta idea, la reflexión en torno a las representaciones contenidas en la filmografía de Bahman Ghobadi nos permite conocer una visión local sobre un concepto ligado históricamente a la etnia kurda que atraviesa las cuatro cintas seleccionadas: la frontera.

En los cuatro filmes que revisamos, el realizador aborda las condiciones adversas a las que se enfrentan los sectores más desfavorecidos de la etnia kurda, derivadas tanto de la opresión extrema que sufren como minoría étnica dentro de varios estados nacionales a raíz del establecimiento de fronteras en Kurdistán, como de los múltiples conflictos que han tenido lugar en la región durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Asimismo, en estas obras el cineasta exhibe algunas marcas de la cultura

---

<sup>23</sup> Denise Jodelet, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría," en *Psicología Social II: Pensamiento y vida social*, ed. S. Moscovici (Barcelona: Paidós, 1986), 473.

<sup>24</sup> Jean Claude Abric, "Las representaciones sociales: aspectos teóricos," en *Prácticas sociales y representaciones*, comp. Jean Claude Abric (México: Ediciones Coyoacán, 2004), 11.

material e inmaterial kurda que han sido proscritas, negadas o restringidas durante muchos años en Irán, Iraq, Siria y Turquía, tales como su lengua, vestimenta tradicional, música, modo de vida y ritos matrimoniales y funerarios. A ello se suma la presencia reiterada de paisajes característicos de Kurdistán que evocan su vínculo con este territorio.

Apoyándonos en la propuesta de Mijaíl Bajtín, cada uno de los filmes es observado como un enunciado discursivo. Es decir, como un eslabón (unidad de sentido) en la cadena de la comunicación de una esfera determinada que implica una actitud subjetiva y evaluadora (un posicionamiento activo) desde el punto de vista emocional del hablante o sujeto discursivo (autor, escritor, director, cineasta) que se desarrolla dentro de una interacción dialógica. En este sentido, todo enunciado discursivo se construye como respuesta a otros enunciados anteriores de la misma esfera de comunicación y espera una reacción (respuesta) por parte de sus receptores (lectores, espectadores).<sup>25</sup> Si bien, Bajtín propone el empleo de este concepto para referirse a los enunciados escriturísticos y orales, dadas las características que le asigna, estimo que puede utilizarse para caracterizar otras unidades de sentido como las películas.

En esta investigación, el cine es el género discursivo elegido y las películas que componen nuestro corpus, enunciados que poseen un contenido temático, un estilo y una estructura particular. Estos filmes obtienen su calidad de enunciados por estar situados en una discursividad representacional –medio cinematográfico–, responder a enunciados previos que asumen la forma de representaciones sesgadas de los kurdos y generar una reacción en los espectadores; es decir, lograr que éstos tomen una postura frente a ellos (recepción). Estos elementos son problematizados a lo largo de este estudio.

Bajtín sostiene que la voluntad discursiva del creador del enunciado se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado y la intención discursiva del hablante (cineasta), con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido (o disponible) a partir de dicha elección, lo que significa que su intencionalidad se desarrolla dentro de una forma genérica determinada.<sup>26</sup> En este tenor, Bahman Ghobadi elige al cine como género discursivo para crear sus enunciados debido a su accesibilidad técnica y a su capacidad tanto para embargar los sentidos y las emociones de los

---

<sup>25</sup> Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos," en *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores, 1999), 248-293.

<sup>26</sup> Bajtín, "El problema," 257.



espectadores<sup>27</sup> como para poner a disposición de una pluralidad de receptores, en lugares y tiempos distintos a los de su producción, contenidos simbólicos,<sup>28</sup> dada su naturaleza mediática.

Los enunciados filmicos seleccionados están atravesados por una temporalidad en la que las identidades colectivas, los proyectos políticos y las visiones del mundo, de los "otros" y del futuro están en constante crisis. Su horizonte de enunciación está marcado por conflictos locales e internacionales; por la inestabilidad política, la heterogeneidad ideológica, la redefinición identitaria, el proceso de globalización y el desarrollo de los medios de comunicación de masas. Dicho escenario condicionó indiscutiblemente el medio y la forma que Ghobadi, como parte de una minoría étnica oprimida, eligió para construir una interpretación sobre los kurdos, su cultura y su relación con la frontera.

El desarrollo sin precedentes experimentado por los medios de comunicación durante las últimas décadas ha permitido que cada vez más personas y colectividades consigan crear y difundir sus propias representaciones, ampliando así el abanico de opciones a las que los públicos tienen acceso, a pesar de la distancia geográfica que pueda existir entre el lugar de producción de dichas representaciones y los sitios en que son recibidas (leídas, vistas, escuchadas). En este sentido, y en relación con el medio cinematográfico, podemos decir que en las últimas décadas ha tenido lugar una suerte de "democratización del cine" de la que ciertos agentes culturales, entre ellos Bahman Ghobadi, se han beneficiado para posicionarse frente a una problemática particular.

De espectáculo filmado o reproducción de lo real, el cine paulatinamente pasó a ser interpretado como un lenguaje peculiar encargado de llevar un relato y de vehiculizar ideas sin dejar de ser un arte.<sup>29</sup> Con el tiempo este medio se convirtió en un lenguaje singular debido a que posee "una escritura propia encarnada en cada realizador con la apariencia de un estilo."<sup>30</sup> Las prácticas cinematográficas han estado en constante transformación desde su surgimiento hasta nuestros días y han respondido a convenciones, intereses y necesidades propias del horizonte en el que surgen. Es por ello que en esta pesquisa nos ocupamos de situar la obra de Ghobadi en la escena cinematográfica regional, de

---

<sup>27</sup> Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes* (Barcelona: Ariel, 1997), 31.

<sup>28</sup> John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 1997), 51.

<sup>29</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2002), 20.

<sup>30</sup> Martin, *El lenguaje del cine*, 20.



problematizar su lugar social<sup>31</sup> y de reflexionar en torno a las condiciones de producción y circulación que enmarcaron sus filmes.

Al fundarse en la propuesta analítica de Bajtín, que implica integrar en el estudio de un enunciado elementos tales como el sujeto discursivo (cineasta en este caso); los enunciados que le preceden; su contenido temático (mensaje), estilo y composición, así como las respuestas que genere (recepción), el presente estudio ensambla la investigación histórica e historiográfica con el análisis cinematográfico formal.

Como parte de la investigación histórica situamos las obras del realizador en su contexto e indagamos sobre algunos enunciados que las anteceden. El aspecto histórico cobra una relevancia particular en el análisis de estas películas, puesto que su comprensión precisa de explicaciones históricas que, aunque en el momento de su producción y circulación inmediata no eran necesarias porque formaban parte del conocimiento sobre el entorno político, en periodos posteriores resultan imprescindibles. La explicación histórica realizada como parte de los análisis fílmicos tiene la intención de inscribir a las películas en sus respectivos presentes para facilitar su comprensión.

Por tratarse del estudio de enunciados fílmicos y, por lo tanto, un tipo de imagen específico, desde la historiografía reflexiva es posible observar las películas como "huellas del pasado que emiten discursos posibles de ser analizados atendiendo a los autores, objetos representados, situaciones, implicaciones, etc."<sup>32</sup> Ya hemos señalado que una parte de la investigación analiza el lugar social del cineasta. Dicho análisis considera que el sujeto discursivo manifiesta su individualidad –mediante el estilo que elige y emplea– y su visión del mundo en todos los momentos intencionales de su obra.<sup>33</sup> Esto posibilita la reflexión en torno a las intencionalidades de los enunciados. Por su parte, las implicaciones a las que hacemos referencia incluyen las respuestas a que dan lugar los enunciados en cuestión, es decir, su recepción, otro aspecto discutido en este trabajo.

Como ya mencionamos, en esta pesquisa analizamos la representación de la frontera que Ghobadi construye en su filmografía. Tal representación forma parte de lo que, según

---

<sup>31</sup> En este trabajo el lugar social es entendido como la experiencia y los puntos de vista culturales y sociales desde donde se construye un discurso. Véase Silvia Pappé, "La problematización del espacio y el lugar social del historiador", en *El espacio. Presencia y representación*, coord. Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila (México, UAM-A, 2009), 35.

<sup>32</sup> Silvia Pappé, citada en José Ronzón, "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados," en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, coord. José Ronzón y Saúl Jerónimo (México: UAM, 2002), 137.

<sup>33</sup> Bajtín, "El problema," 256.

Bajtín, caracteriza primordialmente al enunciado: "un contenido determinado referido a objetos."<sup>34</sup> Para aproximarnos a este contenido en las películas seleccionadas, y al estilo y composición que las configuran, empleamos algunas herramientas propias del análisis cinematográfico formal propuestas por Marcel Martín, Jacques Aumont y Francesco Casetti: el montaje, la angulación de las cámaras, el decorado, los sonidos y los planos. Esta aproximación metodológica pretende reconocer el sentido de los filmes seleccionados a partir del estudio de las discusiones que Ghobadi realiza en ellos y los recursos estéticos que utiliza.

En un escenario de no reconocimiento, invisibilidad y escaso acceso a la creación de representaciones propias, Bahman Ghobadi encontró en el cine un medio propicio para expresar una postura activa en torno a una problemática sociohistórica de larga data: la cuestión kurda. En esta investigación se plantea que a partir de la construcción de una imagen de la frontera asociada constantemente con nociones de peligro, sufrimiento, desamparo, separación, desventura y muerte, el cineasta busca generar en los espectadores una suerte de simpatía o solidaridad con la causa kurda y de este modo legitimar las demandas de autodeterminación de este grupo étnico. Asimismo, se propone que la filmografía seleccionada, como conjunto enunciativo, funge como dispositivo de visibilización, al integrar en imágenes a los miembros de la etnia kurda que ha sufrido múltiples intentos de desaparición física y simbólica. Además, funciona como instrumento de resistencia tanto a las políticas de borrado de las que los kurdos han sido objeto como a las representaciones sesgadas que sobre ellos han construido diversos agentes culturales facultados por los poderes estatales de Irán, Iraq, Siria y Turquía.

Más allá de exponer la relación entre el cine y la historia, el valor de este medio en el registro y difusión de representaciones sociales y la posibilidad que ofrece a los historiadores de aproximarse a interpretaciones o visiones del mundo particulares, esta investigación busca evidenciar la capacidad de las distintas formas de arte para incidir políticamente al constituir enunciados que se posicionan activamente y de forma explícita frente a problemáticas sociohistóricas contemporáneas. Es decir, nuestro objetivo capital consiste en mostrar que Bahman Ghobadi, con el empleo de unos recursos estéticos particulares y desde un lugar social y horizonte de enunciación específicos, hace un uso político de la imagen audiovisual al representar en sus obras a la frontera como el origen de

---

<sup>34</sup> Bajtín, "El problema," 261.

la desgracia kurda. De este modo emite un mensaje claro a favor de la autodeterminación de este grupo étnico, a la vez que denuncia la opresión extrema que padecen sus sectores más desfavorecidos.

### **Estado de la cuestión**

La cuestión kurda en la que se enmarcan las películas analizadas en esta investigación se ha trabajado ampliamente alrededor del mundo desde enfoques disciplinares y posicionamientos políticos distintos y muchas veces enfrentados. A partir de 1980,<sup>35</sup> y con un repunte en la etapa conocida como Primavera Árabe<sup>36</sup>, han sido los kurdos de la diáspora quienes en mayor medida se han ocupado de estudiar este grupo étnico. En los últimos años, y derivado de los procesos de crisis y redefinición identitaria, un buen número de investigadores no kurdos, sobre todo occidentales, han mostrado un gran interés en el tema. Si bien la cantidad de trabajos escritos sobre los kurdos y la cuestión kurda desde disciplinas como la historia, la antropología, la comunicación, la sociología y el derecho es extensa, llama la atención que pese a su carga político-cultural, el cine kurdo, en general, y las películas de Bahman Ghobadi, en particular, hayan sido tan escasamente investigados desde la historiografía por los mismos kurdos y sobre todo por investigadores de latitudes tan alejadas de Kurdistán como América Latina.

El primer libro sobre cine kurdo que logramos rastrear es la colección de ensayos editada en 2009 por la escritora y cineasta kurda Müjde Arslan, titulada *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*<sup>37</sup> (Cine kurdo: Apatridia, frontera y muerte). La obra está dividida en cinco secciones. En la tercera sección, dedicada a Bahman Ghobadi, se analiza la representación de la identidad y cultura kurdas y la poética de la política en la filmografía del realizador, además de la salida de éste de Irán. Desafortunadamente el libro está disponible únicamente en turco y sólo nos fue posible tener acceso –en inglés– al ensayo

---

<sup>35</sup> Entre 1980 y 1990 tuvo lugar la mayor migración de kurdos dirigida fundamentalmente a países occidentales. Los migrantes kurdos huyeron de los conflictos bélicos que tenían lugar en Kurdistán en aquel periodo (la guerra entre Irán e Iraq y la Primera Guerra del Golfo Pérsico). En condiciones más favorables como las que muchos de ellos encontraron en la diáspora, pudieron escribir sobre la situación socio-política prevalente en Kurdistán.

<sup>36</sup> Se conoce como Primavera Árabe al conjunto de manifestaciones iniciadas en Túnez en el año 2010, y replicadas en varios países de origen árabe, que pugnaron por la transición democrática y por la garantía de derechos sociales.

<sup>37</sup> Müjde Arslan, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (Istanbul: Agora Kitaplığı, 2009).

titulado "Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kimligi ve Kültürünün Temsili" (Representación de la identidad y la cultura kurdas en las películas de Bahman Ghobadi) escrito por Devrim Kılıç, al que nos referiremos más adelante.

A pesar de la imposibilidad de leer la obra citada y otros trabajos de Arslan sobre cine kurdo, una conferencia que pronunció durante un evento sobre cine contemporáneo que tuvo lugar en Estambul, en diciembre de 2010, bajo el título "Kurdish Cinema: A People's Desire to Become Visible"<sup>38</sup>, deja clara su postura respecto al valor político del cine. En este sentido, Arslan destacó la capacidad que el medio cinematográfico tiene para arrastrar a los kurdos a la visibilidad, razón por la cual catalogó al cine kurdo como cine político y revolucionario y reconoció al movimiento político kurdo como agente de este campo de producción.<sup>39</sup>

En 2012, Hamid Naficy, un académico de origen iraní radicado en Estados Unidos, publicó su obra *A Social History of Iranian Cinema Volume 4. The Globalizing Era, 1984–2010*<sup>40</sup>, que forma parte de una serie compuesta por cuatro volúmenes sobre la historia del cine iraní. Este ejercicio, realizado desde los estudios culturales, aborda la historia reciente del cine iraní en la que Ghobadi no ocupa un lugar central. No obstante, Naficy lo incluye en el grupo de cineastas jóvenes que, en conjunto con los realizadores veteranos de los 80's "rehabilitados" y los cineastas posrevolucionarios, formaron parte del movimiento de renovación cinematográfica que tuvo lugar en Irán durante la década de 1990.

En la misma obra, Naficy califica los filmes de Ghobadi como "películas étnicas" y afirma que este cineasta creó casi por sí solo un nuevo cine con acento indígena. El académico afirma que al ser un kurdo iraní y declarar abierta y francamente su pasión por el pueblo, los temas, la historia y las aspiraciones nacionales kurdas, su obra devino en piedra angular de la cinematografía kurda. Si bien Naficy estudia las películas del realizador como parte del cine iraní, las reconoce como portadoras de una identidad étnica particular y las sitúa como obras inaugurales de un cine étnico desarrollado en el ámbito transnacional.

---

<sup>38</sup> Uso el título de la conferencia en inglés dado que si bien Suncem Koçer, quien nos da cuenta de ésta en su artículo "Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility", señala que Arslan pronunció su charla en turco, no proporciona el nombre de la conferencia en dicho idioma. Véase Suncem Koçer "Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency," *Middle East Stud.*, no. 46 (2014): 481.

<sup>39</sup> Véase Koçer "Kurdish cinema," 482-83.

<sup>40</sup> Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema Volume 4. The Globalizing Era, 1984–2010* (London: Duke University Press, 2012).

Varios trabajos cuyo tema central es el cine kurdo coinciden con Naficy en el reconocimiento de Bahman Ghobadi como pionero de este género filmico. Entre ellos destacan los artículos "An Introduction to kurdish cinema" de Mustafa Gündoğdu (2010), "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey," de Özgür Çiçek (2011) y "Kurdish cinema as a trasnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency," de Suncem Koçer (2014).<sup>41</sup> En "An Introduction to kurdish cinema," Mustafa Gündoğdu, además de reconocer la aparición de Ghobadi en la escena cinematográfica como el inicio de la época dorada del cine kurdo, destaca la influencia del realizador en las nuevas generaciones de cineastas y en la proliferación de festivales de cine kurdo, lo que desde la perspectiva del autor ha abonado a la visibilización y desarrollo cultural de este grupo étnico desde la diáspora.

En el artículo "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey," Çiçek realiza dos planteamientos principales: 1) que el cine kurdo produce películas que contrastan con el cine y la identidad nacional turcas y 2) que las películas kurdas poseen un potencial de archivo para la historia no representada de los kurdos en Turquía. Aunque no dedica mucho espacio al análisis de la filmografía de Ghobadi, la autora sostiene que la representación de las vidas de los kurdos que el cineasta construye en *A time for drunken horses* (2000), *The songs of my mother's land* y *Turtles can fly* (2004), combinada con los premios que estas obras recibieron en festivales internacionales de cine, propició el reconocimiento de la identidad kurda en el ámbito cinematográfico internacional.

Tres años después que Çiçek, a través de su artículo "Kurdish cinema as a trasnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency," Suncem Koçer puso en la mira el esfuerzo constante de Bahman Ghobadi por destacar en sus filmes la identidad kurda y la existencia de los kurdos como un pueblo desarticulado y oprimido, además de reconocer el importante papel que jugaron, tanto el éxito internacional que lograron sus filmes como la proyección global alcanzada por el cineasta, en el proceso de institucionalización del cine kurdo.

---

<sup>41</sup> Mustafa Gündoğdu, "An Introduction to kurdish cinema." Disponible en [https://www.academia.edu/5773023/An\\_Introduction\\_to\\_Kurdish\\_Cinema](https://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema). (Consultado 4 de junio de 2021), Özgür Çiçek, "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey," *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1 (Summer 2011). [www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html](http://www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html). ISSN: 2009-4078 y Suncem Koçer "Kurdish cinema as a trasnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency," *Middle East Stud.*, no. 46 (2014): 473-88.

Entre los trabajos dedicados al análisis de la representación de la identidad, la cultura y las condiciones de vida de los kurdos en la filmografía de Ghobadi, destaca el artículo "The representation of Kurdish identity and culture in the films of Bahman Ghobadi," de Devrim Kılıç que, si bien se publicó originalmente en turco en el año 2009 como parte del libro editado por Müjde Arslan, fue escrito en 2005.<sup>42</sup> Este trabajo, proporciona una historia breve de los kurdos y analiza la forma en que Ghobadi representa el paisaje y "la realidad" de Kurdistán; dedica un apartado completo a explicar la importancia que tiene la frontera para los kurdos y otro a la identificación de rasgos de la cultura kurda en los primeros tres largometrajes del cineasta. Sobre la frontera, Kılıç señala que ésta constituye el tema central de las obras que analiza y afirma que su presencia constante denota el deseo de los kurdos de ser libres en una patria indivisa. Asimismo, afirma que la representación de la cultura kurda que Ghobadi crea en sus filmes, muestra la "realidad pura" del pueblo kurdo y genera la simpatía de los espectadores por éste.

Un trabajo similar al que desarrolla Kılıç es el que Jakub Szymczak lleva a cabo diez años después (2015) desde Polonia. En su artículo "Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiego"<sup>43</sup> (Cinematografía en Kurdistán. La imagen de los kurdos en las películas de Bahman Ghobadi) este autor observa al cine de Ghobadi como un medio de reflexión artística que le permitió documentar una realidad en la que estuvo inmerso. Como Kılıç, Szymczak se ocupa primero de manera sintética de la historia kurda reciente para destacar después la presencia constante de las fronteras en los filmes de Ghobadi y señalar algunas marcas de la cultura kurda incorporadas en ellos, tales como la música, la vestimenta y la lengua.

Respecto a los análisis desde América Latina, se encuentra la investigación doctoral de la antropóloga brasileña Kelen Pessuto, "*Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*"<sup>44</sup> (2017), la cual estudia cinco obras del director kurdo.<sup>45</sup> A partir del análisis del método de dirección de Bahman Ghobadi como

---

<sup>42</sup> Devrim Kılıç, "The representation of Kurdish identity and culture in the films of Bahman Ghobadi," KurdishMedia.com, 12/26/2005. Disponible en: <http://www.kurdishcinema.com/KurdsinBahmanGhobadi.html>. (Consultado 01 de agosto de 2020).

<sup>43</sup> Jakub Szymczak, "Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiego," *Studia Azjatystyczne*, 1 (2015), str. 133-51.

<sup>44</sup> Kelen Pessuto, "*Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*" (Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2017).

<sup>45</sup> Los filmes seleccionados por Pessuto son: *Life in fog* (1999), *A Time for DrunkenHorses* (2000), *Turtles can Fly* (2004), *Life on the Border* (2015) e *A Flag Without a Country* (2015).

una forma de etnoficción,<sup>46</sup> Pessuto plantea que los niños que participan en las películas seleccionadas no son sujetos pasivos sino agentes sociales que inciden tanto en los personajes contruidos como en sus funciones durante el proceso de filmación. Asimismo, concibe el cine de Ghobadi como una forma de resistencia al escapar de las normas cinematográficas convencionales, lo que –en palabras de la autora– además de ser una opción estética también es política ya que se asume como parte de un cine nacional ligado a un país formalmente inexistente: Kurdistán.

En México, hasta ahora sólo hemos identificado un trabajo que se ocupa del estudio del cine kurdo: la tesis "Cinema kurdo en el exilio: entre el discurso nacional y las prácticas transnacionales" escrita por Erika González Flores dentro de la maestría en Historia Internacional que ofrece el CIDE. En esta investigación, González reflexiona sobre los efectos que la división de Kurdistán, el nacimiento de los Estados-nación en Medio Oriente, los exilios y diásporas kurdas en Europa y las nuevas prácticas de las identidades kurdas han tenido en las formas de enunciación y trayectorias del cine kurdo. Desafortunadamente, y según nos informó la propia autora, este trabajo no está disponible ya que es posible que se publique como libro, por lo que su contenido no puede hacerse público aún.

Compartimos el interés general de estos autores y autoras en las representaciones de los kurdos y su cultura contenidas en la filmografía de Bahman Ghobadi y coincido con sus planteamientos relativos a la carga identitaria, la naturaleza política y las implicaciones de resistencia de las obras seleccionadas. Sin embargo, en esta tesis nos enfocamos concretamente en el análisis de la representación de la frontera que construye este cineasta y en la reflexión sobre sus implicaciones políticas a partir de una metodología, no explorada en los trabajos previos, en la que converge la investigación histórica y el análisis cinematográfico formal.

Asimismo, en nuestro estudio intentamos profundizar en cuatro aspectos de las películas seleccionadas que no han sido discutidos con la amplitud suficiente: cómo se refleja en ellas la relación entre la consolidación del Estado-nación moderno, como modelo político hegemónico, y la rigidez de las fronteras. Por otra parte, analizamos la circulación y recepción de los filmes en cuestión con miras a identificar su público ideal y de este modo reconocer su intencionalidad, cuestión que también se ha explorado muy poco. Sobre la identidad étnica kurda, a pesar de que la mayoría de los trabajos referidos aborda la

---

<sup>46</sup> Este concepto se discute en el subapartado 1.3 Estilo cinematográfico de Bahman Ghobadi.



incorporación de atributos culturales kurdos en los filmes que revisan, ninguno problematiza la función que cumple dicha incorporación. En este sentido, argumentamos que la reproducción de ciertas marcas culturales kurdas en el cine de Ghobadi busca fijar los límites de la identidad kurda para distinguirse de otras colectividades con las que interactúa esta etnia y así legitimar las aspiraciones de autodeterminación kurdas. Finalmente, aunque nuestra propuesta de observar las películas analizadas como instrumentos de resistencia no es nueva, sí lo es su categorización como contravisualidades a partir de la propuesta teórica desarrollada por Nicholas Mirzoeff.

En este sentido, la presente tesis se aproxima tanto al análisis de las representaciones que elaboran Kılıç y Szymczak, autores que prestan especial atención a los límites fronterizos, como a la perspectiva política desde la que el mismo Kılıç y Arslan estudian el cine kurdo. Además, es cercana a los planteamientos de Koçer y Çiçek sobre el valor de las obras de Ghobadi en la exhibición de una identidad históricamente negada. Con Çiçek coincidimos en el reconocimiento del potencial de archivo de la filmografía de Ghobadi, como parte del cine kurdo, para la historia no representada de los kurdos. Finalmente, debemos señalar que la caracterización del estilo cinematográfico de Ghobadi que elaboramos en el primer capítulo de este trabajo, se apoya en la propuesta de Pessuto que equipara el método de dirección de Ghobadi con el género etnoficcional. En este estudio proponemos analizar las películas seleccionadas como enunciados portadores de un posicionamiento político activo que será mejor comprendido mediante la reflexión en torno a aspectos tales como el sujeto que los crea (sujeto discursivo), los enunciados que los anteceden (representaciones sesgadas sobre los kurdos contenidas en distintos medios) y los enunciados posteriores (recepción).

Además de los trabajos referidos hasta ahora, existe una serie de estudios que abordan las obras de Ghobadi desde disciplinas como la filosofía, la sociología o la semiótica, los cuales a pesar de no dialogar de manera directa con nuestra investigación se ocupan de aspectos fundamentales relacionados con esta filmografía como son: el uso que el realizador hace del sonido, cuestiones de género, la técnica cinematográfica empleada, etc.<sup>47</sup> Varios de estos autores, aunque presentan miradas distintas de la filmografía de

---

<sup>47</sup> Philippa Lovatt, "Cinema's spectral sounds: Memory, history and politics" (Tesis doctoral, University of Glasgow, 2011), Erdogan Sekerci, "Girls in the nation: gendered childhood and liminality in three Kurdish films" (Tesis de maestría, Central European University, Budapest, Hungary, 2016), Suyekti Nur Handayani, "Children as victims of war in Bahman Ghobadi's *Turtles can fly* movie (2005). A sociological approach"



Ghobadi, tienen un punto en común: producen sus investigaciones a partir de una identidad desplazada, es decir, tienen un origen distinto al del lugar desde el que escriben (Occidente).

### **Estructura capitular**

Este trabajo consta de una sección introductoria y tres capítulos. El primer capítulo se ocupa de Bahman Ghobadi como sujeto discursivo; es decir, como creador de enunciados fílmicos poseedores de un contenido temático, un estilo y una composición particular, que forman parte de una esfera de comunicación determinada. En este capítulo se problematiza el lugar social del cineasta, se sitúan sus películas en la escena cinematográfica regional del cambio de siglo, se describe su estilo fílmico y se reflexiona en torno a la circulación de sus obras, con el propósito de identificar cuál es su público ideal. La hipótesis de este primer apartado es que el realizador desarrolló un estilo híbrido, claramente permeado por los movimientos cinematográficos regionales y su experiencia vital, el cual ha contribuido al éxito que sus obras –cuyo público ideal son los kurdos– han alcanzado en los festivales internacionales de cine que las han exhibido.

El segundo capítulo se dedica al análisis de las películas a partir del empleo de algunas herramientas metodológicas propias del análisis cinematográfico formal, poniendo especial atención a las escenas en las que la frontera es representada visualmente o referida de forma explícita. El capítulo se completa con la discusión en torno al vínculo existente entre los kurdos y la frontera. El propósito de este apartado es reconocer los rasgos que el cineasta le atribuye a la frontera y reflexionar sobre los recursos que emplea para construir su representación. También reflexiona sobre el vínculo existente entre la etnia kurda y la frontera con miras a identificar la intencionalidad de dicha representación. La hipótesis del capítulo es que Bahman Ghobadi asocia constantemente a la frontera con nociones de sufrimiento, desamparo, peligro y muerte a fin de posicionarla como el origen de la tragedia

---

(Tesis de licenciatura, Muhammadiyah University of Surakarta, 2011), Bahee Hadaeagh and Mohamad Zandi, "Allegorized Subaltern: Subjectivity and Death in the Works of Bahman Ghobadi," *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, no. 2 (February 2015): 370-75. DOI: <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0502.18>., Sedat Yildirim, "Kurdai Bahmano Ghobadžio kino filmuose: kino filmo semiotinė analizė," *Kalb studijos*, sal 26 (2015): 127-48, Tallinn University, Estonian Institute of Humanities, Department of Culture Studies.

kurda y legitimizar las demandas de autodeterminación de la etnia kurda frente a los espectadores.

El tercer capítulo gira en torno al valor del cine como medio propicio para que los kurdos, como comunidad marginada, construyan sus propias representaciones. Su objetivo es reflexionar sobre la capacidad que tienen los enunciados filmicos seleccionados para fijar los límites identitarios de este grupo humano, dándole visibilidad entre los espectadores kurdos y no kurdos. La hipótesis que guía el capítulo es que las películas de Ghobadi funcionan como dispositivos de visibilización y resistencia porque incorporan ciertos atributos de la cultura material e inmaterial kurda y exhiben la opresión extrema que han padecido los sectores kurdos más desafortunados.

## Capítulo 1 Bahman Ghobadi: un kurdo en acción

Este estudio analiza la representación de la frontera en cuatro películas escritas, dirigidas y producidas por el cineasta kurdo, Bahman Ghobadi. El análisis parte de la propuesta hermenéutica gadameriana sobre la interpretación textual, que no sólo se ocupa de los textos mismos sino que busca la atribución de significados válidos acordes con el universo semántico del espacio social en el que éstos fueron creados. Ello implica una reflexión permanente en torno la historicidad de aquello que se busca comprender,<sup>48</sup> en este caso de los filmes seleccionados. Otro aspecto a destacar en este ejercicio analítico es la relevancia del sujeto discursivo. Al respecto, conviene señalar que la idea de que es necesario determinar el sentido de un texto ha dado origen a dos conceptos a los que se les asigna una función preponderante: el autor y el lector.<sup>49</sup> Este capítulo busca problematizar la figura de Bahman Ghobadi como sujeto discursivo que crea enunciados filmicos poseedores de un contenido temático, un estilo y una composición particular, insertos en el discurso cinematográfico regional. Para ello reflexionamos en torno a su lugar de enunciación, el horizonte en el que crea sus obras, la escena cinematográfica regional, su estilo filmico y la circulación de sus obras.

### 1.1 El cineasta

El autor es un personaje moderno que debe su fama a la filosofía positivista, la cual concedió una máxima importancia al sujeto discursivo que crea o emite un enunciado,<sup>50</sup> en cuya biografía buscaba siempre la explicación de la obra, es decir, su sentido primigenio. Desde la perspectiva positivista (psicologizada), la autoría es atribuida a una sola persona. Fue a partir de la segunda mitad del siglo XX, y derivado de una serie de reflexiones filosóficas y debates al interior de las ciencias sociales, que el autor perdió protagonismo y pasó a ser uno más de los diversos elementos que deben ser estudiados para comprender un texto. En el cine, la figura del autor también ha experimentado múltiples transformaciones.

---

<sup>48</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, vol. 1 (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993). Específicamente consúltese el capítulo 9 "La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico", pp. 331-377.

<sup>49</sup> Silvia Pappe, Margarita Olvera y Carmen I. Valdés Vega, *Producción, comunicación y recepción del conocimiento historiográfico*. Cuaderno de trabajo del Posgrado en Historiografía (México, UAM-A, 2020), 7.

<sup>50</sup> Bajtín, "El problema," 256.

Si bien el cine de autor existe casi desde el surgimiento del medio cinematográfico, fue con la emergencia del cine moderno –al término de la Segunda Guerra Mundial– que su conceptualización y la política que lo promueve cobró mayor fuerza, ya que en aquel periodo el director comenzó a validarse como autor único del filme.<sup>51</sup> El pensamiento moderno reconoce al autor de una película como "aquel director que logra a través de un sello estilístico único en la forma que usa el lenguaje filmico, expresar su visión del mundo, su ideología y sus obsesiones."<sup>52</sup>

Para efectos de la presente investigación entendemos el cine de autor como una expresión personal, en la que el director se agencia como la cabeza creativa de su equipo de trabajo, aportando su propio estilo y huella en cada una de las áreas y oficios que hacen parte de la estructuración del lenguaje de su filme. Cabe agregar que si el director es también guionista de la película, su peso como autor es aún mayor.<sup>53</sup> Con base en esta definición es posible categorizar la filmografía de Bahman Ghobadi como cine de autor. Aunque, como plantea Michel Foucault, la figura del autor ya no remite exclusivamente a un solo individuo sino que puede referirse a varios egos de manera simultánea,<sup>54</sup> en las películas de Ghobadi definitivamente el realizador tiene un papel preponderante, aun cuando su voz y su mensaje estén atravesados por otros egos.

Bahman Ghobadi es un cineasta de origen kurdo y nacionalidad iraní. Nació en 1969 en Baneh, ciudad perteneciente al Kurdistán iraní (Mapa 3), ubicada muy cerca de la frontera entre Irán e Iraq. Durante la guerra entre estos dos países (1980-1988) esta región fronteriza fue blanco tanto de ataques iraquíes como de campañas de despoblamiento dentro de Irán.<sup>55</sup> La familia del cineasta decidió trasladarse a Sanandaj, ciudad cercana a Teherán, cuando éste tenía 11 años debido a que, al ser la ciudad fronteriza iraní más cercana a Iraq, Baneh era entonces la zona más peligrosa para vivir. Ghobadi señala que desde entonces aprendió el significado de la frontera y se familiarizó incluso con su olor.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Martha Leticia Gutiérrez Correa, "El cine de autor: del cine moderno al cine posmoderno," *Razón y Palabra*, no. 87 (julio-septiembre, 2014). Disponible en Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505030>. (Consultado 16 de mayo de 2021).

<sup>52</sup> Gutiérrez Correa, "El cine de autor."

<sup>53</sup> Gutiérrez Correa, "El cine de autor."

<sup>54</sup> Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985): 11.

<sup>55</sup> Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 122.

<sup>56</sup> Bahman Ghobadi, "Kurdish director, Stuck Between Iraq and Irán," interview by Peter Scarlet, *The New York Times*, December, 16, 2007. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16scar.html>. (Consultado 24 de abril de 2021).

El realizador comenta que a causa de este conflicto su familia y él vivieron "como nómadas, huyendo de los bombardeos, perdiendo varios miembros de la familia."<sup>57</sup>



Figura 1. Mapa político actual de Kurdistán  
Fuente: reelaborado a partir de CIA, 2019, con base en Martorell (2016, p. 142). Esta imagen se comparte con la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

### Mapa 3 Kurdistán iraní destacado por la autora<sup>58</sup>

Una vez instalados en Sanandaj, el padre de Ghobadi, un estricto agente de policía<sup>59</sup>, quería evitar que su hijo eligiera un mal camino por lo que lo incitó a convertirse en luchador profesional. Durante cuatro años, el futuro cineasta entrenó para hacer realidad el sueño de su padre, pero abandonó la carrera de luchador al entrar en contacto con la fotografía, oficio que conoció en la década de 1980 cuando se hizo amigo de un chico que trabajaba en un taller de fotos cerca de la escuela de lucha donde entrenaba. A partir de entonces incursionó en la fotografía y comenzó sus lecturas sobre cine.

A los 16 años su padre abandonó a su madre y, como hijo varón mayor, se convirtió en el jefe de la familia. Tuvo que trabajar vendiendo jugos de frutas y asumir nuevas responsabilidades. En una entrevista el realizador cuenta que un día, con unos cartones que utilizaba en su empleo y colillas de cigarrillos para representar a los espectadores, construyó un estadio para hacer una película de animación que envió al Festival Regional

<sup>57</sup> Bahman Ghobadi, "Kurdistán Iran: Bahman Ghobadi and the Pain of Giving Birth to Kurdish Cinema," interview by Chris Kutschera, *The Middle East Magazine*, November 2003. Disponible en [http://chris-kutschera.com/A/bahman\\_ghobadi.htm](http://chris-kutschera.com/A/bahman_ghobadi.htm). (Consultada 8 de mayo de 2021).

<sup>58</sup> Recuperado de Velásquez Barón y García Perilla, "Relaciones de poder."

<sup>59</sup> A pesar de ser kurdo, el padre de Bahman Ghobadi formó parte de la policía iraní en los tiempos del shah, Mohammad Reza Pahlaví. Sin embargo; después de la revolución de 1979 fue despedido. Información proporcionada por Bahman Ghobadi, a través de la persona que administra su cuenta de Facebook, mediante una conversación que tuvo lugar 20 de octubre de 2021 entre esta persona y quien escribe.

de Sanandaj, donde fue elegida como la mejor película del año en su género, lo que lo animó a inscribirse en una oficina del Centro Cine Joven en Sanandaj.<sup>60</sup>

Ghobadi trabajó en una emisora de radio en la misma ciudad y se incorporó a un grupo de jóvenes cineastas aficionados con quienes comenzó a realizar cortometrajes,<sup>61</sup> con lo que adquirió mayor experiencia en el rodaje. En 1992 se trasladó a Teherán donde incursionó en la fotografía y más tarde ingresó al Iranian Broadcasting College, aunque nunca se graduó. El cineasta argumenta que la universidad realmente no le enseñó nada, ya que todo lo aprendió a través de los filmes que hizo, es decir, en la práctica. En sus inicios, los actores y asistentes de sus películas eran sus hermanos, su madre y otros conocidos, como el hijo del dueño de la casa donde vivía con su familia, a quien invitaba pensando que el padre del chico no los echaría de la vivienda que le alquilaban mientras viera que los periódicos locales dedicaban pequeños artículos al rodaje donde éste colaboraba.<sup>62</sup>

En varias ocasiones, Ghobadi ha declarado que su origen étnico es lo que lo llevó a ser director de cine ya que "en Kurdistán, hay muchas dificultades, muchas guerras, muchos estilos de vida amargos y difíciles. Y ser testigo de todo eso me convirtió en director."<sup>63</sup> Con base en ello, podemos inferir que el realizador utiliza el medio cinematográfico como un instrumento para contar las historias que se viven en Kurdistán y de este modo visibilizar las aciagas condiciones en las que se desenvuelven sus habitantes. Su filmografía está integrada por alrededor de cuarenta producciones. Aunque algunas de sus obras se inscriben en el género documental (*A Flag Without a Country* [2015] y *Life on the border* [2015]), Ghobadi se ha inclinado por la ficción (o etnoficción, según propone Kelen Pessuto) ya que –según él– para los espectadores sería insufrible ver un documental

---

<sup>60</sup> Bahman Ghobadi, interview by Chris Kutschera.

<sup>61</sup> Bahman Ghobadi, "Sólo quiero que mi gente esté libre de mentiras," entrevista por Juan José Olivares, *La Jornada*, 1 de junio de 2005. Entrevista disponible en <https://www.jornada.com.mx/2005/06/01/index.php?section=espectaculos&article=a11n1esp>. (Consultado 12 de mayo de 2021).

<sup>62</sup> Bahman Ghobadi, interview by Chris Kutschera.

<sup>63</sup> Bahman Ghobadi, "The Things We Carry: Crossing Borders with "A Time For Drunken Horses" interview by Erin Torneo, *indieWIRE*, October 25, 2000. Disponible en <https://www.indiewire.com/2000/10/interview-the-things-we-carry-crossing-borders-with-a-time-for-drunken-horses-director-bahman-gh-81327/>. (Consultado 15 de mayo de 2021).

sobre "el horror que viven los kurdos;"<sup>64</sup> además de que la ficción "hace más sensitiva la historia para el público."<sup>65</sup>

Los primeros cortometrajes del realizador ya advertían sobre sus intereses e intencionalidad. El primero, *L Like Life* (1991), cuenta la historia de una pareja de maestros que van a una aldea kurda para dar clases a los niños. En este afán se enfrentan a la resistencia de Riboar, un chico que se rehúsa a ir a la escuela ya que perdió ambos brazos a causa de la explosión de una mina antipersona. En *The Man Came* (1995), Ghobadi aborda el tema de la guerra entre Irán e Iraq. La historia versa sobre un profesor, muy apreciado por sus alumnos, que va al frente de guerra; cuando sus pupilos se enteran de su regreso le compran un par de zapatos como regalo de bienvenida, pero el profesor entra al salón sin sus piernas.<sup>66</sup> Desde sus primeras producciones filmicas, el cineasta incorpora como temática recurrente las consecuencias que los conflictos sucesivos han traído para los habitantes de Kurdistán y, de este modo, expone la desgracia de los kurdos, rasgo presente en la mayor parte de sus obras.

Aunque sus primeros filmes sólo tuvieron resonancia local, en 1998 su cortometraje *Life in fog* (La vida en la niebla) recibió 17 premios internacionales, entre ellos el Premio Especial del Jurado en Clermont-Ferrand. Ghobadi cuenta que después del éxito obtenido con este trabajo llamó a Abbas Kiarostami, quien acababa de hacer una filmación infructuosa en Kurdistán, sitio donde quería rodar una película, y le propuso servirle de guía en aquella agreste zona. Kiarostami aceptó y viajaron por toda la región kurda, la provincia de Siah Daré fue elegida como escenario de la cinta. Ghobadi se hizo cargo de una parte del casting y se convirtió en el primer asistente, productor ejecutivo y uno de los actores<sup>67</sup> de Kiarostami en *El viento nos llevará* (Kiarostami, 1999).<sup>68</sup>

Con el impulso que implicó para su carrera haber colaborado con este director, Ghobadi se propuso convencer a los mejores cineastas de Irán de rodar en Kurdistán. Invitó a Mohsen Makhmalbaf –a quien según sus declaraciones, conoció por casualidad– a

---

<sup>64</sup> Catalina Gómez, "La primera película tras la caída del dictador. Cine sin Saddam," *Semana*, 14 de marzo de 2010. Disponible en <https://www.semana.com/cine/articulo/cine-saddam/20377/>. (Consultado 17 de mayo de 2021).

<sup>65</sup> Bahman Ghobadi, entrevista por Juan José Olivares.

<sup>66</sup> La información sobre los cortometrajes aquí mencionados se extrajo de la tesis doctoral de Kelen Pessuto. Véase Pessuto, "Made in Kurdistan," 69-70.

<sup>67</sup> En *El viento nos llevará*, Bahman Ghobadi hizo el papel del hombre que cava en el cementerio, de quien únicamente se ve su bota después de quedar cubierto por la tierra desgajada.

<sup>68</sup> Bahman Ghobadi, interview by Chris Kutschera.

realizar allí una película. El famoso realizador iraní fue de visita con su hija Samira Makhmalbaf a la región kurda de Irán, la joven directora prometió rodar allí su segunda película. El anfitrión le proporcionó la información necesaria sobre la región y ella lo convocó a actuar en su filme *The blackboard* (Samira Makhmalbaf, 2000). Aunque la idea de actuar no le agradó mucho, el cineasta aceptó pues pensó que era su deber corresponder el gesto de la joven de poner a cuadro la geografía de Kurdistán y a la etnia kurda.<sup>69</sup>

Una vez terminado su compromiso en el filme *El viento nos llevará*, Ghobadi comenzó el rodaje de su primer largometraje, *A time for drunken horses* (2000), el cual además de los diversos premios a los que se hizo acreedor, significó el nacimiento del cine kurdo en Irán. Con la exhibición de esta película en el extranjero, inició la proyección internacional del director que, desde entonces, ha ido en aumento. Aunque su segundo largometraje, *The songs of my mother's land* (2002) también recibió algunos premios internacionales, *Turtles can fly* (2004) es considerada por los críticos de cine y el público en general como la obra maestra de Ghobadi. Este filme lo catapultó como referente del cine de Medio Oriente y pionero del cine kurdo.

Los cuatro largometrajes que componen el corpus de esta investigación comparten ciertos rasgos: su rodaje tuvo lugar en Kurdistán, fueron filmados en lengua kurda, en ellos participan actores no profesionales, la frontera es uno de sus personajes principales y relatan historias de sufrimiento. Todos estos son elementos sustanciales de la identidad kurda desde la perspectiva del director. Cabe señalar que aunque sus primeros largometrajes fueron producidos con la venia gubernamental, derivada de la apertura cinematográfica propia de la administración de Mohammad Jatamí,<sup>70</sup> después de 2005, con la llegada de las fuerzas conservadoras al gobierno de Irán, el director padeció los férreos controles de censura que se impusieron en el medio cinematográfico. Ejemplo de ello es la prohibición de *Halfmoon* (2006) para ser exhibida en los cines iraníes.

La censura, la falta de apoyo a sus proyectos, la persecución constante y amenazas del gobierno que padeció, la presión para que abandonara Irán y su estancia en la cárcel derivada del tipo de cine que realiza, entre otras cosas, hicieron caer al cineasta en una profunda depresión que lo llevó a intentar suicidarse dos veces. Su pareja sentimental en 2009, la periodista iraní-estadounidense Roxana Saberi, también estuvo presa en Irán.

---

<sup>69</sup> Bahman Ghobadi, interview by Chris Kutschera.

<sup>70</sup> Alberto Elena, "El cine iraní en la era de Jatami," *La madriguera*, no. 34 (2001): 58-61.



Acusada de espía y sentenciada a ocho años de cárcel, Saberi fue liberada gracias a la presión internacional unos meses después de su encarcelamiento.<sup>71</sup> Entre la clandestinidad y el exilio, Ghobadi se las arregló para filmar cuatro películas más después de la proscripción de *Halfmoon* (2006) en Irán: *No one knows about Persian cats* (2009), *Rhino Season* (2012) *A Flag without a Country* (2015) y *Life on the border* (2015).

Es evidente que la actividad artística del realizador no se ha desarrollado en condiciones favorables ya que, además de que sus películas no reciben el mismo apoyo financiero y publicitario que las que atienden los dictados del régimen iraní, deben someterse a rigurosos controles institucionales tanto en la fase de producción como en su exhibición. A pesar de las dificultades sociales, políticas y económicas que enfrenta cotidianamente, Ghobadi se ha empeñado, desde sus primeros trabajos, en derribar los conceptos existentes sobre los kurdos en los medios de comunicación<sup>72</sup> y en mostrar al mundo las desgarradoras condiciones en que éstos viven a través de sus enunciados filmicos.<sup>73</sup> Gracias a que la industria cinematográfica ha consolidado un espacio amplio de circulación de sus productos y a que el cine –a diferencia de la literatura o los medios escritos– facilita la aproximación del público a un enunciado discursivo al vencer el obstáculo del alfabetismo, a través de sus filmes el realizador ha podido someter a los responsables de las funestas condiciones en las que viven los kurdos a lo que John B. Thompson denomina "escrutinio global."<sup>74</sup>

Aunque al inicio de su carrera como director, Bahman Ghobadi –considerado fundador del cine kurdo en Irán– enfrentó múltiples dificultades, tras el éxito internacional alcanzado por su primer largometraje se convirtió en la figura más activa y destacada del cine kurdo a nivel mundial y en uno de los máximos representantes del cine de Oriente Medio. Por ser autor, más que de una película, de una tradición cinematográfica, es factible considerarlo un instaurador de discursividad,<sup>75</sup> como argumentaremos más adelante. Más

---

<sup>71</sup> Bahman Ghobadi, "No voy a volver a Irán," Entrevista por la AFP, *El país*, 22 de septiembre, 2009. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2009/09/22/actualidad/1253570402\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2009/09/22/actualidad/1253570402_850215.html). (Consultado 16 de mayo de 2021).

<sup>72</sup> Szymczak. "Kinematografía," 140.

<sup>73</sup> Gómez, "La primera película."

<sup>74</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (México: UAM-X, 2002), 355.

<sup>75</sup> Foucault recurre a Marx y Freud para ejemplificar la categoría de "instauradores de discursividad" que designa a los sujetos que a través de su obra (como conjunto de saberes) hacen posible un cierto número de analogías y de diferencias con respecto a sus trabajos; abriendo espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron. Véase Foucault, *¿Qué es un autor?*, 12.

allá de contar cada paso de su vida, aquí tratamos aspectos clave que nos permiten identificar el lugar social e intencionalidad de este realizador, así como situar las películas seleccionadas en su horizonte de enunciación.

## **1.2 Bahman Ghobadi en la escena cinematográfica regional de fines del siglo XX e inicios del XXI**

Del mismo modo que Hans-Robert Jauss lo plantea en relación con la obra literaria, la teoría de la recepción dentro de la historiografía crítica permite comprender el sentido y la forma de la obra (en este caso fílmica) en el desarrollo histórico de su concepción, al tiempo que exige su inserción en una serie a fin de conocer su ubicación y relevancia dentro del contexto empírico en el que es creada.<sup>76</sup> Bajo esta perspectiva, es fundamental situar la filmografía de Bahman Ghobadi en un universo más amplio, este ejercicio nos permitirá comprender mejor tanto el contenido como los sentidos y la forma de sus películas. En esta sección se elabora un esbozo general de los cines árabes e iraní durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Asimismo, se problematiza el concepto de cine kurdo y se expone la relevancia de las obras de Ghobadi en la construcción de esta forma discursiva.

### **1.2.1 Nuevos cines árabes**

El cine árabe nació a principios del siglo XX y desde su origen se distinguieron dos corrientes cinematográficas asociadas con las dos regiones árabes históricas: el Magreb<sup>77</sup> y el Mashreq.<sup>78</sup> En esta última destacó la escuela egipcia, que vio al cine como una actividad económica e industrial y se inclinó por la producción de melodramas, películas de aventuras y comedias musicales al estilo hollywoodense. En la región del Magreb el mayor referente fue la escuela tunecina, que se preocupó, fundamentalmente, por describir la

---

<sup>76</sup> Hans-Robert, Jauss, "Historia de la literatura como provocación para la ciencia literaria," en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. Dieter Rall (México, UNAM, 1987), 57.

<sup>77</sup> La región del Magreb comprende Marruecos, Argelia, Túnez, Mauritania y Libia; sin embargo; algunos especialistas, como Laila Hotait Salas, señalan que la producción cinematográfica en Mauritania y Libia es prácticamente inexistente, al menos en la etapa inicial del cine árabe.

<sup>78</sup> Se denomina Mashreq a la región oriental del mundo árabe la cual incluye a Egipto, Líbano, Siria, Iraq, Jordania, Palestina y los países de la Península Arábiga.

realidad social y dejó un importante legado documental al cine árabe. Aunque en un primer momento éste se consolidó como un arte popular de distracción, a la postre fue utilizado como instrumento de afirmación identitaria frente las potencias coloniales.<sup>79</sup>

A raíz de las independencias sucesivas que tuvieron lugar en la región en la década de 1950, surgió el denominado nuevo cine árabe, cuyos rasgos principales son el predominio de la imagen sobre la palabra, un acercamiento más profundo a la realidad y el abordaje de temas inéditos. Esta nueva orientación cinematográfica se desarrolló, sobre todo, en el Magreb en un contexto de inestabilidad política y social marcado por eventos como la derrota árabe por parte de las fuerzas militares israelíes durante la Guerra de los Seis Días (1967) y la crisis económica generalizada. Además, este cine emergente debió enfrentar la competencia de la televisión y la ofensiva del cine norteamericano en los mercados internacionales, a lo que se sumó la censura de algunos regímenes recientemente instaurados.<sup>80</sup>

Según señala Laila Hotait Salas, después de los movimientos revolucionarios de los años cincuenta, elementos como "las luchas por la independencia, el trauma colectivo por la ocupación de Palestina, la búsqueda de identidad propia y una ideología común comprometida con el nuevo concepto de patria árabe"<sup>81</sup> contribuyeron al surgimiento del cine árabe de autor, que procuró exaltar la cultura del mundo árabe y se desarrolló entre la denuncia de la realidad sociopolítica prevalente en la región y las reflexiones intelectuales de los cineastas. De este modo, el cine árabe de autor configuró un nuevo lenguaje que se enfrentó a los dos grandes enemigos promovidos por la tradición cinematográfica anterior: "la enajenación de la identidad ejercida por el colonialismo y la irrealidad representada en el cine comercial egipcio."<sup>82</sup> La filmografía de Ghobadi comparte con los productos de esta reorientación cinematográfica su afán por exaltar una cultura particular: la kurda y su interés en denunciar una condición sociopolítica específica: la opresión padecida por los kurdos.

Como resultado de los múltiples conflictos regionales y de la severa crisis que atravesaban las industrias cinematográficas de los países árabes, durante las décadas de

---

<sup>79</sup> Ahmed Baha Eddine Attia, "El cine en el mundo árabe: la tentación de la identidad," *Quaderns de la Mediterrània*, no. 5 (2005): 153.

<sup>80</sup> Alberto Elena y María Luisa Ortega "Cine árabe: tensiones y reverberaciones," *Awraq*, no. 4 (2011): 80-81.

<sup>81</sup> Laila Hotait Salas, "Ante el dolor. Cine de autor en el Líbano 1970-2006" (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2013), 47.

<sup>82</sup> Hotait Salas, "Ante el dolor," 49.

1980 y 1990 muchos cineastas se vieron obligados a emigrar a Europa donde, a través de las distintas cadenas de televisión, pudieron continuar su carrera profesional. Algunos permanecieron en sus países de origen, pero dependieron, casi invariablemente, de la coproducción europea.<sup>83</sup> En este sentido, la colaboración de Occidente fue clave para que el nuevo cine árabe no se extinguiera. No obstante, con el fracaso del proyecto panarabista, el movimiento quedó fragmentado dando paso al surgimiento de pequeñas industrias cinematográficas nacionales<sup>84</sup> que devinieron en la desconexión regional. En los años 90, para enfrentar la complicada coyuntura que resultó del relanzamiento de la hegemonía comercial estadounidense, la competencia de la televisión y la reducción del número de salas y espectadores, se hicieron esfuerzos por desarrollar un cine de calidad, sobre todo en el Magreb. Para ello muchos realizadores adoptaron como tema de sus producciones "viejos problemas, abordados bajo fórmulas más o menos innovadoras. Los tópicos más comunes fueron la situación de la mujer, la infancia y juventud abandonadas, la corrupción de las élites políticas, la recuperación de la memoria histórica, la emigración"<sup>85</sup> y, de manera incesante, la identidad.

En el cambio de siglo se asomó "un nuevo grupo de cineastas preocupados por la fractura social, por las dificultades en las relaciones personales, entre los ciudadanos y los regímenes en el poder"<sup>86</sup>. Estas preocupaciones impulsaron el desarrollo de un cine transgresor, políticamente impertinente y limitado por la censura debido al abordaje de temas tabú como la "sexualidad, los matrimonios mixtos, las prohibiciones sociales y la virginidad"<sup>87</sup>. Este nuevo cine osciló entre la preocupación social y la conciencia ciudadana de los cineastas, por una parte, y la voluntad de hacer un cine atractivo, con un elemento necesario de distracción, por la otra;<sup>88</sup> de suerte que, si bien enfrentó dificultades relacionadas con la censura y los presupuestos limitados, también se tornó más cercano al público. Alberto Elena y María Luisa Ortega identifican en los primeros años del siglo XXI la intensificación de la producción de un cine árabe verdaderamente renovador, tanto en sus discursos como en sus ejes temáticos y planteamientos estilísticos; sin embargo, las guerras

---

<sup>83</sup> Elena y Ortega, "Cine árabe," 81.

<sup>84</sup> Hotait, "Ante el dolor," 80.

<sup>85</sup> Elena y Ortega, "Cine árabe," 84.

<sup>86</sup> Eddine Attia, "El cine en el mundo árabe," 154.

<sup>87</sup> Eddine Attia, "El cine en el mundo árabe," 154.

<sup>88</sup> Eddine Attia, "El cine en el mundo árabe," 154.

sucesivas en la región y sus efectos continuaron marcando las nuevas producciones.<sup>89</sup> Según el crítico libanés Ibrahim al-Ariss, la producción cinematográfica árabe de este periodo resultó de un doloroso ejercicio que mezcló "la memoria y el exorcismo"<sup>90</sup> de la experiencia traumática de la guerra.

Los cines árabes del cambio de siglo compartieron, además de una fuerte crítica social, tres características principales: 1) frecuentemente se realizaron de manera independiente, 2) establecieron un diálogo constante con las más innovadoras prácticas audiovisuales internacionales<sup>91</sup> y 3) surgieron en un contexto en el que el desarrollo tecnológico posibilitó "el abaratamiento de los costes de producción [...] y [derivado de ello] mayor libertad de expresión".<sup>92</sup> La filmografía de Bahman Ghobadi comparte algunas de estas características como son la crítica social, la realización independiente y el hecho de haberse beneficiado del abaratamiento de los costes de producción que trajo consigo el desarrollo tecnológico de la época en algunas regiones de Kurdistán. Lo anterior nos permite afirmar que el aumento de la circulación de cine árabe en Irán -lugar donde Ghobadi filmó buena parte de sus producciones- derivado de su cercanía territorial con algunos países árabes y de los avances tecnológicos aplicados al medio cinematográfico llegados a aquella región durante la década de 1990, hizo posible que la obra del realizador dialogara con las prácticas filmicas de los nuevos cines árabes.

## 1.2.2 La escena cinematográfica iraní

En Irán el primer cinematógrafo fue llevado por el shah Mozafereddin apenas iniciado el siglo XX. Desde entonces existió una marcada oposición religiosa a este medio, lo que contribuyó a frenar el desarrollo de una verdadera industria cinematográfica nacional. No fue sino hasta la década de 1960, con el derrocamiento del Primer Ministro Mohamed Mossadegh y el regreso del shah Reza Pahlevi a la dirigencia del país (1963), que el código de censura en el cine iraní cambió. En aquel nuevo horizonte los criterios políticos se impusieron a los religiosos<sup>93</sup> dando paso a una campaña de occidentalización que, entre

---

<sup>89</sup> Elena y Ortega, "Cine árabe," 87.

<sup>90</sup> Ibrahim al-Ariss, citado en Elena y Ortega, "Cine árabe," 87.

<sup>91</sup> Como resultado de la emigración árabe masiva hacia países occidentales que tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XX.

<sup>92</sup> Elena y Ortega, "Cine árabe," 90.

<sup>93</sup> Elena, *Los cines periféricos* (Barcelona: Paidós, 1999), 266.

otras cosas, incrementó la permisividad en materia de erotismo cinematográfico. En oposición al cine oficial, Dariush Mehtjui –un joven periodista formado en Estados Unidos– inauguró, en 1969, un movimiento local de renovación cinematográfica con el estreno de su largometraje *Gav* (la vaca), prohibido por el gobierno debido a su fuerte componente social. La película se convirtió en la insignia de esta primera nueva ola de cine iraní.<sup>94</sup>

A la producción en cadena de una serie de películas de gran interés, firmadas por jóvenes que rompieron con la tradición oficial durante los primeros años de la década de 1960, se le conoce como *primer nuevo cine iraní*. En esa época la televisión nacional era la principal productora de cine en el país. Obtener su apoyo implicaba ceñirse a los dictados del régimen del shah, por ello los integrantes de este movimiento decidieron formar, en régimen de cooperativa, su propia productora, denominada significativamente *Grupo Nuevo Cine*.<sup>95</sup> Entre los integrantes de esta "nueva ola" destacan Dariush Mehrjui, Shahid Saless, Amir Naderi y Abbas Kiarostami.

Dado que varios de sus representantes se formaron en Europa, el nuevo cine iraní se afirmó como heredero de las nuevas olas de cine europeo, sobre todo de la *nouvelle vague* francesa y del neorrealismo italiano, entre cuyas características destacan las producciones de bajo costo, el enraizamiento en la realidad, la filmación con luz natural y sonidos directos, la improvisación actoral y la participación de actores no profesionales. La influencia de los movimientos europeos en el nuevo cine iraní puede observarse, por ejemplo, en los primeros trabajos de Kiarostami en los que eligió niños como sus protagonistas, convocó a personas sin formación para actuar en sus filmes y abordó momentos de ruptura, tensión y gloria desde lo cotidiano.<sup>96</sup>

Desde el triunfo de la Revolución Islámica (1979) y durante los años ochenta, el cine iraní se vio inmerso en un periodo de confusión y revisión a causa del cambio de régimen y del estallido de la guerra entre Irán e Iraq (1980), periodo en el que se fomentó la producción de un cine de corte patriótico y propagandístico.<sup>97</sup> En este escenario, la mayor preocupación del régimen respecto al medio cinematográfico fue la recuperación del mercado interno. Con este afán se creó la Fundación Cinematográfica Farabi (1984) que se

---

<sup>94</sup> Elena, *Los cines periféricos*, 267-68.

<sup>95</sup> Elena, *Los cines periféricos*, 269.

<sup>96</sup> Hamid Naficy, *A Social History*, 189.

<sup>97</sup> Hotait, "Ante el dolor," 45.

encargó de controlar la producción y exhibición filmica en Irán, a la vez que limitó la importación de producciones extranjeras, sobre todo de origen estadounidense.<sup>98</sup>

En la década de 1990 algunos cineastas como Parviz Kimiavi, Bahman Farmanara, Mohsen Makhmalbaf y Abbas Kiarostami retomaron su carrera, anquilosada en la época del shah. Al mismo tiempo, florecieron nuevos talentos entre los que destacan Jafar Panahi, Samira y Hana Makhmalbaf y Bahman Ghobadi. Estos jóvenes, claramente influenciados por el estilo de sus predecesores, buscaron mostrar la situación de la sociedad iraní a través de la incorporación de nuevos temas como la migración, la discapacidad y las diferencias étnicas. Esta segunda ola de renovación cinematográfica, también llamada *segundo nuevo cine iraní*, se vio favorecida por la instalación, en 1997, de un gobierno de talante más liberal, encabezado por Mohammad Jatamí, que fomentó la progresiva liberalización de la censura y la idea del diálogo entre civilizaciones.<sup>99</sup>

También a partir de la década de los noventa fue notoria la presencia de las mujeres en el cine, tanto frente como detrás de la cámara, dando como resultado el surgimiento del "cine de mujeres" iraní. El desplazamiento, la dispersión y el exilio de un buen número de cineastas generó una formación diaspórica que produjo un "cine acentuado"<sup>100</sup>, realizado en un primer momento por emigrantes y, posteriormente, por sus descendientes de segunda y tercera generación. Por su parte, los cineastas de la nueva ola que permanecieron en Irán, como Bahman Ghobadi, volvieron sus cámaras hacia adentro para hacer películas sobre refugiados y filmes étnicos. La amplia circulación de cintas realizadas en Irán y/o las producidas por iraníes en la diáspora, fraguaron la globalización del cine iraní.<sup>101</sup>

Un aspecto insoslayable para comprender el desarrollo del cine iraní durante la primera década del siglo XXI es la tecnología digital que hizo posible la filmación y reproducción de una gran cantidad de filmes que, en el marco de un mundo cada vez más globalizado, favoreció su distribución y exhibición fuera del país. Estos avances

---

<sup>98</sup> Elena, *Los cines periféricos*, 272.

<sup>99</sup> Elena, "El cine iraní," 58-59.

<sup>100</sup> Hamid Naficy acuñó el término "cine acentuado" para referirse a las películas en las que los directores abordan el exilio y la emigración. Este autor plantea que "las películas acentuadas dialogan con las sociedades de origen y de acogida y con sus respectivos cines nacionales; así como con las audiencias, muchas de las cuales son igualmente transnacionales, cuyos deseos, aspiraciones y miedos se expresan" [en los filmes]. Véase Hamid Naficy, *An accentuated cinema: exilic and diasporic filmmaking*, (Princeton: Princeton University Press, 2001), 6. Citado en Aitor Iturriza Mendía y Raisa Pimentel Mendoza, "El cine que emigra. La transnacionalidad en la cinematografía dominicana," *Arte y políticas de identidad*, vol. 13 (Diciembre 2015): 203. La traducción es mía.

<sup>101</sup> Naficy, *A Social History*, XXIV-XXV.



tecnológicos, muchas veces facilitaron las prácticas cinematográficas clandestinas<sup>102</sup> ya que, con la proliferación de equipos de filmación pequeños y fáciles de utilizar, prácticamente cualquier persona podía rodar un filme en Irán, sobre todo cortometrajes y documentales puesto que éstos no precisan de grandes recursos para su producción.

### 1.2.3 La construcción del cine kurdo como discurso identitario

La década de 1990 fue crucial tanto en el desarrollo del cine kurdo como en los intentos de intelectuales y cineastas locales por definirlo. En un horizonte marcado por la opresión, los conflictos bélicos, la negación de sus derechos sociales y culturales y las campañas de exterminio,<sup>103</sup> los kurdos dieron cuenta, a través del medio cinematográfico, de los procesos políticos y sociales registrados en las distintas regiones de Kurdistán y los devastadores eventos que los afectaban. Al ser un grupo étnico dividido por las fronteras de cinco países, con población diaspórica, su cine no tuvo un desarrollo homogéneo.

Los kurdos de Turquía han sido punta de lanza en la producción de cine, a pesar de la situación de violencia –física y simbólica– bajo la que viven desde que este país obtuvo su independencia (1923). Muestra de ello es el trabajo de Yilmaz Güney, quien entre 1970 y 1980 abordó las condiciones de vida y sufrimiento de este pueblo en una serie de películas que, por primera vez, visibilizaron a los kurdos en Turquía a través del cine.<sup>104</sup> A pesar de que Güney debió identificarse como director turco y sus películas no fueron filmadas en su propio idioma, es considerado el fundador del cine kurdo por llevar a la pantalla la realidad que experimentaba este grupo étnico en la Turquía de su época.<sup>105</sup>

En el Kurdistán iraquí (Mapa 4) el desarrollo de los medios de comunicación tuvo lugar en la década de 1970 y se vio favorecido por la autonomía concedida a esta región después de la Primera Guerra del Golfo (1991).<sup>106</sup> Esta nueva entidad administrativa destinó recursos para apoyar al cine local, lo cual significó un impulso a la construcción de

---

<sup>102</sup> Naficy, *A Social History*, 188.

<sup>103</sup> Como la operación genocida Anfal, auspiciada por el régimen iraquí, que tuvo lugar en el ocaso de la guerra entre Irán e Iraq. Para profundizar en el tema consúltese Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 131-39.

<sup>104</sup> Estas películas fueron *Seyithan* (1968), *Umut* (1970), *Endi.e* (1974), *Sürü* (1978) y *Yol* (1982).

<sup>105</sup> Mustafa Gündoğdu, "An Introduction to kurdish cinema." Disponible en [https://www.academia.edu/5773023/An\\_Introduction\\_to\\_Kurdish\\_Cinema](https://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema). (Consultado 4 de junio de 2021).

<sup>106</sup> Kevin Smets and Ali F. Sengul, "Kurds and their crossroads: Kurdish identity media and cultural production," *Middle East Journal of Culture and Communication*, 9 (3) (2016): 250.



una infraestructura cinematográfica sin precedentes que proporcionó un espacio autorizado para hacer uso del idioma kurdo en la esfera pública,<sup>107</sup> imprimiendo así un carácter identitario mayor a las producciones filmicas de este pueblo. El desarrollo del cine en esta región se refleja en el filme *Kilamek Jibo Beko* (Una canción para Beko) (1993) del cineasta Nizamettin Ariç, un exiliado que aborda con detalle los efectos de la masacre de Halabja. También es visible en *Turtles can fly* (Ghobadi, 2004), rodada con autorización y apoyo del Gobierno Regional del Kurdistan iraquí, y en *Crossing the Dust* (2006) del director Shawkat Amin Korki.



Figura 1. Mapa político actual de Kurdistan  
Fuente: reelaborado a partir de CIA, 2019, con base en Martorell (2016, p. 142). Esta imagen se comparte con la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

**Mapa 4** Kurdistan iraquí (o Región Autónoma de Kurdistan) destacado por la autora<sup>108</sup>

El escenario iraní, a pesar de las políticas de censura prevalentes, ha sido relativamente más propicio para el desarrollo del cine kurdo. En primer lugar, porque a pesar de que los kurdos son una minoría étnica indiscutiblemente marginada, las políticas de asimilación no fueron tan radicales como en Iraq, Turquía y Siria. En segundo lugar, debido a que el Kurdistan iraní se benefició enormemente del establecimiento de departamentos de cine en el Kurdistan iraquí, dada la conexión cultural y territorial entre ambas regiones.<sup>109</sup> El éxito internacional del cine iraní también favoreció el florecimiento

<sup>107</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>108</sup> Recuperado de Velásquez Barón y García Perilla, "Relaciones de poder."

<sup>109</sup> Mustafa Gündoğdu afirma que gracias a estas conexiones los cineastas kurdos iraníes han podido acceder al apoyo y las oportunidades generadas en la Región Autónoma del Kurdistan, en Iraq. Ejemplo de ello son los cineastas Shahram Alidi, Jamil Rostami, Taha Karimi y Shirin Cihani, quienes han podido realizar sus filmes con la ayuda de departamentos de cine dirigidos por el Ministerio de Cultura del Kurdistan del Sur en

de diversos cines al interior de este país, entre ellos el kurdo. La ciudad de Sanandaj (lugar donde Bahman Ghobadi vivió e inició su carrera) ha sido un punto focal para muchos realizadores jóvenes en los últimos años; tal es el caso de Saleem Salawati, Jafar Normohammadi, Bijan Zamanpira, Nahid Ghobadi, Sattar Chomani Gol y Ashkan Ahmedi. A pesar de los avances que ha tenido el cine kurdo en Irán, los realizadores enfrentan un gran obstáculo: la censura oficial. En este sentido, según observa Mustafa Gündoğdu, los cineastas de Irán pertenecientes a este grupo étnico deben desarrollar un talento adicional para evitar su encarcelamiento o el exilio.<sup>110</sup>

El desarrollo del cine kurdo en Siria ha sido mucho más complicado debido a las políticas opresoras que su gobierno ha dirigido históricamente contra esta colectividad. Por ejemplo, el hecho de que en Siria se considera un crimen hablar kurdo, o que los kurdos hagan cine. Más aún, hacer películas sobre este grupo étnico, en su lengua, muchas veces se convierte en una cuestión de vida o muerte.

Los kurdos de la diáspora han jugado un papel fundamental en el surgimiento, robustecimiento y difusión de un cine local. Desarraigados de su tierra natal y radicados, sobre todo, en ciudades occidentales, se organizaron en torno a actividades culturales como los festivales de cine, que se convirtieron en espacios desterritorializados para imaginar una comunidad política unificada y construir una soberanía simbólica en la pantalla.<sup>111</sup> Los filmes kurdos creados en la diáspora han fortalecido la identidad de esta colectividad, a la vez que se esfuerzan por cambiar el estereotipo de los miembros de esta etnia, asociado con la violencia, asumido por el mundo exterior. Si bien la producción filmica diaspórica ha ido en aumento, "la falta de comunicación entre sus representantes ha llevado a la disminución de sus vínculos comunales y a una marcada dispersión."<sup>112</sup>

Entre los realizadores kurdos de la diáspora más reconocidos podemos mencionar a Hiner Saleem, nacido en Iraq y radicado en Italia, quien inició su carrera en 1992 y se enfocó en representar las condiciones de vida de los kurdos después de la Primera Guerra del Golfo. Algunas de sus películas son: *Vive La Marie... et la Liberation du Kurdistan*, *Absolitude* (2001) y su famoso largometraje *Vodka Lemon* (2003). Otros dos importantes

---

los últimos años. A ellos se suma Bahman Ghobadi, quien logró rodar algunas de sus películas en Kurdistán iraquí y obtener apoyo financiero en aquella región.

<sup>110</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>111</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 479.

<sup>112</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

directores –asentados en Alemania– que comenzaron sus respectivas carreras en la década de 1990, son Yüksel Yavuz y Züli Aladağ. A ellos se suman Jano Rosebani, director kurdo-estadounidense cuyo filme más conocido es *Jiyan* (Life) (2002) y Halil Uysal, radicado en Europa, quien en los años noventa se dedicó a hacer "cine de guerrilla"<sup>113</sup> y fue asesinado en combate contra el Estado Islámico en 2008.<sup>114</sup>

De modo paralelo al auge del cine kurdo, en los años noventa inició un proceso por su nacionalización que implicó diversos intentos por definirlo y enmarcar su esencia y que los kurdos, como comunidad política imaginada, se apropiaran de él.<sup>115</sup> Este proceso se discute a continuación. A pesar de que, como veremos, la definición de cine kurdo ha mutado y respondido a necesidades variables de afirmación identitaria, casi siempre se emplean tres criterios para insertar una película en esta categoría. El primero es si la película utiliza la lengua kurda, y en qué medida, el segundo es el origen étnico del cineasta que la realiza y el tercero se refiere a la representación –más o menos– imparcial o positiva de los kurdos que construye el filme.<sup>116</sup>

Aunque existen películas de directores pertenecientes a este grupo étnico, filmadas o no en lengua kurda, desde las últimas décadas del siglo XX, éstas se consideraban parte de las tradiciones cinematográficas de los países de procedencia de los directores en función de su nacionalidad. No fue sino hasta el año 2000, según coinciden los especialistas,<sup>117</sup> y debido al éxito que obtuvo el primer largometraje de Bahman Ghobadi, *A Time for Drunken Horses* (2000), que el cine hecho por kurdos alcanzó visibilidad internacional. Esta obra inició un debate sobre la existencia del cine kurdo y su relevancia para la identidad de este pueblo e impulsó la organización de varios festivales

---

<sup>113</sup> Con este concepto nos referimos a producciones filmicas, frecuentemente clasificadas como documentales, que ofrecen una perspectiva interna de la guerrilla kurda, en las que se abordan temas como la resistencia en las montañas, la vida cotidiana de los guerrilleros y su entrenamiento o formación. Estas producciones filmicas muchas veces incluyen entrevistas a los guerrilleros. Véase Kevin Smets & Ahmet Hamdi Akkaya, "Media and violent conflict: Halil Dag, Kurdish insurgency, and the hybridity of vernacular cinema of conflict," *Media War & Conflict*, 9 (1) (2016): 84.

<sup>114</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>115</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 477-84.

<sup>116</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 480.

<sup>117</sup> Autores como Hamid Naficy, Mustafa Gündoğdu, Kevin Smets, Ali F Sengul, Suncem Koçer y Özgür Çiçek coinciden en que la proyección de *A time for drunken horses* y su premiación en Cannes constituye un punto de inflexión que colocó al cine kurdo en la escena cinematográfica global, es decir, lo visibilizó internacionalmente.

internacionales en torno a este cine emergente en ciudades como Londres, Berlín, París, Nueva York, Melbourne, Diyarbakir y Duhok.<sup>118</sup>

Los organizadores del Festival de Cine Kurdo de Londres (2001) –liderados por Mustafa Gündoğdu– se propusieron en su primera emisión eliminar simbólicamente las fronteras que fragmentaban a los kurdos y su territorio; se trataba de hacerlos visibles mediante el fomento de una producción cinematográfica propia y la reivindicación de películas que, según ellos, pertenecían al legado cultural de este grupo étnico.<sup>119</sup> Fue en este marco que se inició el proceso de nacionalización de un cine étnico emergente.

La película *Zare* fue el emblema de estos esfuerzos de apropiación. Esta cinta del director armenio Amo Bek-Nazaryan es una película muda, filmada en 1926 y ambientada en un pueblo kurdo de montaña de la Armenia soviética, que cuenta la historia de un frustrado romance entre una bella pueblerina (*Zare*) y un pastor kurdo llamado Seydo. A pesar de que no cumple con ninguno de los criterios antes mencionados para catalogar una película como kurda, Gündoğdu y sus colegas se apropiaron este filme en un contexto de no reconocimiento e invisibilidad de este grupo étnico al interior de los estados nacionales en que habita la mayoría de sus miembros.<sup>120</sup> *Zare* lograba un importante fin cultural y político al objetivar a los kurdos como un pueblo homogéneo y plenamente diferenciado de cualquier otro, de allí que fuese reivindicada como piedra angular del cine kurdo al hacer visible a esta colectividad en las páginas de la historia, a pesar de no haber sido éste su sentido original.

Posiciones poco flexibles han acotado drásticamente los criterios para definir al cine kurdo. Las propuestas más "puristas" sostienen que para considerar un filme como parte de esta categoría debe estar filmado completa o mayoritariamente en lengua kurda y el origen étnico de su realizador debe ser invariablemente kurdo. Aunque estos elementos son, indiscutiblemente, relevantes para su catalogación, esta postura parece ignorar las restricciones del uso de esta lengua y las limitaciones a las que se enfrentan los cineastas en Irán, Iraq, Siria y Turquía. En este tenor, Mújde Arslan plantea la siguiente pregunta: ¿quién tiene derecho a representar [visualmente] a los kurdos? En su opinión, la causa del tratamiento dado a *Zare* en el proceso de nacionalización del cine kurdo –el cual justifica y valida– es la ansiedad histórica sobre la visibilidad de los kurdos y propone una definición

---

<sup>118</sup> Smets and Sengul, "Kurds and their crossroads," 251.

<sup>119</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 479.

<sup>120</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 481.

propia, según la cual se debe evaluar la kurdidad de las películas a partir del grado en que éstas visibilicen a los miembros de esta colectividad. De este modo, deja en segundo término tanto el origen del realizador como el idioma empleado en el filme.<sup>121</sup> La propuesta Arslan no pretende desestimar dichos aspectos sino flexibilizar los criterios de clasificación al considerar prioritaria la afinidad de los enunciados filmicos con la causa kurda.

La filmografía de Bahman Ghobadi es compatible con cualquiera de los criterios señalados para ser considerada parte de esta forma discursiva emergente, ya que el realizador es de origen kurdo y sus películas han sido filmadas (mayoritariamente) en su lengua materna y rodadas en regiones pertenecientes a Kurdistán, además de visibilizar en todas ellas a sus compatriotas. En este sentido, estimamos que Ghobadi puede considerarse un instaurador de discursividad<sup>122</sup> porque sus obras abrieron un espacio para algo distinto: un cine étnico inédito que se convirtió en referente para otros cineastas kurdos. Además, Ghobadi imprime en sus cintas un sentido de denuncia e integra a los habitantes locales como actores en buena parte de ellas, lo que las dota de mayor realismo.

### 1.3 Estilo cinematográfico de Bahman Ghobadi

Los filmes que analizamos en esta investigación pueden clasificarse, de inicio, como cine de autor dado que Bahman Ghobadi es la cabeza creativa de su equipo de trabajo y, como director, imprime su huella y estilo personal en cada una de las áreas y actividades que estructuran sus películas. El hecho de ser, además, guionista de sus obras le otorga un peso mayor como autor.<sup>123</sup> Por otra parte, su filmografía se ajusta a los criterios que Ma. Luisa García Guardia y Tania Menéndez Hevia proponen para definir el cine independiente: 1) vinculación artística de las producciones con un movimiento cinematográfico concreto, en este caso el nuevo cine iraní; 2) rechazo a las normas industriales (o comerciales) de los grandes consorcios multinacionales;<sup>124</sup> 3) un claro interés por la experimentación en otras

---

<sup>121</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 482-483.

<sup>122</sup> Foucault, *¿Qué es un autor?*, 12.

<sup>123</sup> Gutiérrez Correa, "El cine de autor."

<sup>124</sup> Al respecto Bahman Ghobadi ha declarado que "lamentablemente hay una invasión de macropelículas en la que el cine de Hollywood ahoga y quita el espacio al cine independiente... Estoy decidido a hacer películas para los espectadores y no películas industriales. No quiero hacer películas que necesiten grandes apoyos de publicidad para calar entre la gente. Quiero hacer un cine para que el espectador, boca a boca, hable y narre mi mensaje." Bahman Ghobadi, entrevista publicada en el sitio web de la Asociación cultural peruana *Chachando Sueños*, 11 de septiembre de 2009. Disponible en:

artes afines al cine;<sup>125</sup> 4) un acento individual, acompañado por una visión crítica frente a la realidad en la que el director desarrolla su trabajo; 5) guiones peculiares escritos por el propio director e inclusión de actores no profesionales en el reparto.<sup>126</sup>

Si bien las obras de Ghobadi están claramente influenciadas por movimientos como el neorrealismo italiano y los nuevos cines iraníes, ha desarrollado un estilo propio que puede observarse de manera particular en sus obras ficcionales. Éstas han sido clasificadas como etnoficción por especialistas como Kelen Pessuto ya que están basadas en la investigación de campo, privilegian el uso de actores no profesionales cuyas experiencias personales nutren las historias narradas en las cintas, emplean la improvisación como método de filmación y técnica histriónica y tienden a la heroización de sus personajes.<sup>127</sup> Efectivamente, para construir buena parte de sus relatos filmicos, este artista se ha internado en los lugares donde más tarde filma y donde viven las personas que integran su reparto. Este fue el caso de *A time for drunken horses*, para cuyo rodaje se instaló por un tiempo en Baneh y escuchó las historias de vida de los lugareños; fue así como construyó la narración.<sup>128</sup> Lo mismo ocurrió con la filmación de *Turtles can fly* (2004), la cual estuvo precedida por la estancia de Ghobadi en las locaciones.<sup>129</sup> Respecto a la improvisación fílmica, este director ha declarado (sobre al menos tres de los cuatro filmes que se revisan

---

<http://chacchandosuenos.blogspot.com/2009/09/entrevista-bahman-gobadhi-director-de.html> (Consultado 22 de junio de 2021).

<sup>125</sup> Además de haber incursionado en la fotografía al inicio de su carrera, Ghobadi toca varios instrumentos musicales e incluso canta. Bahman Ghobadi, "«Rhino Season», la venganza encriptada de Ghobadi contra el régimen iraní," entrevista por Mateo G. Prieto, *La Marea*, 3 de noviembre, 2013. Disponible en: <https://www.lamarea.com/2013/11/03/cultura-bahman-ghobadi/>. (Consultado 22 de junio de 2021).

<sup>126</sup> Ma. Luisa García Guardia y Tania Menéndez Hevia: Mímesis en el paradigma del llamado "cine contemporáneo" y la narración hipermedia, *ICONO* 14, no. 8 (2016): 1-2.

<sup>127</sup> La etnoficción es un género de cine antropológico, inaugurado por Jean Rouch en los años 50's, en el que la frontera entre documental y ficción se diluye, ya que los sujetos (personajes del filme) son inventados por ellos mismos y por el director; quien para construirlos hace una investigación etnográfica y emplea la improvisación tanto en la filmación como en la actuación. En esta práctica cinematográfica la actuación generalmente está inspirada en las experiencias de los protagonistas a quienes tiende a heroizar. Para una aproximación completa al tema véase Pessuto, "Made in Kurdistan," 145-75.

<sup>128</sup> Bahman Ghobadi, entrevista recuperada del sitio Ci-CI archivo. Disponible en: <http://cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=93&t=17378>. (Consultada 21 de junio de 2021).

<sup>129</sup> En entrevista, Ghobadi dice respecto a la producción de *Turtles can fly* (Ghobadi, 2004): "Yo estuve en esos lugares durante dos semanas, antes de rodar la película, con una cámara de bolsillo. No me he inventado nada, cada escena ocurre en lugares reales, son pueblos y mercados de verdad". Bahman Ghobadi, "Con esta película quería expresar toda mi rabia," Reportaje 52º Festival de Cine de San Sebastián, entrevista por Elsa Fernández-Santos y Rocío García, *El país*, 25 de septiembre de 2004. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2004/09/26/cultura/1096149603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/09/26/cultura/1096149603_850215.html). (Consultado 20 de junio de 2021).

en esta investigación) que antes de empezar a filmar no tenía un guion terminado y que la historia se fue tejiendo conforme avanzaba el rodaje.<sup>130</sup>

La participación de actores no profesionales, quienes debido a la existencia de un guion flexible no pocas veces actúan a partir de un ejercicio de improvisación, es otro de los elementos característicos del estilo de Ghobadi, tal como lo señaló en entrevista respecto a los actores de *Turtles can fly*: "no quería que actuaran, sino que vivieran ante la cámara [...] lo que ocurre delante de la cámara ocurre una sola vez, no se puede ensayar y no se puede repetir."<sup>131</sup> Sobre *The songs of my mother's land* (2002) también dijo en otra entrevista que dejó que los actores –igualmente principiantes– jugaran.<sup>132</sup> Otro rasgo característico de sus filmes es que los personajes, por su resiliencia frente a las adversidades, no sólo resultan ser heroicos sino que fungen como representantes o microcosmos de la etnia kurda.

Además de los elementos referidos, la filmografía que estudiamos se distingue por la mezcla de varios géneros cinematográficos como la comedia,<sup>133</sup> el drama y la Road Movie,<sup>134</sup> así como la presencia constante de música regional, los rodajes dentro de Kurdistán y la visibilización de la cultura kurda. La reaparición de personajes en distintas películas es una marca distintiva del cine de Ghobadi que puede ejemplificarse con el profesor y el médico que se hacen presentes tanto en *The songs of my mother's land* como en *Turtles can fly*. Este recurso, según declara el realizador, tiene la intención de expresar que "en Kurdistán sigue habiendo lo mismo, sigue habiendo violación, tráfico, pisoteo de derechos... [y mostrar] la continuidad de la rutina de la vida misma."<sup>135</sup>

Como se mencionó en el apartado anterior, la falta de una industria de cine kurdo consolidada afecta las prácticas fílmicas de los realizadores locales y las películas de

---

<sup>130</sup> Bahman Ghobadi, "No quiero películas, quiero rodar la vida," entrevista por Carolina Ethel, *El País*, 12 de agosto de 2007. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2007/08/13/revistaverano/1186956018\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/08/13/revistaverano/1186956018_850215.html). (Consultado 19 de junio de 2021), Ghobadi, Asociación cultural peruana *Chacchando Sueños* y Ghobadi, interview by Erin Torneo.

<sup>131</sup> Ghobadi, entrevista por Elsa Fernández-Santos y Rocío García.

<sup>132</sup> Ghobadi, interview by Chris Kutschera.

<sup>133</sup> En *The songs of my mother's land* (2002), *Turtles can fly* (2004) y *Halfmoon* (2006) es posible reconocer la presencia de elementos humorísticos que rompen la tensión dramática de vez en cuando.

<sup>134</sup> La estructura narrativa de este género cinematográfico está integrada por: a) una breve presentación del entorno, b) el (los) protagonista (s) inicia (n) su viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas, c) el personaje principal conoce lugares y personas extrañas (ajenos a su entorno de origen), d) obtiene nuevos aprendizajes y e) adquiere una nueva conciencia. Véase Santiago García Ochoa, "Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie," *Revista Anual de Historia del Arte*, no. 15 (junio de 2009): 190-91.

<sup>135</sup> Ghobadi, interview by Peter Scarlet.



Ghobadi no son la excepción. De esta situación derivan ciertos rasgos característicos de las películas que examinamos. A excepción de *Halfmoon* (2006), sus obras contaron con equipos de producción y presupuestos reducidos en comparación con las producciones promovidas por el régimen iraní o con las grandes producciones comerciales.<sup>136</sup> Las formas de distribución poco ordinarias que emplea Ghobadi para hacer llegar sus enunciados fílmicos a los espectadores responden tanto a la limitación presupuestal como a la censura: para sortear los controles gubernamentales optó por distribuir todas sus películas en DVD de forma gratuita en Irán<sup>137</sup> y para ello era necesario limitar los costos de producción.

Con base en esos elementos es posible afirmar que el cine de Ghobadi es una forma discursiva híbrida en la que convergen el documental con la ficción, el humor con la tragedia y el neorealismo italiano con las nuevas olas cinematográficas iraníes. El de Ghobadi es un cine de autor, independiente, que retoma algunos elementos del cine clásico como la causalidad narrativa<sup>138</sup> aunque, a diferencia de éste, incluye finales ambiguos (o abiertos) que privilegian la reflexión de los espectadores. Sus obras han sido muchas veces clasificadas como cine político o de denuncia a causa de las problemáticas que exponen, la exaltación del sufrimiento del pueblo kurdo que representan y la crítica social que efectúan.

Las películas de este realizador se han posicionado como emblemas del cine kurdo no sólo por el carácter heroico que dan a este pueblo a través de sus personajes y los elementos identitarios específicamente kurdos mencionados hasta aquí, sino también por haber creado una suerte de topografía visual<sup>139</sup> que muestra la accidentada geografía y los imponentes paisajes montañosos de Kurdistán, así como las fronteras que dividen al territorio y su población. Los elementos referidos, a los que se suman el desplazamiento perenne de los protagonistas en viajes angustiosos y los cruces fronterizos arduos, configuran las firmas narrativas y estilísticas de Ghobadi.<sup>140</sup>

Al hacer de sus filmes un medio para evocar la existencia ancestral de los kurdos dentro de una geografía políticamente cargada, Ghobadi ha contribuido a la institucionalización de los parámetros discursivos del cine kurdo, consagrándose como una

---

<sup>136</sup> Ejemplo de ello es que, de acuerdo con declaraciones de Ghobadi, *Turtles can fly* fue filmada con dinero de su tío materno y de préstamos de dos bancos de Kurdistán. Ghobadi, entrevista por Elsa Fernández-Santos y Rocío García.

<sup>137</sup> Naficy, *A Social History*, 267.

<sup>138</sup> David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), 54.

<sup>139</sup> Hamid Dabaşı, citado en Çiçek, "The Fictive Archive."

<sup>140</sup> Hamid Naficy, *A Social History*, 236.



figura prominente de este género emergente.<sup>141</sup> Su estilo cinematográfico híbrido, combinado con la amplia proyección internacional que ha alcanzado, posibilitó la visibilización de los kurdos en el escenario global e impulsó la nacionalización del cine kurdo; de ahí que pueda ser catalogado como instaurador de un género discursivo emergente: el cine kurdo.

## 1.4 La recepción

La comprensión de los filmes que componen el corpus de esta investigación, además de la reflexión en torno a su creador (sujeto discursivo), precisa del análisis de sus espectadores (receptores). Durante mucho tiempo la figura del “receptor” quedó relegada a un papel secundario en el análisis de la producción discursiva. Rechazando esta perspectiva, Hans Robert-Jauss reconoce al receptor (lector en su caso pues trabaja con fuentes escritas) como actualizador de la obra.<sup>142</sup> En este apartado abordamos los espacios de circulación de las producciones fílmicas que son objeto de nuestro estudio e indagamos sobre las posibles comunidades de interpretación<sup>143</sup> a las que se dirigen. Con ello no se pretende asignar a los espectadores el mayor peso en la comprensión de los bienes culturales en cuestión sino establecer una relación entre cineasta-película-público (autor-obra-lector), apelando al círculo hermenéutico gadameriano.<sup>144</sup>

### 1.4.1 Festivales de cine y circulación global

A pesar de que las producciones euro-estadounidenses han dominado el mercado cinematográfico mundial desde la invención del cinematógrafo, cada vez existe una mayor oferta de películas procedentes de diversas latitudes. Durante la segunda mitad del siglo XX surgieron movimientos de renovación a nivel global, incluidos los denominados países periféricos. En Irán, el derrocamiento del Primer Ministro Mohamed Mossadegh y el

---

<sup>141</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 478.

<sup>142</sup> Hans-Robert Jauss, "Historia de la literatura como provocación para la ciencia literaria," discutido por Jean Starobinski en Jean Starobinski, "Un desafío a la teoría literaria," en Rall, Dieter (edit.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (México: UNAM, 1987), 213.

<sup>143</sup> Categoría que Roger Chartier y Guglielmo Cavallo emplean para referirse a los lectores de algún texto, en este caso textos fílmicos. Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid: Taurus, 1997), 3.

<sup>144</sup> Gadamer, *Verdad y método*, 168-93.

regreso al poder del shah Mohammad Reza Pahlevi en 1963, implicó la instauración de un nuevo código de censura basado en criterios políticos; el régimen utilizó abiertamente al cine y la televisión como instrumentos de propaganda y de legitimación cultural en el extranjero.<sup>145</sup> Desde entonces la producción de bienes culturales en Irán ha estado sujeta a rigurosos controles gubernamentales.

En los primeros años de la década de los setenta la producción en serie de películas "a modo" que tenía lugar en Irán fue irrumpida por los trabajos de jóvenes cineastas influenciados por las nuevas olas de cine surgidas alrededor del mundo, de manera particular por el neorrealismo italiano. A pesar de la censura gubernamental y de su desconexión con el gusto del público, las películas creadas por los miembros de este movimiento de renovación lograron mayor proyección al participar en el Festival de cine de Teherán desde su primera edición (1972).<sup>146</sup> En las últimas décadas del siglo XX, una vez finalizada la guerra entre Irán e Iraq y bajo condiciones internas de estabilidad política, el cine iraní tuvo gran resonancia global debido a su participación en distintos festivales internacionales. Las películas iraníes que comenzaron a circular en esos espacios formaban parte del nuevo cine iraní, más creativo y personal que abordó temas controversiales e incómodos para el régimen.<sup>147</sup> Es en este escenario que Bahman Ghobadi creó las películas que aquí se analizan.

Al abordar la situación de una minoría étnica, el trabajo del realizador kurdo ha sido clasificado como cine con acento étnico,<sup>148</sup> lo cual le coloca en una posición de desventaja, dentro de Irán, frente a las producciones cinematográficas alineadas con los valores de la República Islámica y del proyecto nacional unificador implementado a partir de 1979. El artista kurdo ha declarado que en ese país hay dos grupos diferentes de directores de cine: los que reciben apoyo del gobierno y los que no. Enfatiza que el tipo de películas que él hace no reciben apoyo gubernamental ni las mandan a festivales,<sup>149</sup> plataformas a las que él mismo ha enviado sus cintas y donde éstas han hecho un fuerte eco.

---

<sup>145</sup> Elena, *Los cines periféricos*, 266.

<sup>146</sup> Algunas de ellas fueron: *Ragbar* [El chaparrón] (1972), de Bahram Beyzai, *Mogholha* [Los mongoles] (1973), de Parviz Kimiavi, *Tangsir* [Tangsir] (1973), de Amir Naderi, y *Mosafer* [El viajero] (1974) de Abbas Kiarostami. Véase Elena, *Los cines periféricos*, 268.

<sup>147</sup> Elena, *Los cines periféricos*, 269-73.

<sup>148</sup> Naficy, *A Social History*, 236.

<sup>149</sup> Bahman Ghobadi, "Una mirada a lo que pasa al interior del cine iraní a través de Bahman Ghobadi," entrevista por Catalina Gómez, *Semana*, 3 de mayo, 2010. Disponible en

Según señala el propio Ghobadi en una entrevista, en Irán las películas independientes sólo reciben permiso para ser mostradas en uno o dos cines. Por ejemplo, *Turtles can fly* (2004) fue proyectada únicamente en dos salas del país mientras una película apoyada por el gobierno era exhibida al mismo tiempo en 36 salas. Transcurrida una semana, le quitaron una sala para dársela a la película con auspicio gubernamental. En la misma entrevista señala que las autoridades iraníes no le han dado ni un solo segundo para publicitar sus películas en televisión ni las muestran en ese medio. En este sentido, dice, "el panorama es muy negro para los cineastas independientes como yo."<sup>150</sup> Contrario a lo que pasa en Irán, Ghobadi ha encontrado en los festivales internacionales de cine un espacio invaluable para la difusión de sus obras, sobre todo, entre los públicos occidentales. Por ejemplo, los filmes objeto de nuestro estudio han sido exhibidos y galardonados, entre otros, en el Festival Internacional de Cine de Cannes, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y el Festival Internacional de Cine de Chicago.

*A time for drunken horses* (2000), primer largometraje del cineasta kurdo, obtuvo el premio Cámara de Oro y el Premio de la Crítica Internacional en el festival de Cannes del año 2000, además del Premio Especial del Jurado en el Festival de Guijón y fue nominada a Mejor película en lengua no inglesa en los Premios Independent Spirit. *The songs of my mother's land* (2002) fue premiada en los festivales de Cannes, Guijón, Chicago y Tokyo. Por su parte, *Turtles can fly* se proyectó en más de 100 festivales alrededor del mundo y obtuvo más de cuarenta galardones entre los que destacan la Concha de Oro a la mejor película del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2004), el Premio Especial del Público en el Festival Internacional de Cine de Sao Paulo (2004), La Pieza en el Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (2005), el Premio de la Paz en el Festival Internacional de Cine de Berlín (2005) y, en 2005, fue nominada a mejor película extranjera en los Premios Oscar. Finalmente *Halfmoon* (2006), además de que se produjo por encargo para ser exhibida en el festival New Crowned Hope, organizado y financiado en el marco de las celebraciones del 250 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, recibió la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2006.

¿A qué se debe el éxito de Ghobadi en estos espacios? Para responder esta pregunta debemos recordar que los festivales internacionales de cine surgieron como reacción al

---

<https://www.semana.com/cine/entrada-blog/una-mirada-pasa-interior-del-cine-irani-travesbahman-ghobadi/22385/>. (Consultado 29 de mayo de 2021).

<sup>150</sup> Ghobadi, entrevista por Catalina Gómez.

monopolio de la industria hollywoodense y a la política cultural de los regímenes fascistas europeos en los años cuarenta y, desde entonces, "proporcionan un espacio en el que múltiples agentes negocian relaciones de cultura, poder e identidad locales, nacionales y supranacionales."<sup>151</sup> En este sentido, por favorecer la distribución de películas independientes, los festivales de cine han permitido a este realizador, marginado dentro de Irán, difundir enunciados audiovisuales que, al abordar la identidad y condiciones de vida de los kurdos, ponen en relieve la diversidad étnica iraní.

La resonancia de los filmes del realizador kurdo en los distintos festivales internacionales donde han sido exhibidos no puede adjudicarse únicamente a su acento étnico ni a su naturaleza independiente, aunque son aspectos significativos. La explicación de su éxito debe considerar el horizonte en que fueron proyectados y premiados. Las cintas se estrenaron entre el año 2000 y 2006, un periodo marcado por los conflictos sucesivos en Medio Oriente tanto entre países de esa región como por la intervención de Occidente en la zona. En esta época se agudizó la condena del discurso occidental a los regímenes políticos instaurados en aquella región, no alineados con sus intereses. Paralelamente la política estadounidense construía a los nuevos enemigos del progreso y la libertad que desbancarían paulatinamente a los soviéticos: los musulmanes. En esos años, de forma más acentuada que ahora, las personas originarias de Medio Oriente y, en general, los musulmanes comenzaron a aparecer reiteradamente en los medios de comunicación de masas como terroristas o como víctimas de la opresión de los gobiernos enemigos.

Lo anterior repercutió tanto en los festivales internacionales de cine, en los que las obras que abordaban dichos temas fueron bien recibidas e incluso esperadas, como en la circulación de los filmes en los cines del hemisferio occidental. Sobre el papel que la política juega en el surgimiento y el éxito de cineastas y películas independientes –la política interna iraní, la política del exilio, la de los países anfitriones, los festivales de cine, los críticos y los distribuidores y la geopolítica– Hamid Naficy proporciona el ejemplo de la película *Kandahar* (Mohsen Makhmalbaf, 2001). Esta es una coproducción franco-iraní en

---

<sup>151</sup> "Festivals provide places in which multiple agents negotiate local, national, and supranational relations of culture, power, and identity". La traducción es mía. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen* (New Brunswick, NJ y London: Rutgers University Press, 2011), 1. Citada en Danna A. Levin Rojo y Michelle Aguilar Vera, "El norte nortado: dos películas sobre migrantes en la frontera México-Estados Unidos," en *Mexican Transnational Cinema and Literatur*, ed. Maricruz Castro Ricalde et. al. (Oxford: Peter Lang, 2017), 215.

la que, según el cineasta y académico estadounidense Jamsheed Akrami,<sup>152</sup> ningún distribuidor mostró interés hasta los ataques del 11 de septiembre de 2001; después de este evento competían por ella.<sup>153</sup>

La cinta *The songs of my mother's land* se estrenó en Estados Unidos un año después de *Kandahar*, bajo el título *Marooned in Iraq*. En la opinión del mismo Akrami, Wellspring Media, que tenía los derechos para distribuir el filme, no aprovechó la algidez del contexto para publicitar la película. No obstante, fue bien recibida por los públicos estadounidenses al igual que otras producciones procedentes de Medio Oriente en el mismo periodo.<sup>154</sup> *Turtles can fly* es sin duda la obra más conocida y de mayor circulación de Bahman Ghobadi. De ello nos hablan los festivales en que participó y los múltiples galardones a que se hizo acreedora. En México, por ejemplo, fue exhibida en la Cineteca Nacional y en los años posteriores a su estreno se ha proyectado en diversos espacios de difusión cultural como el Canal 11 y el Canal 22 –de televisión abierta– y en varias muestras de cine, eventos académicos, cine-clubes, etc. *Halfmoon* también fue exhibida en la Cineteca Nacional y, derivado de su participación en el festival New Crowned Hope, tuvo una mayor circulación a nivel mundial. Aunque *A time for drunken horses* y *The songs of my mother's land* no igualan en circulación a los últimos filmes mencionados, sin duda son referentes del cine regional por formar parte de la filmografía de uno de los cineastas de mayor renombre a nivel mundial.

Es notable que mientras Bahman Ghobadi ha sido censurado, perseguido y marginado en Irán, según el propio director a causa de su origen étnico<sup>155</sup> y filiación religiosa, musulmán sunní,<sup>156</sup> en Occidente es un artista sumamente valorado. Ha sido entrevistado por reconocidos especialistas en cine de Medio Oriente como Jamsheed Akrami, el ejecutivo de festivales y conductor Peter Scarlet, el periodista francés Chris

---

<sup>152</sup> Quien consultó con distribuidores de películas estadounidenses durante seis meses después del estreno de la cinta. Naficy, *A Social History*, 247.

<sup>153</sup> Naficy, *A Social History*, 247.

<sup>154</sup> Entre las películas proyectadas en las salas de cine estadounidenses entre el año 2000 y 2007 se encuentran *Circle* (2001), *Kandahar* (2001), *Baran* (2001), *The Backboard* (2002), *Offside* (2007) y *Halfmoon* (2007). El año que aquí se anota corresponde al estreno de los filmes en cines estadounidenses. Información recuperada en Naficy, *A Social History* 246-251.

<sup>155</sup> Bahman Ghobadi, "En el Kurdistán, la poesía está presente en la vida diaria," entrevista por Nando Salvá, *El periódico de Aragón*, 06 de Agosto de 2007. Disponible en [https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/bahman-ghobadi-en-kurdistan-poesia-presente-vida-diaria\\_341806.html](https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/bahman-ghobadi-en-kurdistan-poesia-presente-vida-diaria_341806.html). (Consultado 30 de mayo de 2021).

<sup>156</sup> Más del 90 % de los iraníes son musulmanes, de ellos, el 89% practica la rama chií y sólo el 11 % pertenece a la sunní, como Ghobadi, quien es parte tanto de una minoría étnica como religiosa.

Kutschera y, más recientemente, el inmigrante inglés de origen iraní, radicado en Canadá, Jian Ghomeshi; quienes también han establecido contacto con otros famosos directores de cine como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf y Yilmaz Güney y con figuras kurdas tales como los líderes políticos Masud Barzani y Jalal Talabani.

Además del interés que sus filmes han despertado entre los críticos de cine y de las reseñas y comentarios que innumerables diarios internacionales y plataformas digitales les han dedicado, el realizador ha colaborado con personalidades de la talla de Martin Scorsese y el mexicano Guillermo Arriaga. Por otra parte, sus filmes han recibido elogios de artistas como Roger Waters y literatos como Mario Vargas Llosa. Actualmente Bahman Ghobadi es miembro activo de The Kurdish Project, una iniciativa de educación cultural para crear conciencia sobre los kurdos en Occidente y destacar la cultura kurda y las historias personales sobre los kurdos y el Kurdistán, fundada por el empresario kurdo-estadounidense Farhad Khosravi.<sup>157</sup> Esto ya nos habla de la gran proyección e influencia internacional del realizador que, en buena medida, debe a los festivales de cine. Es notorio el reconocimiento que su trabajo ha alcanzado en Occidente, lo cual no es resultado del azar sino que tiene que ver, indudablemente, con la relación "amistosa-colaborativa" prevalente entre los movimientos políticos kurdos, sobre todo en Iraq, y los gobiernos de las potencias occidentales, concretamente Estados Unidos y el Reino Unido.

#### 1.4.2 El espectador anónimo

La filmografía de Bahman Ghobadi ha alcanzado gran fama en el mundo occidental a raíz de su exhibición y obtención de premios en festivales internacionales de cine; no obstante el cineasta ha declarado en diversas ocasiones que sus filmes están hechos para el pueblo kurdo.<sup>158</sup> En este tenor, varios periodistas, críticos y estudiosos del cine le han asignado el papel de portavoz de los kurdos porque en casi todas sus producciones representa los rasgos característicos de su cultura. Efectivamente, además de ser instrumentos de denuncia, sus películas constituyen una suerte de dispositivo testimonial identitario, de modo que son los kurdos, y muy probablemente los grupos sociales con los que éstos conviven o cohabitan,

---

<sup>157</sup> <https://thekurdishproject.org/our-mission/> (Consultado 1 de junio de 2021).

<sup>158</sup> Bahman Ghobadi, "En Irán falta autorización incluso para pensar," entrevista por *Euronews*, Actualizada al 9 de septiembre, 2011. Disponible en <https://es.euronews.com/2012/11/09/bahman-ghobadi-en-iran-hace-falta-autorizacion-incluso-para-pensar>. (Consultada 25 de mayo de 2021).

quienes pueden comprender mejor su valor simbólico. ¿Cuál es entonces el público ideal de Ghobadi?

Un elemento fundamental para responder esta pregunta es la lengua en la que están filmadas las películas que componen el corpus de nuestra pesquisa. Cuando se crea un texto (literario, visual, audiovisual, sonoro), el sujeto discursivo espera que el mensaje que desea transmitir sea comprendido. Si bien los filmes pueden ahora ser doblados a otros idiomas o subtitrulados de forma relativamente fácil, su idioma original nos dice mucho de su lector ideal. Pese a que hay pocas salas de cine en Kurdistán y la circulación comercial de las películas que analizamos es prácticamente nula en dicha región, el hecho de que hayan sido filmadas mayoritariamente en lengua kurda, da muestra del esfuerzo de Ghobadi por crear contenidos culturales que sirvan a los kurdos para reconocerse.

Por ser un grupo étnico marginado, los kurdos carecen de representación o han sido sub-representados en los libros de historia, la literatura, la prensa, la televisión y el cine de los países en que habitan. Bahman Ghobadi ha construido representaciones propias de esta etnia. La mayoría de sus películas, trata temas relacionados con la vida y sufrimientos de los kurdos. Al respecto señala que “sólo retrata las cosas que ha vivido y visto;”<sup>159</sup> es decir, representa una experiencia de sufrimiento compartida por esta colectividad en dispositivos testimoniales cinematográficos. Mustafa Gündoğdu, uno de los fundadores del Festival de Cine Kurdo de Londres, deja claro este punto cuando afirma que

el cine tiene una capacidad peculiar para unir a la nación kurda; cuando un kurdo de Irak se sienta en un cine europeo junto a un kurdo de Turquía y ve una película que narra un funeral o una boda kurda en Irán, esa experiencia se vuelve efectiva para sanar las rupturas del tiempo y la historia en el conocimiento cultural, la memoria histórica.<sup>160</sup>

Siguiendo esta idea, consideramos que una de las pretensiones de las películas de Ghobadi es justamente lograr algún tipo de unificación entre los kurdos que viven tanto dentro de Kurdistán como en la diáspora. Aquí conviene señalar que la experiencia de ver una película en Kurdistán es muy distinta a las prácticas occidentales de consumo de cine. Mientras que en países como Estados Unidos, Japón, Reino Unido, Italia, Alemania, etc. las salas de cine y otras plataformas para mirar una película (medios digitales, compra de un ejemplar, muestras de cine, etc.) abundan y, en general, son accesibles a los públicos, en

---

<sup>159</sup> Gómez, "Cine sin Saddam."

<sup>160</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 479.



toda la región de Kurdistán, a principios del siglo XXI, existían únicamente 10 salas de cine para alrededor de 40 millones de kurdos. Ghobadi cuenta que sólo una vez logró mostrar la película *Turtles can fly* (2004) a un público kurdo nativo (en Iraq) y en aquella ocasión la gente lo abrazó y lloró de emoción.<sup>161</sup> Si bien los canales de distribución y espacios de proyección cinematográfica en Kurdistán siguen siendo una asignatura pendiente, es claro que al crear sus filmes, Ghobadi está pensando en sus compatriotas.

Respecto al horizonte de enunciación de la filmografía de Bahman Ghobadi, es importante destacar que en el mundo moderno la producción y reproducción de los bienes culturales se ha incrementado considerablemente y éstos se han convertido en productos de consumo que pueden comprarse y venderse en el mercado; es decir, son accesibles a individuos ampliamente diseminados en el espacio y en el tiempo. En este tenor, el desarrollo de los medios de comunicación de masas ha transformado la naturaleza de la producción simbólica y su circulación en el mundo moderno.<sup>162</sup> Esta dinámica comunicativa ha dado lugar a lo que Ana Rosas Mantecón llama mediatización de la cultura.<sup>163</sup> En este contexto, el cine, capaz de atraer grandes audiencias y penetrar los sentidos y las emociones de los espectadores, se ha convertido en uno de los medios más eficaces para satisfacer las demandas de entretenimiento y gestionar los proyectos de legitimación política y construcción identitaria de las sociedades actuales. Este escenario ha permitido que las películas de Bahman Ghobadi lleguen a una multiplicidad de públicos alejados espacial, cultural y temporalmente de su horizonte de enunciación.

Además de la proyección que los festivales internacionales –y las salas de cine en las que son ofertadas– le han dado a las películas del cineasta kurdo, actualmente existe una amplia gama de espacios en los que circula todo tipo de producciones fílmicas; entre ellos podemos mencionar la televisión, las muestras de cine, las compañías de comercio electrónico, las plataformas digitales gratuitas, los servicios de streaming por suscripción, el mercado negro, etc. Esta diversidad de espacios a través de los cuales las distintas comunidades de interpretación pueden acceder a la obra de Ghobadi, hace prácticamente imposible rastrear sus alcances de circulación, identificar el perfil de sus públicos o conocer

---

<sup>161</sup> Ariana Mirza, "Bahman Ghobadi and New Kurdish Cinema," Translation from German: Isabel Cole, *Qantara.de*, 2005. Disponible en <https://en.qantara.de/content/bahman-ghobadi-and-new-kurdish-cinema-ten-movie-theaters-for-40-million-people>. (Consultado 2 de junio de 2021).

<sup>162</sup> Thompson, *Los media y la modernidad*, 25.

<sup>163</sup> Ana Rosas Mantecón, "Desigualdades modernas: ofertas culturales y públicos," en *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* 23-43 (Barcelona: Gedisa, 2018), 32.



el sentido que éstos le asignan a sus películas. Esto nos permite proponer la categoría de espectadores anónimos, es decir, una cantidad incalculable de *receptores* marcada por la pluralidad, cuya ubicación espacial no siempre se puede identificar, los cuales acceden a estos productos culturales a través de distintos medios de los que no necesariamente se tiene un registro preciso y que están unidos sólo por la circulación de un discurso,<sup>164</sup> en este caso el que construye Ghobadi.

Conviene destacar que, aunque el desarrollo de los medios de comunicación es un rasgo característico del mundo moderno, siguen existiendo espacios en los que, por razones políticas, culturales, económicas o sociales, éstos no se han afianzado del todo. En este sentido, debemos considerar que aun cuando Ghobadi crea sus películas como un dispositivo unificador a través del cual sus compatriotas locales pueden reconocerse, en Kurdistán no existe una industria cinematográfica que permita lograr este cometido. Si bien la Región Autónoma del Kurdistán, en Iraq, ha experimentado un notable desarrollo económico y tecnológico, en los lugares que habitan los kurdos más desfavorecidos no existen condiciones adecuadas para la circulación de las obras de Ghobadi, ni de cualquier otro cineasta. Con esto quiero resaltar que, a pesar de los avances tecnológicos y los procesos de globalización, en la época moderna no existe un acceso cultural<sup>165</sup> homogéneo.

Es evidente que los filmes de este artista cumplen una función identitaria por las razones expuestas hasta aquí. Lo anterior posiciona a los kurdos como uno de los públicos ideales de las películas que se analizan. Aunque no es posible argumentar que por estar filmadas en kurdo las cintas están dirigidas exclusivamente a los públicos locales, este rasgo sí nos deja ver que el realizador se empeña en imprimirle un acento étnico a sus obras, una suerte de marca de origen. La exaltación del sufrimiento de los kurdos y la exposición de los agentes responsables de su desgracia nos hablan de un segundo público al que este cineasta busca llegar: los espectadores internacionales. Con ello no pretendo decir que la situación que se vive en Kurdistán sea absolutamente desconocida fuera de aquella

---

<sup>164</sup> Rosas Mantecón, "Desigualdades," 30.

<sup>165</sup> Con acceso cultural me refiero a las prácticas de relación de los públicos con los bienes y servicios producidos dentro del campo cultural, con sus dinámicas cambiantes de producción, circulación y acceso en momentos históricos diversos. Al respecto Ana Rosas Mantecón afirma que el rol de público es producto no sólo de una oferta cultural que convoca ya que los posibles públicos pueden responder o no a las ofertas culturales dependiendo de su ingreso, escolaridad, ocupación, edad, género y lugar en el que habitan. La no asistencia de ciertos sujetos o grupos puede ser producto no sólo de la lejanía geográfica, la falta de capital cultural o económico sino de barreras simbólicas que impiden su acceso. Véase Rosas Mantecón, "Desigualdades," 24-37.

región, sino que Ghobadi trata de insertarla en la historia global a partir de la representación interna contenida en sus películas.

Actualmente sería ingenuo empeñarse en identificar y caracterizar de forma precisa a los espectadores de las obras de Bahman Ghobadi –como de muchas otras– dado el horizonte mediático globalizado en el que se crean y en el que son continuamente reactualizadas, lo que aquí interesa es indagar sobre el conjunto de transformaciones y condiciones que intervienen en el surgimiento de sus comunidades de interpretación y el modo en que los bienes simbólicos en cuestión se insertan en estos procesos.<sup>166</sup>

En este sentido, y en concordancia con Michel de Certeau, consideramos que un "texto no cobra significado más que a través de sus lectores [...] no se convierte en texto más que en su relación con la exterioridad del lector..."<sup>167</sup> Lo mismo vale para cualquier otro enunciado discursivo. Es por ello que aunque Ghobadi creó sus filmes con un sentido específico, cada espectador (receptor) lo interpretará de manera distinta, algunas veces de modo similar a su pretensión "original", otras tantas alejado de ésta pero siempre desde unas convenciones particulares, dando paso a un encuentro de sentidos variable en cada tiempo, espacio y cultura.

---

<sup>166</sup> Rosas Mantecón, "Desigualdades," 23.

<sup>167</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1, Arts de faire, 1980; reedición (París: Gallimard, 1990), 251. Citado en Chartier y Cavallo, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, 1.

## Capítulo 2 La frontera: una signatura

La frontera ha sido una sombra constante para el territorio conocido como Kurdistán. Aunque los límites internacionales que hoy lo atraviesan son los que más profundamente lo han marcado, igual que a su población, este espacio geográfico fue casi desde sus orígenes una región fronteriza. Su ubicación geoestratégica permitió que sus habitantes mantuvieran cierta autonomía cuando se hallaban dominados por el Imperio Otomano y el Persa, a la vez que facilitó los intentos de los poderes centrales por mantenerlos divididos y así tener mayor control sobre ellos.<sup>168</sup> Al estar asentados en los confines de estos imperios, los kurdos muchas veces se agenciaron como primer frente de defensa durante los conflictos librados en la zona, una suerte de guardianes forzados. En este apartado analizamos cuatro enunciados filmicos del cineasta kurdo Bahman Ghobadi, cuyo común denominador es la presencia de la frontera, con el propósito de reconocer los rasgos de la representación que el realizador construye de ésta y a partir de dicho análisis identificar la intencionalidad que subyace a dicha representación.

### 2.1 *A time for drunken horses* y la frontera ubicua

Para mí la diferencia entre la ficción y la realidad es de apenas un cabello, nada más.<sup>169</sup> (Yafar Panahi)

*A time for drunken horses* (2000) es el primer largometraje de Bahman Ghobadi. Filmada en lengua kurda con la participación de actores no profesionales, esta película se hizo acreedora a múltiples galardones y su éxito internacional marcó el inicio de la nacionalización del cine kurdo, emprendida por algunos miembros de la diáspora radicados en Gran Bretaña y basada en políticas de identidad.<sup>170</sup> Este filme narra la historia de cinco hermanos kurdos, huérfanos de madre que viven en Sardab, una aldea ubicada al pie de la frontera que Irán comparte con Iraq y en la que en los años setenta se instaló un campo de refugiados en el que Bahman Ghobadi, siendo un niño, vivió durante varios meses.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Pedro González-Arroyo, "Bajo el recuerdo de Saladino. Los kurdos, ¿un pueblo sin Estado?" *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, no. 49 (Vol VX): 221.

<sup>169</sup> Cèlia Benavent, D. G., "Entrevista con Yafar Panahi," *Banda Aparte*, no. 16 (1999), 81.

<sup>170</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 477-84.

<sup>171</sup> Bahman Ghobadi, "Profile of Iranian Kurd Director Bahman Ghobadi," interview by Peter Scarlet, 2007. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9mTQrvPNvXc&t=940s> (Vista el 15 de marzo de 2021).

Madi, uno de los protagonistas de la historia, tiene quince años y padece una enfermedad que no le permitió crecer ni valerse por sí mismo y que lo mantiene tomando medicamentos permanentemente. Su vida depende de una cirugía que deben realizarle en Iraq, y que sólo prolongará su vida por algunos meses, la cual es el motor del relato filmico. Al inicio de la película el padre de los niños, dedicado al contrabando, muere en la frontera, víctima de la explosión de una de las muchas minas antipersona que fueron sembradas en suelo kurdo desde los tiempos de la guerra entre Irán e Iraq (1980-1988). Tras la muerte de su padre, y con tan sólo doce años, Ayoub se convierte en el jefe de familia. Antes dedicado, junto a su pequeña hermana Amaneh, al embalaje de paquetes en un bazar iraquí, el chico se ve obligado a trabajar como contrabandista. La hermana mayor, Rojine, se encarga de las labores domésticas y del cuidado de la menor de los hermanos, quien no rebasa los tres años de edad. Al ver que Ayoub no logra reunir dinero suficiente para la cirugía de Madi en su nuevo trabajo como contrabandista, Rojine decide casarse con un hombre iraquí de origen kurdo, quien promete hacerse cargo de los gastos de su hermano enfermo. Además de los niños, la frontera se agencia como protagonista de la historia, ya que la vida de la comunidad representada en la cinta y los sucesos clave en la trama están atravesados por ésta.

La película, dividida técnicamente en 16 capítulos, inicia con un diálogo en voz over<sup>172</sup> entre Amaneh, una de las niñas protagonistas, y el director del filme. Él le pregunta a la niña su nombre y ambos, a través de la conversación, sitúan a los espectadores en el relato que inicia. Amaneh se convierte en la voz narradora de la historia. El bazar en el que trabajan los niños enmarca la primera secuencia del filme. Al término de una jornada difícil, Ayoub, Amaneh, Madi y una decena más de niños abordan una camioneta que los trasladará a su aldea. Rahman, el conductor del vehículo, forzado por otro sujeto, utiliza a los niños para contrabandear libros de ejercicios escolares. Es en el minuto 10:22 cuando la frontera interrumpe el trayecto de los viajeros. Con una toma en primer plano, son captados los rostros desconcertados de los niños, detenidos por varios guardias fronterizos, armados, que les piden bajar de la camioneta para ser inspeccionados (fig. 1 y 2). Al descender, Madi deja caer accidentalmente los libros que escondía entre sus ropas poniendo al descubierto a los demás niños.

---

<sup>172</sup> Voz en over es la que proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad, como es el caso de la voz narradora. Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 1991), 103.



Fig. 1 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 2 *A time for drunken horses*, 2000.

Mediante el uso de un plano general se puede ver a los niños de espaldas, formando una fila y levantando las manos para ser revisados por los policías que los detuvieron (fig. 3). Uno a uno entregan los libros que escondían hasta apilarlos juntos. La camioneta y el conductor son detenidos y los libros, confiscados. Con una toma en profundidad observamos a Rahman al volante y en un segundo plano vemos a los niños alejarse para cruzar la frontera a pie; corren uno tras otro hacia su aldea. En esta escena, la frontera es mostrada como un espacio que precisa ser resguardado, dada su fragilidad material, y como causa de infortunios. Durante los minutos que son detenidos en el puesto de control fronterizo, los niños se vuelven sujetos vulnerables al quedar a merced de los guardias iraníes. Es así como la frontera se convierte en una zona de desamparo, ilegalidad y peligro cuyo marco es la frialdad de los colores presentes en la escena; el paisaje nevado intensifica su carácter dramático.



Fig. 3 *A time for drunken horses*, 2000.

Para entender la peligrosidad de la frontera conviene señalar que durante la década de 1980 tuvieron lugar diversos enfrentamientos armados cerca de ella tanto entre el movimiento político kurdo y las fuerzas de seguridad del recién instaurado régimen islámico como entre las distintas facciones políticas kurdas.<sup>173</sup> A este escenario se sumó la encarnizada y larga guerra librada entre Irán e Iraq. Si bien la cinta no se desarrolla ni se ambienta en este periodo, nos muestra algunas de las secuelas de estos conflictos, por ejemplo, la abundancia de minas antipersona en ambos lados de la frontera. La explosión de una de éstas es la que le quita la vida –en la frontera- al padre de los niños protagonistas del filme.

La secuencia de la muerte del padre (15:35-17:15) inicia con Rojin cruzando un puente para encontrarse con el cadáver de su progenitor que es transportado, inerme, en el lomo de una mula. La chica llora y grita mientras una mujer y su tío la sostienen. La expresión de su rostro, captada en un primer plano, denota desasosiego y zozobra (fig. 4). Asimismo, observamos a Ayoub y Amaneh quienes, confundidos en medio de los gritos y la agitación de los pobladores de la aldea, se enfrentan a una tragedia: la muerte de su padre. Amaneh cuenta que tuvo un sueño extraño, una premonición en la que estaba implicado su papá lo que nos da cuenta de la concepción fatídica de futuro que subyace al relato fílmico.



Fig. 4 *A time for drunken horses*, 2000.

<sup>173</sup> Ferez Gil, *Estos son los kurdos*, 100-101.



La ausencia de la figura paterna es un tema frecuente en el cine kurdo, sobre todo el realizado desde el exilio. En un artículo que analiza tres filmes de directores kurdos exiliados, Bahar Şimşek equipara la figura paterna con el Estado; concretamente señala que la ausencia del padre en los filmes que estudia representa la inexistencia de un Estado kurdo.<sup>174</sup> En *A time for drunken horses* la muerte del padre no parece estar relacionada con el anhelo de estatalidad, ya que el proyecto de erección de un Estado kurdo independiente, reconocido internacionalmente se tornó inviable desde la primera mitad del siglo XX al significar la mutilación entidades estatales que no están dispuestas a ceder parte de su territorio. Esta situación ha dado paso al surgimiento de nuevas vías de autodeterminación como el modelo político denominado Confederalismo Democrático<sup>175</sup> planteado por el líder kurdo, actualmente preso en Turquía, Abdullah Öcalan y puesto en marcha en el Kurdistán sirio (Mapa 5) desde hace algunos años. En el filme, el deceso del padre, más que la falta de un Estado kurdo, es una muestra de la fatalidad de la frontera que se asocia con un sentimiento de pérdida que agudiza el desamparo de los cinco hermanos como microcosmos de la etnia kurda.



Figura 1. Mapa político actual de Kurdistán  
Fuente: reelaborado a partir de CIA, 2019, con base en Martorell (2016, p. 142). Esta imagen se comparte con la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

Mapa 5 Kurdistán sirio (Rojava) destacado por la autora<sup>176</sup>

<sup>174</sup> Bahar Şimşek, "Lost Voices of Kurdish Cinema," *Middle East Journal of Culture and Communication*, no. 9 (2016): 352.

<sup>175</sup> En la década de 1990 Abdullah Öcalan, líder del Partido de los Trabajadores de Kurdistán (PKK) confeccionó este proyecto; una forma de organización político-social, alternativa al Estado-Nación, que busca mejorar sosteniblemente la situación de las sociedades en Oriente Medio a través de la implementación de políticas comunitarias, anticapitalistas, de autodefensa y antipatriarcales. El Confederalismo Democrático en Kurdistán es un movimiento antinacionalista que no cuestiona las fronteras políticas existentes, su objetivo capital es establecer estructuras federales en Irán, Iraq, Siria y Turquía que estén abiertas a todos los kurdos y al mismo tiempo formen una confederación para estas cuatro partes del Kurdistán. Consúltese Öcalan, *Confederalismo Democrático*, 7-44.

<sup>176</sup> Recuperado de Velásquez Barón y García Perilla, "Relaciones de poder."

La apresurada boda de Rojine es otro de los eventos desarrollados en la frontera. La joven, preocupada por la salud de Madi y, desde mi perspectiva, como una forma de liberación, decide contraer matrimonio con un hombre kurdo que vive al otro lado de la frontera, en el Kurdistán iraquí. El "trato" matrimonial es cerrado por el tío de Rojine sin avisarle a Ayoub, lo que provoca la ira del chico. La escena nupcial es precedida por el viaje de la novia adolescente, a través de las montañas nevadas, acompañada de varios hombres, entre ellos su tío y su futuro esposo, a quienes Ayoub se unirá ya avanzada la travesía; Ghobadi utiliza la secuencia del viaje para captar los imponentes paisajes kurdos (fig. 5, 6 y 7).



Fig. 5 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 6 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 7 *A time for drunken horses*, 2000.



La secuencia del rito nupcial (min. 58:20-1:04:03) inicia con una toma del paisaje nevado cuyo monocromatismo es roto por la presencia de un pequeño árbol seco y una alambrada mal puesta: la frontera (fig. 8). A ella se ve llegar a la novia montada en una mula, a los cinco hombres que la escoltan y a un segundo equino que transporta a Madi. La comitiva se detiene justo un paso detrás de la frontera, colocándose uno al lado del otro. El novio saluda a un grupo de personas que esperan a la pareja, el saludo es devuelto por estos individuos cuya indumentaria es similar a la de los acompañantes de Rojin. En esta escena, la frontera es un punto de encuentro, tanto de los novios como de los dos grupos de personas, unos habitantes de Irán y los otros de Iraq, todos kurdos. Su fragilidad física se hace patente al ser atravesada dando un simple paso al frente. Su cruce resulta sencillo debido a que carece de vigilancia estricta y de dispositivos de seguridad permanentes. Quienes ahí se encuentran son conscientes de la existencia de un límite fronterizo tanto como de su porosidad. Lo que aquí nos proyecta Ghobadi es la percepción que sus personajes tienen de Kurdistán, lo observan como una geografía dividida que no ha dejado de ser una sola.



Fig. 8 *A time for drunken horses*, 2000.

En contraste con la unión de la pareja, en la misma secuencia la frontera se convierte en escenario de la separación de los hermanos. Madi, quien viviría con Rojine, es repudiado por la familia de su esposo por considerarlo una carga. El chico enfermo regresa a casa con Ayoub y su tío. Entre el llanto de Madi, la resignación de Ayoub y la confusión de Rojine, la familia es dividida por la frontera. Esta experiencia no es desconocida para el director del filme, quien ha declarado en varias entrevistas que algunos miembros de su

familia viven en Iraq y que para obtener el permiso que se requiere para visitarlos debe esperar varios meses.

A pesar del sacrificio que Rojine hace para que su hermano enfermo sea atendido en Iraq, Ayoub decide cruzar la frontera para vender una mula y, con el dinero que obtenga, pagar la cirugía de Madi. Es necesario vender la mula en Iraq porque allá se paga por un precio más alto. Ayoub se dirige al encargado de una caravana de contrabandistas para pedirle que lo deje viajar con ellos hacia Iraq, el hombre le dice que la ruta no es segura para un niño, le advierte sobre los peligros del viaje y hace hincapié en que los caminos están llenos de minas y emboscadas. Ayoub argumenta que no es un niño y se une a la caravana asumiendo toda la responsabilidad. Aprovechándose de la situación, el hombre pone como condición al adolescente llevar una carga de mercancías sin recibir pago alguno. Ayoub accede de inmediato, sólo piensa en mantener con vida a su hermano.

La travesía inicia con el avance, uno tras otro, de los contrabandistas y las mulas borrachas colina arriba. Los integrantes de la caravana se dirigen hacia una amenazante frontera. Con el uso de la cámara de mano, el realizador imprime realismo a la escena, logrando que los espectadores se sientan parte de ella (fig. 9). Con un plano general, el director muestra la imagen de un grupo de personas que caminan sin rumbo aparente, transportando pesadas cargas en medio de un terreno agreste. Esta es una imagen que se asemeja a las muchas que retratan los éxodos kurdos y que han circulado a través la televisión y los periódicos por décadas. Muchos de los miembros de este grupo étnico han sido desplazados de sus hogares a causa de los conflictos librados en Kurdistán, entre ellos la guerra entre Irán e Iraq (1980-1988), la Primera Guerra del Golfo Pérsico (1990-1991) y la intervención estadounidense en Iraq (2003).



Fig. 9 *A time for drunken horses*, 2000.

Al tiempo que Ayoub le dice a Madi que están acercándose a la frontera, inicia una emboscada. La confusión y el miedo invaden los niños. A través del uso de primeros planos los espectadores podemos ver la expresión de angustia y desesperación en el rostro de Ayoub. Madi yace inerte en medio de la espesa nieve, mientras su hermano lucha por levantar a la mula que han de vender al otro lado de la frontera. Con un plano general en ángulo contrapicado se ven rodar llantas y se distinguen siluetas humanas minúsculas que se pierden en la nieve. Entre sonidos de ametralladoras, llanto y gritos, Ayoub logra poner en pie al equino y, una vez pasado el caos, los dos hermanos continúan su camino. El heroísmo, la valentía y la perseverancia se hacen presentes como atributos de Ayoub quien, podemos decir, personifica al pueblo kurdo.

En la escena final los dos niños y la mula cruzan una frontera que ahora luce frágil e inofensiva. La blancura de la toma es manchada por la presencia de una, débilmente colocada, alambrada de púas (fig. 10). De un momento a otro los dos hermanos están en Iraq. Los espectadores no sabremos nunca si los chicos lograron su objetivo, debemos crear nuestro propio final. El sonido off del aullido de los lobos, que trae de vuelta la sensación de peligro, pone fin al filme.



Fig. 10 *A time for drunken horses*, 2000

Como una daga, la frontera atraviesa la cinta de principio a fin y esto tiene que ver tanto con su horizonte de enunciación como con la experiencia vital del director. Recordemos que las obras de Bahman Ghobadi se adscriben en la categoría de cine de autor; por lo tanto, este producto cultural es la forma en que él, un miembro de la etnia

kurda, canaliza su experiencia de vida, marcada, como la del grueso de sus compatriotas, por el establecimiento arbitrario de fronteras que ha trastocado profundamente la vida de este pueblo. El realizador utiliza su primer largometraje como "medio autorreflexivo de reconocimiento e identificación"<sup>177</sup> a la vez que como dispositivo testimonial.

Conviene señalar que antes de *A time for drunken horses*, Ghobadi ya había filmado diecinueve cortometrajes entre 1991 y 1999. Sin embargo, su madurez filmica y la proyección internacional que esta película alcanzó en los distintos circuitos en que fue exhibida, la catapultó como la producción inaugural del cine kurdo en Irán. La presencia constante de la frontera en el filme nos habla del modo en que su director percibe una problemática contemporánea de la que ha sido parte. El análisis de este enunciado filmico nos da cuenta de la experiencia personal del realizador al tiempo que nos aproxima a una realidad sociohistórica concreta: las condiciones de vida de la etnia kurda en Irán en el cambio de siglo.

## 2.2 Frontera: zona de guerra

Puede que los kurdos no tengan cines a los que ir a ver películas, pero sus vidas se desarrollan como una película. La guerra, los combates, todo eso es un telón de fondo de sus vidas reales...<sup>178</sup>  
(Bahman Ghobadi)

Durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI en la región de Medio Oriente tuvo lugar un periodo de guerras sucesivas. Dos de ellas, que dejarían tras de sí desgarradoras consecuencias, fueron la Guerra Irán-Iraq desarrollada entre 1980 y 1988 y la invasión estadounidense a Iraq iniciada en marzo de 2003. Por su localización y participación activa en estas contiendas, una vez más, los kurdos se llevarían la peor parte. Las secuelas de estos conflictos bélicos serían registradas y difundidas, sobre todo, a través de la televisión y la prensa y más tarde inspirarían la creación de diversas producciones cinematográficas; dos de ellas son *The songs of my mother's land* (2002) y *Turtles can fly* (2004).

---

<sup>177</sup> Şimşek, "Lost," 352.

<sup>178</sup> Bahman Ghobadi, "Between Iraq And A Hard Place: Bahman Ghobadi's Kurdish Tale 'Marooned In Iraq'" Interview by Nick Poppy, *IndieWire*, April 29, 2003. <https://www.indiewire.com/2003/04/between-iraq-and-a-hard-place-bahman-ghobadis-kurdish-tale-marooned-in-iraq-79767/>. (Consultado 2 de abril de 2021).

### 2.2.1 Las secuelas de un prometedor conflicto en *The songs of my mother's land* (*Marooned in Iraq*)

A poco más de un año del triunfo de la Revolución Iraní (1979) estalló la guerra entre Irán e Iraq. En septiembre de 1980 las tropas iraquíes lanzaron un ataque en contra de Irán, el objetivo del gobierno de Bagdad era recuperar la parte del río Shatt al-Arab que fue cedida a Irán en el acuerdo de Argel de 1975.<sup>179</sup> Por estar situado en los márgenes de la frontera con Irán, el Kurdistán iraquí se convirtió en un potencial lugar de acceso para las tropas enemigas. Es por ello que el movimiento político kurdo vio en este conflicto una oportunidad para negociar con el régimen iraquí. Sin embargo, al no ver cumplidas sus demandas de autodeterminación, algunos sectores de dicho movimiento dotaron de un paso seguro a las fuerzas militares iraníes. El auxilio prestado a Irán traería fatídicas consecuencias para los kurdos de Iraq, una de las más cruentas fue la "Ofensiva Anfal" orquestada por el régimen iraquí que consistió en el lanzamiento de ataques químicos en contra de la población kurda, la muerte de casi 200,000 kurdos y la destrucción de varios centenares de pueblos habitados, mayoritariamente, por miembros esta etnia.<sup>180</sup>

En el año 2002, cuando la política antiterrorista estadounidense estaba en auge, se estrenó la película *The songs of my mother's land*, también conocida como *Marooned in Iraq*. Producida con la venia del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica de Irán y filmada en el Kurdistán iraní, la película fue galardonada con los premios Gold Plaque del Chicago International Film Festival y el François Chalais Award del Festival de Cannes. La historia está ambientada en el periodo de guerra entre Irán e Iraq y en ella se muestran algunas de las consecuencias más lamentables de aquel conflicto que, como muchos kurdos, también el director padeció.

La cinta ha sido clasificada en el género Road Movie por especialistas como Devrim Kılıç y Kelen Pessuto a quienes nos unimos, ya que inicia con una breve presentación del entorno, los protagonistas emprenden su viaje en busca de nuevas perspectivas, conocen

---

<sup>179</sup> Acuerdo entre Irán e Iraq cuyo objetivo era poner fin al conflicto histórico entre ambos países respecto a sus fronteras terrestres y navegables. En él se estipuló la utilización conjunta de parte del río Shatt al-Arab a cambio de la entrega a Iraq por parte de Irán de dos pequeños territorios en Sefsaad y en Sen el Cos. Sin embargo, en septiembre de 1980, Iraq derogó el tratado de forma unilateral, lo que detonó el largo conflicto entre ambos países en la década de 1980. Cesáreo Gutiérrez Espada y Enrique Silvela Díaz-Criado, *El conflicto de Irak I, Conflictos internacionales contemporáneos 7*, (Madrid: Ministerio de Defensa, Instituto de Estudios Internacionales y Europeos "Francisco de Vitoria" Universidad Carlos III de Madrid, 2006), 19.

<sup>180</sup> Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 134-38.

lugares y personas, obtienen nuevos aprendizajes y adquieren una nueva conciencia. Si bien los personajes del filme terminan su viaje a pie y, más que aspirar a nuevas perspectivas, buscan a una mujer en apuros, puede inscribirse en este género dado que el viaje es hilo conductor de la narración.<sup>181</sup>

*The songs of my mother's land* narra la travesía de Mirza, un famoso músico kurdo, y sus dos hijos, Barat y Audeh, quienes viven en el Kurdistán iraní. Los tres hombres emprenden un viaje en motocicleta hacia Iraq en busca de Hanareh, la ex esposa de Mirza, quien lo abandonó para irse con Seyed, el mejor amigo del viejo músico. Hanareh, Mirza y Seyed integraban un grupo musical que, según el relato fílmico, se desintegró tras el triunfo de la Revolución Iraní, cuando el régimen islámico prohibió a las mujeres cantar en público;<sup>182</sup> fue entonces que la mujer decidió irse a Iraq con Seyed.

En la primera escena se observan grandes montañas rocosas, un terreno agreste y a varias personas viajando en el mismo vehículo, una de esas personas es Barat, hijo de Mirza, quien se dirige a la casa de su padre. A través de su mirada, el director conecta el vehículo con el contexto espacial circundante (fig. 11 y 12). Se escucha una canción de fondo, el ruido pronunciado de los aviones cruzando el cielo y algunos sujetos hablando sobre la situación en la frontera, bombardeos, ladrones y campos de refugiados. Las maldiciones dirigidas a Sadam Huseín dan sentido a las expresiones de los pasajeros, ahora el público sabe que el relato se desarrolla en un territorio en guerra, próximo a Iraq. Barat descende del vehículo compartido y a bordo de su motocicleta atraviesa el escarpado paisaje por un solitario sendero hasta encontrarse con su padre y su hermano, Audeh. Es evidente la reticencia de este último para emprender el viaje a Iraq, sin embargo la autoridad de Mirza se impone y los tres músicos kurdos salen de Irán en busca de Hanareh.

---

<sup>181</sup> García Ochoa, "Algunas notas," 190-91.

<sup>182</sup> En la práctica islámica iraní el canto femenino es *haram* (prohibido) debido a que los musulmanes conservadores creen que la voz de una cantante solista puede despertar pensamientos impuros en los hombres, al ser considerada sensual. Pessuto, "Made in Kurdistan," 101.





Fig. 11 *The songs of my mother's land*, 2002



Fig. 12 *The songs of my mother's land*, 2002

Mirza informa a Barat que unos refugiados iraquíes le dijeron que su ex esposa, Hanareh, estaba en la frontera como refugiada, por lo que ha decidido ayudarla. Su primera parada es un campo de refugiados iraquíes ubicado al pie de la frontera entre Irán e Iraq, allí se reunirán con una mujer que tiene noticias sobre el paradero de Hanareh. Una secuencia que dura casi siete minutos (16:23-22:58) nos da cuenta de las atrocidades causadas por la guerra. A su llegada a este campo de refugiados los tres viajeros quedan asombrados por tanta desgracia, se han cruzado con decenas de refugiados que, a pie y a bordo de vehículos, circulan a un costado de la frontera, el sonido diegético de las ambulancias agrega a la escena un tinte trágico.

Audeh y Barat se detienen y miran el campo de refugiados. En una toma de plano entero con un ángulo de cámara contrapicado los vemos montados en su motocicleta, detrás de una endeble alambrada de púas que indica la línea fronteriza (fig. 13). Este tipo de ángulo suele dar la impresión de superioridad, en esta escena coloca a los viajeros por encima de los refugiados, más desafortunados que los visitantes, al tiempo que magnifica el límite que supone la frontera.



Fig. 13 *The songs of my mother's land*, 2002.

La siguiente toma, consistente en un plano general, nos pone en la perspectiva de los músicos recién llegados (fig. 14). En el campo de refugiados se distinguen decenas de tiendas de campaña, camionetas circulando, fogatas y humo; detrás están las montañas. Mirza cruza la frontera y se adentra en el lugar en busca de noticias de Hanareh. En las inmediaciones de este precario asentamiento humano marcado por el caos, el famoso músico es testigo del sufrimiento de los desplazados, ve a niños llorando, mujeres gritando, hombres desorientados, todo ocurre en penumbra. Esta pudo ser la suerte de muchos kurdos iraquíes que durante la guerra se vieron forzados a replegarse a la zona que en aquellos momentos consideraron más segura: la frontera.



Fig. 14 *The songs of my mother's land*, 2002.



Los itinerantes dejan el campo de refugiados, no sin antes tocar un poco de música y cantar para los niños del lugar que miran el espectáculo del otro lado de la alambrada fronteriza, apenas unos centímetros separan a los artistas de su desventurado público infantil. Los rostros en primer plano de los niños, que aplauden y cantan mientras asisten a la presentación musical, son atravesados por el alambre de púas, como ocurre en una escena del filme *Turtles can fly* (fig. 15 y 16). Todo indica, como sugiere Carlos Martínez Assad, que en esta película la música se presenta como un vehículo para la paz.<sup>183</sup>



Fig. 15 *The songs of my mother's land*, 2002.



Fig. 16 *Turtles can fly*, 2004.

En el campo de refugiados Mirza se entera de que Hanareh escribió una carta para él, lamentablemente la misiva está extraviada. Para recuperarla le sugieren buscar al mullah Ghader, quien al parecer la tiene en su poder. Ahora se dirigen a Golige en busca del también casamentero. Tras atravesar un árido, imponente y desolado territorio captado mediante planos generales, los músicos llegan a un pueblo en ruinas, situado entre las montañas nevadas del Kurdistán iraquí, del que la gente salió huyendo de las bombas. Una mujer que aún permanece en el lugar dice:

—¡Maldito Sadam! Destruyó esta región entera...

---

<sup>183</sup> Carlos Martínez Assad, "Nuestros días en el cine," en *Los cuatro puntos orientales. El regreso de los árabes a la historia* (México: Océano, 2013), 356. En este capítulo el autor elabora una breve reseña del filme como parte de una sección que titula "El sentimiento musical".

A fin de situar esta acusación conviene señalar que desde los años sesenta, y una vez acordada extraoficialmente la autonomía de la región norte de Iraq entre los partidos kurdos y Sadam Huseín, comenzó una pugna entre kurdos y el gobierno de Bagdad por la provincia de Kirkuk, rica en yacimientos de petróleo. Derivado de este conflicto el régimen iraquí lanzó una campaña de destrucción de pueblos kurdos y arabización que se intensificó hacia 1974, tras la aplicación de la llamada Ley de Autonomía. El despoblamiento masivo de kurdos en la Región Autónoma de Kurdistán en esa época ha sido calificado por Manuel Martorell como un acto de limpieza étnica generalizada.<sup>184</sup>

El trío de músicos continúa su viaje a través de Iraq, un lugar por demás peligroso en tiempos de guerra. Entre paisajes nevados y áridos, los protagonistas se encuentran con un maestro que explica a los niños refugiados cómo funcionan y para qué son utilizados los aviones, mientras las bombas se escuchan estallar. El profesor invita a los músicos a pasar la noche en un campo de refugiados habitado por niños. Como parte del decorado de la escena que inicia en el minuto 1:04:57, vemos improvisadas construcciones cubiertas con plásticos, restos de carros quemados y decenas de niños jugando con la nieve (fig. 17). Este tipo de paisaje corresponde a lo que Marcel Martin denomina decorado impresionista, que al mostrar elementos que condicionan y reflejan el drama de los personajes busca impactar psicológicamente a quienes miran. Martin lo llama también paisaje-estado de ánimo.<sup>185</sup>



Fig. 17 *The songs of my mother's land*, 2002.

<sup>184</sup> Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 132-34.

<sup>185</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2002), 70.

El maestro se encarga de aclarar la escena a sus invitados –y a los espectadores– al señalar que algunos de los niños que viven allí provienen del Kurdistán iraquí y otros son kurdos iraníes, todos ellos perdieron a sus padres durante la guerra y están completamente solos. Audeh, quien tiene siete esposas y once hijas, decide adoptar a dos huérfanos y se queda en el lugar para oficializar el proceso. Mirza y Barat continúan la travesía. El profesor los guía por los blancos senderos, en medio de una fuerte tormenta de nieve, hacia Raman, un pueblo kurdo ubicado en la ciudad de Erbil donde podrán encontrar pistas sobre el paradero de Hanareh. Cabe señalar que Erbil es la capital de la Región Autónoma de Kurdistán, situada al norte de Iraq. Inferimos que la constante alusión a provincias o ciudades kurdas en esta y las demás películas que analizamos, además de situar al público en general, es un recurso que el cineasta utiliza para que los espectadores kurdos se reconozcan en la narración.

A mitad del camino que los llevará a Raman, los dos músicos y el maestro, quien lleva a un niño enfermo sobre su espalda, son testigos de un perturbador evento: la localización de fosas comunes y el desenterramiento de decenas de cadáveres de kurdos asesinados por instrucciones del gobierno iraquí (fig. 18). Los registros visuales y audiovisuales de las fosas comunes que circularon a través de los medios de comunicación al final de la guerra entre Irán e Iraq, y aún muchos años después, son muy parecidos a los que se observan en la escena referida.<sup>186</sup>



Fig. 18 *The songs of my mother's land*, 2002.

<sup>186</sup> Este tipo de imágenes pueden verse, por ejemplo, en el libro *Kurdistan: In the Shadow of History* de la fotógrafa Susan Meiselas. Algunas de ellas están disponibles en: <https://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/>. (Consultado 07 de abril de 2021). Un artículo publicado por la BBC muestra fotografías parecidas, pero captadas treinta años después. Véase Swaminathan Natarajan, "Masacre de kurdos en Irak: el hombre que logró escapar de una fosa común en la que mataron a toda su familia," *BBC News* (08 de septiembre de 2019). Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49602260>. (Consultado 07 de abril de 2021).

En la secuencia que inicia en el minuto 1:17:16 se aprecia un paraje cubierto de nieve, en él hay personas que caminan y cargan ataúdes sobre sus hombros. En profundidad de campo vemos hombres cavando, en busca de sus familiares asesinados, y mujeres que lloran desconsoladas al descubrir entre los cadáveres los cuerpos inertes de sus hijos, esposos, padres, hermanos... Durante la filmación de esta secuencia, en la que la madre de Ghobadi participa como actriz, el realizador le pide que imagine su cadáver yace frente a ella<sup>187</sup> a fin de que la actuación se torne más realista y dramática. Esto evidencia la intención del realizador: calar hondo, perturbar al público.

A finales de la década de 1980 la situación en la zona norte se volvió preocupante para el régimen iraquí ya que las acciones colaborativas de algunos sectores de la población kurda posibilitaron la progresión iraní hacia Kirkuk. Ante este amenazante escenario, Sadam Huseín decidió emplear armas químicas contra los aliados de Irán, gaseando las aldeas kurdas que se sospechaba habían facilitado el avance de las tropas enemigas.<sup>188</sup> Estos ataques químicos fueron parte de la operación Anfal, cuyo caso más conocido y mortífero fue el ataque a la provincia kurda de Halabja, el 16 de marzo de 1988.<sup>189</sup> En *The songs of my mother's land*, Bahman Ghobadi expone las consecuencias de esta campaña genocida con los casos de Hanareh y otras mujeres del último campo de refugiados que visita Mirza, que quedaron desfiguradas y muchas de ellas sin voz. Es así como el realizador utiliza el medio cinematográfico como un dispositivo de memoria y como un instrumento para visibilizar las atrocidades cometidas contra los kurdos durante la guerra entre Irán e Iraq.

El filme termina con una secuencia en la que Sanooreh, la hija de Seyed y Hanareh, es entregada a Mirza para que la cuide a petición de su ex esposa, quien se encuentra en el campo de mujeres refugiadas pero no se deja ver. Mirza pone a la niña en su espalda e inicia su camino de regreso a Irán. Un plano general permite al espectador ver a ambos

---

<sup>187</sup> En el minuto 58:38 de *Marooned in Iraq, Behind Scenes* se observa al director del filme dirigiendo una escena en la que las actrices se encuentran frente a una de las fosas representadas; Ghobadi le dice a una de ellas "Mother you are acting fine. Imagine that in it is my corpse in front of you" y hace ademanes que la invitan a intensificar su reacción. Aunque no es posible asegurar que sea realmente la madre del realizador, según la traducción al idioma inglés del documento audiovisual producido por Mij Film –productora del cineasta-, Ghobadi se refiere a ella como tal. Además, debemos tomar en cuenta que su madre ha actuado en varias de sus producciones, sobre todo las primeras. Video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dXeI4sV2goM&t=511s> (Visto 4 de abril de 2021).

<sup>188</sup> Gutiérrez Espada, *El conflicto de Irak I*, 23.

<sup>189</sup> Manuel Martorell, "Halabja, la venganza de Sadam," *El mundo*, 4 de febrero, 2003, 25. Citado en Martorell, "Kurdistán," 135.



personajes atravesar la nevada superficie; los sonidos diegéticos del ventarrón y de los bombardeos acompañan su trayecto. Como si se tratara de una calca, el cierre del filme nos remite a la escena final de *A time for drunken horses* (fig. 19 y 20).



Fig. 19 Escena final de *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 20 Escena final de *The songs of my mother's land*, 2002.

La blancura de la nieve que inunda la pantalla es atravesada por un alambre de púas débilmente colocado que evidencia la futilidad de las fronteras, los fuertes vientos no dan tregua. Mirza se aproxima a la frontera y antes de cruzarla mira hacia atrás por un instante. Los sonidos de las bombas que estallan y de los aviones de guerra que cruzan el espacio aéreo, no cesan. Finalmente el hombre cruza la línea fronteriza llevando a cuestas a Sanooreh, a quien cubre con una manta como lo hacía Ayoub con Madi en el primer largometraje de Ghobadi. No es un dato menor que el nombre de la niña signifique frontera,<sup>190</sup> lo que implica que el anciano cruza la frontera pero la llevará consigo a donde vaya, lo acompañará como una sombra. Una vez más observamos que, al no estar vigilada ni poseer una estructura física sólida, el protagonista logra atravesar la frontera fácilmente. No obstante, el cruce está rodeado de situaciones adversas como el inclemente frío, los constantes bombardeos y la desorientación. Es así como el director de la película representa a la frontera: un sitio de peligro y, para el caso de este enunciado fílmico, una zona de guerra.

<sup>190</sup> En su artículo "The representation of Kurdish identity and culture in the films of Bahman Ghobadi," Devrim Kılıç aporta este dato, aunque en este texto el nombre de la niña está escrito como Sinoreh. En mis intentos por traducir la palabra frontera al idioma kurdo me di cuenta de que este término en kurdo se escribe hidûd; sin embargo la expresión "fronteras cerradas" se traduce al kurdo como sînorên girtî. Las palabras son muy próximas entre sí y si consideramos que Kılıç es de origen kurdo, que existen varios dialectos de esta lengua y que los subtítulos pueden no ser tan precisos, lo más probable es que este dato sea real. Véase Kılıç, "The representation ."

### 2.2.2 *Turtles can fly: the kurdish shot*

La cámara es un fusil cargado de futuro

(Adrián Carrasco Zanini)

Tras los eventos del 11 de septiembre de 2001 las películas producidas desde y sobre Medio Oriente comenzaron a popularizarse, era un tema en boga. La invasión estadounidense a Iraq (2003) dio pie al surgimiento de un gran número de películas; una de las más trágicas es *Turtles can fly* (2004), escrita, dirigida y producida por Bahman Ghobadi y la primera rodada en territorio iraquí tras la caída de Sadam Huseín, desde una mirada local. Como señala su realizador, la cinta constituye un instrumento de denuncia contra la guerra al constituirse como un registro testimonial de sus trágicas consecuencias.

Así como los acontecimientos del 9/11 en Estados Unidos causaron gran conmoción a nivel mundial, la ocupación anglo-estadounidense del territorio iraquí, iniciada en 2003, provocó una acentuada indignación internacional. A unas semanas de haber iniciado la invasión de Estados Unidos a Iraq, Ghobadi comenzó el rodaje de *Turtles can fly*, filme que contó con la participación de actores no profesionales que el cineasta catalogó como “estrellas de la vida real porque conocen los sentimientos de la gente que vive la guerra.”<sup>191</sup>

Mientras las primeras bombas lanzadas por las tropas estadounidenses caían sobre Iraq y las fuerzas iraquíes trataban de hacer frente al asedio norteamericano con el limitado armamento que poseían, después del embargo que les fue impuesto,<sup>192</sup> el cineasta preparaba su propio misil, uno que sacudiera con fuerza las conciencias de los espectadores y que no pudiera ser esquivado ni siquiera por el blindaje mediático utilizado por Estados Unidos y sus aliados. *Turtles can fly* (2004) es ese misil disparado por el realizador kurdo, quien ha sufrido personalmente los efectos de la guerra y por ello se empeñó en mostrar en este enunciado fílmico los terrenos minados, niños mutilados, gente perdida, inseguridad

---

<sup>191</sup> Ghobadi, entrevista por Juan José Olivares.

<sup>192</sup> Durante los doce años posteriores al término de la Primera Guerra del Golfo Pérsico (1991), Iraq fue sometido a un embargo radical armamentista y a rigurosas inspecciones ordenadas por la ONU. Aunque su propósito público era el decomiso de armas químicas y de destrucción masiva, este embargo buscaba dejar al régimen iraquí en la absoluta indefensión frente a futuros ataques que las potencias occidentales dirigieran hacia esta zona. Véase Gema Martín Muñoz, "Democracia y ocupación militar en Oriente Medio," *Ayer*, no. 65 (2007): 72.

agravada... que vio durante una visita a Iraq unas semanas después del comienzo del devastador conflicto.<sup>193</sup>

Un primer plano del rostro desenchajado de una adolescente que mira hacia atrás, seguido por un plano general tomado con un ángulo contrapicado de la chica, posicionada al filo de un risco, inaugura la tragedia filmica. Los imponentes monolitos que dan forma al peñasco hacen de la chica una silueta minúscula, la objetivizan (fig. 21). En el cielo, que claramente ocupa la mayor parte del espacio de la imagen, destaca la presencia de las figuras fantasmagóricas formadas por las nubes esparcidas en él, la tonalidad resultante, cargada hacia los colores sepia, le imprime un carácter opresivo a la escena. La joven aparece completamente sola, las ramas secas que se levantan en el borde del acantilado son su única compañía, esa soledad y una desgracia que oculta la conducirán al suicidio. La dureza de las rocas contrasta con la fragilidad de la chica, quien de no ser por el color rojo de su vestido pasaría desapercibida. El uso de un plano general para captar el paisaje agreste y desolado que oprime a la joven, desencadena una tonalidad psicológica pesimista que dominará el relato filmico.



Fig. 21 *Turtles can fly*, 2004.

Esta película etnoficcional, estrenada en 2004 y multipremiada en festivales internacionales de cine, narra la historia de los habitantes de Kanebo, un pueblo perteneciente al Kurdistán iraquí, situado cerca de la frontera que comparten Iraq y

---

<sup>193</sup> Tres días después de la caída de Saddam Hussein, Bahman Ghobadi fue a Bagdad para la presentación de su película *The songs of my mother's land* (2002) que se estrenaba. Información extraída de la sección extras del filme *Turtles can fly* (2004), disponible en DVD.



Turquía, quienes en vísperas de la guerra buscan enterarse, a través de la televisión, de las noticias sobre el inminente ataque estadounidense. Para estar al tanto, compran una antena parabólica en un mercado negro ubicado en Erbil, ciudad capital de la Región Autónoma del Kurdistan iraquí.

La cinta es protagonizada por varios niños del pueblo. Uno de ellos es Során, conocido en la comunidad como Satélite; un carismático adolescente y líder de los niños que se encarga de conseguirles trabajo. Satélite, casi siempre está acompañado de Pasheo, quien tiene una pierna mutilada a causa de la explosión de una mina antipersona, y Shirko, sus inseparables amigos. Huyendo de la inevitable guerra, junto a cientos de refugiados más, Hangao, Agrin y Rega se instalan en el pueblo. El primero, es un adolescente que perdió los brazos por la misma causa que Pasheo y que hace predicciones. Agrin es la chica que aparece en la primera escena del filme. La joven tiene un hijo ciego, Rega, quien es producto de una violación que la chica sufrió a manos de soldados baazistas,<sup>194</sup> colaboradores del régimen de Sadam Huseín, alrededor de tres años atrás. Cabe señalar que durante la primera parte de la película el niño ciego parece ser hermano de la chica, es cerca del minuto 28 que nos enteramos de que en realidad es su hijo. En su búsqueda de liberación, al final de la película y tras varios intentos, Agrin asesina a Rega para después suicidarse. La historia termina con la entrada de las tropas estadounidenses al Kurdistan iraquí.

En una de las primeras secuencias del filme (min. 2:40-2:55) Ismail, un anciano kurdo que carga en su espalda una antena de televisión, culpa a Sadam Huseín de las aciagas condiciones que se viven en Iraq. Señala que no tienen agua, electricidad ni escuelas y que, incluso, el régimen le impide al cielo llevar ondas para saber cuándo va a comenzar la guerra contra Estados Unidos. La profundidad de campo muestra la ya conocida imagen del éxodo kurdo,<sup>195</sup> vemos a decenas de personas caminar sin rumbo claro, una detrás de la otra y algunas más viajan en una camioneta pesada (fig. 22). De

---

<sup>194</sup> Pertenecientes al partido iraquí Baaz o Baath –de corte socialista y laico y con una ideología panárabe fundada en la lucha contra el colonialismo europeo- que, desde finales de los años setenta, Sadam Huseín convirtió en su brazo de poder y lo utilizó para ejercer un control cada vez más autoritario sobre la sociedad iraquí.

<sup>195</sup> Este tipo de imágenes recorrieron el mundo a través de la prensa y la televisión. Quien escribe realizó una pesquisa de archivo en cuatro periódicos mexicanos (*El universal, La Prensa, La Jornada y Milenio*) que cubrieron la intervención estadounidense en Iraq. Se revisaron notas de la primera semana de la invasión en las que se hablaba de los kurdos. El análisis de la información permite afirmar que la palabra éxodo y las imágenes que lo evocan son una constante en las noticias sobre este grupo étnico durante el conflicto. Cabe señalar que dichas representaciones son muy parecidas a las que Ghobadi construye en sus filmes.

modo simultáneo, una ambulancia se pierde detrás de un montículo de tierra, se dirige hacia el contingente.



Fig. 22 *Turtles can fly*, 2004.

A pesar de las funestas consecuencias que anuncia la guerra, bien conocidas por los habitantes del pueblo, éstos parecen esperar con ansia la llegada de los invasores occidentales. Niños huérfanos, mutilados y harapientos; adultos desposeídos, desorientados, desplazados; todos ven a los Estados Unidos como la única fuerza capaz de poner fin a la tiranía del también llamado "carnicero de Bagdad." Los pobladores de ciudades como Halabja –ciudad de origen de Agrin y Hangao según la trama– huyen hacia la frontera para escapar del asedio constante del régimen central. Consideramos que la referencia a la provincia de Halabja en el filme es un recurso simbólico que el autor emplea con el propósito de traer a la memoria de los espectadores (sobre todo locales) la cruenta masacre de kurdos que durante la operación Anfal tuvo lugar en aquel lugar bajo el amparo del régimen iraquí. A pesar de servir como lugar de refugio en este contexto, la frontera, según palabras de Bahman Ghobadi, constituye uno de los más grandes enemigos de los kurdos, más aún en un periodo de guerra.

Hacia el minuto 21:44 Ghobadi da a los espectadores una muestra de la forma en que los límites fronterizos vulneran a ciertos sectores de la etnia kurda. En el cuadro vemos al pequeño Rega, ciego y solo frente a la frontera turca. En la toma se utiliza un flou

artístico<sup>196</sup> que destaca la figura tanto de Rega como del alambre de púas del que se sostiene, al tiempo que difumina el paisaje de fondo. La escena se desarrolla en un ambiente lluvioso y desolado en el que predominan los tonos grises y únicamente resalta el cromatismo azul y rojo de la vestimenta del niño (fig. 23). El color rojo del atuendo de Agrin en la escena inaugural, y durante toda la película, también destaca (fig. 24). Todo indica que Ghobadi utiliza la coincidencia cromática como una marca subliminal para conectar a la madre con el niño, como anunciando la existencia de un vínculo filial, antes de revelarlo explícitamente, y un destino compartido: la muerte.



Fig. 23 *Turtles can fly*, 2004.



Fig. 24 *Turtles can fly*, 2004.

En la siguiente toma un plano general sitúa al niño en un entorno bastante singular; en profundidad de campo se revela la presencia de un campo de refugiados en el que destacan las endeble tiendas y los restos de tanques de guerra, conformando así el espacio fílmico (fig. 25). Al ver al niño en riesgo, Satélite y Pasheo se acercan para ayudarlo. En su afán por consolar al asustado Rega, Pasheo simula disparar con su inservible pierna al soldado turco que hace de vigía en un puesto de control ubicado en una zona alta a pocos metros de la frontera. El sonido diegético de los disparos hace correr a los niños, en medio de pícaras risas, hacia el campo de refugiados para reunir al pequeño con su familia.

---

<sup>196</sup> Este efecto consiste en una pérdida voluntaria del enfoque en una parte del cuadro; su utilización responde a fines expresivos. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1989), 33.



Fig. 25 *Turtles can fly*, 2004.

Con esta secuencia el cineasta se propone sintetizar la excesiva violencia que Turquía ha dirigido a la población kurda durante casi un siglo.<sup>197</sup> La asimetría de la acción que el soldado turco, armado, con equipo de protección y desde una torre con vista panóptica,<sup>198</sup> dirige a los indefensos niños, parece ser una analogía entre las fuerzas turcas y la población kurda que habita en su territorio. Conviene señalar que tras la caída de Sadam Huseín, y como aliados de los estadounidenses, los kurdos lograron ciertos beneficios; uno de ellos fue la obtención de una autonomía de facto que dotaba al gobierno de Washington de una zona de influencia en Medio Oriente. En este escenario, Turquía comenzó a temer por el efecto que tal concesión autonomista pudiera tener entre los kurdos asentados en su territorio, ese temor hizo que las fuerzas militares turcas ingresaran poco a poco a Iraq bajo el argumento de proteger sus fronteras.<sup>199</sup>

Ghobadi dirige su siguiente disparo a la Organización de las Naciones Unidas. Como ya se mencionó, en el relato filmico *Satélite* lidera a los niños del pueblo, quienes se dedican a recolectar minas antipersona que fueron colocadas en territorio kurdo durante los múltiples conflictos de los que fue escenario en las últimas décadas del siglo XX. El adolescente, después de enviar a los niños refugiados a trabajar en un terreno minado,

---

<sup>197</sup> Ejemplo de ello es el genocidio de Dersim o las políticas de despoblamiento y destrucción sistemática de comarcas enteras de mayoría kurda situadas en el Kurdistán turco. Martorell, "Kurdistán. Entre la limpieza étnica," 123-29.

<sup>198</sup> Foucault afirma que el panóptico permite garantizar un orden y el control impuesto, ya que el vigía posee una visibilidad total que introduce en el agente vigilado un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Argentina: Siglo XXI, 1976), 185.

<sup>199</sup> Ferez Gil, *Estos son los kurdos*, 43.

negociará con "el señor" la venta de las minas recolectadas por los niños del pueblo, a quienes promete conseguir el mejor precio. El gran plano general que enfatiza el paisaje natural, capta los impactantes monolitos sobre los que Satélite camina para encontrarse con el comprador de minas (fig. 26).

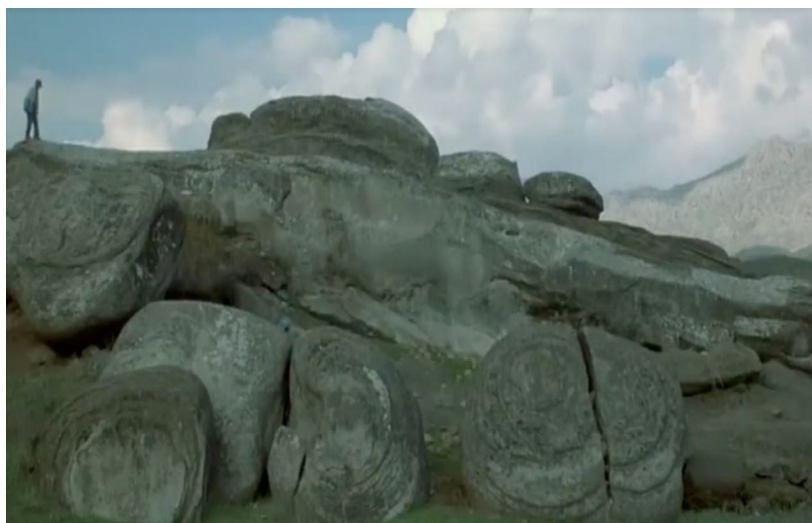


Fig. 26 *Turtles can fly*, 2004.

Con un plano picado,<sup>200</sup> un hombre sentado en el piso, rodeado de minas, que viste de color azul y usa casco y careta, entra a cuadro (fig. 27). Aquí vale la pena señalar que, según plantea Marcel Martin, el uso del plano picado tiende a empequeñecer al individuo y a aplastarlo moralmente. El hombre vestido de azul simboliza a la ONU; el uso del ángulo picado lo coloca por debajo de Satélite, quien representa a los kurdos y que es captado con un plano contrapicado que exalta su figura (fig. 28). El chico trata de llegar a un acuerdo con aquel sujeto, sin embargo "el señor" sugiere un precio muy bajo. En un esfuerzo por obtener una mejor paga, el representante de los niños dice:

Antes me pagabas mucho mejor por las minas, ¿acaso crees que no sé que las Naciones Unidas te las compra a dos mil doscientos dinares? ¡Sé también lo que ganan esos señores! Cada uno de sus perros gana lo que ganan cincuenta niños nuestros y les dan latas de conserva para comer... Tú que eres kurdo, ayuda a nuestros niños...<sup>201</sup>

<sup>200</sup> Martin, *El lenguaje del cine*, 47.

<sup>201</sup> Transcripción textual de las palabras que Satélite dirige al comprador de minas pronunciadas entre el minuto 38:01 y 38:21 del filme *Turtles can fly*, Bahman Ghobadi, 2004.





Fig. 27 *Turtles can fly*, 2004.



Fig. 28 *Turtles can fly*, 2004.

Con este diálogo el director exhibe la pusilanimidad de la ONU frente al conflicto bélico en ciernes. No es un secreto que esta organización no pocas veces ha jugado a favor de los intereses coloniales de las potencias occidentales y la intervención estadounidense en Iraq no fue la excepción. La figura del hombre que desarma las minas que los niños kurdo-iraquíes recolectan arriesgando su vida, quien usa en sus ropas el color emblema de la ONU y que se muestra indiferente a la tragedia kurda, es una metáfora del descrédito que esta organización ha experimentado de forma acentuada durante las últimas décadas.<sup>202</sup> En esta secuencia es posible identificar otro vínculo cromático: el que existe entre el color azul de la vestimenta del comprador de las minas y el del atuendo de Rega, de manera particular el de sus botitas que se convierten en símbolo de tragedia en la escena que las muestra en los pies de Rega, al fondo del lago, tras ser ahogado por su propia madre.

Sobre el papel de la ONU en el conflicto, conviene recordar que, a pesar de que nunca se probó la existencia de armas de destrucción masiva en Iraq, argumento que pretendía justificar la invasión estadounidense, la ONU no evitó el ataque. La resolución 1511 en la que esta organización reconoce al Consejo de Gobierno Iraquí, una especie de gobierno de transición a modo, a pesar de la ilegalidad de la presencia norteamericana en Iraq, da cuenta de su ambigüedad actitudinal.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Autoras como Ana Teresa Gutiérrez del Cid, Gema Martín Muñoz y Luis Mesa Delmonte han abordado en sus estudios la sospechosa actitud que la ONU tomó en la injustificada, ilegal, innecesaria y unilateral invasión de Estados Unidos a Iraq. Véase Luis Mesa Delmonte, "La guerra en Iraq y el impacto del incremento de tropas," *Estudios de Asia y África*, vol. XLIII, no. 3 (Septiembre-diciembre, 2008): 649-683; Gutiérrez del Cid, "El ataque," 145-72 y Martín Muñoz, "Democracia," 69-103.

<sup>203</sup> Martín Muñoz, "Democracia," 73.

El discurso que George W. Bush utilizó para legitimar la ocupación estadounidense en Iraq es retomado con ironía en la película. El chico manco hace una predicción: la guerra va a comenzar. La noticia es anunciada a través del megáfono colocado en la mezquita del pueblo. Satélite pide a la gente de Kanebo y a los refugiados que viven ahí, que suban a la colina y se planten en ella como árboles porque la guerra entre Estados Unidos e Iraq ha comenzado. Una serie de tomas realizadas con cámara en mano nos hace recorrer el mismo camino que la desesperada multitud. El empleo de un gran plano general permite la articulación del binomio naturaleza-conflicto, es decir, combina el sentimiento de desorientación de los huyentes de la guerra con la exaltación del paisaje montañoso cuya inmensidad parece absorber las diminutas figuras humanas captadas mediante el recorrido visual de una cámara ubicada a la distancia.

En la secuencia que va del minuto 1:00:26 al 1:00:52 los espectadores vemos a cuadro el montículo repleto de diminutas siluetas humanas que tratan de recoger los panfletos que dos helicópteros estadounidenses esparcen (fig. 29). De forma alternada, aparecen en pantalla el chico manco levantando del piso al detestado Rega y en profundidad de campo se distinguen las austeras casas de refugiados y los restos de un tanque de guerra (fig. 30).



Fig. 29 *Turtles can fly*, 2004.



Fig. 30 *Turtles can fly*, 2004.



Ambas acciones son enmarcadas por la efusiva lectura del mensaje escrito en los panfletos por parte del esperanzado Satélite:

En este país se acabaron la opresión y la injusticia. Somos sus mejores amigos, más que eso, somos sus hermanos... Todos aquellos que sean nuestros enemigos son también sus enemigos. Transformaremos su país en un paraíso, estamos aquí para que la tristeza ya no exista, su país ahora está en nuestras manos... Recuerden que vinimos aquí para ayudarlos; somos los mejores del mundo...<sup>204</sup>

Aquí asistimos al empleo del montaje intelectual tipificado por Sergei Eisenstein como aquél que yuxtapone en una secuencia las emociones que acompañan un conflicto presentado a cuadro para generar en los espectadores una presión sensorial o psicológica que se traduzca en emociones conflictivas.<sup>205</sup> En este caso Ghobadi presenta, con la lectura de un panfleto, la desgastada promesa estadounidense de felicidad, fraternidad, progreso y libertad, al mismo tiempo que exhibe visualmente las aciagas condiciones en que viven las verdaderas víctimas de la guerra: un harapiento huérfano mutilado y un rechazado niño ciego, producto de una violación, ambos buscando salir del lodazal entre restos de tanques de guerra. Con estas imágenes, el realizador da un golpe certero al hipócrita discurso de progreso que Estados Unidos tomó como bandera para justificar sus ambiciones colonizadoras en este conflicto. Ya en una entrevista el cineasta daba por cierto que "Estados Unidos no ha sido nunca el salvador de nadie."<sup>206</sup>

El régimen iraquí no podía salir bien librado de la denuncia de Ghobadi. Una muestra de las atrocidades cometidas contra la población kurda bajo el auspicio del gobierno de Sadam Huseín, se expone en la secuencia en la que, con el empleo de un montaje paralelo, se presenta, por un lado, el intento de suicidio de Agrin y, mediante un flashback,<sup>207</sup> la violación que ésta sufrió siendo una niña, a manos de al menos cinco soldados baazistas fieles al gobierno de Bagdad (fig. 31). El camino de Agrin hacia el filo del acantilado, desde el que pretende lanzarse al vacío, es seguido por una cámara en mano.

---

<sup>204</sup> Transcripción textual de la lectura que Satélite hace del contenido de uno de los panfletos que los enviados de George W. Bush lanzan sobre la multitud kurda posada en la colina hacia el minuto 1:00:18 del filme *Turtles can fly*, Bahman Ghobadi, 2004.

<sup>205</sup> Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine* (México: Siglo XXI Editores, 1999), 80-81. Véase también Martin, *El lenguaje del cine*, 148.

<sup>206</sup> Elisa Silió, "Ghobadi denuncia la atrocidad de la guerra en el Kurdistán iraquí," *El país* (versión on line), Marzo 17, 2005. Disponible en [https://elpais.com/diario/2005/03/18/cine/1111100406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/18/cine/1111100406_850215.html). (Consultado 12 de abril de 2021).

<sup>207</sup> El flashback alude a una escena en retrospectiva. Martin, *El lenguaje del cine*, 243.

La toma es interrumpida por el sonido de los tanques de guerra y las detonaciones que tienen lugar en un escenario de penumbra. Una toma de espaldas, enmarcada por la inmensidad de las montañas, regresa a Agrin a cuadro mientras en su mente escucha sus propios gritos de auxilio.



Fig. 31 *Turtles can fly*, 2004.

El recuerdo de Agrin nos deja ver a una pequeña e indefensa niña que trata de escapar del inminente ataque de los soldados iraquíes. Hangao, su hermano, a pesar de no tener brazos trata de ayudarla pero es inútil, la violación es perpetrada. En medio de una fuerte lluvia, cinco soldados arrastran a la niña hacia ellos para saciar sus instintos sexuales. En profundidad de campo vemos a otras mujeres huir de los baazistas. La secuencia culmina con un gran plano general en el que se observa a la chica aún más diminuta, sentada sobre un enorme monolito. Aún no se atreve a quitarse la vida.

Llama la atención que el número de abusadores coincide con el de los países en que está dividido Kurdistán. Al respecto, el director del filme señala que Agrin "es el reflejo de muchas chicas, que han sido violadas por soldados, por desaprensivos, personajes que han abusado con su poder de alguien inocente; que invadiendo distintos pueblos han matado a las familias y han marcado para siempre a alguien que tiene toda la vida por delante."<sup>208</sup> La

---

<sup>208</sup> Bahman Ghobadi, "Mi película pretende ser un reclamo contra la guerra," entrevista por José Eduardo Arenas, *ABCPLAY*, Actualizado: septiembre 26, 2004. Disponible en [https://www.abc.es/play/cine/abci-bahman-ghobadi-pelicula-pretende-reclamo-contra-guerra-200409260300-9623848241104\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/cine/abci-bahman-ghobadi-pelicula-pretende-reclamo-contra-guerra-200409260300-9623848241104_noticia.html). (Consultado 14 de abril de 2021).

escena de la violación es una metáfora de los abusos a que ha sido sometida la etnia kurda durante casi un siglo.

La secuencia final del filme es un disparo contundente contra la intervención estadounidense. Después del asesinato de Rega a manos de su propia madre y del suicidio de ésta, vemos en el cuadro la llegada de las primeras tropas estadounidenses a territorio iraquí. Los soldados recorren de prisa un encharcado sendero, indiferentes a la tragedia de los protagonistas de la historia. La dureza de los invasores frente al dolor ajeno es proclive a la condena del espectador. En el minuto 1:29:42, un primer plano revela la mirada increpante que Satélite dirige a los espectadores y que puede provocar en ellos un (aparentemente) inexplicable sentimiento de culpabilidad o al menos un gran pesar.

Como ocurre en sus dos primeros largometrajes, el realizador decide terminar el filme con una escena que se desarrolla en torno a la frontera, ya convertida en semillero de tragedias (fig. 32). Después de haber sido admirador de los norteamericanos, el carismático líder de los niños –herido en una pierna al explotarle una mina estadounidense mientras intentaba sacar a Rega de un campo minado en el que su madre lo abandonó para deshacerse de él y así salvarle la vida– ahora le da la espalda a las tropas invasoras. Satélite camina a un costado de la frontera, marcada con una lábil alambrada de púas, en sentido contrario de los enviados de Bush, hasta salir del campo. Es así como Ghobadi representa el futuro poco prometedor que tienen los kurdos. El relato filmico está marcado por el pesimismo, la desesperanza y la tragedia perenne.



Fig. 32 *Turtles can fly*, 2004.

Con esta película, Ghobadi se propuso lanzar un objeto cultural que respondiera a los ataques armamentistas propios de la guerra que iniciaba cuando visitó Iraq. En este sentido, el cineasta creó y disparó un misil cultural que enjuicia a los poderes hegemónicos con injerencia en el conflicto (Estados Unidos, la ONU, Turquía y el régimen iraquí). Al mismo tiempo, sacude la conciencia de los espectadores quienes, después de ver el filme, difícilmente podrán mostrarse indolentes al sufrimiento de las verdaderas víctimas de la guerra, representadas por el artista kurdo en su enunciado filmico.

### **2.3 *Halfmoon*: fronteras que matan.**

Creo que el peor lugar del mundo es el Medio Oriente. Para nuestra mala suerte tenemos esta cosa llamada petróleo. Debido al petróleo, no se presta atención a ninguna otra cosa, ni a la cultura, ni al arte, ni a la creatividad...

(Bahman Ghobadi)

*Halfmoon* (2006) es una película producida por encargo para el festival New Crowned Hope; organizado y financiado en el marco de las celebraciones del 250 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart. Peter Sellars, director artístico del evento, descartó la idea de crear obras cuyo protagonista explícito fuese el famoso compositor austriaco y prefirió encomendar obras (musicales, teatrales, cinematográficas, etc.) completamente nuevas a artistas internacionales contemporáneos, entre ellos Bahman Ghobadi.<sup>209</sup> El director, guionista y productor del filme, señala que quiso hacer del personaje principal de la historia (Mamo) una especie de Mozart kurdo. Aunque la música kurda es la gran protagonista de esta película, el cineasta no prescinde de los elementos ya clásicos en sus obras: la muerte, la frontera y la desgracia perenne.

A través del género Road Movie, empleado previamente en *The songs of my mother's land* (2002), Ghobadi narra el complicado viaje que emprende Mamo, un famoso músico kurdo, con sus diez hijos varones hacia el Kurdistán iraquí para dar un concierto. Tras siete meses de espera, el gobierno iraní les ha otorgado el permiso requerido para salir del país. A pesar de contar con la autorización correspondiente, el camino de los viajeros se

---

<sup>209</sup> Información recuperada de la reseña *Half Moon* by Bahman Ghobadi (Versión extensa en PDF). Disponible en: <https://www.the-match-factory.com/catalogue/films/half-moon.html>. (Consultado 20 de abril de 2021). El filme es una producción de Mij Film (Irán), New Crowned Hope (Austria) y SEDA (Francia), con apoyo del Gobierno Regional del Kurdistán iraquí.

llena de obstáculos, es como si el destino se opusiera al sueño del viejo compositor de hacer una presentación musical en su patria recientemente liberada de la opresión del régimen baazista, instaurado en Iraq en 1968 y derrocado en 2003, tras la caída de Saddam Husein. El concierto es una suerte de última voluntad del veterano músico; quien se empeña en que Hesho, cantante poseedora de una celestial voz, los acompañe en el escenario a pesar del riesgo que esto implica, ya que –como hemos señalado– en Irán las mujeres tienen prohibido cantar.

Después de recibir la esperada noticia de que el documento que les permitirá dar el concierto en el Kurdistán iraquí fue concedido, Kako, gran admirador y amigo de Mamo, pide prestado un autobús para trasladar a los músicos kurdos de Irán a Iraq. La leyenda "Kurdistane eagle" y la figura de un águila pintada en el vehículo que los llevará (o no) a su destino no es casualidad, en varias culturas de Medio Oriente el águila está consagrada al sol, un elemento sagrado para los kurdos y asociado con la celebración del Newroz<sup>210</sup>, que se convirtió en el escudo de su bandera.

La muerte acompaña a Mamo desde el inicio del relato. Con un ángulo contrapicado, la cámara capta al viejo músico dentro de una tumba apenas cavada, parece que presiente su muerte (fig. 33). El anciano mira fijamente la media luna en el cielo, al tiempo que el sonido extradiegético de una nostálgica melodía invade la escena. El montaje musical introduce la siguiente toma, consistente en un gran plano general que revela la diminuta silueta de Mamo que se confunde con las lápidas de las tumbas. Mientras hace una bandera con un tronco y unas delgadas tiras de tela de color blanco y verde, Mamo tiene una visión: un hombre vestido de gris, a quien no se le ve el rostro, arrastra un ataúd. Su muerte ha sido anunciada.

---

<sup>210</sup> El Newroz se celebra cada 21 de marzo. Esta tradición es compartida por varias culturas en Medio Oriente y distintas partes de Asia. Para el pueblo kurdo, el primer día de la primavera tiene un significado político importante, ya que simboliza el día en que, de acuerdo con el mito fundacional kurdo conocido como la Leyenda de Newroz, Kawa el Herrero derrotó al tirano Dehak (o Zehak). Esta festividad puede equipararse con la navidad cristiana. Véase <http://www.kurdistanamericatina.org/newroz-el-ano-nuevo-que-celebratodo-kurdistan/> y <https://anfespanol.com/noticias/la-historia-de-kawa-y-newroz-3105>.



Fig. 33 *Halfmoon*, 2006.

El famoso compositor aborda el autobús y el intrincado viaje comienza. La comitiva debe recoger a otro de los hijos del anciano que forma parte de la banda. Antes de subir al vehículo, el joven habla con su padre y le pide no hacer el viaje, ya que un sabio le dijo que algo malo le ocurrirá la decimocuarta noche del mes lunar. El anuncio es comunicado en el marco de una escena filmada con cámara en mano en la que se ven colgar de un tendedero algunos trapos (fig. 34) de colores similares a los de la bandera vista en la escena del cementerio (fig. 35). Conviene señalar que estos colores (además del rojo y un emblema cuyo contorno dibuja las alas de un águila que sostienen un sol naciente) forman parte de la bandera de la República de Mahabad (fig. 36), también conocida como República de Kurdistán o Kurdistán rojo, fundada en la región kurda de Irán en 1946 y desmantelada a finales del mismo año por el gobierno central.<sup>211</sup> La escena, por lo tanto, puede interpretarse como una metáfora del desgraciado destino de aquella república.

---

<sup>211</sup> Ferez Gil, *Estos son los kurdos*, 99.





Fig. 34 *Halfmoon*, 2006.



Fig. 35 *Halfmoon*, 2006



Fig. 36 Bandera de la República Mahabad<sup>212</sup>

Una vez transmitido el mensaje premonitorio, el hijo de Mamo lo deja a solas. Un plano general seguido por un inmediato primer plano muestra de espaldas al viejo artista, parado al borde de un despeñadero, solo frente al abismo, como lo estuvo Agrin en *Turtles can fly* (2004) justo antes de suicidarse. El viejo artista le pregunta a la nada quién quiere detenerlo, exclama que ya le han impedido cantar por muchos años y asegura que hará el viaje, incluso si muere en el intento. Mientras expresa su reclamo se intercalan las tomas en primer plano de su enfurecido rostro (fig. 37) con los planos generales de las escarpadas montañas (fig. 38). Este tipo de tomas, constantes tanto en *Halfmoon* como en el grueso del cine kurdo, según señala Hamid Dabaşı, "crean una topografía visual" kurda.<sup>213</sup>

<sup>212</sup> Imagen recuperada de [https://hmong.es/wiki/Republic\\_of\\_Mahabad](https://hmong.es/wiki/Republic_of_Mahabad).

<sup>213</sup> Hamid Dabaşı, citado en Özgür Çiçek, "The Fictive Archive."





Fig. 37 *Halfmoon*, 2006.



Fig. 38 *Halfmoon*, 2006.

Ghobadi rodó esta película en 2005, año en el que la Región Autónoma de Kurdistán fue reconocida constitucionalmente como una entidad federal dentro de Iraq. Este logro fue posible gracias a la colaboración de los principales partidos políticos kurdos iraquíes<sup>214</sup> con el gobierno estadounidense, iniciada incluso antes de la invasión a Iraq. Como aliados de Occidente y miembros del CGI<sup>215</sup> estos partidos participaron activamente en las negociaciones para sentar las bases del nuevo país. Tal fue la injerencia de los kurdos en el periodo post Sadam Huseín que en enero del mismo año, Jalal Talabani, político kurdo y líder del partido Unión Patriótica del Kurdistán (UPK), fue elegido presidente de Iraq.

En aquel escenario, los representantes del movimiento político kurdo presentaron sus demandas al gobierno transitorio, entre ellas su reconocimiento como una de las dos nacionalidades principales en Iraq, el uso sin restricciones de su lengua y símbolos patrios (himno y bandera) y la descentralización del poder en Iraq; todas ellas quedaron plasmadas en la nueva Constitución.<sup>216</sup> La apertura de que gozaron los kurdos tras el derrocamiento de Sadam Huseín se hace patente en la escena donde Mamo le pide a uno de sus hijos leer en voz alta el discurso que planea pronunciar antes de iniciar el concierto:

---

<sup>214</sup> Partido democrático del Kurdistán (PDK) y Unión Patriótica de Kurdistán (UPK).

<sup>215</sup> El Consejo de Gobierno Iraquí (CGI) fue una especie de Poder Ejecutivo transitorio integrado por 25 miembros, representantes de las diversas comunidades étnico-religiosas presentes en Iraq, distribuidos de la siguiente forma: 13 chiíes, cinco kurdos, cinco sunitas, un turcomano y un cristiano. Su objetivo era que la población local asimilara y aceptara la ocupación extranjera sin oponer resistencia. Jefferson Efraín González Isaza, "Efectos de la caída de Saddam Hussein en el Kurdistán iraquí," *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, no. 135 (Septiembre-diciembre, 2019): 119.

<sup>216</sup> González Isaza, "Efectos," 120.

Excelencias, queridos invitados. Es un honor para Mamo estar aquí con ustedes esta espléndida noche como compositor y con mis hijos; el primer grupo que toca la música de la libertad en el Kurdistán libre, después de la caída de Saddam. Aquí entre ustedes con júbilo anuncio que después de tantos años de opresión a la música de mi país, nos encontramos aquí para escuchar y para ser testigos del renacimiento de las raíces de nuestra música. Para pronunciar un grito de libertad, de belleza, de vida, después del camino recorrido. Seguramente gran parte de nuestra alegría viene del derrocamiento de Saddam y que después de 37 años puedo ver de nuevo mi ocupada tierra natal y venir con mis hijos a presentarles una música de amor, amistad, belleza y vida, una pieza llamada...<sup>217</sup>

El pronunciamiento da cuenta del clima de esperanza prevalente entre los miembros del pueblo kurdo, personificado en el ilusionado compositor que vislumbra su actuación musical como un grito libertario que tendrá lugar en el recién emancipado Kurdistán iraquí. La libertad conquistada en Iraq contrasta con la opresión del régimen islámico iraní que el realizador sintetiza en una secuencia en la que los espectadores, de la mano de Mamo, ingresamos a una recóndita comunidad habitada por 1334 mujeres cantantes, desterradas por el régimen iraní. El anciano se adentra en la aldea de mujeres en busca de Hesho, una mujer a la que Mamo retira del refugio para que sea la cantante del grupo, a pesar de que su actuación desafía los códigos islámicos. Temerosa de las autoridades iraníes, Hesho se une al viaje aunque más tarde renunciará al mismo. Con ella a bordo del autobús la banda musical está completa. Después de esquivar un retén policial en el que la cantante, escondida en el doble fondo del piso del autobús, casi es descubierta por un guardia iraní, los itinerantes llegan al punto de encuentro: la frontera.

La zona limítrofe que comparten Irán e Iraq es presentada en una secuencia que inicia en el minuto 49:04 y dura poco más de dos minutos. Ésta se inaugura con una toma en plano general captada por una cámara de mano en la que, desde dentro del autobús estacionado, los espectadores vemos de espaldas a los músicos sentados sobre un inestable montículo de piedras (fig. 39), es la expresión material de la frontera como construcción humana que unos segundos después se observa frontalmente (fig. 40). La espera del grupo es acompañada por el sonido diegético de las ininterrumpidas detonaciones de arma de fuego realizadas desde el territorio iraquí.

---

<sup>217</sup> Transcripción textual del discurso leído por uno de los hijos de mamo dentro del autobús en el filme *Halfmoon* (2006).



Fig. 39 *Halfmoon*, 2006.



Fig. 40 *Halfmoon*, 2006.

El viejo cantante trata de comunicarse por teléfono celular con algunas personas en Iraq, pero no lo logra. Kako le advierte sobre el peligro de caminar sobre suelo iraquí y le sugiere no alejarse de la frontera. En la siguiente escena (50:12), registrada a través de un gran plano general que exalta las grandes montañas kurdas, vemos las diminutas siluetas de cuatro hombres que corren hacia el lado iraní para huir de los disparos (fig. 41). Estos sujetos, quienes cargan sobre sus hombros ataúdes con cadáveres, informan a los músicos que hubo una emboscada y que la carretera está bloqueada, señalan que los estadounidenses están detonando de forma indiscriminada. Los disparos ahora se dirigen hacia los músicos que, ante el inminente peligro, deciden retirarse.



Fig. 41 *Halfmoon*, 2006.

En esta secuencia la frontera es representada como un lugar de retorno, de incomunicación y de peligro constante en el que ronda la muerte; como un sitio de disputa y espera interminable marcado con un montón de piedras resbaladizas. Se muestra tan lábil como inaccesible, ya que a pesar de contar con una autorización gubernamental para salir de Irán y una invitación formal para ingresar al Kurdistán iraquí, el grupo de músicos no puede llegar a su destino, cruzar la frontera se convierte en su mayor obstáculo.

La frontera es invocada una vez más en una de las secuencias finales de la película, cuando Kako, en medio del llanto, narra a los hijos de Mamo y a Niwemang –una misteriosa cantante que suplirá a Hesho en el concierto y quien intenta ayudar a la comitiva a llegar a su destino– que los turcos lo descubrieron cuando quiso cruzar la frontera entre Turquía e Iraq escondido dentro de un ataúd, lo golpearon, le quitaron sus pertenencias, lo raparon, degollaron a su gallo y quemaron los instrumentos del grupo. Aquí los elementos asociados a la frontera son la ilegalidad, la separación de la familia, la muerte, el despojo, el abuso y la humillación. A ello se suma la sensación de tragedia acentuada por los paisajes nevados<sup>218</sup> que conforman el espacio filmico.<sup>219</sup> Es notable que la película no revela los rostros de los agresores en las escenas que ocurren en las fronteras que dividen a Iraq de Irán o Turquía, tal como realmente sucede en las diversas tragedias kurdas en las que los responsables nunca dan la cara.

Casi al término de la película, en un nuevo intento por cruzar la frontera la joven cantante Niwemang, quien parece conocer bien la zona, envía a Kako y a dos de los músicos por una nueva ruta mientras ella y un hijo de Mamo van en busca de este último, a quien la chica dejó esperando, moribundo, en medio de la nieve. Cuando llegan al sitio donde el viejo compositor debía estar lo encuentran muerto, dentro de un ataúd similar al que se observa en la escena del cementerio. El hijo de Mamo llora y se lamenta, Niwemang toma las partituras que el anciano se guardó en el pecho, debajo de su abrigo, y se las da a su hijo. Ambos cierran el ataúd.

---

<sup>218</sup> Las montañas escarpadas y los inviernos nevados son una constante en las obras de Ghobadi, quien señala que si estos paisajes fueran filmados durante cualquier otra temporada del año, su impresionante belleza iría en contra de la sensación de tragedia que quiere imprimir. A través de este enfoque selectivo, el cineasta retrata lo que él considera uno de los mayores enemigos de los kurdos: la naturaleza. Naficy, *A Social History*, " 236.

<sup>219</sup> Por espacio filmico entiendo el imaginario homogéneo que integra el campo. Consúltese Aumont, *Estética del cine*, 25.

En la escena siguiente (1:44:38-1:45:03) observamos el cuerpo pálido y desnudo de Mamo entrar a cuadro por la parte inferior del campo visual, aunque no se le muestra de cuerpo entero sino únicamente hasta la altura del pecho. El anciano mantiene los ojos cerrados hasta que los aplausos de un público posiblemente imaginario lo ovacionan, haciéndolo abrirlos y sonreír (fig. 42). A esta escena la sucede otra en la que Niwemang y el hijo del famoso músico arrastran, en medio de la nieve, el ataúd en el que yace su cadáver (fig. 43); todo indica que se dirigen a la frontera para cumplir la última voluntad del viejo: dar el concierto en Iraq. Una vez más, el realizador concluye el filme con un final abierto, los espectadores no sabremos si el concierto se llevó a cabo o si fue una ilusión de Mamo quien, al menos en otro plano, logró su cometido.

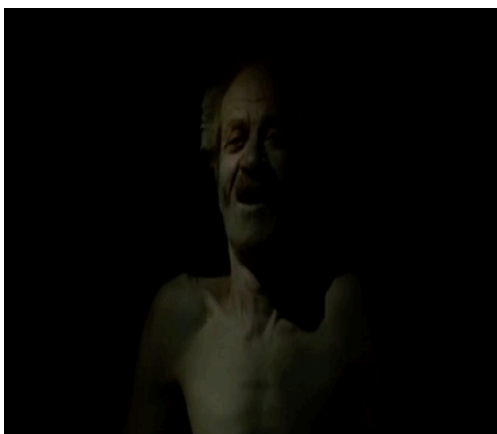


Fig. 42 *Halfmoon*, 2006.



Fig. 43 *Halfmoon*, 2006.

Si bien esta película ha tenido una gran proyección internacional y se ha hecho acreedora a importantes premios, en Irán fue prohibida. Tanto Bahman Ghobadi como la mayoría de las opiniones que circulan en distintos medios, afirman que el motivo de la censura de *Halfmoon* en Irán es la aparición de mujeres cantando. De hecho, en una entrevista, el director de la película señaló que "el problema por el que no la dejan mostrar es porque una mujer canta una canción, que incluso es religiosa."<sup>220</sup>

Aunque esto parece lógico, consideramos que hay una razón de mayor peso por la que la cinta fue censurada, que tiene que ver con otra declaración del cineasta en la misma entrevista. Ghobadi dijo: "ellos me han acusado de separatista y de que busco un Kurdistán independiente, pero lo único que no busco es eso, es en la única cosa en la que no creo, al

---

<sup>220</sup> Ghobadi, "Una mirada," entrevista por Catalina Gómez.



menos por ahora. Lo podría llegar a pensar si la situación de los kurdos empeora."<sup>221</sup> La pregunta es ¿qué de la película podría hacer que Ghobadi sea considerado separatista? ¿una mujer que canta? Al respecto coincidimos con la sugerencia de Flavio Tanoni consistente en que la censura de *Halfmoon* se debe a la escena (1:15:25-1:15:35) en la que se muestra a cuadro un mapa de Kurdistán (fig. 44).<sup>222</sup>

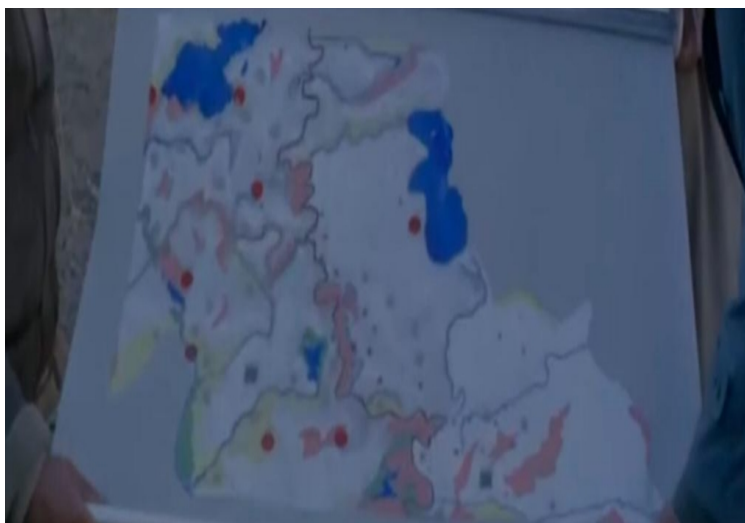


Fig. 44 *Halfmoon*, 2006.

Pero, ¿qué hay de malo en un mapa? El expuesto en *Halfmoon* constituye una imagen desafiante pues se trata de un mapa de Kurdistán, un país inexistente para muchos. En este tenor, Bahman Ghobadi señala que a pesar de que los kurdos están proscritos, en su cabeza existe un país para ellos; un país virtual, mental, no físico,<sup>223</sup> un país que él se encarga de representar gráficamente y mostrar al mundo a través del filme.

La escena en la que el mapa sale a cuadro es precedida por otra en la que Kako se dispone a filmar el encuentro de dos grandes músicos kurdos: Kak Khalil y Mamo. Según el chófer de la banda, su grabación podrá ser transmitida por todos los canales kurdos y enfatiza que no filma el suceso para obtener dinero por la venta de la grabación sino que lo hace por la cultura kurda. Cuando Kako pronuncia estas últimas palabras su figura ya está fuera de foco y en el campo vemos extenderse el mapa de Kurdistán. Aunque para la mayoría de los espectadores puede pasar desapercibido, los kurdos reconocerán

<sup>221</sup> Ghobadi, "Una mirada," entrevista por Catalina Gómez.

<sup>222</sup> Flavio Tanoni, "Un réquiem para los kurdos," *Rebelión*, 7 de Octubre, 2016. Disponible en <https://rebelion.org/un-requiem-para-los-kurdos/#sdendnote3sym>. (Consultado 30 de abril de 2021).

<sup>223</sup> Ghobadi, entrevista por Nando Salvá.

inmediatamente el mapa de su patria, cuya presencia en pantalla es un recurso que Ghobadi emplea para exaltar la identidad kurda.

Conviene señalar que "los mapas construyen nuestra percepción del territorio, junto con el lenguaje necesario para nombrarlo y tienen el poder de dictarnos cómo es, cómo ha sido y cómo debe ser."<sup>224</sup> En este sentido, el mapa expuesto deja claro cómo ha sido, es y debe ser el Kurdistán para Ghobadi y, probablemente, para el muchos de los miembros de la etnia kurda. Dado que "la potencia del mapa está en la mirada,"<sup>225</sup> la exposición de esta representación del territorio kurdo cobra mayor relevancia, pues esta imagen ha sido vista por un incalculable número de personas alrededor del mundo, lo que deriva en la desestabilización, -al menos momentánea- de las representaciones hegemónicas del territorio en que se ubica Kurdistán.

Si bien *Halfmoon* fue producida como un tributo a Mozart, Ghobadi no deja pasar la oportunidad de exaltar la identidad kurda a través de la proyección de la peculiar geografía de Kurdistán, al tiempo que evidencia la censura que los artistas kurdos padecen en pleno siglo XXI. Aunque no con la misma crudeza que emplea en sus primeros tres largometrajes, el cineasta denuncia, a través de esta Road Movie, las condiciones marginales en que viven los kurdos.

#### **2.4 Las fronteras en Kurdistán: entre lo funesto y lo endeble**

Si bien la frontera es un elemento recurrente en el cine kurdo, en la obra de Ghobadi ésta se ha convertido en una suerte de signatura. Pero ¿qué tipo de frontera representa el realizador en sus películas? ¿qué significado tiene para él? ¿cuál es su intención al representarla del modo en que lo hace? Para responder estas cuestiones el presente apartado expone algunas definiciones de la frontera y de conceptos relacionados con ella, después indaga sobre su relevancia para los kurdos y, finalmente, describe los rasgos distintivos de la frontera representada por Ghobadi en el corpus seleccionado.

Por su carácter conceptual, la palabra frontera carece de univocidad, lo que quiere decir que su significado está condicionado por el horizonte espacio-temporal en el que se

---

<sup>224</sup> Priscila Connolly, "¿Los mapas son ciudades? La cartografía como prefiguración de lo urbano", en *El espacio. Presencia y representación*, coord. Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila (México: UAM-A, 2009), 62-63.

<sup>225</sup> Connolly, "¿Los mapas son ciudades?," 63.



emplea. Durante el siglo XIX, en el campo de la geografía humana, la frontera fue considerada "como fragmento del espacio absoluto, un escenario en donde ocurren procesos sociales y que a pesar de la acción humana es inmutable, pues se rige por sus propias leyes."<sup>226</sup> Sin embargo, a partir de la década de 1970, como resultado de las transformaciones experimentadas por las ciencias sociales, la frontera comenzó a ser estudiada como un espacio socialmente construido y cambiante en el que, además de los fenómenos jurídico-políticos y estratégico-militares, inciden otros de tipo económico, social y cultural.<sup>227</sup>

Desde el punto de vista geopolítico la frontera puede definirse como la línea de separación y de contacto entre dos o más Estados, es decir, como un límite entre territorios plenamente diferenciados. Gilberto Giménez, siguiendo a Pascal Baud, Serge Bourgeat y Catherine Bras, señala que para hablar propiamente de una frontera debe existir una discontinuidad entre dos espacios, lo que frecuentemente significa también una ruptura entre dos modos de organización del espacio, dos sistemas de redes de comunicación, dos o más sociedades diferentes –a veces antagonistas–<sup>228</sup> y de manera muy importante dos sistemas jurídicos. Un ejemplo de la discontinuidad jurídica asociada con las fronteras puede observarse en el filme *Halfmoon* (2006) que nos muestra la prohibición de cantar para las mujeres en Irán, misma que carece de validez dentro del Kurdistán iraquí; por eso, si cruzara la frontera, la cantante de la banda de Mamo podría cantar sin restricciones. Aunque los límites territoriales han existido desde antiguo, el establecimiento de fronteras rígidas, casi "sacralizadas", es un fenómeno vinculado con el surgimiento de los estados nacionales modernos, en los que los límites territoriales son un elemento sustancial.

Las fronteras geopolíticas pueden ser abiertas o cerradas. Las primeras facilitan los flujos económicos y culturales, propician el vaivén cotidiano entre los sujetos o grupos sociales asentados en las zonas fronterizas y fomentan la creación de organizaciones transfronterizas. En contraste, las fronteras cerradas sólo pueden cruzarse previo sometimiento a férreos controles o ritos político-administrativos de tránsito, por lo que desactivan y paralizan el intercambio económico y cultural entre ambos flancos y

---

<sup>226</sup> Juan Carlos Arriaga Rodríguez, "El concepto de frontera en la geografía humana," *Perspectiva geográfica*, vol. 17, (Enero-diciembre, 2012): 74.

<sup>227</sup> Arriaga, "El concepto," 73-74.

<sup>228</sup> Gilberto Giménez, "La frontera norte como representación y referente cultural," *Cultura y representaciones sociales*, año 2, no. 3 (Septiembre, 2007): 19.

convierten a una de las zonas fronterizas, generalmente la más "desarrollada", en un sitio de alta vigilancia policial o militar.<sup>229</sup>

Además de las geopolíticas, existen otros tipos de fronteras como las culturales, relacionadas con aspectos de distinción lingüística y diferencias en las costumbres o modos de vida entre dos o más grupos, las poscoloniales, en las que se yuxtaponen las espacialidades y temporalidades del mundo colonial y del mundo colonizado<sup>230</sup> y las simbólicas, "límites invisibles, barreras que separan o dividen, aislando a ciertos grupos o señalándolos"<sup>231</sup> por razones asociadas con la otredad. Otro tipo de límite relevante para nuestro análisis son las fronteras étnicas, que abarcan varias fronteras a la vez dando lugar a lo que podría concebirse como un tipo de frontera supranacional, como ocurre en los casos de los kurdos, gitanos, judíos y mapuches.<sup>232</sup>

Aunque distinta a la frontera, que se mide en términos de longitud, el concepto de zona fronteriza resulta relevante para el territorio en que se encuentran asentados los kurdos si adoptamos la propuesta de Danna A. Levin Rojo y Cynthia Radding quienes la definen como un espacio difuso donde dos o más esferas de hegemonía que reclaman derechos sobre los recursos disponibles y sobre el control de la población se limitan mutuamente, y con frecuencia se traslapan; donde dos o más grupos humanos con diferentes culturas y modos de vida –o como es el caso de los kurdos, un mismo grupo étnico separado por la frontera– interactúan cotidianamente.<sup>233</sup> A continuación se analiza la relevancia que dicho límite tiene para los miembros de la etnia kurda, entre ellos Bahman Ghobadí.

Al establecerse por largo tiempo en cierto espacio territorial, los colectivos humanos desarrollaron un sentimiento de identidad y una idea de patria; sin embargo los límites entre clanes o tribus permanecieron flexibles durante mucho tiempo.<sup>234</sup> No fue sino hasta el siglo XIX, con el surgimiento del modelo político del Estado-nación moderno, que las fronteras

---

<sup>229</sup> Giménez, "La frontera," 21.

<sup>230</sup> Arriaga, "El concepto", 88.

<sup>231</sup> Arguedas L. Paniagua (2006) "La palabra como frontera simbólica," en *Revista de Ciencias Sociales*. N° 111-112. 143-154. Citado en María Emilia Firpo Reggio, "Fronteras simbólicas. Aproximación a las discusiones sobre los procesos regulados de construcción de la otredad," *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* vol. 4, no. 1 (junio 2019):49. Disponible en <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/227>. (Consultado 4 de mayo de 2021).

<sup>232</sup> Miguel Héctor Fernández Carrión, "Historiografía, Metodología y Tipología de Fronteras," *Projeto História*, no. 41 (Dezembro de 2010): 46.

<sup>233</sup> Danna A. Levin Rojo y Cynthia Radding, "Introduction: Borderlands, a Working Definition," en *The Oxford Handbook of Borderlands of the Iberian World*, ed. Danna A. Levin Rojo y Cynthia Radding (Nueva York: Oxford University Press, 2019), 2.

<sup>234</sup> Öcalan, *Confederalismo democrático*, 9-10.

adquirieron la rigidez que hoy las caracteriza. Las sociedades pre-estatales y las de tipo dinástico se relacionaban con el territorio de otra manera. Hasta principios de esa centuria la organización sociopolítica de los kurdos, de tipo tribal, estuvo basada en relaciones de parentesco, con una ocupación flexible del espacio. Si bien existían entonces varios emiratos kurdos semiindependientes<sup>235</sup> que compartían un sentido de identidad, anclado en elementos culturales como la lengua y el apego al entorno geográfico, fue sólo a partir de la segunda década del siglo XX que comenzaron a imaginarse como una comunidad política que podía reclamar derechos exclusivos de uso, ocupación y tránsito en un territorio fijo y claramente delimitado: Kurdistán. Este desarrollo ideológico derivó en buena medida del reordenamiento regional que trajo consigo la caída del Imperio Otomano después de la Primera Guerra Mundial y se funda en el nacionalismo moderno. Como señalamos en el preámbulo apoyada en Benedict Anderson y Horacio Larrain, éste concibe a las comunidades políticas como entidades soberanas que controlan territorios claramente delimitados, son integradas por un conjunto de individuos cultural y lingüísticamente homogéneo que se sujeta a un orden jurídico común.

En 1923, con la firma y ratificación del tratado de Lausana, Kurdistán fue atravesado por las fronteras de la República de Turquía y de las entonces colonias de Iraq y Siria. La imposición del nuevo sistema regional dividido en estados nacionales que obstaculizaron el libre tránsito de la población local y le impusieron normas para la sociabilidad y uso del suelo, marcó el surgimiento del nacionalismo kurdo, cuya aspiración capital fue –en un principio– la erección de un Estado independiente cuyos habitantes pudieran gozar de una autodeterminación similar a la que poseían los países de la zona.<sup>236</sup> A partir de entonces, Kurdistán se convirtió en un geosímbolo<sup>237</sup> para este pueblo, es decir, en un territorio con una dimensión simbólica que alimentó y fortaleció su identidad a pesar de haber sido dividido por líneas internacionales de demarcación establecidas arbitrariamente.

Los gobiernos de Irán, Iraq, Siria y Turquía temen, desde hace casi un siglo, que el deseo de autodeterminación de los kurdos destruya su integridad territorial y supuesta

---

<sup>235</sup> Djene Rhys Bajalan, "La historia kurda antes de 1918. Los kurdos: de la conquista árabe al final de la Primera Guerra Mundial, en Antaramián (Coord.), "Kurdistán," 30.

<sup>236</sup> Ferez Gil, *Estos son los kurdos*, 95.

<sup>237</sup> J. Bonnemaïson, " Voyage autor du territoire," *L'Espace Géographique*, no. 4. Citado en Giménez, "La frontera," 22.

unidad nacional. Es por ello que los miembros de esta etnia han sido blanco de políticas de asimilación, negación, exclusión y exterminio al interior de los países en los que fueron divididos. Las manifestaciones más notables de estas políticas han sido la prohibición y/o limitación del uso de la lengua kurda, el desplazamiento forzado de las personas, el genocidio, la persecución constante y la destrucción sistemática de asentamientos kurdos. En este sentido, el establecimiento arbitrario de fronteras en Kurdistán puede ser interpretado, aludiendo a la catástrofe palestina iniciada en 1948, como la *Nakba*<sup>238</sup> kurda.

Si partimos de la idea de que todo acontecimiento, sujeto u objeto es representado y apropiado por los individuos y los grupos,<sup>239</sup> será más sencillo interpretar la frontera que Bahman Ghobadi construye en sus películas, desde un lugar social y una intencionalidad específicos, es decir un horizonte de enunciación. En una entrevista, el director de los filmes que analizamos declaró que las fronteras son el peor enemigo de la humanidad, ya que fueron impuestas a los kurdos por los grandes poderes extranjeros. También expresó abiertamente su odio a las fronteras al señalar que "en Kurdistán no hay un solo día que termine sin que alguien vuele por los aires por una mina"<sup>240</sup> al tratar de cruzar la frontera, situación que exhibe en *A time for drunken horses* (2000) y *Turtles can fly* (2004).

Es evidente que las imágenes de la frontera que el realizador construye en sus películas están permeadas por el trauma de segregación, éxodo y desdicha que los kurdos comparten y por su experiencia vital como integrante de un grupo étnico históricamente marginado que vivió durante su infancia en una zona fronteriza. El cineasta ha expresado en varias oportunidades que para él las fronteras son algo ridículo y profundamente cuestionable. Ha señalado, además, que no se refiere sólo a las fronteras físicas (geopolíticas) sino, sobre todo, a las mentales y emocionales (culturales/simbólicas) que son la causa principal del sufrimiento de sus personajes,<sup>241</sup> quienes encarnan actores que muchas veces representan sus propias experiencias de vida u otras similares.

En los primeros cuatro largometrajes de Ghobadi podemos observar una frontera geopolítica tan fútil como amenazadora. Aparece como una línea señalada con una estructura endeble de alambre o piedras que marca los confines de distintas entidades soberanas reconocidas internacionalmente (Irán, Iraq y Turquía), al tiempo que fragmenta a

---

<sup>238</sup> Nakba نكبة, palabra de origen árabe que, traducida al español, significa catástrofe.

<sup>239</sup> Abric, "Las representaciones sociales," 11.

<sup>240</sup> Tanoni, "Un réquiem."

<sup>241</sup> Ghobadi, entrevista por Nando Salvá.

una comunidad imaginada<sup>242</sup> que, al no ser contemplada en el reordenamiento estatal de la región, fue condenada a la marginalidad perenne. En estos productos culturales la frontera es asociada de forma reiterada con nociones de peligro, guerra, éxodo, muerte, desamparo, sufrimiento, separación, tragedia, violencia y vulnerabilidad. Estos rasgos distintivos de la frontera representada visualmente por Ghobadi, colocan a los kurdos como víctimas y héroes. Con la exhibición del sufrimiento exacerbado como recurso estético que penetra las emociones de los espectadores, es muy probable que éstos empaticen con la demanda de autodeterminación del pueblo kurdo y condenen a los poderes que lo subyugan.

En las películas analizadas, las fronteras culturales y simbólicas se pueden observar en las escenas en las que la otredad kurda es motivo de abuso o discriminación. Este es el caso de la secuencia de *A time for drunken horses* en la que varios soldados iraníes revisan a un grupo de niños kurdos, desamparados, antes de que logren cruzar la frontera. Otro ejemplo lo encontramos en *Halfmoon*, ya que aun cuando el grupo de músicos, protagonistas de la historia, cuenta con autorización para salir del país, es asediado por las corruptas autoridades policiales iraníes, a quienes la lengua kurda les resulta molesta. Los disparos que un soldado turco dirige a los niños kurdos desde una torre de control –situada en territorio turco– en *Turtles can fly* y los ataques químicos que el régimen iraquí lanzó sobre la población kurda en el ocaso de la Guerra Irán-Iraq, recreados en *The songs of my mother's land* (2002), son otras expresiones de las fronteras simbólicas a las que alude el director.

En las franjas limítrofes representadas en las películas, la frontera puede observarse como un espacio poscolonial, que Juan Carlos Arriaga Rodríguez define como "un espacio híbrido que combina múltiples espacialidades, prácticas y temporalidades,"<sup>243</sup> ya que allí existe un enfrentamiento permanente entre dos concepciones distintas de un mismo espacio geográfico: por un lado, fragmentos de los Estados turco, iraní e iraquí y, por el otro, una parte de Kurdistán, país virtual que existe en la mente de los kurdos. En cualquier caso, Ghobadi muestra en sus primeros cuatro enunciados fílmicos una frontera cerrada oficialmente, aunque ambivalente por ser al mismo tiempo una barrera intransgredible y peligrosa y una membrana permeable<sup>244</sup> o porosa que puede ser atravesada con facilidad,

---

<sup>242</sup> Anderson, *Reflexiones*, 23.

<sup>243</sup> Arriaga, "El concepto," 88.

<sup>244</sup> Lawrence Taylor, "El concepto histórico de frontera," en *Antropología de las fronteras: Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*, coord. Miguel Olmos Aguilera (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte,

destacadamente evocada por los recurrentes alambres de púas, como ocurre en las escenas finales de *A time for drunken horses* y *The songs of my mother's land*.

En las películas que componen el corpus de nuestra investigación, la frontera está asociada con nociones de desgracia, sufrimiento, peligro, ilegalidad y muerte, ya sea que aparezca a cuadro o que sea evocada. Al estar asentados en una zona fronteriza, los kurdos parecen condenados al desamparo y la tragedia. Consideramos que Ghobadi construye esta imagen con el propósito de que los espectadores internacionales perciban a los kurdos como una colectividad que merece mejorar sus condiciones de vida; anhelo que podrían alcanzar en la medida en que sus derechos sociales, políticos y culturales sean reconocidos. Respecto a los espectadores kurdos, estimo que el cineasta busca que estos se identifiquen con el sufrimiento que, derivado del establecimiento de las fronteras en Kurdistán, padecen los personajes de sus cintas, es decir, que lo conciban como propio.

---

2007), 231-61. Citado en Luis Sánchez Ayala, "De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar los conflictos sociales," *Rev.estud.soc.*, no. 53 (julio-septiembre, 2015): 177.



### **Capítulo 3 Del despojo invisible a la imagen accesible. El cine, arma certera de los kurdos.**

La época moderna se caracteriza por un intenso desarrollo de los medios de comunicación que ha transformado las dinámicas a través de las cuales los sujetos y las sociedades producen y comparten información significativa. A partir del siglo XX, la comunicación de masas<sup>245</sup> se incorporó a la contienda por narrar los acontecimientos del pasado y del presente –y registrar las perspectivas de futuro– e infundirles significado. En el universo de los medios de comunicación, el cine destaca por las grandes audiencias que atrae, debido a su capacidad para penetrar los sentidos y las emociones de los espectadores<sup>246</sup> y dado que logra librar las barreras de alfabetización que requieren los medios escritos. Estos atributos, combinados con sus amplios alcances de difusión, hacen de él una plataforma idónea para satisfacer las demandas de entretenimiento y gestionar los proyectos de legitimación política y construcción identitaria de las sociedades modernas.

El objetivo de este capítulo es identificar qué características del medio cinematográfico lo posicionan como un medio eficaz para que los agentes culturales kurdos, dada su condición marginal y transnacional, creen y difundan representaciones propias en el cambio de siglo; un contexto tan dinámico como adverso para este grupo étnico. Asimismo, se proponen y argumentan algunas lecturas que pueden hacerse de las películas seleccionadas como corpus de esta investigación, relacionadas con nociones de identidad, visibilización y resistencia.

#### **3.1 El valor del cine en la creación y transmisión de representaciones kurdas en el cambio de siglo.**

La década de 1990 constituye un periodo crucial para los kurdos tanto en el desarrollo de los medios de comunicación en Kurdistán como en la relativa apertura política de que gozaron en algunos de los países donde la mayoría de ellos habita. Los movimientos políticos kurdos en Iraq y Turquía cobraron una fuerza sin precedentes en esta década. En el caso de Iraq, y después de haber sido objeto de una serie de campañas de persecución y exterminio, los kurdos consiguieron mayor libertad política y derechos sociales y culturales

---

<sup>245</sup> Entendida como el proceso de producción institucionalizada y difusión generalizada de bienes simbólicos a través de la fijación y transmisión de información o contenido simbólico. Thompson, *Los media y la modernidad*, 46-47.

<sup>246</sup> Robert A. Rosenstone, *El pasado*, 34.

tras el establecimiento de la Región Autónoma del Kurdistán en 1991. En el mismo periodo el movimiento político de esta minoría étnica en Turquía logró un apoyo masivo entre sus compatriotas al tiempo que aumentó la conciencia identitaria de los kurdos, a pesar de la represión y violencia extrema con la que el gobierno central respondió a su politización.<sup>247</sup>

En este periodo fueron creados departamentos de cine, dependientes del Ministerio de Cultura, en varias provincias y dentro de algunas universidades de la Región Autónoma de Kurdistán. Al otro lado de la frontera, en Turquía, el movimiento popular kurdo fortaleció la identidad de esta colectividad, lo que condujo al desarrollo de una mayor actividad cultural. Una de las primeras organizaciones culturales establecidas en aquellos años en ese país fue el Centro Cultural Mesopotámico (MKM) –un espacio comunitario con oficinas centrales en Estambul, inaugurado en 1992 por un grupo de intelectuales para promover el arte, la cultura y la ciencia de los pueblos mesopotámicos que organizó talleres, seminarios y eventos de performance.<sup>248</sup> La concesión de ciertos derechos culturales y políticos por parte del gobierno a la minoría kurda no deriva de una actitud genuinamente conciliadora, está directamente relacionada con los intentos de Turquía de adherirse a la Unión Europea.<sup>249</sup>

A pesar de que en Irán el movimiento político kurdo no tuvo la misma suerte que en Iraq y Turquía, ya que este grupo étnico continuó siendo blanco de políticas restrictivas, en este país el cine kurdo también alcanzó un desarrollo notable a partir de la última década del siglo XX. Mustafa Gündoğdu afirma que en esta época el Kurdistán Oriental (iraní) se benefició del establecimiento de departamentos de cine en la Región Autónoma del Kurdistán (Iraq) más que cualquier otra zona kurda fuera de ésta, debido a la cercana relación política, social, cultural y lingüística que ha existido históricamente entre los kurdos de Irán e Iraq. Esta relación permitió que los cineastas kurdos iraníes tuvieran acceso, desde 1991, al apoyo y a las oportunidades que ofrece el Kurdistán iraquí.<sup>250</sup> A ello se suma el amplio desarrollo del cine iraní que, indudablemente, permeó las producciones fílmicas kurdas creadas en este país.

---

<sup>247</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>248</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 481; Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>249</sup> El Tratado de Maastricht (1992) consolidó, por primera vez en la historia de la Unión Europea, disposiciones específicas sobre derechos fundamentales y un vago reconocimiento del requisito de que la Comunidad debe respetar la "diversidad nacional y regional" dentro del Estados miembros. Sasse, G. "Condicionalidad de la UE y derechos de las minorías: traducción del criterio de Copenhague en política". Documentos de trabajo de EUI-RSCAS (2005): 1. Citado en Özgür, "The Fictive".

<sup>250</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

El caso sirio es bastante distinto a los anteriores ya que el principal movimiento político kurdo en Siria está asociado con el PKK, fundado por Abdullah Öcalan, que desde sus inicios fue considerado como una organización terrorista por Turquía y las fuerzas occidentales. Por lo tanto, dicho movimiento no logró ningún tipo de concesión o reconocimiento por parte del gobierno central. El régimen sirio nunca dio visos de otorgar derechos sociales, políticos o culturales al pueblo kurdo, que durante los años noventa mantuvo su histórico estatus marginal. La presencia de una relativa libertad cultural y el surgimiento de medios de comunicación que ofrecen narrativas diferentes a las del régimen sirio, se identifica sólo después de los levantamientos de 2011,<sup>251</sup> en el marco de la llamada Primavera Árabe.

Si bien las instituciones estatales han sido dominantes en la creación de contenidos simbólicos en la modernidad, en el último siglo, y derivado del espacio que ofrecen los medios de comunicación de masas, individuos y organizaciones diversos han comenzado a producir y difundir sus propias representaciones sociales. Los kurdos se han beneficiado de este espacio mediático, sobre todo, a través del cine. Es cierto que en Irán, Iraq, Turquía y Siria los medios de comunicación como la televisión, la radio y la prensa han sido operados desde siempre por los poderes estatales, dada la cantidad de recursos (humanos, técnicos, económicos) y amplia infraestructura que se necesitan para su funcionamiento. Sin embargo, la llegada de las nuevas tecnologías digitales aplicadas al medio cinematográfico durante los años noventa, permitió que ciertos agentes culturales kurdos lograran eludir o limitar el control estatal.

El desarrollo de los medios de comunicación kurdos en el cambio de siglo se vio impulsado exponencialmente por la actividad cultural de la población de la diáspora,<sup>252</sup> principalmente en Europa. En la década de 1990, la televisión y la radio kurdas fueron operadas desde el viejo continente por iniciativa de inmigrantes procedentes, mayoritariamente, de Turquía. Canales de televisión como MED TV y MEDYA TV,

---

<sup>251</sup> Enrico De Angeliz; Yazan Badran, "Independent" Kurdish Media in Syria: conflicting identities in the transition," *Middle East Journal of Culture and Communication*, (2016): 334-51.

<sup>252</sup> Aunque no existe una cifra exacta ni un registro oficial del número de kurdos en la diáspora, ya que muy pocos de los países donde radican cuentan con registros de identidad étnica, se estima que alrededor de dos millones de kurdos han emigrado principalmente a Europa y América del Norte. La mayor migración de kurdos que se conoce se desarrolló entre 1980 y 1990 como resultado de las situaciones políticas, desfavorables para este grupo étnico, en los países en los que estaban asentados. Gündoğdu, "An Introduction."

establecidos por estos inmigrantes en Gran Bretaña, y algunas estaciones de radio operadas también por ellos, comenzaron a transmitir vía satélite desde Europa a Kurdistán.<sup>253</sup>

Mediante la operación de estos canales de televisión, los kurdos migrantes comenzaron a desarrollar mayores habilidades de cámara y arte cinematográfico y se mantuvieron actualizados en las tecnologías propias de los medios audiovisuales.<sup>254</sup> En este sentido, Suncem Koçer afirma que los medios kurdos producidos en Europa han dado paso al surgimiento de ciertas imaginaciones nacionales de la colectividad política kurda. Respecto a la televisión producida desde Europa por los miembros de esta colectividad, Koçer sostiene que ésta buscaba generar unificación cultural y lingüística entre ellos y simular la soberanía de un Estado-nación propio, aunque imaginario, en un espacio transnacional.<sup>255</sup> Siguiendo esta idea, podemos decir que los medios operados en la diáspora han contribuido al fortalecimiento de la identidad de este pueblo y a la generación de un sentimiento nacional desterritorializado al generar representaciones propias y difundirlas entre sus compatriotas.

Respecto al desarrollo del cine dentro de Kurdistán, es claro que las condiciones sociales prevalentes durante las últimas décadas del siglo pasado y los primeros años del siglo XXI, así como los movimientos políticos kurdos desarrollados particularmente en Iraq y Turquía, tuvieron un impacto directo en el surgimiento del cine local y en los contenidos de las películas realizadas en la región desde los años ochenta. Las representaciones sesgadas sobre los kurdos construidas por los poderes estatales regionales y los occidentales, a partir de su participación en la Guerra Irán-Iraq, la Primera Guerra del Golfo, la invasión estadounidense a Iraq y las luchas por la autodeterminación de este grupo étnico en Turquía,<sup>256</sup> crearon en algunos miembros de esta etnia la necesidad de construir sus propias representaciones.

Las películas kurdas realizadas por directores locales en Kurdistán a partir de los años 90, abordan los desarrollos políticos y los devastadores eventos experimentados por este pueblo en aquella época, entre los que destacan las campañas genocidas, el

---

<sup>253</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 476.

<sup>254</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>255</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 476.

<sup>256</sup> Este tipo de representaciones pueden observarse en la prensa y los noticieros occidentales en cada periodo de conflicto y en la televisión y cine de los países en que habita la mayor parte de los kurdos, particularmente Turquía. De ellas nos informan especialistas como Memed Aksoy, Suncem Koçer y Mustafa Gündoğdu, quienes afirman que los medios de comunicación regionales controlados por los poderes estatales muestran a los kurdos de una forma peyorativa. Desafortunadamente no proporcionan ejemplos concretos.

desplazamiento forzado y las fatídicas consecuencias de las guerras sucesivas que tuvieron lugar en la zona. Ejemplo de ello son los cuatro largometrajes analizados en el capítulo anterior, que dialogan con las consecuencias de esos conflictos, como la presencia de niños huérfanos, mutilados, pobres; mujeres desfiguradas por las armas químicas, los campos de refugiados y las limitaciones de tránsito terrestre, entre otras cosas.

Fuera de Kurdistán, en la década de 1990, el cine kurdo experimentó un notable desarrollo a través de la actividad de cineastas que vivían en el exilio. En condiciones más favorables que los realizadores radicados en Kurdistán, los directores de la diáspora contribuyeron a la multiplicación de producciones cinematográficas sobre esta etnia, ya que recibieron apoyos económicos de los gobiernos de los países en que se asentaron, tuvieron acceso a tecnologías más avanzadas, gozaron de mayor libertad creativa y no les fue limitado el uso de su lengua ni tuvieron que abstenerse de incorporar elementos propios de su cultura como la música y vestimenta tradicionales. Aunado a ello, pudieron organizar festivales de cine.

Otro de los aportes de los directores de la diáspora es el proceso de nacionalización del cine kurdo que promovieron durante los primeros años del siglo XXI. Los organizadores del Festival de Cine Kurdo de Londres, la mayoría inmigrantes de Turquía, se propusieron borrar simbólicamente las fronteras que fragmentan a este pueblo y hacerlo visible al fomentar la producción de películas sobre sus miembros y reivindicar como propias producciones cinematográficas que, según ellos, les pertenecían.<sup>257</sup>

Según Mustafa Gündoğdu, el objetivo capital del Festival de Cine Kurdo de Londres fue, desde su fundación, hacer visibles a los kurdos en las páginas de la historia mediante la categorización de varias películas que los hubieran representado, muchas décadas atrás, como cine kurdo.<sup>258</sup> Este esfuerzo por situar representaciones visuales de los kurdos como pueblo en un periodo anterior, lejano a su actualidad, les permitiría agenciarse como una comunidad política antigua, merecedora de autodeterminación y reconocimiento internacional. La nacionalización del cine kurdo, consistente en la apropiación de películas antiguas en las que este pueblo haya sido representado y en el fomento de producciones fílmicas que le den visibilidad como conjunto etno-cultural plenamente diferenciado, ha

---

<sup>257</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 479.

<sup>258</sup> Koçer, "Kurdish cinema," 479-80.

permitido a esta colectividad reimaginar una identidad colectiva que sobrevive en la forma de una nación virtual.<sup>259</sup>

El cine se ha convertido en un aliado de la causa kurda por distintos motivos. En primer lugar por la facilidad con la que, derivado del desarrollo tecnológico del medio, una multiplicidad de agentes puede producir películas fuera de las grandes industrias cinematográficas y de las instituciones estatales que operan bajo estrictos controles de censura o como una suerte de monopolio. El surgimiento del videotape facilitó el proceso de realización filmica para muchos grupos marginados ya que su uso no exige una formación técnica profesional especializada, lo que permite que prácticamente cualquier persona pueda grabar una película. El tamaño y el peso de las cámaras es otro factor que ha permitido a los kurdos, incluso en su condición marginal, crear sus propias producciones dentro de los estados nacionales que habitan, ya que, en comparación con el cinematógrafo y los primeros equipos de filmación, las cámaras de vídeo digitales son más ligeras y menos costosas.<sup>260</sup> Ambos factores han hecho a los cineastas locales menos dependientes del poder estatal para crear sus obras, sobre todo documentales y cortometrajes, que requieren menos recursos para su producción.

Si bien los avances tecnológicos han hecho posible que los agentes culturales de este grupo étnico elaboren sus propias representaciones en diversos medios –y en condiciones más favorables desde la diáspora–, el cine les ha resultado especialmente atractivo y útil, ya que a diferencia de los medios escritos, las películas permiten a los espectadores, locales y foráneos, contemplar paisajes, escuchar ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes e incluso atestiguar conflictos individuales o colectivos.<sup>261</sup> Como señala Rosenstone, hace que la vivencia del espectador resulte más verídica que la que ofrece el mundo creado únicamente por las palabras.<sup>262</sup> El realismo de las representaciones cinematográficas permite desestabilizar la imagen que los agentes externos construyen sobre los kurdos, una minoría marginada cuyas representaciones en los estados nacionales donde habitan son escasas o están basadas en estereotipos. La discusión sobre las imágenes sesgadas a las que hacemos referencia se desarrolla de manera más puntual en el subapartado 3.2.2 Visibilización y resistencia.

---

<sup>259</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>260</sup> Pessuto, "Made in Kurdistan," 61-62.

<sup>261</sup> Rosenstone, *El pasado*, 34.

<sup>262</sup> Rosenstone, *El pasado*, 49.



La televisión, como medio audiovisual, comparte con el cine ciertas características como la incorporación de sonidos e imágenes en movimiento. Sin embargo, es más frecuente que este medio sea normado institucionalmente, controlado por emisoras y que funcione bajo el monopolio estatal o de élites económicas, lo que hace a la producción televisiva menos accesible para agentes que generan representaciones en condiciones adversas. En cambio, el cine posee una dimensión independiente, como ya señalamos.

Otra característica del cine que ha sido bastante útil para los objetivos de visibilización de los kurdos, es su alcance para llegar a lugares lejanos y a una pluralidad de destinatarios. Aquí conviene señalar que la relativa facilidad con la que se produce un filme dentro de Kurdistán no implica que éste sea visto por un gran número de personas. Sin embargo, existen ciertos agentes culturales, como Bahman Ghobadi, cuyas obras han conseguido una amplia circulación, derivada en buena medida de su participación en los festivales internacionales de cine más reconocidos. En este sentido, al registrar y difundir las historias de agentes marginados, el cine hace posible que cada vez más individuos entren en contacto con representaciones alternativas, a pesar de que éstas sean creadas en regiones espacial y temporalmente remotas. De este modo, a través del cine, los kurdos han podido dar a conocer sus propias representaciones en una esfera cada vez más amplia y global<sup>263</sup> y han generado bienes culturales que constituyen un dispositivo que coadyuva a la fijación de límites identitarios.

### **3.2 La filmografía de Bahman Ghobadi: algunas lecturas posibles**

Bahman Ghobadi, desde un lugar de enunciación particular y guiado por intencionalidades distintas, se benefició de los avances en la tecnología cinematográfica llegados a Kurdistán a partir de la década de 1990, para construir sus propias representaciones, así como otros agente culturales han hecho. Debido al tipo de historias que narra, las temáticas que aborda y su estilo cinematográfico, Ghobadi se ha convertido en una de las principales figuras del cine kurdo a nivel mundial y sus películas en obras clásicas. En esta sección se proponen algunas interpretaciones sobre las cuatro películas seleccionadas como unidad enunciativa, las cuales se relacionan con nociones de identidad, visibilización y resistencia.

---

<sup>263</sup> Thompson, *Ideología y cultura moderna*, 355.

### 3.2.1 Rasgos de una identidad étnica

La predicción liberal de que los límites entre grupos étnicos, las diferencias culturales y las identidades particulares acabarían por diluirse con el aumento de los flujos globales de personas, dinero, ideas y prácticas propio de la época moderna no se cumplió. Los grupos étnicos no sólo han permanecido (con algunas excepciones) sino que se han multiplicado.<sup>264</sup> Fredrik Barth define la etnicidad como una categoría de adscripción e identificación, variable en el tiempo, que las personas utilizan para organizar la interacción social<sup>265</sup> a partir de la configuración de identidades grupales.

Durante casi todo el siglo XX la identidad colectiva solía entenderse como una mismidad de sujetos omniabarcadora, fija, inconsútil y sin diferenciación interna.<sup>266</sup> Sin embargo; esta concepción ha cambiado paulatinamente. Stuart Hall plantea que la identidad es el "punto de sutura entre los discursos y prácticas que intentan [...] ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y los procesos que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse."<sup>267</sup> Por tanto, las identidades pueden entenderse como "puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas."<sup>268</sup>

Si bien "toda comunidad, entendida como un grupo de población particular que utiliza y desarrolla en su vida social un conjunto compartido de herramientas cognitivas, lingüísticas, simbólicas, rituales y práctico-instrumentales, ejerce una identidad cultural para auto-definirse y distinguirse de otras, este mecanismo de auto-definición colectiva sólo cristaliza en una identidad étnica cuando adquiere una dimensión político-territorial. [Esto ocurre cuando dicha comunidad]... comienza a articular aspiraciones de autonomía y auto-gobierno"<sup>269</sup> como ocurre con la etnia kurda. En muchos contextos, el éxito o el fracaso de los grupos étnicos para obtener reconocimiento y cierto nivel de autonomía depende de su capacidad para afirmar su "autenticidad" en los términos establecidos por el grupo

---

<sup>264</sup> Eloise Hummell, "Standing the Test of Time: Barth and Ethnicity," *Coolabah*, no.13 (2014): 48.

<sup>265</sup> Fredrik Barth, "Introduction," in *Ethnic groups and boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, ed. Fredrik Barth (London: Allen & Unwin, 1969), 9-38.

<sup>266</sup> Stuart Hall, "Introducción: ¿quién necesita identidad?," en *Cuestiones de identidad cultural*, comp. Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 17.

<sup>267</sup> Hall, "Introducción: ¿quién necesita identidad?" 20.

<sup>268</sup> Hall, "Introducción: ¿quién necesita identidad?" 20.

<sup>269</sup> Danna A. Levin Rojo, "Chicano/Hispano/Latino. La población estadounidense de origen mexicano y el ejercicio de la identidad." Ponencia presentada en las Jornadas Académicas Construyendo a los Otros desde el poder, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 14 de septiembre de 2016, p. 3. Ver también Federico Navarrete, *Las relaciones interétnicas en México* (México: UNAM, 2004), 26-30.

dominante.<sup>270</sup> Es en este punto donde las identidades colectivas, y particularmente las étnicas, resultan imprescindibles.

Para afirmar dicha "autenticidad" y distinguirse de otras colectividades, los grupos étnicos recurren a la exaltación de sus características culturales. Sin embargo, estas características no constituyen la suma de sus diferencias "objetivas", sino aquellas que sus miembros reconocen como señales y emblemas de sus diferencias en un horizonte específico, lo que implica soslayar, minimizar o prescindir de otras.<sup>271</sup> Esto evidencia que las identidades colectivas están sujetas a una historización radical, se encuentran en constante cambio y se construyen a través de la diferencia, es decir, existen sólo a partir de su relación con el otro.<sup>272</sup> Si bien la selección y exhibición de ciertos rasgos culturales que una colectividad considera relevantes en la construcción de su identidad étnica es importante, ésta no depende exclusivamente de dichos rasgos, puesto que su finalidad va más allá de la pura diferenciación material entre colectivos humanos.

En un contexto como el actual, en el que existen sistemas sociales poliétnicos estratificados,<sup>273</sup> la función primordial de las identidades colectivas es estructurar la interacción entre diferentes grupos humanos que se encuentran en constante pugna por los recursos materiales indispensables para la sobrevivencia y organizar su acceso diferencial.<sup>274</sup> Dicha estructuración se consigue a partir de la categorización propia y ajena (la de los otros) de las colectividades como entidades plenamente distinguibles. En este sentido, las identidades étnicas, como identidades colectivas, constituyen categorías que posibilitan la organización e interacción de las diversas colectividades que comparten (o compiten por) ciertos recursos.

Al ser un grupo étnico que ha visto negados o limitados sus derechos sociales, políticos y de libre explotación de los recursos que existen en el territorio que ocupa desde hace varios siglos, la afirmación identitaria del pueblo kurdo se ha convertido en una cuestión vital. En un contexto como el que describimos, consideramos que Bahman Ghobadi contribuye a afirmar la identidad kurda exhibiendo, a través de sus obras, ciertas marcas culturales exclusivas que permiten a los miembros de su etnia autodefinirse y, de

---

<sup>270</sup> Eloise Hummell, "Standing," 56.

<sup>271</sup> Barth, "Introduction," 14.

<sup>272</sup> Hall, "Introducción: ¿quién necesita identidad?," 17.

<sup>273</sup> Barth, "Introduction," 27.

<sup>274</sup> Sylvia Rodríguez, "The Hispano Homeland Debate Revisited", *Perspectives in Mexican American Studies* 3, (1992): 97-98.

este modo, fijar sus límites frente a las sociedades nacionales y otros grupos étnicos (árabes, turcos, persas, etc.) con los que interactúan y a los que se enfrentan.

Stuart Hall sostiene que las identidades son construidas a través de "discursos, prácticas y posiciones diferentes y a menudo cruzadas y antagónicas."<sup>275</sup> Mediante el cine, como práctica discursiva, Ghobadi interviene en la afirmación de la identidad kurda. Las señales culturales evidentes<sup>276</sup> de la etnia kurda que reproduce en su filmografía de modo recurrente son su vestimenta, lenguaje, tipo de viviendas y estilo de vida general. A ellas se suma el territorio y en menor medida las prácticas religiosas. Además de dichas características culturales, en sus películas Bahman Ghobadi exalta la opresión padecida por los kurdos a través de la exhibición constante del sufrimiento derivado de ella, que sus personajes experimentan en las historias que narra. Estimamos que este es un recurso que el cineasta utiliza para que los espectadores se solidaricen con la causa kurda.

Varias veces Bahman Ghobadi ha declarado que su mayor interés es hacer cine sobre "su gente" y la realidad de este grupo étnico. El cineasta ha expresado también que a través de su cine busca presentar una identidad étnica poco conocida por la población en general<sup>277</sup> y abominada en Irán, Iraq, Siria y Turquía. En gran parte de sus obras, el realizador selecciona y exhibe elementos de la cultura kurda con el propósito claro de establecer una distinción entre este grupo étnico y otras colectividades con el fin de asignarle un lugar en la historia global que le ha sido negado en otros medios.

Entre los rasgos culturales kurdos característicos que Ghobadi pone a cuadro, el territorio ocupa un lugar central. En las cuatro cintas que revisamos, la geografía de Kurdistán es prácticamente omnipresente y exaltada mediante el uso de planos generales y grandes planos, además de que las imágenes de los paisajes montañosos, agrestes y nevados de Kurdistán son utilizadas con frecuencia como bisagras de montaje. Con ello me refiero a las tomas de paisajes que conectan una escena con otra pero no interfieren directamente en el desarrollo de la narración; ejemplo de ello es la toma de las montañas nevadas que conecta la escena de *A time for drunken horses* (2000) en la que Madi toma sus pastillas con nieve derretida y aquella en la que Amaneh y Ayoub se enteran de la muerte de su padre, misma que dura alrededor de diez segundos (fig. 45). O la imagen de

---

<sup>275</sup> Hall, "Introducción," 18.

<sup>276</sup> Fredrik Barth denomina señales o signos evidentes a los rasgos diacríticos que la gente busca y exhibe para mostrar identidad. Véase Barth, "Introduction," 14.

<sup>277</sup> Ghobadi, interview by Erin Torneo.

otro paisaje montañoso que une la escena de la caminata de Mirza, Barat y Audeh con la de su llegada al sitio donde se organizan las caravanas de contrabando, que podemos observar en *The songs of my mother's land* (2002) entre el minuto 45:18 y 45:23 (fig. 46). Si bien el empleo de este recurso estético tiende a ralentizar la narración, permite una exposición vasta de los paisajes kurdos.



Fig. 45 *A time for drunken horses*, 2000.

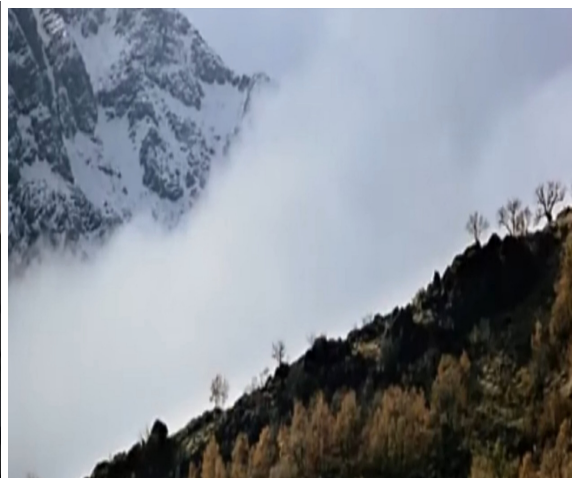


Fig. 46 *A time for drunken horses*, 2000.

La geografía montañosa, característica de Kurdistán, es un factor determinante en el modo de vida de los personajes de las historias que Ghobadi cuenta en sus películas. Esto puede constatarse por ejemplo en la escena de *Turtles can fly* (2004) en la que todo el pueblo de Kanebo sube a un montículo para huir de los ataques derivados de la guerra, o en aquella de *A time for drunken horses* que muestra cómo el accidentado terreno permite a los contrabandistas burlar con relativa facilidad los controles fronterizos y resguardarse durante las emboscadas (fig. 47). En el mismo sentido, algunas tomas de *Halfmoon* (2006) nos dejan ver el tipo de viviendas agrupadas que los kurdos construyen y habitan siguiendo las trayectorias montañosas mimetizándose con éstas (fig. 48).





Fig. 47 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 48 *Halfmoon*, 2006.

Además de la representación visual de las grandes extensiones montañosas (fig. 49), los llanos áridos (fig. 50), los enormes monolitos (fig. 51) y los escarpados riscos de Kurdistán (fig. 52), el director incorpora en sus obras la tierra natal de los kurdos a través de la referencia constante a sus ciudades tradicionales, bien conocidas tanto por los miembros de esta etnia como por las sociedades de los estados nacionales en que habitan y otros sujetos externos que conocen la historia de este pueblo. En los largometrajes que estudiamos es posible identificar la mención de ciudades kurdas emblemáticas como Erbil, Suleimaniya, Halabja y Sardab; recurso con el que Ghobadi busca crear una topografía audiovisual, es decir, una descripción y representación de Kurdistán en la mente de los espectadores. La representación más clara de este territorio como un espacio plenamente delimitado en la filmografía de Ghobadi es el mapa expuesto en la escena de *Halfmoon* (2006) que analizamos en el capítulo anterior.



Fig. 49 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 50 *The songs of my mother's land*, 2002.





Fig. 51, *Turtles can fly*, 2004.



Fig. 52 *Turtles can fly*, 2004.

Consideramos que la presencia reiterada de paisajes kurdos en las películas de Ghobadi tiene que ver con el carácter geosimbólico que Kurdistán adquirió entre los miembros de este grupo étnico a partir de su fraccionamiento a principios del siglo pasado. J. Bonnemaison define geosímbolo como "un lugar, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales reviste a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad."<sup>278</sup> En este sentido, la ocupación histórica de este espacio territorial por parte de los kurdos, suele ser el principal argumento que éstos emplean en sus demandas de autonomía y control sobre los recursos que en él existen. Como agente cultural y miembro de esta colectividad, a partir de la exhibición recurrente de los paisajes de Kurdistán y de la enunciación constante sus ciudades principales, el realizador intenta afianzar el vínculo existente entre los kurdos y esta extensión territorial.

Aunque Bahman Ghobadi manifiesta no estar de acuerdo con la creación de un Estado kurdo<sup>279</sup> dice que en su mente existe un país para los kurdos,<sup>280</sup> uno que éstos imaginan en un territorio con el que han establecido un fuerte vínculo identitario. Para comprender la relevancia que el elemento territorial tiene en la construcción de las identidades colectivas y, en el caso de las películas de Ghobadi, en el afianzamiento de sus límites debemos tener en cuenta que el territorio en sí mismo es pasivo y que son las creencias y acciones humanas las que le dan un significado particular. Dichas creencias

---

<sup>278</sup> J. Bonnemaison, " Voyage autor du territoire," *L'Espace Géographique*, no. 4. Citado en Giménez, "La frontera," 22.

<sup>279</sup> Ghobadi, *Ci-CI Archivo*.

<sup>280</sup> Ghobadi, entrevista por Nando Salvá.

poseen una base psicológica y cultural y, por lo tanto, el significado que se le asigna a un territorio sólo existe en la mente de quienes lo imaginan.<sup>281</sup> Kurdistán, en efecto, no existe –como no existe ningún otro territorio *per se*– más que en la mente de quienes, basados en sus creencias y experiencias, lo significan.

En este tenor, la topografía audiovisual que Ghobadi construye a través de sus películas es una muestra de la significación que los sujetos le asignan a un territorio, ya que a partir de ella el realizador pretende evidenciar el vínculo material (imaginado) que existe entre los kurdos y el territorio que han habitado desde hace varios siglos y de este modo lo integra al conjunto de elementos culturales que fijan los límites de la kurdidad.

Como señala Barth, las fronteras étnicas se mantienen en cada caso por un conjunto limitado de características culturales.<sup>282</sup> En el caso de los kurdos, el factor lingüístico tiene una importancia particular pues su uso está proscrito o al menos limitado en Irán, Iraq, Siria y Turquía. La relevancia de la lengua como atributo identitario radica en el hecho de que ésta, además de posibilitar la comunicación entre los miembros de una colectividad, constituye una especie de código que compendia su visión del mundo.<sup>283</sup> La lengua kurda es característica cultural que Ghobadi exhibe para mostrar una identidad étnica particular. Es claro que no todas las personas que escuchen las películas seleccionadas en su idioma original serán capaces de reconocerlo, y mucho menos de comprenderlo, lo que evidencia que la intención del realizador al utilizarlo no es que sus obras sean accesibles a un público amplio sino defender su cultura<sup>284</sup> al marcar una distinción innegable.

Además del territorio y la lengua, existen otros rasgos de la cultura material kurda que los actores emplean para categorizarse. Uno de ellos es la vestimenta tradicional, presente en los cuatro filmes que analizamos (fig. 53 y 54). En *A time for drunken horses* por ejemplo, personajes como Ayoub, Amaneh, Rojin, los niños que trabajan en el bazar, el médico, el profesor y los contrabandistas utilizan pantalones *shalwar*,<sup>285</sup> prenda amplia que permite la ventilación corporal y facilita el movimiento de las personas que lo portan y que forma parte de la indumentaria tradicional kurda. Muchos de los personajes de *Turtles can fly*, como niños recolectores de minas, el señor Ismail, el jeque, el médico, el profesor y los

---

<sup>281</sup> David B. Knight, "Identity and Territory: Geographical Perspectives on Nationalism and Regionalism," *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 72, no. 4. (december, 1982): 517.

<sup>282</sup> Véase Barth, "Introduction," 38.

<sup>283</sup> Gilberto Giménez, *Identidades sociales* (México: CONACULTA, 2009), 147.

<sup>284</sup> Ghobadi, Ci-CI Archivo.

<sup>285</sup> شلوار (shalwar) es una palabra de origen persa que significa "pantalones".

ancianos del pueblo, también utilizan este tipo de pantalones. Lo mismo ocurre con los protagonistas de *The songs of my mother's land* y *Halfmoon*.



Fig. 53 *The songs of my mother's land*, 2002.



Fig. 54 *Turtles can fly*, 2004.

En estas películas también es frecuente el uso de la bufanda *poshu*, prenda ligera, generalmente cuadriculada, utilizada por los kurdos para protegerse del sol, el polvo y el frío. Este accesorio es usado por los músicos protagonistas de *The songs of my mother's land* y muchos de los asistentes a la boda que éstos amenizan; por los ancianos del pueblo en *Turtles can fly*, por algunos de los hombres que aparecen en la visión que tiene Mamo en *Halfmoon*, por varios invitados de la boda de Rojine en *A time for drunken horses* y por los contrabandistas de mercancías de este mismo filme. Aunque los miembros de algunos otros pueblos de la región también la utilizan, en conjunto con los pantalones *shalwar* esta bufanda conforma la inconfundible indumentaria kurda que portan los personajes de Ghobadi.

Por su parte, las mujeres que aparecen en las cintas visten prendas coloridas, algunas de ellas con lentejuelas u otros accesorios brillantes. El peculiar atuendo usado por Rojin el día en que es pactado su matrimonio en *A time for drunken horses* (fig. 55) y la colorida vestimenta de Niwemang en *Halfmoon* (fig. 56) son muestras de ello. La mezcla de colores vivos en las prendas formales y los accesorios brillantes son un rasgo

característico de la vestimenta femenina kurda que se distingue, por ejemplo, del *chador*<sup>286</sup> utilizado por las mujeres musulmanas chiíes en Irán e Iraq.



Fig. 55 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 56 *Halfmoon*, 2006.

La indumentaria de este grupo étnico no precisa de un conocimiento especializado, a diferencia de la comprensión la lengua kurda, ya que su reconocimiento depende únicamente de una suerte de memoria visual asociativa para la que basta una sola mirada. La vestimenta tradicional kurda exhibida en nuestro corpus de películas constituye un rasgo cultural que permite a los públicos no kurdos asociarla con este pueblo de manera casi automática. Sin embargo; su integración en las obras que estudiamos responde al deseo del realizador de que sus compatriotas vean en ellas lo que él denomina "lo suyo"<sup>287</sup>.

Otro aspecto que forma parte del folclor kurdo es su música, su presencia es persistente en las películas de Ghobadi al grado de haberse convertido en un sello de sus obras. La relevancia de la música para el pueblo kurdo puede no ser un atributo identitario tan estable como el lenguaje o el territorio, pero no por ello deja de ser relevante. Para este grupo étnico la música tiene un gran valor ya que, como señala Devrim Kılıç, los kurdos encontraron en la música una forma de expresar sus sentimientos y pensamientos de

---

<sup>286</sup> El chador es una prenda, generalmente de color negro, que cubre todo el cuerpo de las mujeres musulmanas que lo usan y sólo deja al descubierto su rostro. En Irán su uso fue fomentado por las autoridades islámicas tras el triunfo de la Revolución de 1979 como elemento de identidad frente a las prácticas occidentales adquiridas por la sociedad iraní en tiempos de la dinastía Pahlevi.

<sup>287</sup> Ghobadi, Asociación cultural peruana *Chacchando Sueños*.

manera extensa.<sup>288</sup> En este sentido, la música es para ellos una forma de liberarse de la opresión, algo así como una válvula de escape.

En las películas analizadas la música tradicional kurda encuentra un espacio para sonar en total libertad. En ellas podemos escuchar muchas melodías kurdas y a algunos de sus personajes entonar canciones regionales que están proscritas en lugares públicos de países como Turquía o Siria. Es cierto que se requiere de cierta formación auditiva para reconocer este tipo de música, ya que es muy parecida a la de otras culturas de la región. Sin embargo, como ocurre con el uso de su lengua, pensamos que su incorporación en los filmes busca el encuentro de los kurdos con su propia cultura más que la comprensión o disfrute de los espectadores externos.

En las composiciones que escuchamos en *A time for drunken horses*, *The songs of my mother's land* y *Half Moon (2006)* se pueden identificar los sonidos del daf, un tambor hecho de piel de oveja que según palabras del propio director posee una connotación especial entre los kurdos, y de la flauta cero, también instrumento emblemático de la música kurda.<sup>289</sup> Además de escuchar estos instrumentos, los podemos ver. El daf aparece en varias escenas de *Halfmoon*, como aquella en la que Hesho es despedida del refugio de mujeres cantantes (fig. 57). En *The songs of my mother's land* este tambor es exhibido en la presentación musical que Mirza y sus dos hijos hacen durante la celebración de una boda. Por su parte, en las dos escenas de *The songs of my mother's land* en las que Barat y Audeh tocan para los niños de los campos de refugiados que visitan, podemos mirar la flauta cero (fig. 58). Respecto a la integración de la música kurda en los enunciados fílmicos de Ghobadi, y en consonancia con Kılıç, pienso que es una forma de anunciar la identidad kurda.

---

<sup>288</sup> Devrim Kılıç, "Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili," *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır*, ed. Arslan, Müjde (Istanbul: Agora Kitaplığı, 2009), 164. Citado en Özgür. "The Fictive Archive."

<sup>289</sup> Szymczak. "Kinematografia," 143.





Fig. 57 *Halfmoon*, 2006



Fig. 58 *The songs of my mother's land*, 2002.

La religión es un atributo identitario que Gilberto Giménez considera estable, por estar vinculado con los orígenes de una colectividad particular<sup>290</sup> como ocurre por ejemplo con el pueblo judío. En el caso de los kurdos, éstos practican distintas religiones<sup>291</sup> por lo que no es un elemento identitario decisivo para ellos. Aunque la mayor parte de los kurdos practican el Islam, ésta no es una religión exclusiva de este grupo étnico pues millones de personas alrededor del mundo que no pertenecen a él también son musulmanas. Lejos de ser un atributo distintivo, su islamismo se ha convertido en un rasgo que les impide diferenciarse de otros grupos, como ocurrió en Irán donde, por pertenecer a la comunidad islámica (umma), no son reconocidos como minoría. El ligero peso que tiene la religión como rasgo identitario entre los kurdos se hace patente en el corpus de películas de nuestra investigación, puesto que si bien se identifican ciertas alusiones al Islam, como en la escena de *Turtles can fly* en la que Ismail pide a Satélite no sintonizar los canales prohibidos, o la referencia en *Halfmoon* (2006) a la prohibición de cantar a las mujeres basada en los preceptos islámicos, esta religión es presentada más como una doctrina prohibitiva que como un atributo unificador.

Contrario a la escasez de alusiones religiosas en las cintas seleccionadas, el sufrimiento que los kurdos han experimentado, derivado de la opresión a la que han sido sometidos, es una constante. Escenas como aquella en la que vemos llorar a los niños protagonistas de *A time for drunken horses* al enterarse de la muerte de su padre a causa de

<sup>290</sup> Giménez, *Identidades sociales*, 55.

<sup>291</sup> Aunque el Islam (tanto en su rama sunní como la chii) es la religión de la mayoría de los kurdos no musulmanes representan una amplia gama de religiones y subcategorías dentro de ellos. Entre ellos existen poblaciones que profesan cristianismo, el zoroastrismo y el yazidismo. También existen kurdos agnósticos y ateos. Véase Wolfgang Taucher, Mathias Vogl, Peter Webinger, *The Kurds. History-Religion-Language-Politics* (Vienna: Austrian Federal Ministry of the interior, 2015), 22-30.



la explosión de una mina; o la que presenciamos en *The songs of my mother's land* en la que un grupo de mujeres llora desconsoladamente al ver los cadáveres de sus familiares que yacen en fosas clandestinas, abundan en la filmografía de este director. Y qué decir de *Turtles can fly*, filme que muestra el sufrimiento de Agrin, una niña violada por los soldados del régimen iraquí que termina por suicidarse y el de Rega, un pequeño niño ciego, detestado y asesinado por su propia madre. El sufrimiento también está presente en *Halfmoon*, cinta en la que Mamo sufre por estar lejos de la que llama su patria y por los obstáculos que le impiden cruzar la frontera para cumplir su última voluntad: tocar su música en el Kurdistán liberado.

Este tipo de historias de sufrimiento se han convertido en una suerte de signatura en las obras de Ghobadi, quien al ser cuestionado sobre los motivos por los que frecuentemente trata temas relacionados con el sufrimiento de sus compatriotas, responde que él sólo retrata las cosas que ha vivido y visto.<sup>292</sup> En este tenor, el realizador afirma que su pueblo es uno de los más oprimidos e infelices del mundo y que todas las familias kurdas, sin excepción, han sido golpeadas por las guerras sucesivas que han tenido lugar en la región.<sup>293</sup>

En la filmografía analizada, Ghobadi expone algunas de las consecuencias más lamentables de los conflictos que han tenido lugar en Kurdistán durante las últimas décadas, entre ellas la proliferación de niños huérfanos, las penurias que se viven en los campos de refugiados, los desplazamientos forzados constantes que padecen los miembros de esta colectividad y la presencia de un número incalculable de minas terrestres. Sobre estas condiciones de vida, Ghobadi dice que todo eso "ha estado sucediendo durante tanto tiempo, y es tan común, que de alguna manera, se ha convertido en una identidad cultural, o un rito de iniciación para los kurdos"<sup>294</sup>.

Consideramos que el sufrimiento exacerbado que el cineasta exhibe en sus películas busca evidenciar la opresión extrema a la que el pueblo kurdo ha sido sometido como consecuencia de su condición de minoría marginal, derivada de la posición vulnerable en que el establecimiento arbitrario de fronteras nacionales lo colocó. De este modo, Bahman Ghobadi intenta legitimar la demanda de autodeterminación de este pueblo

---

<sup>292</sup> Gómez, "Cine sin Saddam."

<sup>293</sup> Ghobadi, *Ci-CI Archivo*.

<sup>294</sup> Ghobadi, interview by Erin Torneo.

frente los espectadores. Asimismo, estimamos que al destacar en sus obras parte del arsenal cultural que posee la etnia kurda, contribuye a la ratificación de la existencia de un pueblo que ha sido constantemente oprimido e invisibilizado y a la fijación de los límites culturales que lo distinguen de las sociedades nacionales que lo rodean.

### 3.2.2 Visibilización y resistencia

Poder contar tus historias es una forma de sentirte una persona del mundo

(Memmed Aksoy<sup>295</sup>)

Los estados nacionales modernos han solventado la necesidad de homogeneización social mediante prácticas jurídico-administrativas que otorgan a sus miembros un estatus que los reconoce, al menos en el discurso, como iguales. Dicho estatus cristaliza en la condición de ciudadano que implica el otorgamiento (estatal) y la posesión de una nacionalidad. Sin embargo, estas entidades políticas no han abandonado su aspiración a la homogeneidad lingüística y cultural de la población que habita al interior de sus fronteras, ya que las distinciones basadas en estos atributos identitarios pueden devenir en amenazas para la permanencia del Estado nacional.

Pero, ¿cómo una sociedad no homogénea puede poner en entredicho la permanencia de un Estado nacional? Recordemos que uno de los pilares del modelo político del Estado-nación es la existencia de un territorio delimitado y fijo sobre el que ejerce soberanía. Y recordemos también que las sociedades de todos los países del mundo están formadas por distintos grupos humanos con culturas diferentes que, al integrar una entidad política más amplia, como es un Estado-nación, deben compartir un territorio y los recursos que en él existen. Es por ello que cuando uno de estos grupos demanda autonomía y reclama derechos sobre una parte del territorio estatal (y sus recursos) es considerado como un obstáculo para lograr la unidad nacional y una amenaza para la integridad y permanencia del Estado-nación.

---

<sup>295</sup> Cineasta y activista británico-kurdo que se integró a las Unidades de Protección Popular kurdas en Siria para combatir al Estado Islámico. Fue asesinado en 2017 mientras cubría la batalla para retomar la ciudad de Raqqa, en el norte de Siria, por los miembros de ISIS.

Como sabemos, los kurdos son un grupo étnico que demanda autonomía, reclama derechos sobre un territorio específico y pugna por la explotación de los recursos existentes en dicho territorio. Aunque la creación de un Estado propio es prácticamente inviable, esta aspiración sigue presente en las agendas de muchos sectores de esta colectividad. El temor que genera la hipotética erección de un Kurdistán independiente entre los estados nacionales con mayor porcentaje de población kurda, se debe a que tal evento implicaría su cercenamiento territorial y, en consecuencia, la pérdida de recursos como agua, petróleo y gas, abundantes en la región. Derivado de la situación descrita y como una forma de asegurarse el control y los recursos en disputa, los poderes estatales de Irán, Iraq, Siria y Turquía se han empeñado en desaparecer simbólicamente, y en algunos casos físicamente, a sus respectivas minorías kurdas mediante la aplicación de políticas de asimilación, alienación, negación y exterminio.

Tras la obtención de su independencia en 1923, Turquía implementó una política de unidad nacional o panturquismo basada en la creencia de que una nación fuerte sólo podía consistir en una sociedad secular que compartiera el mismo ideal, idioma, territorio y cultura.<sup>296</sup> Dicha política devino en la desnaturalización de identidades distintas a la turca. Al ser la minoría étnica más grande asentada en el territorio (oficialmente) turco, los kurdos han sido objeto de diversas políticas de asimilación forzada. Desde la década de 1920 la zona del Kurdistán turco (Mapa 6) fue negada gradualmente como espacio con un nombre propio vinculado a este pueblo y la cultura de este último restringida a través de acciones tales como la prohibición constitucional del uso de su lengua tanto en el ámbito público como el privado,<sup>297</sup> desplazamientos forzados de población, eliminación de los topónimos kurdos y su sustitución por nombres turcos, designación despectiva de los integrantes de esta minoría étnica, o campañas de exterminio como la que tuvo lugar en la ciudad de Dersim en la década de 1930.

---

<sup>296</sup> Welat Zeydanlioglu, "Turkey's Kurdish language policy," *International Journal of the Sociology of Language*, no. 217, (2012): 100.

<sup>297</sup> Francisco José Torres Alfósea, "Fracturas y tensiones entre Oriente Próximo y el Sureste europeo: el Kurdistán." *Investigaciones Geográficas*. No. 55 (mayo-agosto, 2011): 137-48.



Figura 1. Mapa político actual de Kurdistán  
Fuente: reelaborado a partir de CIA, 2019, con base en Martorell (2016, p. 142). Esta imagen se comparte con la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 Internacional.

**Mapa 6** Región del Kurdistán turco destacada por la autora<sup>298</sup>

Los intentos más cruentos por desaparecer físicamente a los kurdos, además del de Dersim, tuvieron lugar en Irak durante la década de 1980. En este país, algunos miembros de esta etnia desarrollaron una organización política de base que les permitió negociar –con las autoridades de Bagdad– su demanda de autonomía administrativa dentro de Irak y el reparto de los beneficios del petróleo extraído del Kurdistán iraquí. Durante la guerra entre Irán e Irak algunos grupos kurdos apoyaron a los iraníes con la intención de presionar al régimen de Bagdad en el cumplimiento de sus exigencias. Esta colaboración sirvió de pretexto para el bombardeo, orquestado por el gobierno central, que se dirigió al campo de refugiados de Zewa, en Irán (1985), y el primer ataque químico contra población civil en Balisan (1987)<sup>299</sup> ambos espacios habitados mayoritariamente por kurdos. Estos ataques, junto al ocurrido en Halabja (1988), formaron parte de la campaña genocida Anfal que el régimen iraquí aplicó contra este pueblo y que constituye la máxima expresión de los intentos de eliminación física que su componente humano ha padecido.

En Siria, al igual que en Irak, a partir 1963 se pusieron en marcha varias campañas de arabización y desplazamientos forzados que afectaron a la minoría kurda. En este país, los miembros de dicha minoría se enfrentan a una situación grave de desaparición simbólica ya que, además de prohibirles el uso de su lengua y restringir sus expresiones culturales, a muchos de ellos les fue retirada la nacionalidad siria y se les expidieron

<sup>298</sup> Recuperado de Velásquez Barón y García Perilla, "Relaciones de poder."

<sup>299</sup> Torres Alfosea, "Fracturas y tensiones," 150.

tarjetas de identidad especiales, con lo que se convirtieron en *ajanib*<sup>300</sup>. Otros kurdos, menos afortunados, asentados en Siria no disponen de ningún documento de identidad, incluso carecen de la tarjeta que se les otorga a los *ajanib*, razón por la cual son considerados apátridas, es decir, población invisible o inexistente. Al no estar contempladas en ningún registro oficial a estas personas se les denomina *maktumin*.<sup>301</sup> Ambas condiciones no son modificables y se mantienen de por vida.<sup>302</sup>

El hecho de despojar a los miembros de este grupo étnico de la nacionalidad siria es una forma grave de violencia simbólica que implica una suerte de cercenamiento identitario, ya que al ser la ciudadanía, dentro de los estados nacionales modernos, la condición que le reconoce a una persona una serie de derechos políticos y sociales, los *ajanib* y *maktumin* quedan privados de ellos.

Por su parte, en Irán, la invisibilización de los kurdos se ha concretado a partir de las semejanzas con otros grupos étnicos que habitan en este país. Ejemplo de ello es el hecho de que la constitución iraní sólo reconoce la existencia de diferencias religiosas, no culturales, entre su población. Es por ello que, al ser en su mayoría musulmanes, los kurdos pasan a formar parte de la comunidad musulmana (*umma*) y de este modo su distinción como minoría se anula. Respecto al elemento lingüístico, en Irán los idiomas minoritarios como el kurdo, al derivar de la misma familia, son vistos como variedades del persa y de este modo se niega la distinción cultural que existe entre las colectividades que los hablan. Si bien en Irán el uso la lengua kurda no ha sido prohibida por completo (a excepción de un breve periodo en la década de 1930 y principios de 1940) se le negó presencia en los ámbitos de la educación y la administración pública, por muchos años.<sup>303</sup> Aunque las políticas de asimilación que el Estado iraní dirigió a hacia los kurdos asentados dentro de sus fronteras no han sido tan radicales como las implementadas en Iraq, Siria y Turquía, no dejan de implicar, al igual que aquellas, una intención de negar la existencia de este grupo étnico como una comunidad cultural distinta al resto de los iraníes.

Los poderes centrales de los países en que se asienta la mayor parte de los kurdos no sólo han implementado políticas de desaparición física y simbólica en contra ellos, como

---

<sup>300</sup> Palabra árabe que, traducida al español, significa "extranjero".

<sup>301</sup> Vocablo árabe que se traduce al español como "no registrado".

<sup>302</sup> Torres Alfosea, "Fracturas y tensiones," 154-156.

<sup>303</sup> Jaffer Sheyholislami, "Kurdish in Iran: A case of restricted and controlled tolerance," *International Journal of the Sociology of Language*, no. 217 (2012): 19-47. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/ijsl-2012-0048>.

las que describimos aquí, sino que han desarrollado campañas de descalificación de sus miembros a partir de la construcción de representaciones sesgadas sobre ellos que se difunden a través de diversos medios. En este tenor, el cineasta Memed Aksoy señaló que en la televisión turca los personajes kurdos son generalmente representados como incivilizados o terroristas.<sup>304</sup> Otros especialistas como Suncem Koçer, Mustafa Gündoğdu y el mismo Bahman Ghobadi aseguran que en las películas turcas, persas y árabes es común ver a estos personajes representados como atrasados, ignorantes, feudales, folclóricos, violentos o asesinos.<sup>305</sup>

En las películas que componen el corpus de nuestra investigación es posible observar o escuchar ciertos elementos identitarios que a los kurdos les han sido prohibidos, restringidos o arrebatados, como su lengua, vestimenta tradicional, música y geografía (paisajes). A pesar de que, para los públicos externos, es difícil reconocer y comprender estas marcas identitarias, los enunciados fílmicos que construye el realizador le permiten dar cuenta de la existencia de esta comunidad y así colocarla al nivel de otras similares. Además de los elementos culturales referidos Bahman Ghobadi representa la opresión que padece la etnia kurda y las aciagas condiciones en que, derivado de dicha opresión, se desenvuelven sus sectores más desfavorecidos. En este sentido, sus filmes devienen en instrumentos de denuncia y escrutinio global.

En una entrevista, Bahman Ghobadi expresó que ha vivido dos guerras, una revolución y la muerte de varios amigos y parientes y que, incluso, dentro de su familia hay víctimas de minas antipersona. Es por ello que, según sus palabras, estima necesario tratar este tipo de temas que forman parte de la cotidianidad de muchos de sus compatriotas y añade que es eso sobre lo que él quiere hablar en sus filmes.<sup>306</sup>

Como hemos señalado repetidamente, las obras seleccionadas para esta pesquisa alcanzaron una amplia circulación y reconocimiento internacional, en buena medida gracias a su participación en distintos festivales internacionales de cine, lo que permitió que los kurdos, su cultura y difíciles condiciones de vida, se visibilizaran entre los públicos occidentales. Al respecto, Özgür Çiçek afirma que la representación que Ghobadi elaboró

---

<sup>304</sup> Memed Aksoy, "Kurdish cinema evokes ethnic memories and history of resistance," interview by Jenny Tsiropoulou, *Mongos*, November 12, 2013. Disponible en: <http://mongoosmagazine.com/features/kurdish-cinema-is-memory-and-resistance/>. (Consultado 10 de septiembre de 2021).

<sup>305</sup> Véase Koçer, "Kurdish cinema," 479, Gündoğdu, "An Introduction" y Bahman Ghobadi citado en Szymczak. "Kinematografia w Kurdystanie," 140.

<sup>306</sup> Véase Ghobadi, "Una mirada," entrevista por Catalina Gómez y Ghobadi, entrevista por Nando Salvá.



de las vidas de estas personas en sus primeros tres largometrajes, combinada con los premios que éstos recibieron, generó un reconocimiento de la identidad kurda en el ámbito cinematográfico internacional<sup>307</sup> y colocó a este grupo étnico, y a la opresión que padece, en la mente de los espectadores externos.

A pesar de que Ghobadi, como otros directores kurdos, rechaza ser un cineasta político, consideramos, en consonancia con Mustafa Gündoğdu, que el hecho de representar a los kurdos como un pueblo privado de reconocimiento político y derechos básicos y examinar su deseo de libertad y el sufrimiento que experimentan a causa de la opresión estatal ya implica un posicionamiento político claro.<sup>308</sup> Es evidente que a través de sus obras se propone mostrar a los kurdos, en el ámbito internacional, como una colectividad sistemáticamente oprimida y, de esta forma, generar sentimientos de simpatía y solidaridad entre los espectadores externos. No obstante, consideramos que su intención capital es dar visibilidad a la kurdidad entre los mismos kurdos –ya sea que vivan en su tierra de origen ancestral o en la diáspora– puesto que, como pueblo negado, precisa de espacios para verse, escucharse, reconocerse y reencontrarse. Sólo con una conciencia clara de su singularidad y predicamento podría este pueblo resistir a los esfuerzos que, dentro de sus respectivos territorios, los poderes estatales de Irán, Iraq, Siria y Turquía han hecho por desaparecerlo física y simbólicamente.

Ghobadi señala que a pesar de que existen más de 35 millones de kurdos esparcidos entre Turquía, Irán, Iraq y Siria (sin contar los exiliados) "el régimen iraquí y turco no los consideran como seres humanos."<sup>309</sup> Es por ello que con sus películas intenta darles "un lugar, una especie de hogar en el mundo"<sup>310</sup> que los conduzca a la existencia (mediática) y les permita verse entre sí y ser vistos por otros. Al desarrollar un cine de carácter independiente, el realizador conquista un espacio alejado de los controles estatales que se empeñan en borrar cualquier rastro de identidad kurda. Este espacio le permite integrar atributos de esta colectividad, proscritos o limitados en los estados nacionales referidos, como su lengua, música y algunos elementos de su cultura material.

En las películas podemos observar ciertos ritos matrimoniales, como la boda que amenizan Mirza, Barat y Audeh en *The songs of my mother's land* (2002) (Fig. 59) y la de

---

<sup>307</sup> Çiçek, "The Fictive Archive."

<sup>308</sup> Gündoğdu, "An Introduction."

<sup>309</sup> Ghobadi, *Ci-CI Archivo*.

<sup>310</sup> Ghobadi, interview by Erin Torneo.

Rojin (fig. 60), y funerarios como los que miramos tanto en *The songs of my mother's land* (fig. 61 y 62) como en *Halfmoon* (2006) (fig. 63). Asimismo, en los filmes podemos mirar paisajes, formas de alimentación (fig. 64 y 65), viviendas (fig. 66 y 67) y vestimenta propiamente kurdos que, como marcas identitarias de esta colectividad, han tratado de ser borradas.



Fig. 59 *The songs of my mother's land*, 2002.



Fig. 60 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 61 *The songs of my mother's land*, 2002.



Fig. 62 *The songs of my mother's land*, 2002.



Fig. 63 *Halfmoon*, 2006.



Fig. 64 *The songs of my mother's land*, 2002.



Fig. 65 *A time for drunken horses*, 2000.



Fig. 66 *Halfmoon*, 2006.



Fig. 67 *The songs of my mother's land*, 2002.

Al representar este tipo de expresiones culturales, las cintas de Ghobadi permiten a los kurdos reconocerse y recordar quiénes y cómo son. Es así como los filmes en cuestión

funcionan como dispositivos visibilizadores de una colectividad negada y una cultura proscrita y coadyuvan a la afirmación de su existencia.

Nuestra afirmación de que las películas de Bahman Ghobadi buscan primordialmente fortalecer un sentimiento de identidad kurda a través de su visibilización hacia adentro, se basa, por un lado, en que el realizador ha declarado varias veces que su cine está hecho para este pueblo, y por el otro, en la integración que hace en aquellas de elementos o códigos que, como vimos en el apartado anterior, sólo podrían ser reconocidos y comprendidos por los mismos kurdos (y quizá por los estudiosos de este grupo étnico). En este sentido, la filmografía de Ghobadi se convierte, como propone Memed Aksoy para este el cine kurdo producido en el cambio de siglo, en un vehículo para que los integrantes de esta comunidad compartan sus historias no contadas y descubran sus propias identidades, es decir, para que se [re]conozcan a sí mismos y el mundo los conozca.<sup>311</sup>

Conviene señalar que aunque no todos los kurdos tienen las mismas posibilidades de mirar las obras de Ghobadi (y en general de ver cine) hay entre ellos ciertos sectores para los que tal acceso es más sencillo, como aquellos que forman parte de la diáspora o los pertenecientes a las clases "acomodadas" que viven en Kurdistán. Incluso, es posible que la diversidad de públicos que aquí proponemos llamar "espectador anónimo" esté integrada por algunos miembros desfavorecidos de esta etnia, los cuales mediante prácticas como la circulación clandestina de películas en DVD, la asistencia directa a los cines de la región o las muestras gratuitas en espacios improvisados pueden tener acceso a estas producciones.

Respecto a la imagen de los kurdos que Ghobadi crea en sus filmes podemos resaltar varios aspectos. En primer lugar los muestra como personas nobles y resilientes; ejemplo de ello es la lucha de los hermanos de Madi por salvarle la vida en *A time for drunken horses* (2000), a pesar de los sacrificios que esto implica. Por otro lado resalta su inteligencia, misma que se revela en la capacidad de los niños protagonistas de *Turtles can fly* (2004) para desarmar minas antipersona o instalar antenas parabólicas. El talento es otro de los atributos que Ghobadi confiere a sus personajes y lo podemos constatar en el caso de los músicos protagonistas de *The songs of my mother's land* y *Halfmoon*. Lejos de mostrarlos como terroristas o sujetos violentos, en las películas que analizamos el realizador representa a sus compatriotas como víctimas de la guerra y la opresión. La imagen que Ghobadi construye sobre sus compatriotas es claramente distinta a las

---

<sup>311</sup> Aksoy, interview by Jenny Tsiropoulou.



representaciones dominantes elaboradas por los poderes estatales, sobre todo, de Irán, Iraq, Siria y Turquía.

Uno de los recursos más significativos que Ghobadi incorpora a sus filmes, como ya señalamos, es la lengua kurda, la cual, a pesar de sus variantes dialectales, cumple una función unificadora entre los integrantes de esta colectividad. Respecto a las implicaciones de la asimilación lingüística, Abdullah Öcalan señala que "un pueblo al que se le prohíbe el uso de su lengua materna tiende a dejar de valorar sus características de origen, sean éstas étnicas, geográficas o culturales"<sup>312</sup> y que "en la ausencia del elemento unificador que es la lengua, la característica unificadora de las ideas colectivas también desaparece."<sup>313</sup> De ahí que en un horizonte de alienación permanente como aquel en el que se crean las películas analizadas, el uso de este idioma, como lenguaje diegético, "aparezca como una manifestación de visibilidad histórica, agencia política y resiliencia cultural."<sup>314</sup>

Consideramos que la visibilización de los kurdos que Ghobadi logra funge como instrumento de resistencia en dos sentidos. Por un lado resiste a las políticas de asimilación cultural y borradora identitaria que han padecido los miembros de esta etnia y, por el otro, resiste a las representaciones dominantes (negativas) que sobre ellos circulan de manera frecuente en distintos medios, convirtiéndose en una forma de contravisualidad.

La construcción de representaciones que muestran explícitamente los rasgos propios de la identidad kurda se multiplicó después de 1970, tras el levantamiento masivo de este grupo étnico que tuvo lugar en Turquía. En aquella época, el movimiento de libertad kurdo creó diversos espacios culturales que les permitieron desenterrar su cultura y escribir su historia. Una parte importante de esto se hizo en la diáspora.<sup>315</sup> La creciente producción de películas kurdas que cuestionan los estereotipos negativos construidos sobre este pueblo, más pronunciada a partir de la década de 1990, se vincula estrechamente con el establecimiento de la Región Autónoma de Kurdistán en Iraq, la relajación en la política de asimilación en Turquía durante los intentos de este país por ingresar a la Unión Europea,<sup>316</sup> y de la relativa apertura política y cultural que se vivió en Irán durante el gobierno de Mohammad Jatamí. Es en este marco que la filmografía de Ghobadi incorpora elementos

---

<sup>312</sup> Öcalan, *Guerra y Paz*, 20.

<sup>313</sup> Öcalan, *Guerra y Paz*, 20.

<sup>314</sup> "Appears as a manifestation of historical visibility, political agency, and cultural resilience." La traducción es mía. Koçer, "Kurdish cinema," 474.

<sup>315</sup> Aksoy, interview by Jenny Tsiropoulou.

<sup>316</sup> Özgür Çiçek, "The Fictive Archive."

lingüísticos y culturales que dan continuidad a la resistencia contra los diversos esfuerzos que los poderes hegemónicos de Irán, Iraq, Siria y Turquía han realizado para desaparecer simbólicamente a los kurdos, ya que los traslada de la inexistencia política –y jurídica en el caso de Siria– al ámbito del autorreconocimiento y el reconocimiento (por otros).<sup>317</sup>

La visibilización de sujetos y colectividades marginadas se ha incrementado en buena medida gracias al espacio abierto que los medios de comunicación confieren a una amplia gama de agentes culturales para crear, definir y redefinir sus identidades. No obstante, hay que tener presente que este mayor espacio para disputar identidades, que ofrecen plataformas con menor control estatal como son los medios de comunicación de masas, no necesariamente conduce a un mundo mediático liberado, sino a la multiplicación de campos de batalla ideológicos en constante cambio.<sup>318</sup>

Nicholas Mirzoeff llama contravisualidad a la práctica mediante la cual se genera una variedad de formatos que aprehenden y se oponen a lo que un poder dominante propone como una realidad única, dando paso a visiones del mundo alternativas.<sup>319</sup> Este autor propone que así como las imágenes tienen la capacidad de mostrar discursos y perspectivas, también esconden lo que no representan explícitamente y, de este modo, oprimen lo que no es posible mirar. La capacidad de las imágenes para mostrar algunas cosas y ocultar otras, en el entendido de que existe una subjetividad intencionada en su creación, hace que haya discusiones políticas implícitas en ellas. En este tenor, consideramos que el cine kurdo, en general, y las películas de Bahman Ghobadi, en particular, al construir imágenes sobre los kurdos y su cultura distintas a las representaciones estereotipadas que sobre ellos construyen distintos poderes hegemónicos, crean contravisualidades. En sus obras, el cineasta muestra a sus compatriotas como víctimas de la guerra y la opresión pero también, y esto es un claro signo de contravisualidad, como sujetos nobles, resilientes y talentosos.

Bahman Ghobadi asegura que "hay muchos malentendidos sobre los kurdos. Siempre se los ve llevando rifles y disparando a otras personas. Cada vez que voy al Kurdistán, escucho: ten cuidado, pueden cortarte la cabeza."<sup>320</sup> Consciente de la existencia

---

<sup>317</sup> Müjde Arslan, citada en Koçer, "Kurdish cinema," 481.

<sup>318</sup> Ahmad Mohammadpour, "The fiction of nationalism: Newroz TV representations of Kurdish nationalism," *European Journal of Cultural Studies*, vol. 20, no. 2 (2017): 169.

<sup>319</sup> Nicholas Mirzoeff, "El derecho a mirar", *Revista Científica de Información y Comunicación*, no. 13 (2016): 35.

<sup>320</sup> Szymczak. "Kinematografia w Kurdystanie," 140.



de estos estereotipos y de la escasez de espacios propicios para contrarrestarlos, en el año 2000 fundó su productora Mij Film, cuyo objetivo ha sido desde entonces apoyar el desarrollo del cine kurdo. A través de esta empresa, Ghobadi crea un espacio en el que las voces acalladas de los grupos étnicos que acuna Irán (turcomanos, kurdos y turcos) pueden ser escuchadas y comprendidas ya que, debido a su carácter privado, logra eludir la censura estatal. Como parte de esta labor, Mij Film produce anualmente alrededor de tres largometrajes y algunos cortometrajes con temas étnicos.<sup>321</sup>

En un contexto de no reconocimiento, invisibilidad y descalificación como aquel en el que los miembros de la etnia kurda se han desenvuelto durante casi un siglo, el cine ha demostrado ser un medio sumamente eficaz para que este pueblo imagine una comunidad política propia. La filmografía de Bahman Ghobadi funge como dispositivo que resiste a las políticas de asimilación y borradura implementadas en perjuicio de la población kurda pues construye una contravisualidad que desestabiliza las representaciones parciales y sesgadas que se han elaborado y difundido sobre este grupo étnico, de manera sistemática, en Irán, Iraq, Siria y Turquía.

---

<sup>321</sup> Información recuperada del sitio oficial de Mij Film, productora fundada por Bahman Ghobadi. Disponible en: <http://mijfilm.com/about-mij-film/>. (Consultado 12 de septiembre de 2021).

## CONSIDERACIONES FINALES

En marzo de 1991 mi padre fue convocado en su trabajo para tomar una capacitación en Estados Unidos. Para viajar a ese país, como sabemos, debía tramitar una visa. Acudió a la embajada correspondiente para solicitarla, pero le fue negada. Pronto, informó lo sucedido a la persona de recursos humanos encargada de dicha capacitación, quien con una sonrisa tímida le dijo: "Ya sabes por qué no te la dieron ¿verdad? ¿te has visto al espejo? Pareces iraquí". En ese momento la Primera Guerra del Golfo estaba en auge y los iraquíes eran considerados por Estados Unidos como peligrosos enemigos. Unos días después el abogado de la empresa, con un poder legal, se encargó de tramitar la visa requerida y mi papá pudo realizar el viaje. Siendo una niña esta anécdota me hizo preguntarme ¿quiénes son los iraquíes? ¿qué tiene de malo ser uno de ellos? ¿y por qué un iraquí no puede conseguir una visa para ir a Estados Unidos?

Casi veinte años después, en el año 2008, una amiga de la universidad me invitó a ver la película *Turtles can fly*. Ahí estaban una vez más los iraquíes –más tarde me enteraría de que se trataba específicamente de kurdos-iraquíes–, pero esta vez no parecían tan peligrosos como los mostraban en los noticieros de la época en la que mi padre hizo aquel viaje; al contrario, parecían demasiado vulnerables. Ambas experiencias evidencian el poder que tienen las imágenes transmitidas a través de los medios de comunicación de masas para crear, afianzar o desestabilizar representaciones sobre sujetos y colectividades.

En esta tesis analizamos el contexto político-cultural del cambio de siglo en una zona de Medio Oriente arrasada por conflictos sucesivos en la que tiene lugar una problemática sociohistórica de larga data: la cuestión kurda. Esto, con la finalidad de comprender la creación de cuatro enunciados filmicos como dispositivos visibilizadores de la etnia kurda y como contravisualidades de las representaciones estereotipadas dominantes que, sobre sus miembros, han construido desde hace casi cien años diversos agentes culturales facultados por los estados nacionales para los que su existencia representa una rémora. Este abordaje nos permitió situar las obras en cuestión en su horizonte de enunciación y dentro de una esfera de comunicación discursiva específica.

Observar a cada una de las películas que componen el corpus de este estudio como un enunciado, apoyados en la propuesta de Mijaíl Bajtín, nos ayudó a situarlos en la escena cinematográfica regional y a problematizar tanto sus contenidos representacionales como la

posición activa del cineasta y su intencionalidad como sujeto discursivo. Asimismo, posibilitó la reflexión en torno a enunciados previos a las películas seleccionadas y a las respuestas que éstas generaron. Esto último, a partir del análisis de su recepción y circulación global.

Situar a los filmes revisados en un universo más amplio nos dio cuenta de los rasgos que comparten con enunciados filmicos pertenecientes a los nuevos cines árabes y al cine iraní. Entre ellos destaca su uso como instrumentos de denuncia de la realidad sociopolítica, como dispositivos de recuperación de la memoria histórica y como medios para fortalecer las identidades. Dichas semejanzas tienen que ver con que todos ellos fueron creados en una coyuntura signada por la inestabilidad política, las guerras sucesivas, el intervencionismo occidental, la redefinición identitaria y el proceso de globalización. Además, pudimos reconocer el valor de las películas de Bahman Ghobadi en el proceso de nacionalización del cine kurdo que, al fomentar la producción cinematográfica local y la reivindicación de películas que visibilizaban a los kurdos, permitió posicionar a este grupo étnico en la historia del cine global.

La reflexión en torno a la recepción de los filmes deja claro que si bien han alcanzado gran éxito entre los públicos externos, particularmente los occidentales, en buena medida gracias a su participación en festivales internacionales de cine, éstos están dirigidos primordialmente a los espectadores locales. Esta afirmación se basa, en primer lugar, en las declaraciones del director, quien constantemente refiere que sus películas están hechas para su pueblo, para que sus miembros vean en ellas "lo suyo". En segundo lugar, en el hecho de que las cintas fueron filmadas mayoritariamente en lengua kurda e incorporan ciertos ritos, modos de vida y otros elementos propios de la cultura material o inmaterial kurda—como la música, las bodas, los funerales, los alimentos, las viviendas— que sólo pueden ser descifrados, comprendidos o significados por los miembros de esta colectividad. A ello se suma la necesidad urgente de este pueblo de acceder a espacios que les permitan fijar su identidad étnica, negada por mucho tiempo en Irán, Iraq, Siria y Turquía, misma que el cine ayuda a satisfacer.

Resulta evidente que los festivales referidos han jugado un papel determinante en el reconocimiento internacional alcanzado por Bahman Ghobadi, en la circulación de sus obras y en la influencia que el realizador posee en la escena cinematográfica contemporánea, sobre todo de la región de Medio Oriente. Su lugar social le ha permitido

producir películas independientes que abordan temáticas polémicas y que son utilizadas por él para denunciar las aciagas condiciones en que viven los sectores más desfavorecidos de la población kurda a raíz de los conflictos librados en la región que habita y la posición marginal que tiene al interior de los países en los que fue fragmentada.

La mediatización de la cultura, característica del horizonte de enunciación de las películas, impactó de forma directa su circulación, ya que posibilitó que llegaran a una pluralidad de públicos alejados espacial, temporal y culturalmente y que pudieran ser vistas en salas de cine, televisión, muestras, plataformas digitales gratuitas, o bien mediante su adquisición en compañías de comercio electrónico o en el mercado negro. Esta diversidad de formatos y espacios a través de los cuales los distintos públicos pueden acceder a los enunciados filmicos que analizamos, hace prácticamente imposible rastrear sus alcances de circulación, identificar el perfil de sus públicos o conocer el sentido que éstos les dan. En este tenor, para referirnos a los receptores del contenido de los filmes, se propuso emplear la categoría de "espectador anónimo".

A partir de una metodología que cruzó la investigación histórica con el análisis cinematográfico formal, identificamos los rasgos de la representación que Bahman Ghobadi crea de la frontera en la filmografía revisada. En ésta destaca el vínculo que el realizador establece entre la frontera y nociones de peligro, despojo, desamparo, humillación, sufrimiento y muerte. Para ello se valió de la etnoficción y diversos recursos estéticos como el montaje, la angulación de cámaras, los sonidos, el decorado, el uso de cierto tipo de planos, etc. Las imágenes que el cineasta construye en torno a la frontera la ubican como semillero de tragedias y como el origen de la opresión extrema que padecen los kurdos, como peligroso punto de encuentro y refugio precario.

En *A time for drunken horses* destaca la ubicuidad de la frontera. En ella tienen lugar acontecimientos como la muerte del padre de Ayoub a causa de la explosión de una mina antipersona; la revisión por parte de guardias iraníes armados a los niños que trabajan en el bazar cuando regresan a su casa o la emboscada que, hacia el final del filme, pone en riesgo la vida de Ayoub y Madi. En *The songs of my mother's land* (2002) la frontera es el lugar donde se instala el campo de refugiados que alberga a las personas que huyen de la guerra. La vulnerabilidad de Rega, el pequeño niño ciego, y el peligro de los disparos que el soldado turco dirige a éste, a Satélite y a Pasheo, son nociones que acompañan la exposición en pantalla de la frontera en *Turtles can fly* (2004). Los integrantes de la banda

musical que protagoniza *Halmoon* (2006) casi son alcanzados por las balas de los soldados estadounidenses en la frontera entre Irán e Iraq. Kako es objeto de vejaciones y los instrumentos de la banda son destruidos también en una frontera, la que separa a Turquía de Iraq. En esta cinta, la frontera se convierte en el mayor obstáculo a vencer para cumplir la última voluntad de un agonizante anciano.

Además de las nociones aludidas, en las películas seleccionadas el cruce de la frontera posee un tinte esperanzador. Por ejemplo, para Ayoub cruzar la frontera y llegar a Iraq implica la posibilidad de vender su mula y así pagar la cirugía de Madi, es decir, para el chico este cruce representa la única forma de mantener con vida a su hermano. En *The songs of my mother's land*, traspasar la frontera de Iraq a Irán significa la esperanza de que Sanooreh, la hija de Hanareh y Seyed, esté a salvo y crezca lejos de la guerra. Finalmente, en *Halfmoon*, atravesar el límite fronterizo constituye la esperanza de un viejo músico de tocar por última vez en su patria liberada. Lo anterior implica que un cruce libre de la frontera, o mejor aún la ausencia de ésta, les evitaría muchos sufrimientos a los kurdos.

Consideramos que a partir de una representación que muestra a la frontera como nido de peligro, sufrimiento, desamparo y muerte y como un obstáculo para el bienestar de los kurdos, el cineasta busca generar sentimientos de simpatía y solidaridad entre los espectadores y de este modo legitimar la demanda de autodeterminación de este pueblo, la cual actualmente no se expresa sólo en el deseo de constituir un Kurdistán independiente, conforme al modelo de organización política del Estado-nación, sino en organizaciones políticas alternativas como el Confederalismo Democrático, propuesto por Abdullah Öcalan y puesto en marcha en el Kurdistán sirio desde hace varios años. Si bien, Ghobadi ha expresado que no es partidario de la erección de un Estado kurdo sí ha hecho manifiesto su deseo por que los derechos sociales y políticos de esta colectividad sean garantizados y su identidad étnica sea reconocida.

Tras el análisis realizado es posible afirmar que el cineasta contribuye al reforzamiento de la identidad étnica kurda, al exhibir algunos rasgos propios de su cultura tales como su lengua, territorio –a través de imágenes de su geografía y de la mención de ciudades emblemáticas–, indumentaria tradicional, ritos matrimoniales y funerarios, formas de alimentación, viviendas, etc. La exposición de estos atributos culturales es útil, por un lado, para visibilizar al pueblo kurdo, oprimido, negado y alienado históricamente, y, por el otro, para fijar los límites de su identidad cultural, es decir, para distinguir a esta etnia de

otras y así otorgarle un estatuto de reconocimiento que, en el mejor de los casos, le concederá el control de los recursos existentes en un territorio que sus miembros han habitado desde hace varios siglos.

En sus filmes, Ghobadi asigna a los kurdos ciertas características que difieren de las imágenes estereotipadas que sobre ellos se han creado a través de medios como la prensa, la televisión y el cine controlados por los poderes estatales enfrentados con este grupo étnico. Mientras las imágenes dominantes sobre ellos frecuentemente los muestran como violentos, incivilizados, terroristas, folclóricos e ignorantes, el realizador los presenta como personas inteligentes, talentosas, nobles, solidarias y resilientes y así logra cuestionar los estereotipos referidos. En este sentido, el cine, por su accesibilidad técnica, su capacidad para penetrar los sentidos y las emociones de los espectadores y sus alcances de difusión, deviene en el medio idóneo para que una colectividad marginada cree, registre y difunda sus propias representaciones.

Estimamos que al incorporar ciertos atributos culturales de la etnia kurda en sus obras, Ghobadi contribuye al fortalecimiento de su identidad –que no es fija ni depende únicamente de tales atributos– y de este modo su filmografía, como conjunto enunciativo, se convierte en un dispositivo de visibilización que le da luz a una colectividad que ha sido objeto de múltiples intentos de aniquilación física y simbólica, frente a los espectadores locales y externos. Entre los kurdos, su público ideal, Ghobadi busca que éstos se vean, se escuchen y se reconozcan en sus filmes. Hacia fuera, el cineasta da cuenta de la existencia de este pueblo ante el mundo y al mismo tiempo, somete al escrutinio global la opresión que padece en Irán, Iraq, Siria y Turquía derivado de la condición marginal a la que sus miembros fueron condenados tras el establecimiento arbitrario de fronteras en Kurdistán. Asimismo, planteamos que al crear una imagen de los kurdos distinta a las representaciones estereotipadas que sobre ellos existen, el cine de Ghobadi constituye un instrumento de resistencia a estas últimas.

Las representaciones que el realizador crea de la frontera y de los kurdos en sus películas implican un posicionamiento activo explícito frente a la cuestión kurda. A lo largo de esta investigación pudimos constatar el valor del cine, como una forma de arte, para incidir políticamente y, concretamente, identificamos el uso político que Bahman Ghobadi hace de la imagen.



## FUENTES CONSULTADAS

- Abric, Jean Claude. "Las representaciones sociales: aspectos teóricos." En *Prácticas sociales y representaciones*, compilado por Jean Claude Abric, 11-30. México: Ediciones Coyoacán, 2004.
- Ahmadzadeh, Hashem. "Four narrations and an 'imagined community'." In *Resistance in contemporary Middle Eastern cultures: Literature, cinema and music*. Edited by K. Laachir & S. Talajooy, ), 64–78. New York: Routledge, 2013.
- Anderson, Benedict. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Antaramián, Carlos (Coord.). "Kurdistán," *Istor*, año XVIII, no. 70. (Otoño de 2017): 5-14.
- Arriaga Rodríguez, Juan Carlos. "El concepto de frontera en la geografía humana." *Perspectiva geográfica*, vol. 17, (Enero-diciembre, 2012): 71-96.
- Attia, Eddine y Baha, Ahmed. "El cine en el mundo árabe: la tentación de la identidad." *Quaderns de la Mediterrània*, no. 5 (2005): 153-156.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Bajtín, Mijaíl. "El problema de los géneros discursivos." En *Estética de la creación verbal*, compilado por M. M. Bajtín, 248-93. México: Siglo XXI Editores, 1999.
- Barth, Fredrik. "Introduction." In *Ethnic groups and boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, edited by. Fredrik Barth, 9-38. London: Allen & Unwin, 1969.
- Benavent, Cèlia, D. G. "Entrevista con Yafar Panahi." *Banda Aparte*, no. 16 (octubre de 1999): 80-82.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Bulut, Uzay. "Kurdish musician in Turkey sentenced to 10 years in prison for singing in Kurdish" *The Jerusalem Post*. May 12, 2015. Disponible en: <https://www.jpost.com/opinion/kurdish-musician-in-turkey-sentenced-to-10-years-in-prison-for-singing-in-kurdish-402882>. (Consultado 9 de julio de 2021).

- Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1997.
- Connolly, Priscila. “¿Los mapas son ciudades? La cartografía como prefiguración de lo urbano”, en *El espacio. Presencia y representación*, coordinado por Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila, 55-81. México: UAM-A, 2009.
- De Angeliz Enrico; Badran, Yazan. "Independent Kurdish Media in Syria: conflicting identities in the transition." *Middle East Journal of Culture and Communication*. (2016): 334-51.
- Djene Rhys Bajalan, "La historia kurda antes de 1918. Los kurdos: de la conquista árabe al final de la Primera Guerra Mundial." *Istor*, año XVIII, no. 70 (Otoño de 2017): 19-40.
- Elena, Alberto y María Luisa Ortega. "Cine árabe: tensiones y reverberaciones." *Awraq*, no. 4 (2011): 79-96.
- Elena, Alberto. "El cine iraní en la era de Jatami." *La madriguera*, no. 34 (2001): 58-61.
- Elena, Alberto. *Los cines periféricos*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Ferez Gil, Manuel. *Estos son los kurdos. Análisis de una nación*. México: Porrúa, 2017.
- Fernández Carrión, Miguel Héctor. "Historiografía, Metodología y Tipología de Fronteras." *Projeto História*, no. 41 (Dezembro de 2010): 31-61.
- Firpo Reggio, María Emilia. "Fronteras simbólicas. Aproximación a las discusiones sobre los procesos regulados de construcción de la otredad." *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* vol. 4, no. 1 (junio 2019):47-57.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI, 1976.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* (México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985).
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Vol. 1. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

- García Guardia, Ma. Luisa y Menéndez Hevia, Tania, "Mímesis en el paradigma del llamado 'cine contemporáneo' y la narración hipermedia," *ICONO* 14, no. 8 (2016): 1-11.
- García Ochoa, Santiago. "Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie." *Revista Anual de Historia del Arte*, No. 15 (Junio de 2009): 187-96.
- Giménez, Gilberto. "La frontera norte como representación y referente cultural." *Cultura y representaciones sociales*, año 2, no. 3 (Septiembre, 2007): 17-34.
- Giménez, Gilberto. *Identidades sociales*. México: CONACULTA, 2009.
- Gómez, Catalina. "Cine sin Saddam." *Semana*, 14 de marzo de 2010. Disponible en <https://www.semana.com/cine/articulo/cine-saddam/20377/>(Consultado 1 de junio de 2021).
- González-Arroyo, Pedro. "Bajo el recuerdo de Saladino. Los kurdos, ¿un pueblo sin Estado?" *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, no. 49 (vol. VX): 217-29.
- González Isaza, Jefferson Efraín. "Efectos de la caída de Saddam Hussein en el Kurdistán iraquí." *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, no. 135 (Septiembre-diciembre, 2019): 107-34.
- Gutiérrez Correa, Martha Leticia. "El cine de autor: del cine moderno al cine posmoderno." *Razón y Palabra*, no. 87 (julio-septiembre, 2014). Disponible en Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505030>.
- Gutiérrez del Cid, Ana Teresa. "El ataque angloestadounidense a Iraq." en *Aspectos jurídico-políticos de la guerra de Iraq*. Manuel Becerra Ramírez (Coord.) México: UNAM/IIJ, 2005.
- Gutiérrez Espada, Cesáreo y Enrique Silvela Díaz-Criado. *El conflicto de Irak I*. En Conflictos internacionales contemporáneos 7. Madrid: Ministerio de Defensa, Instituto de Estudios Internacionales y Europeos "Francisco de Vitoria" Universidad Carlos III de Madrid, 2006.
- Gündoğdu, Mustafa. "An Introduction to kurdish cinema." Disponible en [https://www.academia.edu/5773023/An\\_Introduction\\_to\\_Kurdish\\_Cinema](https://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema).
- Hall, Stuart. "Introducción: ¿quién necesita identidad?" En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

- Hotait Salas. "Ante el dolor. Cine de autor en el Líbano 1970-2006." Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2013.
- Hummell, Eloise. "Standing the Test of Time: Barth and Ethnicity." *Coolabah*, no.13 (2014): 46-59.
- Isla Lope, Jaime. "La vinculación histórica de la cuestión kurda con el Orden Mundial: del Tratado de Sèvres a la Pax Americana." *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, no. 27 (2019): 11-23. Para acceder a este artículo: <https://doi.org/10.15366/reim2019.27.002>.
- Iturriza Mendía, Aitor y Pimentel Mendoza, Raisa. "El cine que emigra. La transnacionalidad en la cinematografía dominicana." *Arte y políticas de identidad*, vol. 13 (Diciembre 2015): 197-214.
- Jauss, Hans-Robert. "Historia de la literatura como provocación para la ciencia literaria." En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, editado por Dieter Rall, 55-58. México: UNAM, 1987.
- Jodelet, Denise "La representación social: fenómenos, concepto y teoría." En *Psicología Social II: Pensamiento y vida social*, editado por S. Moscovici, 469-94. Barcelona: Paidós, 1986.
- Kılıç, Devrim. "La representación de la identidad y cultura kurdas en las películas de Bahman Ghobadi." En *KurdishMedia.com* (December, 2005). Disponible en: <http://www.kurdishcinema.com/KurdsinBahmanGhobadi.html> (Consultado 01 de agosto de 2020).
- Koçer, Suncem. "Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency." *Middle East Stud.*, no. 46 (2014).
- Larrain, Horacio. "¿Pueblo, etnia o nación? hacía una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas." *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, no. 2 (1993): 28-53.
- Levin Rojo, Danna A. and Radding, Cynthia. "Introduction: Borderlands, A Workung Definition." En *The Oxford Handbook of Borderlands of the Iberian World*, edited by Danna A. Levin Rojo and Cynthia Radding, 1-27. Nueva York: Oxford University Press, 2019.

- Levin Rojo, Danna A. y Aguilar Vera, Michelle. "El norte norteado: dos películas sobre migrantes en la frontera México-Estados Unidos." En *Mexican Transnational Cinema and Literatur*, editado por Maricruz Castro Ricalde et. al. Oxford: Peter Lang, 2017.
- Levin Rojo, Danna A. "Chicano/Hispano/Latino. La población estadounidense de origen mexicano y el ejercicio de la identidad." Ponencia presentada en las Jornadas Académicas Construyendo a los Otros desde el poder. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 14 de septiembre de 2016.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Martín Muñoz, Gema. "Democracia y ocupación militar en Oriente Medio." *Ayer*, no. 65 (2007): 69-103.
- Martínez Assad, Carlos. "Nuestros días en el cine." En *Los cuatro puntos orientales. El regreso de los árabes a la historia*. México: Océano, 2013.
- Martorell, Manuel. "Kurdistán. Entre la limpieza étnica y el genocidio." *Historia y Política*, no. 10 (julio-diciembre, 2003): 111-40.
- Martorell, Manuel. "Kurdistán: La asignatura pendiente de la solidaridad", Monografía: Mundo árabe y Medio Oriente. *África América Latina Cuadernos*, no. 10 (1993): 39-52.
- Mesa Delmonte, Luis. "La guerra en Iraq y el impacto del incremento de tropas" *Estudios de Asia y África*, vol. XLIII, no. 3 (Septiembre-diciembre, 2008): 649-683.
- Mirza, Ariana. "Bahman Ghobadi and New Kurdish Cinema." Translation from German: Isabel Cole, *Qantara.de*, 2005. Disponible en <https://en.qantara.de/content/bahman-ghobadi-and-new-kurdish-cinema-ten-movie-theaters-for-40-million-people>. (Consultado 2 de junio de 2021).
- Mirzoeff, Nicholas. "El derecho a mirar." *Revista Científica de Información y Comunicación*. Traducido por David Montero Sánchez, no. 13 (2016): 29-65.
- Mohammadpour, Ahmad. "The fiction of nationalism: Newroz TV representations of Kurdish nationalism." *European Journal of Cultural Studies*, vol. 20, no. 2 (2017): 167-79.
- Naficy, Hamid. *A Social History of Iranian Cinema Volume 4. The Globalizing Era, 1984-2010*. London: Duke University Press, 2012.

- Natarajan, Swaminathan. "Masacre de kurdos en Irak: el hombre que logró escapar de una fosa común en la que mataron a toda su familia." *BBC News* (08 de septiembre de 2019). Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49602260>. (Consultado 07 de abril de 2021).
- Navarrete, Federico. *Las relaciones interétnicas en México*. México: UNAM, 2004.
- Öcalan, Abdullah. *Confederalismo democrático*. México: Cátedra Jorge Alonso, 2019.
- Öcalan, Abdullah. *Guerra y Paz en el Kurdistan. Perspectivas para una solución política de la cuestión kurda*. International Initiative, Freedom for Abdullah Öcalan-Pace in Kurdistan, 2008.
- Özgür, Çiçek. "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1 (Summer 2011). Disponible en [www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html](http://www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html). ISSN: 2009-4078. (Consultado 25 de mayo de 2021).
- Firpo Reggio, María Emilia. "Fronteras simbólicas. Aproximación a las discusiones sobre los procesos regulados de construcción de la otredad." *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* vol. 4, no. 1 (junio 2019): 47-57. Disponible en <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/227>. (Consultado 4 de mayo de 2021).
- Pappe, Silvia, Margarita Olvera y Carmen I. Valdés Vega. *Producción, comunicación y recepción del conocimiento historiográfico* (Cuaderno de trabajo del Posgrado en Historiografía). México, UAM-A, 2020.
- Pappe, Silvia, "La problematización del espacio y el lugar social del historiador", en *El espacio. Presencia y representación*. Coordinado por Martínez Carrizales, Leonardo y Quiroz Ávila, Teresita. México, UAM-A, 2009.
- Pappe, Silvia. "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados." En *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, coordinado por José Ronzón y Saúl Jerónimo. México: UAM, 2002.
- Pessuto, Kelen. "Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi." Tesis doctoral, Universidad Universidade de São Paulo, 2017.



- Rhys Bajalan, Djene "La historia kurda antes de 1918. Los kurdos: de la conquista árabe al final de la Primera Guerra Mundial, *Istor*, Año XVIII, no. 70 (Otoño de 2017): 19-40.
- Rodríguez, Sylvia. "The Hispano Homeland Debate Revisited." *Perspectives in Mexican American Studies*, no. 3 (1992): 95-116.
- Rosas Mantecón, Ana. "Desigualdades modernas: ofertas culturales y públicos." En Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* 23-43. Barcelona: Gedisa, 2018.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Sheyholislami, Jaffer. "Kurdish in Iran: A case of restricted and controlled tolerance." *International Journal of the Sociology of Language*, no. 217 (2012): 19-47. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/ijsl-2012-0048>.
- Silió, Elisa. "Ghobadi denuncia la atrocidad de la guerra en el Kurdistán iraquí." El país (versión online), Marzo 17, 2005. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2005/03/18/cine/1111100406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/18/cine/1111100406_850215.html). (Consultado 12 de abril de 2021).
- Şimşek, Bahar. "Lost Voices of Kurdish Cinema," *Middle East Journal of Culture and Communication*, no. 9 (2016): 352-68.
- Smets, Kevin and Sengul, Ali F. "Kurds and their crossroads: Kurdish identity media and cultural production." *Middle East Journal of Culture and Communication*, 9 (3) (2016): 247-56.
- Smets, Kevin & Ahmet Hamdi Akkaya, "Media and violent conflict: Halil Dag, Kurdish insurgency, and the hybridity of vernacular cinema of conflict." *Media War & Conflict*, 9 (1) (2016): 76-92.
- Starobinski, Jean. "Un desafío a la teoría literaria." En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, editado por Rall, Dieter, 211-20. México: UNAM, 1987.
- Szymczak, Jakub. "Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiiego." *Studia Azjatystyczne*, (2015).
- Tanoni, Flavio, "Un réquiem para los kurdos," *Rebelión*, 7 de Octubre, 2016. Disponible en <https://rebelion.org/un-requiem-para-los-kurdos/#sdendnote3sym>. (Consultado 30 de abril de 2021).

- Sánchez Ayala, Luis. "De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar los conflictos sociales." *Rev.estud.soc.*, no. 53 (julio-septiembre, 2015): 175-79.
- Taucher, Wolfgang, Mathias Vogl, Peter Webinger. *The Kurds. History-Religion-Language-Politics*. Vienna: Austrian Federal Ministry of the interior, 2015.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masa*. México: UAM-X, 2002.
- Thompson, John B. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Tomás Nuria y Villellas, Ana. "La Región Autónoma del Kurdistán: riesgos y retos para la paz." *Quaderns de Construcció de Pau*, (julio, 2009): 4-24.
- Torres Alfosea, Francisco José. "Fracturas y tensiones entre Oriente Próximo y el Sureste europeo: el Kurdistán." *Investigaciones Geográficas*. No. 55 (mayo-agosto, 2011): 135-68.
- Tratado de Versalles. Art. 22. Información recuperada en la plataforma [dipublico.org/Documentos históricos](https://www.dipublico.org/Documentos/historicos). Disponible en: <https://www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol/>. (Consultado 4 de julio de 2021).
- Velásquez Barón, Fredy Alberto y Juan Carlos García Perilla. "Relaciones de poder en cuatro obras de la literatura kurda contemporánea." *Hallazgos*, vol. 17, no. 34 (2020): 79-120.
- Zeydanlioglu, Welat. "Turkey's Kurdish language policy," *International Journal of the Sociology of Language*, no. 217, (2012): 99-125.

## Filmografía

- Ghobadi, B. (producción). Ghobadi, B. (director). (2000). *A Time for Drunken Horses*, [Cinta cinematográfica]. Mij film.
- Ghobadi, B. (producción). Ghobadi, B. (director). (2002). *The songs of my mother's land (Marooned in Iraq)* [Cinta cinematográfica]. Mij film.
- Ghobadi, B. (producción). Ghobadi, B. (director). (2004). *The Turtles Can Fly* [Cinta cinematográfica]. Mij film.

- Ghobadi, B. (producción). Ghobadi, B. (director). (2006). *Halfmoon* [Cinta cinematográfica]. Mij film.
- Safiyari, H. y Oveysi, A. A. (Dirs.). *Marooned in Iraq, Behind Secense*, [Cinta cinematográfica]. Mijfilm.

## Entrevistas

- Aksoy, Memed. "Kurdish cinema evoques ethnic memories and history of resistance." Interview by Jenny Tsiropoulou. *Mongoos*, November 12, 2013. Disponible en: <http://mongoosmagazine.com/features/kurdish-cinema-is-memory-and-resistance/>. (Consultado 10 de septiembre de 2021).
- Durak, Nûdem. "Meet the Kurdish woman imprisoned for singing in Turkey." Interview by AJ Plus. *Al Jazeera*. April 30, 2015. Disponible en: <http://america.aljazeera.com/articles/2015/4/30/meet-the-kurdish-woman-imprisoned-for-singing-in-turkey.html>. (Consultado 9 de julio de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "Bahman Ghobadi: "En el Kurdistán, la poesía está presente en la vida diaria." Entrevista por Nando Salvá, *El periódico de Aragón*, 06 de Agosto, 2007. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2007/08/06/bahman-ghobadi-kurdistan-poesia-presente-48005934.html>. (Consultado 2 de mayo de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "Kurdish director, Stuck Between Iraq and Irán." Interview by Peter Scarlet. *The New York Times*, December, 16, 2007. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16scar.html>. (Consultado 2 de mayo de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "Kurdistan Iran: Bahman Ghobadi and the Pain of Giving Birth to Kurdish Cinema." Interview by Chris Kutschera, *The Middle East Magazine*, November 2003. Disponible en [http://chris-kutschera.com/A/bahman\\_ghobadi.htm](http://chris-kutschera.com/A/bahman_ghobadi.htm).
- Ghobadi, Bahman. "Sólo quiero que mi gente esté libre de mentiras." Entrevista por Juan José Olivares. *La Jornada*, 1 de junio de 2005. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2005/06/01/index.php?section=espectaculos&article=alInEsp>.

- Ghobadi, Bahman. "The Things We Carry: Crossing Borders with A Time For Drunken Horses." Interview by Erin Torneo. *indieWIRE*, October 25, 2000. Disponible en <https://www.indiewire.com/2000/10/interview-the-things-we-carry-crossing-borders-with-a-time-for-drunken-horses-director-bahman-gh-81327/>.
- Ghobadi, Bahman. "No voy a volver a Irán." Entrevista por la AFP. *El país*. 22 de septiembre, 2009. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2009/09/22/actualidad/1253570402\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2009/09/22/actualidad/1253570402_850215.html).
- Ghobadi, Bahman. "Una mirada a lo que pasa al interior del cine iraní a través de Bahman Ghobadi." Entrevista por Catalina Gómez. *Semana*, 3 de mayo, 2010. Disponible en <https://www.semana.com/cine/entrada-blog/una-mirada-pasa-interior-del-cine-irani-traves-bahman-ghobadi/22385/>. (Consultado 29 de mayo de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "En Irán falta autorización incluso para pensar." Entrevista por *Euronews*, Actualizada al 9 de septiembre, 2011. Disponible en <https://es.euronews.com/2012/11/09/bahman-ghobadi-en-iran-hace-falta-autorizacion-incluso-para-pensar>. (Consultada 25 de mayo de 2021).
- Ghobadi, Bahman. Entrevista publicada en el sitio web de la Asociación cultural peruana *Chachando Sueños*, 11 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://chacchandosuenos.blogspot.com/2009/09/entrevista-bahman-gobadhi-director-de.html> (Consultado 22 de junio de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "«Rhino Season», la venganza encriptada de Ghobadi contra el régimen iraní." Entrevista por Mateo G. Prieto. *La Marea*. 3 de noviembre, 2013. Disponible en: <https://www.lamarea.com/2013/11/03/cultura-bahman-ghobadi/>. (Consultado 22 de junio de 2021).
- Ghobadi, Bahman. Entrevista recuperada del sitio <http://cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=93&t=17378>. (Consultada 21 de junio de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "Con esta película quería expresar toda mi rabia." Reportaje 52º Festival de Cine de San Sebastián. Entrevista por Elsa Fernández-Santos y Rocío García. *El país*. 25 de septiembre de 2004. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2004/09/26/cultura/1096149603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/09/26/cultura/1096149603_850215.html). (Consultado 20 de junio de 2021).

- Ghobadi, Bahman. "No quiero películas, quiero rodar la vida." Entrevista por Carolina Ethel. *El País*. 12 de agosto de 2007. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2007/08/13/revistaverano/1186956018\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/08/13/revistaverano/1186956018_850215.html). (Consultado 19 de junio de 2021).
- Bahman Ghobadi, "Profile of Iranian Kurd Director Bahman Ghobadi," interview by Peter Scarlet, 2007. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9mTQrvPNvXc&t=940s> (Vista el 15 de marzo de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "Between Iraq And A Hard Place: Bahman Ghobadi's Kurdish Tale 'Marooned In Iraq.'" Interview by Nick Poppy. *IndieWire*, April 29, 2003. <https://www.indiewire.com/2003/04/between-iraq-and-a-hard-place-bahman-ghobadis-kurdish-tale-marooned-in-iraq-79767/>. (Consultado 2 de abril de 2021).
- Ghobadi, Bahman. "Mi película pretende ser un reclamo contra la guerra." Entrevista por José Eduardo Arenas. ABCPLAY, Actualizado: septiembre 26, 2004. Disponible en [https://www.abc.es/play/cine/abci-bahman-ghobadi-pelicula-pretende-reclamo-contra-guerra-200409260300-9623848241104\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/cine/abci-bahman-ghobadi-pelicula-pretende-reclamo-contra-guerra-200409260300-9623848241104_noticia.html). (Consultado 14 de abril de 2021).

## Sitios web

- Blog del Real Instituto Elcano. Disponible en: <https://blog.realinstitutoelcano.org/los-kurdos-en-mitad-de-todo-y-de-nada/>. (Consultado 20 de octubre de 2021).
- [https://hmong.es/wiki/Republic\\_of\\_Mahabad](https://hmong.es/wiki/Republic_of_Mahabad) (Consultado 15 de octubre de 2021).
- <https://thekurdishproject.org/our-mission/> (Consultado 1 de junio de 2021).
- <https://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/>. (Consultado 06 de abril de 2021).
- <https://www.the-match-factory.com/catalogue/films/half-moon.html>. (Consultado 20 de abril de 2021).
- <http://www.kurdistanamericalatina.org/newroz-el-ano-nuevo-que-celebra-todo-kurdistan/>
- <https://anfespanol.com/noticias/la-historia-de-kawa-y-newroz-3105>.
- <http://mijfilm.com/about-mij-film/> (Consultado 12 de septiembre de 2021).