

El Colegio de México

EL DISCURSO SOBRE LA GUERRA IRÁN-IRAQ EN EL CINE DE
EBRAHIM HATAMIKIA

Tesis presentada por

Alejandra González Guerrero

en conformidad con los requisitos

establecidos para recibir el grado de

MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA

ESPECIALIDAD:

Medio Oriente

Centro de Estudios de Asia y África

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
PRIMERA PARTE.....	25
¿DEFENSA SAGRADA O GUERRA IMPUESTA?	26
CINE CREADOR DE LA SAGRADA DEFENSA.....	30
CAPÍTULO 1.....	34
GUERRA IRÁN-IRAQ.....	36
SITUACIÓN INTERNA	41
<i>Centinela</i>	45
CONCLUSIÓN.....	53
SEGUNDA PARTE.....	55
CAPÍTULO 2.....	68
GUERRA IRAQ-KUWAIT Y LA INTERVENCIÓN DE LA COALICIÓN	70
SITUACIÓN INTERNA	77
<i>De Karjeh a Rin</i>	84
CONCLUSIÓN.....	98
CAPÍTULO 3.....	100
PERIODOS PRESIDENCIALES DE MOHAMED JATAMÍ	102
<i>En el nombre del padre</i>	116
CONCLUSIÓN.....	125
CONCLUSIÓN	128
APÉNDICE 1.....	135
APÉNDICE 2.....	166
APÉNDICE 3.....	212
APÉNDICE 4.....	245
BIBLIOGRAFÍA	250

INTRODUCCIÓN

El hecho de que, hasta ahora, no hayamos intervenido en el cine prueba hasta qué punto somos torpes e incultos, por no decir estúpidos. El cine es un instrumento que se impone por sí solo, es el mejor instrumento de propaganda
León Trotsky, 1923

Concepción de una idea

Mi intención en la presente investigación es abordar la manera en que el cine ayuda a la construcción de la identidad y, por medio de ésta, cómo se construye una imagen de un grupo hacia el interior de un país como Irán. Lo abordaré de manera específica en tres filmes sobre la Guerra Irán-Iraq dirigidos por Ebrahim Hatamikia con la intención de entender el desarrollo y los cambios en la imagen y estrategias en que se aborda los temas de otredad, identidad, relación con otras naciones y la guerra en sí misma. Los filmes son: *Centinela* (1988), *De Karjeh a Rin* (1993) y *En el nombre del padre* (2005).

La elección de este tema se debe a la particular manera en que en la República Islámica de Irán se construye y se ha construido oficialmente la imagen de otredad usando la Guerra Irán-Iraq como pretexto. Es importante mencionar que de ninguna manera se puede decir que hay una imagen de otredad específica y/o constante, esta construcción ha ido cambiando según el contexto.

La figura del otro suele ser importante en el cine oficial, en él se abordan temas con la intención de crear o influir en cierta ideología que sea beneficiosa para el régimen, pero en el género que analizo, rara vez se hace mención al enemigo, incluso en el frente, la imagen del otro es lejana. Buscan representarse a sí mismos, crear una imagen de cierto o ciertos grupos, es por esto que “de todos los géneros del cine iraní, sólo los filmes de guerra han

sido considerados medio de propaganda—esto es, para la transmisión de un mensaje social con un punto de vista predeterminado antes que un mensaje sobre los dramáticos conflictos retratados en pantalla”¹. Este género se ha usado en Irán como medio de transmisión de discurso oficial.

El uso del cine como medio de propagación de discurso o propaganda se debe a que pertenece al poder ideológico, que, según Gearóid Ó Tuathail, es aquel que “moldea, formula y moviliza los valores, normas y rituales que caracterizan la vida social humana. Es un poder que dirige la cultura en cierta dirección, que moldea los valores que deben ser predominantes en una sociedad, cuyas normas deben ser consideradas legítimas y cuyos rituales caracterizan la vida de la comunidad”², este poder utiliza medios a través de los cuales pueda acercar el discurso ideológico a un gran número.

Entonces, el cine es una herramienta que puede ser usada para moldear la ideología de una sociedad. La representación que se hace de ella dentro de la diégesis cinematográfica puede ser la situación ideal de ella o aquello que al autor le interesa transmitir o influenciar en el espectador. El cine es una herramienta de transmisión de discurso que puede tener la intención de influenciar la ideología del espectador.

Escritura del guion

Si en “la representación imaginaria del mundo que se encuentra en una ideología están reflejadas las condiciones de existencia de los hombres, y por lo tanto su mundo real [...] lo representado es ante todo la relación que existe entre ellos y las condiciones de

¹ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema, a political history*, UK, ed. I. B. Tauris y Prince Claus Fund Library, 2006. P. 194

² Gearóid Ó Tuathail “Thinking Critically about Geopolitics” en Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby y Paul Routledge, *The Geopolitics reader*, Nueva York, Routledge, 2º edición, 2006. P.10

existencia”³. Lo que me interesa analizar de estos filmes es su relación con el contexto, su *worldliness*, es decir, “lo que ocurre entre el mundo y el objeto estético”⁴. Estos filmes son ejemplo de los cambios y continuidades en el discurso acerca de la llamada Guerra Impuesta o Defensa Sagrada. Tema sumamente vigente en el contexto iraní, pero que ha ido mutando y adaptándose a los cambios políticos y geopolíticos.

Este tipo de relaciones entre sociedad, política, contexto y cine es por lo que Shlomo Sand asegura que “la elaboración teórica de la relación entre cine e historia no se adscribe tan sólo a los largometrajes documentales. Las obras de ficción se integran también como documentos históricos”⁵, dentro de cualquier filme se encuentran elementos que refieren al contexto:

La narración cinematográfica, como toda forma de creación cultural, contiene elementos ideológicos o políticos, cuya revelación ilumina la realidad histórica retratada. Las aspiraciones, los sueños y las creencias de muchos seres humanos hallan una vía de expresión en las producciones populares de los cineastas, e ignorar todos estos elementos equivaldría a privarse del conocimiento de una parte importante de la cultura del siglo XX [y XXI] [...] El historiador no sólo utiliza la narración explícita del filme, sino que decodifica también los elementos implícitos y subyacentes, insertados <<entre líneas>> por el propio realizador o incrustados en las imágenes sin una voluntad deliberada”⁶

Al interpretar un filme o usarlo como fuente, en él se pueden encontrar muchas claves contextuales, pues la obra—en este caso el filme—no sólo incluye factores artísticos, estéticos, personales de autor; como Marc Ferro explica en *Cine e Historia*, muchas veces el autor, voluntaria o involuntariamente, incluye elementos importantes para entender el

³ *Ibid.*, p. 55

⁴ Edward W. Said, “The text, the World, the Critic”. *The bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 8, No. 2 (Autumn, 1975), p. 2

⁵ Shlomo Sand, *El siglo XX en Pantalla*, trad. Ferran Esteve, España, ed. Crítica, 2004. P. 488

⁶ *Ibidem*.

filme y su relación con lo que lo rodea. Gracias a estos pequeños guiños el espectador puede acercarse al contexto del objeto estético.

Aunque “el historiador no se interesa por la película como obra de arte”⁷, gracias a su acercamiento al filme como documento, los estudiosos del arte hemos descubierto nuevas posibilidades dentro de la obra. Ivan Gaskell en *Historia de las imágenes* explica que el historiador:

Se ocupará ante todo de interpretar el pasado, y no de la práctica visual actual y de las cuestiones críticas. Sin embargo, los historiadores han planteado cuestiones referentes al material visual en términos válidos que pueden recordarnos a quienes nos interesamos principalmente por la crítica y los asuntos culturales de actualidad que cualquier material del pasado es potencialmente admisible como prueba para el historiador.

Aunque el acercamiento de los historiadores al cine es como ejercicio histórico, el análisis de las obras encuentran en la historia una manera de interpretar elementos que diegéticamente podrían no tener una explicación coherente. Es enfrentarnos a “el film [sic] no como obra de arte, sino como producto, como imagen-objeto, cuyas significaciones no se reducen únicamente a lo cinematográfico”⁸.

En cuanto a la manera de abordar el filme, Ferro expone que “el análisis de un documento no puede ignorar ni la fuente emisora, ni las condiciones de la producción, ni la función de documento, ni su frecuencia (documento único o repetitivo), ni su recepción por los espectadores eventuales, etc. No existe ningún documento políticamente neutro u objetivo”⁹, para analizar un filme desde la perspectiva histórica es necesario tomar en

⁷ *Ibidem.*

⁸ Marc Ferro, *Cine e Historia*, trad. Josep Elias, España, ed. Gustavo Gili, 1980. P. 27

⁹ *Ibid.* P 119

cuenta muchos elementos que en la diégesis no parecen trascendentes, pero que para entender el filme como documento histórico es necesario conocerlos y entenderlos.

Analizar estos elementos que parecen tangenciales es trascendente para colocar al filme como producto cultural poseedor y portador de Historia, “como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia, que es Historia”¹⁰. Esto es lo que interesa a los historiadores, pero que en todo análisis fílmico debe intervenir para entender la función del filme como discurso y con él, lo que se pretendió transmitir al espectador.

Los filmes poseen carga histórica y política, de hecho “el cine de ficción podrá ser un activo privilegiado a la hora de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social de una época determinada, los mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes”¹¹. Los filmes pueden ser factores y actores en la propagación y creación de ciertos discursos, ideologías, estereotipos y prejuicios.

Por esto es necesario recordar al “leer” el filme que “los directores cinematográficos tiene su propia visión de los acontecimientos”¹², lo representado es parte de la realidad, pero como toda representación es una ficcionalización, una verdad sesgada. “Una película histórica es una interpretación de la historia”¹³, no la Historia misma. El cine es una herramienta para acercarnos a la realidad, pero es necesario tener cuidado al interpretarla, pues es sólo una parte de la realidad.

¹⁰ *Ibid.* P. 15

¹¹ Shlomo Sand, *Op. Cit.* P. 492

¹² Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, España, ed. Crítica, 2001. P. 198

¹³ *Ibid.* P.203

Preproducción

Lo representado en la ficción del cine cercano a la ideología dominante “centra su propaganda en los problemas que realmente más han traumatizado a la masa”¹⁴, algunos de los temas recurrentes son aquellos que recuerdan el peligro que asecha el devenir cotidiano, el cual puede provenir de diversas fuentes. A esta figura se le conoce como enemigo definido.

La figura del enemigo definido es sumamente importante en el cine de guerra, sin enemigo no hay guerra. En los filmes de Hatamikia, me interesa el papel que el enemigo tiene y como va cambiando según el *worldliness*¹⁵ de cada filme: en los 80, en plena guerra, el enemigo es sumamente claro y definido; en los 90, durante la Guerra Iraq-Kuwait, el filme se concentra en buscar castigar y hacer pagar a Sadam Hussein el daño que hizo a la nación iraní, aprovechan la coyuntura política que existía en aquel momento para expresar algunas de las inquietudes provocadas por la Guerra que había vivido apenas unos años atrás; en la primera década del siglo XXI el discurso sobre la guerra es muy distinto al de las décadas anteriores, aquí se habla de la guerra como algo que no ha terminado, un peligro presente, constante, a pesar de no saber exactamente quién es el enemigo, la guerra como enfrentamiento armado terminó hace casi dos décadas, pero el peligro aún está presente.

Aunque mi principal interés es el *worldliness*, para entender un filme es necesario analizar la diégesis, es decir, aquello que se encuentra dentro del filme, lo concerniente a la representación. El filme en sí mismo. Ramón Gil Olivo asegura que:

¹⁴ Marc Ferro, *Óp. Cit.* P. 37

¹⁵ Como mencioné antes, el *worldliness* es la relación del objeto estético con su contexto. Lo que yo analizaré en esta investigación es la relación de la producción cinematográfica de un director con los fenómenos políticos y sociales que lo rodean, es decir, su sentido en el mundo en que se desarrolla y expone.

La semiótica considera que el cine actual está integrado por cinco sistemas de signos; uno visual y cuatro auditivos. El más importante es el de carácter visual y corresponde a la imagen tal y como es proyectada en la pantalla. Esta imagen es lo que identifica la semiótica como signo cinematográfico. Los otros cuatro sistemas, por orden de importancia, corresponden a los diálogos, a los sonidos índices e incidentales o referenciales, a la música y a los efectos de sonido.¹⁶

La imagen se relaciona con los cuatro niveles auditivos, confirman lo que en ella se dicen. Gaudreault y Jost aseveran que “es ilusorio creer que las imágenes, por más que sean animadas, *hablan* por sí mismas: *muestran* cosas, *afirman*, pero no es fácil que lleven grabadas la opinión del que las ha producido”¹⁷, la imagen cinematográfica se reafirma con el discurso, es decir, la manera en que se ordena, el guion y la narración, y con lo que en lo auditivo se incluye. La representación cinematográfica es sumamente compleja, pero es justo esta característica la que la acerca a casi cualquier público.

En cuanto al primer nivel descrito por Gil Olivo, André Gaudreault y François Jost, afirman:

La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la presentación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla.¹⁸

Con la mirada se busca dirigir el pensamiento, es decir, aquello que se representa tiene, en algunos casos, la intención de influenciar en la ideología del espectador, y con ello en su

¹⁶ Ramón Gil Olivo, *Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente*. México, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1985. P. 30

¹⁷ André Gaudreault, François Jost *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Trad. Núria Pujol, Barcelona, Ediciones Paidós, 1º edición, 1995. P. 76

¹⁸ *Ibid.* P. 34

forma de actuar. Está es una de las razones por las que el cine con temática y apoyo oficial suele ser tan repetitivo.

Filmación

Hablar de cine oficial y no oficial, pero, sobre todo, de cine nacional en Irán es un tema sumamente complejo, pues son clasificaciones imaginarias (como casi todas las clasificaciones) que dependen de la opinión y percepción de quien las realiza. Por esta razón me parece necesario aclarar que: el cine nacional no es lo mismo que el cine oficial.

Para definir lo que es el cine nacional Andrew Higson propone los siguientes criterios

- 1- Términos económicos: hace un paralelo entre cine nacional e industria cinematográfica doméstica, es decir, todos los filmes que se producen dentro de una nación forman parte del cine nacional.
- 2- Temática: la cercanía temática de ciertos filmes, esto es, aquellos filmes cercanos al texto o discurso del cine nacional. Con esto se incluyen producciones realizadas fuera del país, pero que son cercanas a las inquietudes de los iraníes, en este caso particular.
- 3- Exhibición y consumo: ésta es la categoría más complicada, pues, en casi todos los países, hay consumo de cine realizado en el extranjero.
- 4- Crítica: esta categoría reduce al cine nacional al llamado cine de arte, además de ser sólo cercano a las clases educadas y no a las audiencias populares.¹⁹

Estas categorías, me parecen, un tanto tramposas, pues es imposible medir el consumo de cine, al menos en la actualidad, sin mencionar el hecho de que la crítica suele estar en desacuerdo consigo misma, es una cuestión de apreciación que no es posible usar para delimitar un asunto tan amplio como lo nacional. Lo que me interesa son las primeras dos categorías, pues es ahí donde se encuentran la mayoría de las discusiones.

¹⁹ Andrew Higson "The concept of National Cinema". Alan Williams, ed. *Film and Nationalism*, NJ, Rutgers University Press, 2002. P. 52-53

Debido a las particularidades de la industria cinematográfica iraní, muchos de los autores filman fuera del país, esto lleva a grandes discusiones sobre qué es el cine nacional iraní. Por un lado hay quienes afirman que es exclusivamente lo que se puede incluir en la primera categoría de Higson, es decir, el cine que se produce dentro del país con recursos y personal nacional, esto no quiere decir que toda intervención extranjera anula su pertenencia, pero la mayoría de los recursos, económicos y humanos, deben ser iraníes. Por el otro lado, sobre todo aquellos que han trabajado fuera del país, se acercan a la segunda categoría afirmando que el cine producido por iraníes en el exterior puede también ser catalogado como cine iraní, pues expresa las inquietudes de muchos iraníes que residen en Irán, y no sólo de aquellos que se encuentran en el exilio, algunos de estos directores residen en Irán, pero crean en el extranjero.

Esta es una discusión de percepciones y opiniones, en mi caso, cuando hablo de cine iraní me refiero a la producción interna exclusivamente, el cine hecho por iraníes fuera del país es justamente eso, ciudadanos iraníes creando en el extranjero, ya sea por exilio o por otras razones. Mi definición no pretende influir en la discusión, se debe simplemente a que analizo elementos sobre discurso oficial y relación con la política. En el caso de Irán, crear en el extranjero es un acto político.

El cine oficial, por otro lado, es aquel que es cercano al discurso oficial y sirve como propaganda para éste. Esta producción ayuda, no sólo a la difusión, sino a la conservación y cambios en la idea de nación, pues “la idea de nación, en otras palabras, no es sólo establecida, debe mantenerse, su definición, entonces, inevitablemente cambiará con el

tiempo”²⁰. La idea de nación va mutando y adaptándose a los cambios que se viven. Las necesidades e intereses cambian, por eso se necesitan medios para ir adaptando estos cambios al discurso. Estos cambios también pueden ocurrir desde el discurso, los medios se pueden utilizar para cambiar una idea generalizada o crear ciertas ideas o inquietudes.

“El nacionalismo, lejos de estar en modo intermitente en las naciones establecidas, es una condición endémica”²¹, todo el tiempo se recuerda y se adapta a las nuevas condiciones de las sociedades y el mundo. El discurso sobre el que se asienta la idea de nación, se produce y reproduce constantemente, “cada día ellas se reproducen como naciones y su ciudadanía como nacionales”²². El cine es una herramienta muy usada para estos fines, pues “los medios de comunicación masiva modernos pueden jugar un papel absolutamente crucial en el continuo proceso de sostener y (en el proceso) de redefinir el (los) nacionalismo(s). En lugar de simplemente relatar la nación, el cine puede ser parte esencial del *proceso* de definición de naciones”²³, el cine es un actor activo en la definición de nación, ya que puede usarse como herramienta para crear y difundir la idea de nación.

El cine forma parte de las “muchas pequeñas formas, [en que] se recuerda a la ciudadanía su lugar nacional en un mundo de naciones. Sin embargo, este recordar es tan familiar, tan continuo, que no se registra conscientemente como acto de recordar”²⁴. Hay tantas referencias a la nación y nacionalismo en la cotidianidad que dejamos de percibir las como tal, pues “los hábitos ideológicos, con los cuales ‘nuestras’ naciones se reproducen como

²⁰ *Ibid.* P. 3

²¹ Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres, SAGE Publications, 1995. P. 6

²² *Ibid.* P. 6

²³ Andrew Higson, *Op. Cit.* P. 3-4

²⁴ Michael Billig, *Op. Cit.* P. 8

naciones, no son nombrados y, entonces, no son percibidos”²⁵ Esto es lo que ocurre con el cine oficial iraní. Ejemplo de esto es el cine de guerra, pues “mientras la guerra se había denominado originalmente por el gobierno iraní como *jang-e tahmili* (la guerra impuesta), se vio superado por el concepto *defa-ye moghaddas* (defensa sagrada). El último término abarca todas las actividades culturales que eran controladas ideológicamente por el gobierno iraní y describía el trabajo cultural para crear la memoria de la guerra en los años posteriores a ella”²⁶. El cine fue una de las principales herramientas para lograr este cambio y Ebrahim Hatamikia el director que más ayudó a esto.

El cine de guerra en Irán fue herramienta importante en la cooptación de algunos sectores, debido a que “la formación de identidad colectiva, entonces, depende de la comprensión ampliamente compartida de los eventos históricos, ya sean triunfos o traumas, y de la acumulación de una memoria cultural común en torno a estos eventos”²⁷. Con el cine se creó cierta idea de la Guerra que se sigue conservando en la actualidad, pues es más común referirse a la Guerra Irán-Iraq como Defensa Sagrada que como Guerra Impuesta. Entonces, “los filmes de guerra fueron considerados por las autoridades como un aspecto necesario en la vida nacional”²⁸. Es importante recordar que “la idea del enemigo daba equilibrio y estructura a instituciones estatales y sociales”²⁹, esto cobra sentido especial en el contexto iraní y sobre todo si se habla del tema de la Guerra Irán-Iraq, pues ella ayudó en gran parte a la consolidación del régimen de la República Islámica. Gracias a la guerra y a la presencia

²⁵ *Ibid.* P. 6

²⁶ Kamran Rastegar, *Survivin Images. Cinema, war, and cultural memory in the Middle East*, Nueva York, Oxford University Press, 2015. P. 124

²⁷ *Ibid.* P. 28

²⁸ Hamid Reza Sadr, *Op. Cit.* P. 194

²⁹ *Ibid.* P. 14

de la amenaza latente que un enfrentamiento militar conlleva, el régimen se consolidó y tomó mucha mayor fuerza.

Posproducción

Zygmunt Bauman asegura que el miedo es uno de las principales características de las sociedades contemporáneas³⁰, la presencia de un enemigo definido que pueda destruir o atacar es parte fundamental. Si existe un enemigo definido al cual señalar y atacar en caso de vulnerabilidad, ayuda a focalizar los esfuerzos por evitar el peligro.

Este enemigo debe ser algo real y señalable, “un conjunto de individuos agrupados, enfrentado a un grupo de la misma naturaleza e involucrado en una lucha por lo menos virtual, es decir efectivamente posible”³¹. En este caso el enemigo es real y presente, aunque la guerra como enfrentamiento militar terminó hace más de 20 años, es un tema presente, sobre todo en el discurso oficial.

Cada vez las sociedades se han vuelto mucho más temerosas de su seguridad, “las ocasiones de tener miedo son de las pocas cosas de las que nuestra época actual, tan carente de certezas, garantías y seguridad, no anda escasa”³², es precisamente la incertidumbre lo que lleva al miedo. El miedo está presente en todos los aspectos de la vida mundana (Bauman asegura que el miedo es compartido con los animales), afirma que “<<miedo>> es el nombre que damos a nuestra *incertidumbre*: a nuestra *ignorancia* con respecto a la amenaza y a lo que hay que *hacer*—a lo que puede y no puede hacerse—para detenerla en

³⁰ Zygmunt Bauman, *Miedo Líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, trad. Albino Santos Mosquera, España, Paidós. Estado y Sociedad, 2007.

³¹ *Ibid.* P. 16

³² *Ibid.* P. 33.

seco, o combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance”³³. El miedo es todo aquello que no conocemos o que aunque conozcamos no podemos controlar, es por ello que el miedo es mayor cuando se vuelve difuso, es decir, cuando no somos capaces de predecir su procedencia, momento, fuerza, intención.

La incertidumbre también ocurre en la impotencia, pues se teme no poder reaccionar ante aquello que ataque la estabilidad relativa (líquida en términos de Bauman), “la sensación de impotencia—la repercusión más temible del miedo—no reside, sin embargo, en las amenazas percibidas o adivinadas en sí, sino en el amplio (bien tristemente desocupado) espacio que se extiende entre las amenazas de las que emanan esos miedos y nuestras respuestas (las que están a nuestro alcance y/o consideramos realistas)”³⁴.

Este cine representa por medio de la ficción, o la ficcionalización de un momento histórico específico y manido en el discurso propagandístico iraní, cierto mensaje que es cercano a lo que estos actores interesa que se transmita, en el caso de estos filmes, el mensaje recuerda a ese enemigo presente que puede destruir la estabilidad y que es el culpable de los problemas internos. Usan la representación cinematográfica para hacer llegar a cierto público cierto mensaje sobre cierto tema.

Esto me hace volver al espectador, pues de su interpretación dependerá la efectividad de la transmisión del discurso a través del enemigo definido. Recordando que “el cine no puede mostrar todos los valores y preocupaciones de una sociedad porque representa mentalidades e intereses específicos”³⁵, dependerá del espectador absorber esta información o digerirla,

³³ *Ibid.* P. 10

³⁴ *Ibid.* P. 34

³⁵ *Ibid.* P. 27

es decir, ser un espectador pasivo que sólo reciba información y la reproduzca o ser activo y utilizar la información para crear argumentos.

Es por esto que el cine se ha convertido en un actor importante dentro de la creación, construcción y divulgación de la imagen del otro en distintas sociedades. El cine es sólo un participante dentro de la construcción de imagen de otredad, pero es un medio efectivo, pues por sus características formales y de distribución, es un medio que puede fácilmente llegar a un gran público.

Presentación al público

La decisión sobre la representación refleja la ideología de los actores involucrados en el proceso creativo del filme, “tanto la selección de los acontecimientos dignos de conmemoración como la forma en que son presentados, constituyen un testimonio del carácter del régimen que las produjo”³⁶. Esta lectura es una forma de entender el filme como fenómeno contextualizado, pues para entender la totalidad del filme es necesario entender a quién va dirigido y cuál es su intención además del obvio entretenimiento.

“Las concordancias y discordancias con la ideología, ayudan a descubrir lo latente detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible”³⁷, el autor tendrá su propia interpretación y elección de ideología, así pertenezca o sea contrario a la dominante, no refleja absolutamente todo lo que ésta implica.

Shlomo Sand afirma que “la producción cinematográfica no ha ocultado su predilección por las representaciones dominantes, ciñéndose al consenso social y permitiendo que el público

³⁶ *Ibid.* P. 183

³⁷ Marc Ferro, *Óp. Cit.* P. 28

se reconociera y se identificara en la pantalla”³⁸, no todos los filmes pertenecen a este sector, pero sí aquellos con mayor distribución. Esto se debe, según Sand, a que “el grado de dependencia de la creación cinematográfica de los gustos del público y de los del poder establecido, ya nos refiramos al aparato político o al capital privado, sirvió para configurar la tendencia del séptimo arte hacia el conservadurismo y una gran moderación”³⁹.

Esta cercanía ha sido aprovechada, por diversos actores en diversos momentos, para transmitir y formar ciertos estereotipos y/o prejuicios, además de usarlo para aleccionar a las sociedades a las que va dirigido, “tan pronto como los dirigentes de una sociedad advirtieron cuál podía ser la función que desempeñara el cine, intentaron apropiárselo y ponerlo a su servicio”⁴⁰, así el cine se ha usado como medio para transmitir cierta ideología.

El cine, por encima de otras disciplinas del arte, posee la capacidad de transmitir y llegar a más espectadores, pues “las imágenes son mucho más <<reales>> que la palabra impresa o hablada”⁴¹, la supuesta fiabilidad del video otorga parte de este poder, pero también la sensación de estar presente en la acción, pues “el poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos”⁴². Las características del medio ayudan a que el espectador se apropie lo que está percibiendo, el cine parece más cercano por representar figuras y escenarios cercanos a la realidad cotidiana. El espectador puede creer que forma parte de lo que en el filme se desarrolla.

³⁸ Shlomo Sand, *Op. Cit.* P. 490

³⁹ *Ibid.* P. 489

⁴⁰ Marc Ferro, *Óp. Cit.* P. 12

⁴¹ Zygmunt Bauman, *Op. Cit.* P. 32

⁴² Peter Burke, *Op. Cit.* P. 202

Es por ello que “el espectador no mantiene ninguna actitud pasiva ante la película”⁴³, ya que “el cine es fundamentalmente un acto de comunicación”⁴⁴. Aunque la comunicación no es directa, pues el espectador no puede refutar lo que en el filme sucede al momento de la percepción, puede apoyar o no el discurso u opinión que el filme refleja mediante otras acciones. A pesar de que “él es únicamente una parte dentro de un proceso amplio y complejo en cuyo análisis están comprometidas una variedad de disciplinas que van desde la sociología y la psicología hasta la filosofía y la estética. Dentro de ese proceso —que es conocido como proceso de comunicación— el espectador ocupa un sitio reducido pero importante, pues sin él dicho proceso no tiene razón de ser”⁴⁵. El espectador es lo más importante en el proceso comunicativo del cine, aunque el menos activo.

Lo que el espectador percibe es una construcción que representa alguna situación o evento, la mayoría de las veces sin base en lo real, pues son construcciones imaginadas llevadas a la representación como si fueran reales, “los films [sic] de ficción, el <<cine>>, no ejerce el estatuto del saber, sino el de lo imaginario; así, no expresaría lo real, sino su representación”⁴⁶. Como ya explique, esta representación es decisión del autor y sólo representa aquello que él decide, es reflejo de la realidad, pero sólo de una parte.

Esta parte representada suele ser, como también ya expliqué, de tendencia conservadora y apegada al discurso e ideología oficial, “cualquier documento cinematográfico contiene un componente de manipulación inherente al proceso de montaje, también posee una dosis de

⁴³ Marc Ferro, *Óp. Cit.* P. 155

⁴⁴ Ramón Gil Olivo, *Óp. Cit.* P. 40

⁴⁵ *Ibid.*, p.40

⁴⁶ Marc Ferro, *Óp. Cit.* P. 66

realidad en lo relativo a su capacidad para conservar la <<objetividad de las cosas>>⁴⁷. Aunque ficción, conserva parte de la realidad por las características del medio.

Debido a esta cercanía con el espectador fue que el cine se convirtió en uno de los medios más usados como propaganda del nuevo discurso nacional. Esto también puede deberse en parte a que, como Hamid Dabashi explica en *Close-Up. Iranian Cinema. Past, Present and Future*, “hay algo extraordinariamente liberador en la vasta apertura de una pantalla blanca que se oscurece de pronto y entonces se ilumina con im/posibilidades llenas de color”⁴⁸. La pantalla de cine—como superficie plana, en blanco—otorga infinitas posibilidades para la representación, creación, análisis, recuerdo de casi cualquier tema; la identificación y entendimiento que logramos, por medio del cine, con eventos y fenómenos que podrían ser muy lejanos, pero que terminan siendo cercanos, son sólo algunas de las experiencias que nos otorga el cine. Estas posibilidades han hecho que el cine se haya convertido en un medio importante para la producción y difusión de la memoria (o amnesia) cultural de los conflictos sociales. “El cine ha jugado un papel significativo en la producción de memoria cultural”⁴⁹, la facilidad del código y la cercanía con gran parte de la población, incluso analfabeta, lo convierten en un medio idóneo para la propaganda oficial.

Crítica y recepción del público

Los filmes de Hatamikia sobre este tema son sólo un ejemplo de la producción nacional, no es el único director que realiza filmes sobre la guerra, pero es uno de los más reconocidos. Los filmes elegidos forman parte del discurso oficial, no sólo han sido apoyados por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica, sino que forman parte de la colección *Plaque* que el

⁴⁷ Shlomo Sand, *Op. Cit.* P. 491

⁴⁸ Hamid Dabashi, *Close-Up. Iranian Cinema. Past, Present and Future*, Nueva York, Verso, 2001. P. 7

⁴⁹ Kamran Rastegar, *Op. Cit.* P. 3

Ministerio realizó con filmes de Hatamikia y que se encuentra a la venta en todas las tiendas oficiales y que incluye toda su producción hasta 2005 (11 películas y una compilación de cortometrajes), cada uno de los largometrajes incluye una entrevista al director en la que habla sobre temas relacionados con el filme en cuestión. Para el análisis de las tres películas usaré esas entrevistas como fuentes.

Según Hamid Reza Sadr, “el tema central de la mayoría de los filmes de este grupo de directores [aquellos que realizan filmes sobre la Guerra Irán-Iraq] es el martirio en el servicio de la fe”⁵⁰, pero esto se ha ido moviendo, pues ninguna categoría o género es estático. Se verá que la figura del martirio va perdiendo importancia: en el primer filme, el tema central es el martirio de Arefi, el protagonista; en el segundo, la muerte de Said por consecuencias de haber sido expuesto a armas químicas, es una muerte no deseada; en el último filme, Habibeh pisa accidentalmente una mina que su padre había sembrado dos décadas atrás. Aunque la violencia nunca se desea, hay momentos en que es imposible evitarla, pero la decisión se mantendrá y afectará durante mucho tiempo a aquellos que optaron por ella y a quienes los rodean.

Cinco años después del cese al fuego, Hatamikia comenzó a crear filmes sobre el trauma de guerra, es decir, representa algunas de las consecuencias de la guerra. Primero lo hace para exponer ciertos eventos que, para él, necesitaban ser contados; después para cuestionar ciertas decisiones y efectos que hacían que la guerra siguiera vigente mucho tiempo después de la firma de la Resolución 598. El primer filme que cuestiona la guerra es *Agencia de cristal* de 1997, en él representa, de nuevo, a los heridos por armas químicas, pero esta vez para exponer la falta de atención que recibían por el gobierno, pues, en lugar

⁵⁰*Ibid.* P. 198

de atenderlos y buscar las mejores soluciones médicas para sus padecimientos, los ignora y minimiza los efectos.⁵¹ A pesar de que ya comenzaba a cuestionar las consecuencias de la guerra y la forma en que el gobierno manejaba los efectos, se mantenía en un tema no tan delicado, pues las armas químicas fueron usadas casi exclusivamente por el ejército iraquí, pero en *En el nombre del padre* aborda las minas antipersonales, arma usada ampliamente por ambos bandos, además, la protagonista no era veterana de guerra, ella no había decidido ir al frente ni luchar, su padre decidió por ella. Las consecuencias de la guerra ya no sólo afectan a quienes fueron al frente, sino a la siguiente generación y la nación iraní era cómplice de estos eventos.

Antes de *En el nombre del padre*, los protagonistas de los filmes solían ser soldados o ciudadanos normales, sin mayores cualidades o talento en el campo de batalla, pero con deseos de defender a su país y religión de las ofensas de otros, en plural, pues “el mensaje que se repetía en los medios era: ‘no estamos luchando con Iraq, estamos peleando con los enemigos de la Revolución’”⁵², incluso, Hatamikia en la entrevista incluida en la edición de *En el nombre del padre* en la colección *Plaque*, afirma que “el enemigo de la Revolución no era Saddam Hussein, es mucho más grande y no sólo regional”⁵³. La guerra no era contra un enemigo único, era contra todos los enemigos de la Revolución Islámica concentrados y simbolizados en el enemigo de la guerra. Los filmes enseñan a un hombre promedio como convertirse en héroe, muestran el camino a la salvación. Según Hossein

⁵¹ Esto comienza a exponerlo en *De Karjeh a Rin* con el personaje de Nozar, pero en el filme del 93, él es ejemplo de un mal *basiyi*, en el del 97, Abbas es víctima por completo. La actitud de Abbas es muy parecida a la de Said en *De Karjeh a Rin*, aunque quieren seguir viviendo, hay cierta resignación por lo que están viviendo. La actitud de los personajes hacen que la forma de percibirlos sea totalmente distinta. Nozar elige el exilio porque cree que así será cómo obtendrá el reconocimiento que merece, Abbas quiere mejorar su situación, pero sin afectar ni traicionar a nadie, de hecho, es Kazem quien lo lleva a buscar opciones diferentes para su tratamiento.

⁵² *Ibidem*. P. 195

⁵³ Entrevista incluida en la edición *Plaque* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

Moazizenia, lo que importa, en la idea de *shahid* que los filmes de Hatamikia transmiten, es realizarse ellos mismos, aún más que defender a su país; deben buscar autocompletarse sin importar quien ganara la guerra.⁵⁴ Esto es muy claro en dos de los filmes que analizo, siendo el principal mensaje en *Centinela*.

La investigación se divide en dos grandes partes, en la primera analizo el cine de guerra que se desarrolla en el frente, en la segunda el cine de trauma de guerra, es decir, aquel que habla sobre los traumas y consecuencias en la época de la posguerra. La primera parte incluye el filme *Centinela* de 1988, la segunda, *De Karjeh a Rin* de 1993 y *En el nombre del padre* de 2005.

Lo que me interesa analizar en la primera parte es la creación de una imagen de ciudadano modelo, el soldado idóneo que, como hombre normal, sin mayores cualidades en el campo de batalla, lucha y da su mayor esfuerzo por defender su país. Este filme es sumamente importante en la creación y propagación del discurso sobre la Defensa Sagrada. La imagen que ahí se crea sobre los *basiyies* es trascendental en esta ideología. Dentro del capítulo en el que analizaré este filme, haré un breve repaso por los acontecimientos más importantes de la Guerra Irán-Iraq y sobre el contexto interno iraní. Esto con el fin de entender mejor el discurso y contexto del que *Centinela* forma parte.

La segunda parte consta de dos capítulos en los analizo dos filmes que abordan las consecuencias de la guerra, en el primero las armas químicas, en el segundo las minas antipersonales. Es por esto que en la introducción a la segunda parte hago un brevísimo análisis sobre el uso de estas armas durante la guerra. El segundo capítulo (primero de este apartado) incluye el análisis de *De Karjeh a Rin*, el análisis de la Guerra Iraq-Kuwait, y la

⁵⁴ Entrevista realizada por la autora en agosto de 2014.

intervención de la coalición comandada por Estados Unidos, y sobre los dos periodos de la presidencia de Ali Hashemi Rafsanyaní. Es un filme sumamente complejo en cuanto al discurso, pues influyeron muchos aspectos para su creación: las armas químicas, la guerra Iraq-Kuwait y, sobre todo, la apertura iraní a Occidente y a hablar de ciertos temas polémicos.

Durante los periodos de Mohamad Jatamí esta apertura se incrementó, en el filme *En el nombre del padre* la apertura de discurso y la libertad de creación es sumamente evidente, pues aborda uno de los temas más delicados (relacionados con la guerra): las minas y la separación de las nuevas generaciones con el discurso de cohesión gracias a la guerra, de hecho, demuestra que las nuevas generaciones tienen una opinión negativa sobre este tema.

Es muy importante aclarar que este trabajo sólo se centrará en la visión y opinión iraní sobre el conflicto, no analizaré ni la visión iraquí ni la occidental, exclusivamente la iraní. Aclarado esto, puedo explicar que mi intención es demostrar que no hay discursos monolíticos ni hieráticos, incluso dentro de la producción de un solo director, los discursos y opiniones cambian. Además, me interesa analizar la forma en que la Guerra Irán-Iraq es vista dentro de Irán y cómo esta visión ha ido cambiando.

PRIMERA PARTE

En este apartado haré un breve repaso por los acontecimientos ocurridos durante los ocho años de la Guerra Irán- Iraq y analizaré uno de los filmes más icónicos, *Centinela* de 1989, en la formación de la imagen y estereotipo de ciudadano iraní ejemplar, aquel que decide ir al frente a luchar por su nación y se sacrifica por ella, aún sin estar seguro de que el triunfo será posible.

Antes de analizar el filme y su contexto, expondré brevemente la discusión sobre los nombres que recibe, dentro de Irán, este enfrentamiento y cuáles son las razones para hacerlo. Además de abordar el tema del cine de guerra y la muy particular apropiación iraní.

¿Defensa Sagrada o Guerra Impuesta?

En Irán se hace referencia a este conflicto como Defensa Sagrada o Guerra Impuesta, siendo el primero el más común. Defensa Sagrada en lengua persa es *dafa-e-moghadas* (دفاع مقدس), Guerra Impuesta es *yang-e-tahmili* (جنگ تحمیلی).

Ambas obedecen a la construcción gramatical *ezafeh* (اضافه) que es herencia de la *idafa* árabe (إضافة), ambas significan añadidura o anexión. En árabe la *idafa* se construye con dos palabras o más, el primer elemento es indeterminado (sin artículo), pero con vocal simple en la última consonante y el segundo elemento puede o no ir determinado, pero la vocal final siempre será *kasra* (tilde inferior cuyo sonido corresponde a la i española). En persa la construcción cambia un poco, aquí la *kasra* o *kasreh* (pronunciación persa del nombre de la vocal. En esta lengua el sonido corresponde a la e española) se coloca en el primer elemento y el segundo no sufre alteración. Ambas construcciones denotan correspondencia

entre las palabras, es decir, los elementos de la construcción forman parte de un mismo conjunto.

Entonces, si Defensa Sagrada y Guerra Impuesta son *ezafeh* es porque las palabras se corresponden entre sí, es decir, la defensa se vuelve sagrada y la guerra se vuelve impuesta, no es una simple defensa ni una simple guerra. En el nombre designado se refleja el discurso que se busca transmitir al dar este nombre al conflicto y no llamarlo simplemente Guerra Irán-Iraq o Guerra contra Iraq.

El termino defensa en persa, *defa* (دفع) viene del árabe *difā'a* (دفع), la grafía es la misma, sólo cambia la pronunciación. Sagrada, *moghadas* (مقدس) también es de la lengua árabe, *muqaddas* (مقدس) que significa santificado, sagrado, consagrado.

Yang (جنگ) es el término persa para guerra, en árabe es *harb* (حرب). *Tahmili* (تحمیلی), por su parte, deriva del árabe *tahmil* (تحمیل) carga, imposición.

Una vez explicadas ambas construcciones, quiero analizar su uso y su intención.

Llamar Defensa Sagrada a un conflicto armado en una nación en reconstrucción, donde es necesario crear cohesión interna, apelar a las agresiones externas, puede ayudar a este propósito. En la República Islámica de Irán, aún en la actualidad, se hace constante referencia a este evento, no como Guerra contra Iraq, de hecho suele evitarse la mención al enemigo directo o definido, se hablaba y habla de los enemigos de la República como una gran masa que amenaza la estabilidad interna.

Durante el desarrollo de la guerra, la amenaza era palpable, ahora es mucho más un discurso que una realidad, aunque las constantes sanciones y los ataques discursivos hacen que esta amenaza tenga cierta actualidad real. Entonces, si el discurso externo es agresivo al

interior, y éste se refuerza con el constante recuerdo de la amenaza, la cohesión se vuelve casi natural. Esto no significa que los discursos sean efectivos con toda la población, pero sí es un hecho en la propaganda oficial.

Como explica el profesor Ruiz Figueroa⁵⁵, en cuanto a la política interna, la guerra resultó beneficiosa para el nuevo régimen, pues ante una amenaza externa, el pueblo se unió para combatirla. Ocho años fueron suficientes para establecer un régimen estable y, ya sea por eliminación o adición, debilitar a las oposiciones o grupos contrarios. Aunque estos grupos siguen existiendo en Irán, no han sido lo suficientemente fuertes.

Por otro lado, Guerra Impuesta habla de un conflicto que se lucha no por decisión, pero no es una agresión que se recibe y se responde sólo para evitar la eliminación. Aquí hay cierto grado de aceptación de involucramiento armado e, incluso, un tanto de complicidad en mantener el conflicto.

Si Saddam Hussein en 1982 ofreció reconocer el Tratado de Argel, volver a las fronteras y lograr la paz, y fue el gobierno iraní quien lo rechazó, entonces, hay complicidad del gobierno de Teherán en el alargamiento del conflicto. Conflicto que se prolongó seis años más durante los cuales hubo numerosos ofrecimientos e intervenciones en favor de la paz.

Entonces, estamos hablando de una Guerra Impuesta y no una Defensa Sagrada. El gobierno iraní decidió—rechazando los ofrecimientos de paz—prolongar el conflicto, llegando a una ofensiva discursiva y militar: en el discurso se decía que buscarían eliminar al gobierno corrupto y apóstata del partido *Ba'ath*, y que una de las principales misiones territoriales era recuperar Karbala; en lo militar, una vez recuperados los territorios

⁵⁵ Manuel Ruiz Figueroa, "Irán-Iraq". *Estudios de Asia y África*, Vol. XIX, julio-septiembre 1984, Núm. 3. México, El Colegio de México.

inicialmente invadidos por Iraq, se continuó con campañas ofensivas, algunas exitosas. Incluso, en 1988, cuando se firmó la paz, Irán estaba en posesión de territorios reconocidos como iraquíes.

En cuestiones de propaganda oficial, Defensa Sagrada resulta mucho más efectivo, pues acentúa el peligro externo y la necesidad de cohesión. Aunque, como expliqué, se trató de una Guerra Impuesta. No fue una guerra que Irán deseara o iniciara, por ello es impuesta, pero sus acciones no correspondieron a una absoluta defensa.

Aún ahora, tres décadas después, sigue siendo un tema vigente en el discurso oficial. El Museo de la Sagrada Defensa es el más grande de Teherán, su plan comenzó en 2004 y se inauguró en 2012. A lo largo del recorrido se va haciendo evidente la lucha y resistencia de la nación iraní, y el apoyo internacional que Saddam Hussein recibió durante estos cinco años. Contrario a lo que suele suceder en los discursos posguerra, no existe un enemigo definido, se habla de los que atacaron a Irán, de los que debieron defenderse, de la incapacidad internacional para resolver el conflicto, la complicidad de las potencias internacionales con el régimen iraquí... pero no se habla de Iraq como el enemigo. Saddam Hussein es el único enemigo con rostro, a él se le dedica una sala en la que se le acusa de todos los crímenes de guerra descritos durante el recorrido y se expone su muerte haciendo referencia a la traición y violencia durante su gobierno en Iraq. Iraq no es el enemigo, el enemigo es Hussein y todas las potencias que lo apoyaron. Esta agrupación de enemigos impide la existencia de un enemigo definido que pudiera ser controlable, el enemigo de la República y Revolución Islámica, según este discurso, es un gran grupo casi imposible de identificar, lo que convierte a Irán en blanco constante de posibles ataques. El Museo

recuerda que Irán está en constante peligro, pero que es una gran nación que ha sabido sobrevivir a pesar de los conflictos y ataques. Un discurso sumamente poderoso al interior.

Cine creador de la Sagrada Defensa

El cine es un medio de propaganda sumamente usado, debido a la facilidad de su código y acceso a grandes masas. Es por esto es que el cine de guerra es uno de los más apoyados por el régimen iraní, pues, por medio de él, busca transmitir la idea de guerra que se espera la población tenga.

En la mayoría de la producción cinematográfica de cine de guerra es muy difícil afirmar que sea realista, pues la mayoría de la audiencia no ha vivido una guerra y no sabe cómo es, pero no sucede así en la sociedad iraní, de hecho, Ebrahim Hatamikia ha afirmado que sus obras tratan de representar la estética y cultura de guerra que él y sus compañeros vivieron en el frente. La mayoría de la población iraní no estuvo en el frente, pero sí conocen el frente por transmisión directa, es decir, si no la primera persona, sí alguien de su círculo más cercano o las imágenes documentales. La estética y cultura de esta guerra es muy cercana a los ciudadanos iraníes.

La producción cinematográfica relativa a este tema durante la década de los 80 es mayormente documental, pues la escuela fundada por Morteza Avini recibió gran apoyo gubernamental y despertó el entusiasmo de muchos jóvenes que se alistaron como voluntarios para ir a filmar al frente. Para Avini “la guerra era la problemática más importante para todos los iraníes que creyeron en la Revolución Islámica bajo el liderazgo de Jomeini, entonces su vida y la vida del Islam estaba conectada directamente con el resultado de la guerra santa [Sacred War]. La presencia de Irán en la guerra no era para

probar su poder o simplemente luchar con Iraq”⁵⁶, por esto era importante documentarlo y hacer llegar estas imágenes a la población.

Desde los documentales en el frente se buscó representar a los soldados como humanos, no como personajes, es decir, el director intervendría lo menos posible en la presentación del sujeto. No se trataba de crear un personaje, sino de lograr que el soldado humano atravesara el lente de la cámara y ésa fuera la imagen que llegara a los espectadores. “Avini y su equipo buscaron demostrar que los *basiyies* eran gente normal, no diferentes de otros”⁵⁷, pues lo que se trataba era de mostrar que los soldados en el frente no eran seres extraordinarios, sino personas comunes que habían decidido ir a luchar. Estas personas normales fueron la principal razón por la que la fuerza combativa iraní fue tan importante y trascendental para frenar el avance iraquí e impulsar el iraní. Después, estas ideas se llevaron al cine de ficción, sobre esto abundaré en el análisis de *Centinela*.

La generación de creadores que se formó en la guerra se esforzó por crear su propia estética de la guerra, una cercana a lo que vivieron en el frente, por eso no ven a la guerra como un espectáculo, sino como un espacio donde se desarrolla una forma de vida particular. Los eventos que representan, especialmente Hatamikia, no son grandes escenas de guerra en las que se explota la visualidad de la violencia, sino lo que ocurre antes de cruzar la trinchera: las relaciones, las oraciones, los miedos, los esfuerzos... no explotan la violencia como centro de la diégesis, de hecho, las escenas de batalla suelen ser cortas.

El cine de guerra suele plantear posibilidades sobre futuras batallas para las que la población debiera estar preparada, “la industria del cine tiene una larga historia en producir

⁵⁶ Pedram Khosronejad, *Iranian Sacred Defense Cinema. Religion, Martyrdom and National Identity*, Sean Kyngston Publishing, Reino Unido, 2012. P. 12

⁵⁷ *Ibid.* P. 13

filmes de entrenamiento y propaganda para los militares: su papel es proveer simulaciones de futuros escenarios de combate”⁵⁸, pero el cine iraní habla de batallas pasadas. El caso del filme que analizo, es una batalla recién finalizada, pero ya es pasado, entonces trata de narrar lo que se vivió y explicarlo a los espectadores que no estuvieron en el frente. Llevar el frente de batalla a todos los ciudadanos iraníes, hayan o no luchado en la guerra.

Una de los propósitos más importantes del cine de guerra en Irán en los primeros años fue formar la idea de Defensa Sagrada, es decir, convencer al espectador que la guerra de ocho años frente a Iraq se había tratado de una defensa absoluta de la nación y sus valores, estos heredados de la Revolución en la que la mayoría de los iraníes había participado. *Centinela* es un filme icónico de este grupo, pues Arefi (el protagonista) es el estereotipo ideal de hombre iraní, según los cánones de la ideología de la República Islámica en torno a la guerra. Este tipo de producciones culturales trataban de impulsar al espectador a apropiarse de las ideas de la República.

Aunque los directores iraníes trataron de respetar la imagen de la guerra que recordaban, es una percepción particular y, por ello, manipulada. Entonces, “los filmes determinan las impresiones populares de cómo es la guerra”⁵⁹, la gente se imagina el frente de guerra a partir de lo percibido en los filmes, pues los filmes han ayudado a crear la memoria cultural de la guerra. La guerra que se recuerda popularmente es, casi siempre, la que se ha representado en los medios de comunicación masiva, pues “después de la repetición de una convención de representación, se convierte en estándar”⁶⁰. Los filmes de guerra en Irán suelen repetir los estereotipos creados durante la guerra, aunque los directores han ido

⁵⁸ James Clarke, *War film*, Virgin Books, Gran Bretaña, 2006. P. 95

⁵⁹ *Ibíd.* P. 247

⁶⁰ *Ibíd.* P. 73

evolucionando. “El campo de la defensa sagrada no es estático, pero está marcado por conflicto intenso y redefinición con él mismo”⁶¹.

El cine de guerra en Irán ha evolucionado y cambiado algunos discursos, pero en este apartado sólo me ocuparé de la primera etapa, aquella en la que se crearon los estereotipos y se veía idealizado al *basiyí* que, aunque humano, era un ejemplo perfecto de actitud y sacrificio que se esperaba de los ciudadanos iraníes para defender a su nación de la agresión de los enemigos de la República Islámica.

⁶¹ Kamran Rastegar, *Óp. Cit.* P. 127

CAPÍTULO 1

Centinela

دیده بان – *Dideh ban*

Ebrahim Hatamikia

1988

*All societies that maintain armies maintain the belief
that some things are more valuable than life itself*
Michael Billig, *Banal Nationalism*

La guerra creó cohesión entre la población, pues se vio vulnerable (y vulnerada). Después de la Revolución Islámica que triunfó en 1979 y los problemas internos para la definición de la nueva forma en que el país se regiría—a pesar del apoyo popular a la instauración de la República Islámica—las fuerzas políticas se encontraban fragmentadas, pues, aunque “en septiembre de 1978 nació en Teherán un ‘nosotros’”⁶², ésta era una unión artificial cuyo pretexto de unión era derrocar a la dinastía Pahlavi e instaurar un nuevo régimen. Cuando se cumplió la primera misión, cada uno de los grupos quiso instaurar una forma de gobierno de acuerdo a los ideales por los que lucharon. Esto, inexorablemente, creó divisiones políticas que fueron poco a poco cooptadas o eliminadas por el régimen islámico. La guerra ayudó a que la población se cohesionara con el régimen gobernante para eliminar los peligros internos y justificar los métodos que éste usaba. La violencia, entonces, se debía a dos factores: el externo, con la guerra, y el interna, con los grupos opositores (algunos de estos actuaban con violencia desmedida); lo que provocó que la población se sintiera amenazada y vulnerable, consecuencia de ellos fue la cohesión y apoyo al régimen.

El género de guerra en el cine reflejó este gran fenómeno, la producción de filmes sobre la guerra que estaban viviendo fueron populares desde un año después del inicio de la guerra. Hamid Naficy en *The Social History of Iranian Cinema* asegura que el principal representante del cine documental, dentro de este género, es Morteza Avini, mientras que en el cine de ficción es Ebrahim Hatamikia. El primero murió mientras filmaba un documental, pisó una mina, lo que lo convirtió en *shahīd* y lo ha rodeado de cierto culto y

⁶² Claire Brière y Pierre Blanchet. *La revolución en nombre de Dios*. México, ed. Terra Nova, 1980. P.62.

admiración. Hatamikia es uno de los directores más cercanos al régimen, sus filmes son laudados y presentados por todo el país, aunque algunos han sido presentados en festivales internacionales fuera de Irán, generalmente es cine hecho para presentarse dentro el país.

En este capítulo analizaré el discurso sobre la guerra en un filme de 1988, justo después de la guerra. Primero haré un breve recorrido por los más importantes acontecimientos de la guerra contra Iraq, después explicaré la situación interna iraní, cómo fueron acomodándose las fuerzas políticas y el poder, y cómo la guerra afectó este desarrollo. Una vez explicado esto, analizaré el filme encontrando los guiños y referencias al discurso, la intención del director y cómo esta primera producción ayudó a crear el discurso sobre la Sagrada Defensa y la idea de *basiyí* ideal que sirvió como propaganda oficial.

Guerra Irán-Iraq 1980-1988

La Guerra Irán-Iraq fue la última guerra que se luchó en trincheras. Una guerra de ocho años con cifras finales de aproximadamente un millón de muertos y dos millones de heridos. Éste es un conflicto que no comenzó en 1980, las luchas por el Arabistán o Juzestán, comenzaron—en la época de estados-nación en el Medio Oriente—en 1913 cuando el Protocolo de Constantinopla reconocía la anexión de estos territorios a Irán. En 1937 (cinco años después de que Iraq consiguiera su independencia formal) firmaron un tratado en el que se acordaba que Iraq controlaría ambos márgenes del Shatt al-Arab o Arvand Rud; en 1958 aprovechando la coyuntura interna iraquí (el reciente derrocamiento de la monarquía por parte de los comunistas) el *sha* Reza Pahlavi utiliza el río sin permiso del gobierno iraquí; en 1968, cuando el partido Ba'ath toma el poder, Irán propone volver al tratado de 1937, con esto comenzaron una serie de hostilidades que concluyeron en 1975

con el Tratado de Argel en el que se fijaron los límites políticos que daban a Irán el control del margen oriental del río.⁶³

Después de esta serie de acuerdos y desacuerdos, un año después del éxito de la Revolución Islámica en Irán y los problemas internos que ésta provocó, el gobierno iraquí rompió el acuerdo de 1975⁶⁴ el 17 de septiembre de 1980 y el 22 del mismo mes invadió el territorio iraní. Por supuesto, en el inicio del conflicto influyeron muchos otros factores.

El vacío de liderazgo que quedó después de la muerte de Gamal Abdel Nasser y la firma de los acuerdos de paz entre Israel y Egipto, Hussein lo percibió como una oportunidad que podría aprovechar para ocupar el lugar de líder de los países árabes. Entonces, la guerra podría hacerlo “ver como un poderoso líder nacional en el amplio mundo árabe y un protector de los árabes del Juzestán iraní; apelando al sentimiento panarabista que era parte de la ideología original del partido Baath”⁶⁵ y con ello podría llenar el vacío.

Otro tema que influyó la agresión iraquí, fue el deseo expansionista, al menos en el discurso, de Jomeini y la Revolución Islámica. Aunque aseguraban que sería por medio del ejemplo que lograrían que todas las naciones musulmanas se unieran e imitaran el sistema islámico que en Irán se había impuesto, pues explicaban que “la revolución se extenderá (por sí misma) porque Irán establecerá un Estado perfecto que otros trataran de emular permitiendo así la expansión del Islam libertador”⁶⁶, daban apoyo y alentaban a ciertos grupos afines a su ideología para que se levantaran en contra de los gobiernos que

⁶³ León Rodríguez Zahar, *La Revolución Islámica Clerical de Irán 1978-1989*, México, El Colegio de México, 1991. P. 180.

⁶⁴ Saddam Hussein rompió físicamente el acuerdo en televisión abierta.

⁶⁵ Michael Axworthy, *Revolutionary Iran. A history of the Islamic Republic*, Oxford University Press, 2013. P. 189

⁶⁶ León Rodríguez Zahar, *Óp. Cit.* P. 169.

consideraban contrarios al Islam (o a su interpretación del Islam). En el discurso, rechazaban el uso de la fuerza pues “la exportación de ideas por medio de la fuerza no es exportación”⁶⁷.

Aunque el discurso iraní instaba a luchar en contra de gobernantes contrarios a la ideología islámica (su ideología islámica), nunca actuaron directamente para derrocar a cualquiera de los gobiernos señalados, el iraquí entre ellos, para cuyo presidente usaba adjetivos con los que se refería al sha durante el tiempo en que Jomeini era oposición. Fue hasta que el gobierno iraquí atacó directamente el territorio iraní que ellos respondieron.

Hussein acusaba a Irán de haber comenzado las hostilidades, en un discurso en 1981 dijo:

La guerra estalló porque Irán llevó a cabo una agresión a las ciudades iraquíes el día 4 de septiembre, bombardeando las siguientes: Janaquin, Mendeli, Zurbatia y la zona de Naft Jana, zona petrolífera cercana a la frontera. Entonces Irán inició la guerra bombardeando los objetivos civiles, lo cual es contrario a lo dicho por Irán, de que solamente quería bombardear objetivos militares, olvidando que empezaron bombardeando, precisamente, los objetivos civiles.⁶⁸

A pesar de estas afirmaciones, existe consenso sobre el inicio de la guerra el 22 de septiembre de 1980 con el ataque iraquí en contra de Abadán. El ataque inicial buscaba una victoria rápida y eficiente, atacar puntos estratégicos, pero “siguió una lección para Saddam sobre la necesidad, si pegas primero, pega fuerte”⁶⁹. A pesar de la intensidad del ataque, no fue suficiente para derrotar ni avanzar lo que se había planeado. Iraq calculó mal la fuerza y poder combativo iraní.

⁶⁷ *Ibid.* P. 171.

⁶⁸ Conferencia de prensa del Presidente Saddam Hussein el 19 de julio de 1981 sobre las políticas interior árabe e internacional de Iraq, trad. Mahmud Al-Agha. Bagdad, Dar Al-Ma'mun, 1981. P. 32.

⁶⁹ Michael Axworthy. *Óp. Cit.* P. 193

Se considera que, durante los primeros dos años, la iniciativa bélica fue iraquí, pero, después del rechazo iraní del ofrecimiento de paz en 1982, la iniciativa fue iraní. En 1984, justo a la mitad del conflicto, el Dr. Manuel Ruiz Figueroa hizo un balance de lo ocurrido hasta ese momento. Después de 42 meses no se perfilaba ningún vencedor, pero las pérdidas económicas y, sobre todo, humanas eran enormes:

En vidas humanas más para Irán (ca. 400 mil muertos) que para Iraq (70 mil). Económicamente está más afectado Iraq que Irán. Mientras que Irán, además de sobrellevar los gastos de guerra, ha sido capaz de pagar casi por completo su deuda externa, si bien no muy grande (7 400 millones), y de mantener reservas superiores a las del tiempo del Sha, Iraq no sólo agotó prácticamente sus reservas sino que ha contraído deudas cuantiosas (30 mil millones a los países del Golfo y 5 600 millones a Francia).⁷⁰

En cuanto a los números de pérdidas humanas, es muy importante recordar que la población iraní casi triplicaba la iraquí: más de 40 millones de iraníes frente a 16 millones de iraquíes. Estos números ayudan a matizar lo escandaloso de la disparidad en el número de muertos, aunque de ninguna manera justifica el elevado número de decesos.

En cuanto a la política, el conflicto había desestabilizado mucho más a Iraq que a Irán, “como país agredido se ha beneficiado de un resurgimiento nacionalista, lo que ha ayudado a consolidar la revolución khomeinista, dejando sin oportunidad a una posible contrarrevolución”⁷¹. La guerra ayudó a crear la cohesión necesaria para el establecimiento de un nuevo régimen sin oposición mayoritaria. Aunque, como señala el profesor, los grandes ganadores fueron las grandes potencias y los vendedores de armas, quienes además del beneficio económico, “esperan que estas dos ‘potencias’ del Golfo se desangren, para

⁷⁰ Manuel Ruiz Figueroa, *Óp. Cit.* P. 415

⁷¹ *Ibíd.* P. 416.

poder así sacar partido en favor de sus ‘intereses vitales’ en el área y después rearmarlas nuevamente para que defiendan esos intereses”⁷².

Estas condiciones se mantuvieron hasta el final de la guerra, por ello es que la etapa de estancamiento que señala Rodríguez Zahar es tan importante⁷³. La negativa de Jomeini a aceptar las propuestas de paz se debieron, probablemente, a que consideraba que podía obtener un beneficio mayor. Aunque al final terminara aceptando una tregua sin reclamos ni condiciones. Volvieron al Acuerdo de Argel.

En 1987 la Organización de las Naciones Unidas emitió la Resolución 598 en la que exigía un alto al fuego inmediato entre Irán e Iraq, pero fue hasta el año siguiente que Irán la aceptó formalmente:

El 17 de julio de 1988, Irán notificó a la Secretaría General su aceptación formal de la resolución 598 (1987), expresando la necesidad de salvar vidas y establecer justicia, y paz y seguridad regional e internacional. Al día siguiente, Iraq confirmó su acuerdo con los principios de la resolución.⁷⁴

⁷² *Ibidem*.

⁷³ La guerra puede dividirse, según León Rodríguez Zahar, en cuatro etapas. Es muy importante señalar que estas cuatro etapas se traslapan y tienen desarrollos dispares según las acciones de algunos actores (protagonistas o no) de la guerra. Las cuatro etapas son:

- 1- La ocupación iraquí, de septiembre de 1980 a julio de 1982. Esta etapa se centró en Juzistán, especialmente en Jorramshahr y Abadán.
- 2- La invasión iraní, a partir del último tercio de 1982. Después de la retirada iraquí del territorio juzistaní, Irán concentró sus ofensivas en el sur en el puerto de Fao y en el área de Basra y en el norte en el Kurdistán.
- 3- Estancamiento. En esta etapa la guerra de trincheras se asienta, pero también el uso de minas, armas químicas y fuerza aérea, principalmente por parte de Iraq, y en el caso de las armas químicas, exclusivamente.
- 4- Internalización o extensión al Golfo. Aunque este periodo inicia desde agosto de 1982, se va intensificando según las acciones y reacciones de las naciones en conflicto, y cómo éstas afectaban los intereses de otras naciones, ya fueran del Golfo o potencias internacionales.

Aunque las cuatro fases de desarrollo que Rodríguez Zahar señala son muy claras, es importante mencionar que no son lineales ni excluyentes. Como todo conflicto, tuvo diversos niveles y desarrollos paralelos que se yuxtapusieron. Los eventos de las diversas fases de la guerra ocurrieron, en algunos casos, simultáneamente, especialmente la internacionalización, pues la presencia de fuerzas o ataques de otras naciones, fueron comunes durante los ocho años del conflicto.

⁷⁴ <http://www.un.org/en/peacekeeping/missions/past/unimogbackgr.html> Consulta: 22-febrero-2015.

La paz se acordó con base en cinco puntos:

- 1- Retirada de las fuerzas de ambos países a las fronteras internacionales
- 2- Intercambio de prisioneros de guerra
- 3- Firma de un tratado de paz
- 4- No injerencia en los asuntos internos del otro país
- 5- Contribución de Iraq e Irán a la seguridad en la región del Golfo⁷⁵

Después de ocho años de hostilidades, los países firmaron el cese al fuego y volvieron a las fronteras con las que había comenzado el conflicto.

Situación interna 1979-1988

Después del triunfo de la Revolución y la posterior instauración de la República Islámica, hubo algunos conflictos internos por el gobierno o las formas de llevarlo, pero poco a poco se fueron eliminando las oposiciones, “la década en la que Jomeini estuvo en el poder se vio marcada por el creciente poder de sus seguidores y la eliminación, a menudo haciendo uso de la violencia y a pesar de la resistencia, de los grupos de oposición, así como por el recrudecimiento de los controles ideológicos y del comportamiento de la población”⁷⁶. Esto se debió, parcialmente, a su desorganización, pues “los grupos de oposición que podrían haberse unido para frenar el impulso de los clérigos a monopolizar el poder con su estricta visión del islam, no lo hicieron. En parte se debió a que en las primeras fases de la revolución Jomeini dijo que ni él ni ningún otro miembro del clero gobernaría de manera directa”⁷⁷, aunque ocurrió lo contrario. “El definitivo triunfo de los jomeinistas no sólo se

⁷⁵ *La Media Luna, desde El Universal, 1916-1991*. Tomo III. El Universal, México. P 131

⁷⁶ Nikkie Keddie, *El Irán moderno*, trad. Joan Trejo, Barcelona, Ed. De Bolsillo, 2003. P. 360

⁷⁷ *Ibid.* P. 359

debió a factores internos sino que la unidad nacional recibió un especial empuje debido a la crisis de los rehenes entre 1979 y 1981 y a la guerra Irán-Irak de 1980-1988”⁷⁸.

El presidente Bani Sadr trató de negociar con Estados Unidos el asunto de los rehenes de la embajada, pero todos sus planes fracasaron, y la intervención de los helicópteros que trataban de rescatarlos, “incrementó las sospechas de Jomeini sobre un posible golpe de estado planeado por Estados Unidos”⁷⁹, de hecho, se afirma que la toma de la Embajada se hizo buscando evitar que se repitiera lo sucedido en 1953 con Mossadegh⁸⁰. Entre los conservadores y abiertamente antiestadounidenses estos planes resultaron ofensivos, aunado a que “el PRI [Partido de la República Islámica] temía que Bani Sadr se valiese de sus vínculos con el ejército regular para dar un golpe de estado”⁸¹, esto, además de las diferencias ideológicas, sirvieron como pretexto para que otras facciones lo atacaran, uno de ellos fue Rafsanyaní, muy cercano a Jomeini, quien lo acusó de “esparcir la división y disidencia, de fallar en la dirección de la guerra, de oponerse al Emam Jomeini y de falta de fe en el principio de *velayat-e faqih* [líder supremo]”⁸². El 22 de junio de 1981 Jomeini lo destituyó de su cargo. La estabilidad se logró con “la combinación de Jomeini, Jamenei y Musavi [como líder supremo, presidente y primer ministro, respectivamente] duró casi ocho años, hasta el verano de 1989”⁸³.

Uno de los grupos más activo y violento en contra del régimen fue la Organización de los Muyahidines del Pueblo de Irán (OMPI), quienes habían expresado su apoyo a Bani Sadr, “los enfrentamientos en las calles de Teherán entre el OMPI y los partidarios del PRI

⁷⁸ *Ibid.* P. 360

⁷⁹ *Ibid.* P. 375

⁸⁰ Afirmación hecha por el guía del Museo del Espionaje en Teherán en julio de 2014.

⁸¹ *Ibid.* P. 374

⁸² Axworthy. *Op. Cit.* P. 211

⁸³ *Ibid.* P. 217

empeoraron en mayo y junio de 1981, pero el líder del PRI tenía razones para pensar que, con eliminación de Bani-Sadr, habían debilitado exitosamente a su oposición y reconfirmado su dominio”⁸⁴ por su tolerancia y disposición al diálogo con estos grupos. Un claro ejemplo de este incremento de la violencia fue el evento conocido como *haft-e tir*, en el que la OMPI nunca aceptó su responsabilidad, pero se le relaciona con otros ataques similares:

El 28 de junio, una semana después del voto en el Majles para remover a Bani-Sadr, una gran bomba cayó en el edificio principal del PRI, colapsando el techo de la sala principal mientras casi todos los líderes estaban ahí discutiendo la dirección que debían tomar después de la partida de Bani-Sadr. Más de setenta murieron, incluyendo veintisiete diputados del Majles. De los muertos, Beheshti era el más prominente; él estaba hablando cuando la bomba cayó.⁸⁵

La violencia estaba presente por la guerra con Iraq y por los enfrentamientos internos, por ello la represión contra los opositores al gobierno fue mucho más cruda. “La guerra con Iraq y la guerra interna con la OMPI crearon una atmósfera de miedo, incertidumbre y paranoia que (como en las más sangrientas fases de la revolución francesa) alimentaron y, para algunos, excusaron la severidad de la reacción”⁸⁶. La guerra contra Iraq, contrario a lo esperado, ayudó a la estabilidad interna y cohesión de la población, teniendo un enemigo externo, los internos eran menos tolerados por la población en general.

La guerra también ayudó a que algunos grupos se afianzaran en el poder, “la guerra fortaleció a los jomeinistas, que lideraron la organización *basiji* formada mayoritariamente

⁸⁴ *Ibid.* P. 214

⁸⁵ *Ibid.* P. 214

⁸⁶ *Ibid.* P. 216

por voluntarios y el *Pasdarán* [Guardia de la Revolución], que reafirmó su posición”⁸⁷. Los voluntarios *basiyies* fueron uno de los cuerpos más importantes en la guerra, pues, además de su poder combativo, son ejemplos de cómo la ideología nacionalista islámica permeó en la sociedad iraní, “se escribió mucho sobre el llamado fanatismo de las olas humanas iraníes, sobre la forma en que los iraníes fueron azotados por un frenesí por los *mullahs*, sobre los hombres jóvenes ansiosos por ser mártires, etcétera”⁸⁸, pero la mayoría de los voluntarios aseguran que, aunque la figura del mártir está presente en el shiísmo duodecimano, no fueron a morir por el Islam, sino a defender a Irán de la agresión iraquí.⁸⁹

La exaltación del nacionalismo y la búsqueda de la defensa de la nación iraní fueron algunos de las más importantes razones por las que la sociedad iraní se unió y respaldó al régimen. Para lograr esto, como ya había mencionado, se incrementaron los controles ideológicos y del comportamiento de la población, los medios de comunicación masiva fueron de suma importancia. Esto se vio demostrado en actos como los descritos por Nikkie Keddie “las publicaciones y las cadenas de televisión locales en lengua autóctona [no farsi], como se había prometido en la constitución, si bien eran permitidas, cada vez estuvieron más controladas por el gobierno”⁹⁰—este control de los medios de comunicación fue (y es) generalizado, pues casi todo lo que se transmite a través de ellos, es controlado por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica—y, sobre todo, en el apoyo a producciones que apoyaran la propaganda oficial y fueran cercanas a la ideología que la República Islámica buscaba. Ejemplo de esto es el cine que se produjo durante la guerra.

⁸⁷ Keddie, *Op. Cit.* P. 374

⁸⁸ Axworthy. *Op. Cit.* P. 219

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Nikkie Keddie, *Op. Cit.* P. 366

Centinela

Análisis del filme

Centinela es el primer largometraje en gran formato de Ebrahim Hatamikia, antes sólo había dirigido cortometrajes y películas para televisión. Ésta puede ser la razón por la que hay varios errores técnicos y de dirección, pues se trata de una obra temprana, sin madurez ni técnica. Además de que forma parte de la segunda generación de filmes de guerra que se realizaron en Irán. La primera, según el director⁹¹, estaba inspirada en el cine estadounidense, pero no correspondía a la realidad del frente y la idea que de éste se tenía en Irán, por eso fue necesario modificar la forma de hacer cine de guerra, con mayor razón si, en aquel momento, se estaba luchando contra Iraq. Buscaron hacer un cine que correspondiera con esto.

Muchos de los directores que comenzaron a hacer cine de guerra, habían sido soldados (algunos de ellos, incluso, habían sido voluntarios), entonces, entendían muy bien esta cultura⁹², lo que los llevó a desarrollar una estética particular con la que se sintieran identificados y no una creación como reproducción de una estética ajena. Este cambio en el género (que comenzó con *Parvaz dar shab*- پرواز در شب) introdujo al público a otra lógica perceptiva y estética, mucho más cercana al espectador iraní y a la realidad que vivían en el frente. Una lógica cultural que nació en el frente. En palabras de Hatamikia: “introducimos a la gente a un nuevo mundo con su propia lógica y cultura. Todo era acerca del fenómeno cultural que surgió en el frente”⁹³.

⁹¹ Ebrahim Hatamikia, Entrevista acerca de *Centinela* [DVD] incluida en la edición *Plaque* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

⁹² Hatamikia usa este adjetivo

⁹³ Ebrahim Hatamikia, *Óp. Cit.* Min. 6:15-6:30

Aunque estaba sumamente influido, incluso inspirado, por su experiencia en la guerra, no es un filme autobiográfico, es decir, no cuenta su historia en el campo de batalla, pero tampoco puede negar esa influencia. Asegura que el enemigo representado es el enemigo que él experimento en batalla, por eso la representación es siempre desde el lado iraní. Hatamikia quería que el filme fuera sincero, por eso el enemigo está detrás de una línea concreta. Formalmente esto lo resuelve con planos enteros, generales o grandes planos generales; no usa americano, medio o primero con los soldados iraquíes (o la representación de ellos). Hay distancia con ellos que con los soldados iraníes—especialmente con el protagonista—no existe. Los soldados iraquíes sólo adquieren rostro en la última secuencia en el plano 17⁹⁴, cuando son bombardeados, entonces, el rostro es sólo para soldados muertos.

La sinceridad también se encuentra en lo personal del filme, la intención del director era hacer un filme cercano al documental, pues era lo que, hasta ese momento, había realizado. La escuela documental iraní buscaba reflejar la experiencia tal cual se vivía en el frente. Los jóvenes directores buscaban captar al sujeto y no hacerlo un personaje de ficción, mostrarlo y no construirlo. Buscaban “que la realidad pasara a través del lente”⁹⁵, aunque estaban conscientes de que eran individuos y creaban desde su subjetividad, por lo que no era posible captar la realidad sin alterarla. Entonces, aunque el director deseaba hacer un filme sincero que contara la historia de un soldado, recuerda que “*Centinela* pertenece a Ebrahim Hatamikia”⁹⁶, explica que hay que entender al director y su experiencia en el frente para poder entender el filme, pues se trata de un filme personal.

⁹⁴ Consultar Análisis Formal.

⁹⁵ Ebrahim Hatamikia, *Óp. Cit.*

⁹⁶ *Ibíd.*

En la diégesis esto se encuentra en la historia sencilla, el director afirma que no es capaz de dirigir grandes escenas de batalla, prefiere historias más pequeñas, sin grandes ambiciones. La ficción comienza en la mañana y termina antes del atardecer, sigue el viaje de un centinela desde que el ejército iraquí interrumpe su avance, llevando armas y cohetes, hasta su sacrificio tratando de derrotar al enemigo, pasando por una breve estancia con el batallón al que se suponía iba a apoyar llevando las armas. Aunque hay cierto paso por un batallón, incluso las historias en él son sencillas, no son grandes escenas de batalla. Esto es parte del cambio en los filmes de la primera generación, que copiaba el estilo de Hollywood, y las de la segunda, que trataban de representar la idea nacional de la guerra. No interesan las grandes escenas con grandes héroes, sino pequeños momentos con hombres comunes haciendo esfuerzos extraordinarios, pues era lo que el país necesitaba.

Esto hace que el discurso sea muy claro: había que pelear la guerra, sin importar quién obtuviera la victoria. Hossein Moazezinia⁹⁷ asegura que Hatamikia es fundamental para el cambio de visión de Guerra Impuesta a Sagrada Defensa, aunque—me parece—también hace hincapié en la necesidad de ir al frente, no rendirse, o sea: atacar. Los filmes de la primera etapa de Ebrahim Hatamikia enseñan a un hombre común a convertirse en un héroe, un *shahid* (شهيد).

Esto último se relaciona con lo que Hatamikia expresa en la entrevista donde dice que “todo el país estaba deprimido por aceptar la Resolución [598 de la ONU], pero la aceptamos [...] la moral estaba baja, todos pensamos que lucharíamos hasta obtener la victoria, y nuestra definición de victoria era derrotar a Iraq”⁹⁸, él asegura que la sociedad iraní quería pelear hasta eliminar la maquinaria de guerra iraquí, pues sin la absoluta

⁹⁷ En entrevista que le realicé el 5 de agosto de 2014 en Teherán, Irán.

⁹⁸ Ebrahim Hatamikia, *Op. Cit.* Min. 1:27-3:08

destrucción, aún había posibilidad de ataque. En el filme esto es evidente, cuando Arefi (en el plano 1 de la última secuencia)⁹⁹ tiene la siguiente conversación con el operador de radio:

Mohammad (operador de radio)- deja de actuar como un héroe, ¡retírate!

Arefi- ¿retirarme? Me van a bañar de balas si me muevo.

Mohammad- Mahdi, ¿qué estás diciendo?

Arefi- es tarde, necesito cambiar la frecuencia. Conserva los objetivos registrados. Haré lo mejor que pueda, lo demás es deseo de Dios. Reza por mí.

Arefi sabe que necesita seguir luchando para protegerse y, sobre todo, para proteger a sus compañeros. Al final, él se sacrifica para asegurar que sus compañeros podrán seguir avanzando, luchando, y que la emboscada enemiga no lograra derrotarlos. Moazezinia dice que en los filmes de Hatamikia lo que importa es autocompletarse internamente, sin importar quien ganara la guerra; es decir, seguir el camino místico (*soluk*). Esto es lo que busca Arefi, se sacrifica (convirtiéndose en *shahid*) para ayudar a la victoria.

Este camino inició desde el principio de la ficción, cuando deja a su compañero y comienza el viaje, hay cierta sensación de derrota, sin importar esto, él decide ir al frente y ayudar en lo que pueda, aunque sepa que no es lo suficiente. Esta sensación se repite cuando llega con el batallón de Hajji y éste esperaba un gran apoyo, pero llegó Arefi solo. A lo largo del filme se repiten situaciones como éstas: hay cierta insatisfacción porque la acción que se lleva a cabo no es suficiente, pero eso no impide realizar el esfuerzo por ayudar, por pequeño que parezca, lo importante es hacer algo. Cuando Hajji y Arefi se encuentran en el interior (6° secuencia), el monólogo de Hajji hace esto evidente:

Hajji- si hubieras llegado en algún transporte personal, te hubiera dicho que llegaste tarde. Si te hubieran enviado con una metralleta, te hubiera dicho que llegaste tarde; pero cuando vi que llegaste a pie, no me atreví a mencionar tal cosa.

⁹⁹ Consultar Análisis formal.

Estaba preocupado y tu presencia me calmó.
No puedo describir mis sentimientos, pero cuando te vi caminando por la carretera,
no te vi solo, hermano Arefi.¹⁰⁰

Lo importante es resaltar el esfuerzo. En este caso, Hajji reconoce que fue reconfortante verlo llegar, su esfuerzo hizo que su presencia fuera más importante que la llegada de todo el apoyo que esperaba. Aunque la decepción sigue presente, la llegada de Arefi lo hace sentir acompañado.

En la segunda secuencia, del plano 56 al 76¹⁰¹ esto también ocurre. El sonido de los pasos de un batallón acompaña los pasos de Arefi, aunque está caminando solo, hay algo que lo acompaña, el espectador escucha el sonido, pero también lo nota en la actitud de Arefi, él sonríe a pesar de que los cohetes caen cada vez más cerca, en el fondo se escucha la trayectoria de los cohetes. El director explica que en el campo, la experiencia espiritual del soldado ocurre cuando el alma se sincroniza con su contexto:

Quando estuve en el frente, la experiencia espiritual empezaba con el sonido de los morteros [cohetes], siempre comenzaron así. Los ataques de los morteros tienen un zumbido particular [...] el sonido, la frecuencia, se sincroniza con el alma, la existencia del soldado. Cuando estás en el frente, lentamente te sincronizas con este sonido y cuando lo haces, no vuelves a sentir miedo, estás en control, no los morteros. Te das cuenta que puedes ser destruido, entonces, ¿por qué no disfrutar el sonido del mortero?, ¿por qué no cantar con él?

Esto es lo que experimentamos en el frente, si te asusta el sonido del mortero, caerás sobre tus rodillas, no te podrás mover, entonces, los siguientes morteros te van a asustar igual. Si estás entre otros, podrás ver que ellos están calmados, no tan asustados como tú, te sentirás avergonzado, pero te darás cuenta poco a poco, justo

¹⁰⁰ *Centinela*, 29:11-29:55

¹⁰¹ Consultar Análisis Formal

como ellos lo hicieron antes, de que así es, así será. Eso me pasó, me adapté a ello. Me volví amigo del mortal susurro.

Este sentimiento traté de mostrar en *Centinela*

Es justamente éste uno de los temas más importantes del filme, el único cambio temporal en toda la ficción. En la primera secuencia que analizo formalmente (apéndice 1) del plano 44 al 88 hay cierta representación de esto, pues en los primeros planos los pasos de Arefi se sincronizan con la trayectoria de los cohetes, se escuchan los pasos de un batallón que hacen creer que Arefi no está solo, cae de rodillas ante un cohete que lo atemoriza, incluso llora, pero se levanta y continua el viaje. En la segunda secuencia que analizo, y que es la última del filme, del plano 15 al 20, después de un breve enfrentamiento con los soldados iraquíes, cae un cohete a unos centímetros de Arefi, cuando voltea a verlo, tiene un *flashback* al plano 41 de la primera secuencia— plano subjetivo/detalle de un cohete disparado que cayó en el agua—en el plano 19 hay otro *flashback* al plano 45 de la secuencia inicial—en éste hay plano detalle del cohete ahogado a la izquierda de la pantalla. En tercer plano desenfocado Arefi, sale de la pantalla caminando hacia la derecha de la pantalla—ambos recuerdos hacen referencia a un evento similar vivido el mismo día, pero de forma distinta: la primera vez Arefi se dejó vencer por el miedo, la segunda, fue lo que lo impulsó a sacrificarse.

Este crecimiento es reflejo del viaje espiritual que vive, pues poco a poco va desvelando distintas etapas de la iluminación, a cada paso va descubriendo nuevas cosas de sí mismo. El director afirma que “*Centinela* es acerca de un viaje, un viaje espiritual”. En el filme hay varios símbolos que evidencian esta afirmación: la visión a través de los binoculares, las largas caminatas, la sincronización de los pasos con los cohetes, la luz parásita en el plano

34—este último será recurrente en otros filmes de Hatamikia. Cada elemento se relaciona con alguna etapa de la iluminación: la visión alterada con los binoculares otorga la posibilidad de ver cosas que otros no pueden, ver más allá de lo que es perceptible para los sentidos, los binoculares son una alteración de los sentidos; las largas caminatas son movimiento y oportunidad de descubrir y vivir experiencias que acercan al objetivo del conocimiento interior; la sincronización de los pasos con los cohetes es el más claro símbolo de la manera en que el director vivió la experiencia espiritual en el frente, fue su manera de vivirla y la plasmo en su primer filme; la luz es sumamente clara, pues ésta (plano 34) es la última vez que el espectador ve con vida al protagonista, es el inicio del viaje final hacia el encuentro con Dios, es el momento en que se convierte en *shahid*.

La referencia a todos estos elementos, desde la personal vivencia del director, hasta la representación del viaje espiritual, pasando por la representación de la adaptación de una historia en el frente, son fundamentales para la creación de una nueva estética relativa a la particular forma de vivir la guerra en Irán. La creación de una estética que permitiera la identificación del espectador con la ficción, no sólo de aquellos que habían vivido y luchado en la guerra, sino de la sociedad iraní en general. Como mencioné al inicio, la guerra llevó a la cohesión social y apoyo al gobierno en contra de los enemigos de la Revolución, entonces, filmes como éste sirvieron como propaganda oficial que cooperaba en la difusión del discurso oficial.

Reforzando aún más esto: la ficción está inspirada en una historia real. Cuando Hatamikia estaba realizando la investigación para su siguiente filme, supo de la historia de un centinela que había dado su posición para que los enemigos fueran destruidos. Esto ocurrió durante la operación *Valfajr 8* (febrero-marzo 1986), cerca de un lago salado, el centinela

se llamaba Arefi, el mismo nombre que el guionista y director eligió para el personaje. Entonces, si el espectador se encuentra con un filme de ficción con un discurso que lo invita al sacrificio y descubre que, en realidad, es la ficcionalización de un hecho real, el discurso puede ser mucho más eficaz. El héroe es real y no productor de la imaginación de alguien.

Todo lo aquí analizado es de suma importancia para lograr el cambio ideológico de una Guerra Impuesta a una Defensa Sangrada. El cambio de una guerra que se lucha porque alguien más lo quiso (Guerra Impuesta), a una guerra que hay que luchar para defender al país de los ataques (Defensa Sagrada), pues no se trata sólo de disparar armas, sino hacerlo con cierto sentido. Encontrar un motivo para luchar. Entender cómo se vivió la guerra en el frente, percibir la victimización de aquellos que lucharon para defender la nación, descubrirlos humanos y no héroes innatos, insertarnos como espectadores en una lógica cultural distinta, ayudaron a este cambio. Es muy importante recordar que este cine está hecho para el consumo interno, no hay grandes aspiraciones de exportación o reconocimiento internacional, su función es interna, pues los temas que aborda son importantes y cercanos al discurso oficial, y éste trata de acercarlo al público en general.

El discurso del filme se acerca al oficial porque habla sobre la victimización y la vivencia en el frente, pero también habla sobre la decepción que cierto sector de la sociedad que provocó aceptar la Resolución 598, en lugar de luchar hasta derrotar al enemigo. Arefi lucha hasta el final, se sacrifica para que la lucha continúe, no se derrota.

Centinela es un gran ejemplo de los filmes de la segunda generación de cine de guerra en Irán, hecho por jóvenes que había luchado en la guerra y después fueron al frente a filmar

documentales. La mayoría de ellos, de los que Hatamikia es el principal representante, antes de hacer cine de ficción, realizaron documentales; aprendizaje que llevaron al cine de ficción. La estructura de los primeros filmes de esta segunda generación son hechos con gran herencia documental y, algunas veces, simulan ser uno. Estos filmes tratan de representar la realidad que los directores vivieron en el frente.

Conclusión

Después de su experiencia en el frente, Hatamikia quiso representar su experiencia, no contar su historia, sino llevar la estética y su experiencia a la pantalla y transmitirla a los espectadores (aquellos que experimentaron la lucha armada en el frente y los que no). Buscó crear una estética cercana a lo que en esa guerra vivieron y experimentaron, alejarse de la tradición de imitación de cine occidental, especialmente de Hollywood. Crear una nueva tradición cercana a lo que los soldados iraníes vivieron era una de las principales intenciones del autor.

El filme crea no sólo una imagen de la situación, sino de los soldados. La figura de Arefi es un *basiyi* que trata de ayudar a su batallón, y con ello a su nación, sin importar si existen posibilidades de victoria. No importa vencer, sino hacer todo lo posible para luchar y no derrotarse. Crea una imagen uniforme y unida de los combatientes, entre ellos no hay diferencias ni discusiones, todos luchan por su nación y no se derrotan, a pesar de la sensación siempre presente de la imposibilidad de victoria. La desventaja es evidente.

La imagen del combatiente siempre dispuesto a ir al frente contrasta con la decisión de cese al fuego, algunos sectores de la población estaba en contra del fin de la guerra, pues lo sentían como una derrota, ya que esperaban terminar el enfrentamiento armado hasta

terminar con toda la maquinaria bélica iraquí. Arefi se sacrifica para que sus compañeros puedan seguir luchando, no pasó lo mismo con la aceptación de la Resolución. Decidieron dejar de luchar y ocuparse en la recuperación.

Centinela, por un lado, crea una imagen y enseña a un ciudadano común a convertirse en héroe, por el otro, critica las decisiones del gobierno, pero no por separación, sino demuestra que algunos seguidores del régimen se creyeron por completo el discurso de la Sagrada Defensa y, cuando el gobierno tuvo que cambiarlo, se sintieron traicionados.

Este filme es una representación del ciudadano ideal para la primera década de la República Islámica. Un ciudadano dispuesto a sacrificar y sacrificarse en nombre de la nación y su defensa.

SEGUNDA PARTE

En la población iraní, combatientes o civiles, el uso de minas y armas químicas provocó (y provoca) grandes traumas por la permanencia de sus consecuencias. Los soldados¹⁰² afectados por las armas químicas, especialmente los agentes nerviosos, sufren las consecuencias mucho tiempo después. Lo que hace presente el problema de las minas es que no están neutralizadas y continúan afectando a la población, en este caso, casi siempre civil. El cine refleja este trauma, muchas de las películas de guerra abordan este tema. En esta parte analizaré dos filmes que tratan el tema de manera distinta. La primera, *De Karjeh a Rin* de 1993, habla de un problema causado por el enemigo, las Armas Químicas. La segunda, *En el nombre del padre* de 2006, un problema en el que Irán es cómplice, las minas.

Como introducción al análisis de estos filmes, haré un breve repaso por el uso de armas químicas y minas antipersonales durante la Guerra Irán-Iraq y una pequeña introducción al cine de trauma de guerra y cómo el cine ayuda a la creación de la memoria cultural de los traumas.

Armas químicas y minas antipersonales en la Guerra Irán-Iraq

Las armas químicas (AQ) se han usado en el Medio Oriente en diversas ocasiones, pero fue en la Guerra Irán-Iraq cuando los ataques fueron más numerosos y constantes, y fue el ejército iraquí el que las usó más frecuentemente. Durante esta guerra, afirma Richard L-Russel, “la región fue testigo del mayor uso de armas químicas en el mundo desde la

¹⁰² En este caso, sólo me refiero a soldados porque no se usaron AQ para atacar a la población civil. Los ataques contra las ciudades iraníes fueron sólo con cohetes.

Primera Guerra Mundial”¹⁰³. Esto se debió, en parte, a que su uso no tenía sólo intenciones militares, sino políticas. Iraq buscaba desestabilizar políticamente a su oponente para lograr el fin de la guerra que inició en 1980 y a quien ofrecieron la primera propuesta de paz en 1982.

El programa iraquí de armas químicas se basó en el egipcio, “Egipto sentó el precedente para el uso de armas químicas en la región”¹⁰⁴ con los ataques contra líderes tribales en Yemen al inicio de la década de los 60. De hecho “los iraquíes obtuvieron asistencia sustancial y directa de los egipcios—así como de los soviéticos—en el establecimiento en Bagdad del programa de armas químicas”¹⁰⁵, también recibieron apoyo de algunos países europeos, especialmente Francia, quien enviaba las materias primas para la construcción de las armas.

Cuando Iraq comenzó a atacar a las tropas iraníes con AQ, su inexperiencia hizo que hubiera algunas fallas, incluso que sus tropas sufrieran estos errores, pero “durante 1983, Iraq comenzó a usar agentes químicos con cierta regularidad contra las tropas iraníes”¹⁰⁶, aunque “el primer uso mayor de agentes letales confirmado por investigadores de la ONU fue en 1984 en el frente del sur, en él Iraq usó gas mostaza y un agente nervioso contra las olas humanas de asalto iraníes”¹⁰⁷. Éstas resultaron ser sumamente efectivas, sobre todo al inicio, pues las tropas iraníes no estaban preparadas, “parte de la razón de la efectividad de

¹⁰³ Richard L. Russel, “Iraq’s Chemical Weapons Legacy: What Others Might Learn from Saddam”. *Middle East Journal*, Vol. 59, primavera 2005, Num. 2. P. 187.

¹⁰⁴ *Ibid.* P. 192.

¹⁰⁵ *Ibid.* P. 193.

¹⁰⁶ Javed Ali, “Chemical Weapons and the Iran-Iraq War: A Case of Study in Noncompliance”. *The Nonproliferation Review*, Vol. 8, primavera 2011, Num. 1. P. 47.

¹⁰⁷ Thomas L. McNaugher, “Ballistic Missiles and Chemical Weapons: The Legacy of the Iran-Iraq War” *International Security*, Vol 15, Otoño 1990, Num. 2. P. 17.

las armas químicas iraquíes fue la rudimentaria—o inexistente—protección y equipo que las tropas iraníes tenían”¹⁰⁸.

El uso de las AQ se fue expandiendo, pues era una herramienta útil que contribuyó al éxito táctico militar, además de servir como factor de negociación, pues las AQ tienen mayor impacto que las armas convencionales en la opinión popular, sobre todo si, como en el caso de Irán, las tropas no estaban preparadas para un ataque de este tipo. Los efectos psicológicos son mayores, ya que los efectos son variados e inesperados. “Evidencia de la guerra Irán-Iraq confirma el argumento que las armas químicas tienen especiales efectos emocionales y psicológicos”¹⁰⁹, incluso entre los observadores y gobiernos externos.

Durante casi toda la guerra, el uso de armas químicas estuvo condicionado a la aprobación de los líderes. Por el lado iraquí, Saddam era quien autorizaba u ordenaba los ataques con AQ, pero con el desarrollo del conflicto, otros líderes pudieron autorizarlos, sobre todo en los últimos meses de la guerra. La decisión de comenzar los ataques se trató de un esfuerzo por compensar la fuerza combativa y avances del ejército iraní, después de los primeros éxitos, “los estrategas militares iraquíes entendieron que debilitaba más al adversario lesionar que matarlo, porque los soldados muertos requieren mucha menos atención que los heridos”¹¹⁰, entonces, se convirtió en una estrategia de debilitamiento sumamente efectiva.

Jomeini, por su parte, se negaba a su uso con “el argumento de que el Islam prohíbe a sus luchadores contaminar el ambiente, incluso durante una *yihad*”¹¹¹, pero, en diciembre de 1986, el primer ministro, Hussein Musavi, “anunció que Irán había desarrollado su propia

¹⁰⁸ Norman Cigar, “Chemical Weapons and the Gulf War: The Dog That Did Not Bark”. *Studies in Conflict and Terrorism*, Vol. 15, 1992. P. 150

¹⁰⁹ Thomas L. McNaugher, *Op. Cit.* P. 22.

¹¹⁰ Richard L. Russel, *Op. Cit.* P. 196.

¹¹¹ Javed Ali, *Op. Cit.* P. 51.

tecnología para una guerra química”¹¹². Entonces, aunque el uso de las AQ por parte de Iraq fue mucho mayor, “hay cierto acuerdo en que Irán también usó armas químicas, pero cuándo, dónde y cuánto aún es incierto”¹¹³. Debido a este retraso en el desarrollo de tecnología armamentística, “los iraquíes en ese momento estaban en ventaja porque ellos tenía armas químicas más robustas y sofisticadas que sus enemigos iraníes”¹¹⁴.

Como ya expliqué, al inicio, el uso de AQ se debió al avance de las tropas iraníes y las continuas derrotas iraquíes, pero la intensificación en los últimos meses se debió más a una presión política que a una estrategia militar. Los iraquíes “usaron casi 19500 bombas químicas, más de 54000 proyectiles de artillería y 27000 cohetes de corto alcance con material químico de 1983 a 1988 y más de 600 toneladas de sarín. Casi dos tercios de municiones de armas químicas fueron usados en los últimos 18 meses de la guerra”¹¹⁵. La intensificación final pudo deberse a la necesidad iraquí de convencer a las cúpulas iraníes de que la guerra no podría ganarse y sólo continuaría siendo una guerra de desgaste. Probablemente “la sola existencia del creciente arsenal químico iraquí debió haber ayudado a convencer a Irán—o al menos a los más pragmáticos líderes revolucionarios del país—que la guerra no podría ser realmente ganada, de hecho, que la guerra no valía la victoria”¹¹⁶. En el balance se demostró que continuar con la guerra podría significar más desventajas que el riesgo de aceptar una derrota política, porque, aunque en el cese al fuego se respetaron los acuerdos de 1975 y con ellos el territorio iraní, el hecho de haber rechazado las propuestas de paz desde 1982 y ahora aceptar la paz sin derrotar al enemigo, significaba aceptar tácitamente que cometieron un error estratégico.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Thomas L. McNaugher, *Op. Cit.* P. 16

¹¹⁴ Richard L. Russel, *Op. Cit.* P. 188

¹¹⁵ *Ibid.* P. 194

¹¹⁶ Thomas L. McNaugher, *Op. Cit.* P. 21

Con el cese al fuego y la aceptación de la resolución 598 de la ONU, se terminó el conflicto bélico entre Irán e Iraq, pero las consecuencias y traumas permanecieron en la población de ambas naciones y en algunas instituciones u organizaciones internacionales. En cuanto al uso de AQ y las instituciones u organizaciones internacionales, “la guerra Irán-Iraq demostró las limitaciones de los acuerdos de control de armas que no contienen mecanismos apropiados para responder efectivamente a instancias de incumplimiento”¹¹⁷. A pesar de los esfuerzos iraníes iniciales por denunciar las faltas al Protocolo de Génova, firmado en 1925, la lentitud en la reacción de las potencias internacionales y las pocas herramientas de reacción hicieron evidente el poco control sobre el uso y proliferación de armas de destrucción masiva.

El trauma en la población se mantuvo por mucho tiempo. Las AQ son, junto con las minas, uno de los recuerdos más traumáticos de la guerra y aquellos que dejaron consecuencias progresivas mucho tiempo después del fin de la guerra.

El trauma que las minas han provocado se debe, en gran parte, a los accidentes en la época de la posguerra. Aún tres décadas después, sigue habiendo campos con minas sin desactivar que, aunque en la mayoría hay advertencias o se prohíbe el paso, por diversas razones (entre ellas el desconocimiento) continúa habiendo víctimas de ellas. En la actualidad, este problema se divide en dos zonas: el este y el oeste. El problema del oeste es heredado de la Guerra contra Iraq, en el este se trata de minas colocadas por el gobierno iraní para proteger su territorio de migraciones e intervenciones en las fronteras con Afganistán y Pakistán, principalmente. “Como resultado, existen políticas contradictorias. En el oeste, se limpian

¹¹⁷ Javed Ali, *Op. Cit.* P. 55

los campos minados, mientras en el este, al mismo tiempo, se plantan minas”¹¹⁸, entonces “mientras Irán ha condenado las minas terrestres como armas inhumanas, también las ve como un ‘mal necesario’”¹¹⁹. La protección de la frontera y con ello de la delincuencia, es el pretexto con el que el gobierno iraní continuó sembrando minas en la frontera este. Aunque es un tema importante, yo me ocuparé exclusivamente de las minas en el este como consecuencia de la guerra de la década de los 80.

Las minas antipersonales se usaron durante la guerra contra Iraq por diversas razones, “en las fases tempranas de la guerra, con la ocupación iraquí de los territorios iraníes, Iraq colocó cierto número de minas terrestres en la periferia de Irán para proteger sus conquistas. Cuando la fortuna de Iraq comenzó a cambiar en 1982, usaron las minas terrestres para retrasar el avance militar iraní”¹²⁰. Como consecuencia, en la actualidad hay entre 12 y 16 millones de minas en Irán:

Las áreas minadas en el oeste y suroeste de Irán, particularmente las provincias de Juzestán, Kermanshah, Elam y el Kurdistán, son resultado del conflicto Irán-Iraq entre 1980 y 1988. Oficiales del gobierno han dicho que Iraq plantó entre 12 y 16 millones de minas terrestres en Irán. “Juzestán es el área más infestada, seguida por Kermanshah y Elam”. El ejército estima que aún hay entre 1.5 y 1.8 millones de hectáreas infectadas con minas terrestres iraquíes¹²¹

Fue en la segunda etapa (82-88) cuando el número de minas sembradas aumentó, “fue en este periodo que muchos niños iraníes fueron reclutados para limpiar de minas terrestres los

¹¹⁸ Khalil Dokhanchi, “The Landmine Situation in Iran: The Challenge of Accession to the Ban Mine Treaty”. *The Muslim World*, Vol. 94, Octubre 2004. P. 526

¹¹⁹ Mines Action Canada, Handicap International, Human Rights Watch, Landmine Action, Norwegian People’s Aid, *Landmine Monitor Report 2003*, Landmine Monitor Editorial Board, Canada, 2003. P. 597

¹²⁰ Khalil Dokhanchi, *Op. Cit.* P. 526

¹²¹ Mines Action Canada, ET. AL. *Op. Cir.* P. 598

campos para los militares. Muchos de ellos obtuvieron el rango de ‘mártires’ en el proceso”¹²². Los muertos y víctimas por las minas, continúan aumentando, pues los constantes movimientos en el frente de guerra, con los avances y retrocesos de ambos combatientes, dejaron muchas áreas infestadas de minas, “aún ahora, la densidad de minas terrestres en Irán incrementa conforme uno se acerca a la frontera iraquí”¹²³, esta es la razón por la que algunos habitantes de las zonas minas afirman que “la guerra continúa para nosotros, nuestro enemigo dejó un enemigo diferente cuando dejó nuestro territorio”¹²⁴, este enemigo son las minas.

“Dos décadas después de que la guerra terminó, aún hay explosiones peligrosas de minas en las áreas fronterizas entre Irán e Iraq”¹²⁵. Después de la aceptación de la Resolución 598, nunca hubo acuerdos ni negociaciones sobre la neutralización de minas o, en un caso ideal, limpieza de los campos infestados, entonces “el fin de la guerra Irán-Iraq desafortunadamente dejó el problema de las minas terrestres sin resolver”¹²⁶. Las minas son un problema presente, “de acuerdo con los estimados del Centro Iraní para la Limpieza de Minas, un promedio de tres personas son afectadas por minas no neutralizadas en estas áreas diariamente”¹²⁷, las víctimas actuales son casi todos civiles.

La cantidad de víctimas se debe a que “se estima que Irán es el segundo país en el mundo más afectado por minas plantadas no neutralizadas”¹²⁸. La falta de acuerdos y el uso de minas como defensa y ataque, han mantenido esta crisis por tantos años. Entonces, aunque

¹²² Khalil Dokhanchi, *Op. Cit.* P. 529

¹²³ *Ibid.* P. 526

¹²⁴ Chris Kutschera, “The wages of fear”. *The Middle East Magazine*, Agosto/septiembre 2005. P. 18

¹²⁵ Hossein Mohamadzadeh, Jafar Moballegghi, Ali Delpisheh, Khaled Alizadeh, Abdorrahim Afkhamzadeh, “Landmine victims in Iran Kurdistan; demographic feature and accident characteristics”. *Pakistan Journal of Medical Science*, Vol. 28, Enero-marzo 2012, Num. 1. P. 139

¹²⁶ Khalil Dokhanchi, *Op. Cit.* P. 526

¹²⁷ Hossein Mohamadzadeh, *ET. AL., Op. Cit.* P. 140

¹²⁸ *Ibid.* P. 139

“la mayoría de los campos minados contra los iraníes fueron colocados como un cerco y rodeado con alambre de púas”¹²⁹, la falta de limpieza de los campos, en aquel momento y hasta ahora, mantiene el problema y los accidentes. Aunque ha habido esfuerzos por limpiar algunas zonas, estos son insuficientes por la cantidad de minas y las diferentes profundidades. Por ejemplo, en Qasr-e Shirin en la provincia occidental de Kermanshah “la limpieza general de campos minados de esta zona hasta una profundidad de 30 centímetros terminó en febrero de 2012 y ahora la desminación profunda se está llevando a cabo hasta una profundidad de 80 centímetros”¹³⁰, entonces, aunque ya se comenzó con la neutralización, aún hay accidentes en la zona.

El gran trauma provocado por las minas se debe a lo presente de los accidentes y a que “las minas terrestres causan discapacidad física, mental, social y económica”¹³¹. Los accidentes provocados por las minas son mortales o, en el mejor de los casos, incapacitantes. A pesar de que “un aspecto particular del derecho a la paz, es el derecho a caminar sin miedo”¹³², esto no ocurre en la frontera entre Irán e Iraq, las minas son un problema presente y que parece no se resolverá pronto.

Cine de trauma de guerra

Hay ciertos eventos que dejan profunda huella en las sociedades que los viven. Las guerras son ejemplos de estos eventos, pues éstas no sólo se llevan a cabo en el frente ni terminan

¹²⁹ Chris Kutchera, *Op. Cit.* P. 19

¹³⁰ <http://www.hispantv.com/newsdetail/Iran/25879/Mueren-5-guardafronteras-iranies-en-una-explosion-de-mina>

¹³¹ A. Afshar, N. Afshar, Fardin Mirzatoloei, “Injuries due to Landmine Blast Referred to Shahid Motahhary Hospital, Iran”. *Medical Journal Armed Forces India*, Vol. 6, Abril 2007, Num. 2. P. 159

¹³² Khalil Dokhanchi, *Op. Cit.* P. 525

con el cese al fuego, permea diferentes niveles y espacios. Las guerras se mantienen vivas mucho tiempo en la memoria cultural.

La memoria cultural es aquella que se genera colectivamente sobre cierto o ciertos hechos, es una forma de recordar un evento colectivamente. “La memoria cultural es un ‘producto de agencia cultural más que el resultado de un accidente psíquico o histórico’”¹³³, se construye, no sólo nace con un evento, es un producto cultural y “el cine ha contribuido con la producción de memoria cultural relacionada con los conflictos sociales”¹³⁴. El cine es un producto cultural que inexorablemente forma parte de las dinámicas, que contiene Historia y ayuda a construir la idea y memoria histórica. El cine es una herramienta para moldear la memoria y la opinión de los espectadores, ha ayudado a “definir la manera en que los hechos serán recordados”¹³⁵.

El trauma de guerra existe en toda sociedad que la ha vivido, pero la memoria cultural se va moldeando y el cine ha sido una gran herramienta para esto, pues “las representaciones colectivas no son ni el reflejo de la realidad ni el producto del azar, sino que éstas pertenecen a una norma social, a una sintaxis social”¹³⁶, entonces, toda representación responde a cierta sintaxis social, ciertas formas de interacción social y, por tanto, de cultura.

En la interpretación del trauma y la memoria de éste intervienen las producciones culturales, aunque siempre es muy importante, al analizar la interpretación de éste, recordar que es la interpretación y representación particular de quien la realiza. Un trauma o memoria colectiva no es la repetición idéntica de un trauma o memoria individual, es un

¹³³ Kamran Rastegar, *Op. Cit.* P. 4

¹³⁴ *Ibid.* P. 2

¹³⁵ *Ibid.* P. 207

¹³⁶ Laura Navarro, *Contra el Islam. La visión deformada del mundo árabe en Occidente*, España, Editorial Almuzara, 2008. P. 26

consenso de ciertas coincidencias. Muchas de estas interpretaciones son consensos con particularidades, de ninguna manera se trata de una idea generalizada inerte y sin cambios. Por ello es que “la formación de identidad colectiva, entonces, depende del entendimiento compartido de eventos históricos, ya sea triunfo o trauma, y la acumulación de memoria cultural común en torno a estos eventos”¹³⁷, se crea una idea generalizada en la que puede coincidir la mayoría, pero un recuerdo o vivencia individual, y su interpretación, no es generalizada, entonces, “el trauma social no es la simple multiplicación de los traumas personales como experimentados en serie por individuos que vivieron la misma experiencia traumática”¹³⁸.

Las producciones culturales ayudan a crear cierta memoria que se reproduce y moldea la de aquellos que no fueron parte de ese recuerdo. “El cine ha jugado y continua jugando un papel significativo en la producción de memoria cultural, por medio de la proliferación de memorias en pantalla de estos traumas sociales e interviniendo y reiniciando discursos públicos en estas memorias en un proceso que podemos llamar ‘producción de trauma’”¹³⁹, el cine es una de las principales herramientas de reproducción de discurso y memoria. “En este sentido, la producción de trauma generalmente no hace referencia a ninguna y a todas las prácticas conmemorativas relacionadas a historias traumáticas, sino que el término está limitado a esos esfuerzos por ‘valorar’ y, entonces, perpetuar las narrativas de trauma para la formación de identidades nacional o comunales”¹⁴⁰.

La idea de un evento se reproduce en el cine y, como consecuencia, la idea de trauma se reproduce entre los espectadores. Esto sucede si el discurso logra mantenerse vigente y

¹³⁷ Kamran Rastegar, *Op. Cit.* P. 28

¹³⁸ *Ibid.* P. 31

¹³⁹ *Ibid.* P. 39

¹⁴⁰ *Ibid.* P. 36

moldearse a los cambios y dinámicas que lo rodean. Describir el trauma implica el trabajo y entendimiento de éste, pues no se entiende ni se vive de la misma forma mientras el evento sucede que tiempo después. En el cine iraní, Ebrahim Hatamikia es claro ejemplo de estos cambios, pues—como analicé en el primer capítulo—durante los ocho años de la guerra su discurso era de total apoyo, pero en la posguerra—que analizaré en la segunda parte—descubre que la guerra no se termina con el cese al fuego y que las consecuencias hacen que la guerra siga viva, entonces su discurso, entendimiento y forma de ver la guerra cambian. Ahora cuestiona si valió la pena.

En los siguientes dos capítulos analizaré filmes en los que Hatamikia aborda los traumas de la guerra y no la guerra en sí. Ambos se desarrollan en la posguerra y representan dos consecuencias específicas y vigentes de la guerra: los heridos por las armas químicas usadas por el ejército iraquí en contra de los combatientes iraníes y los heridos por explosión de minas antipersonales sembradas durante los ocho años de la guerra y que en la actualidad se encuentran sin desactivar. Aunque los dos filmes se concentran en grupos a los que las consecuencias de la guerra continúan afectando aún años después del cese al fuego, son experiencias sumamente distintas: en el primer caso, el herido decidió ir a la guerra y, el segundo, es un daño colateral. Además, las armas químicas fueron usadas por el bando contrario y las minas fueron sembradas por ambos bandos. El discurso cambia significativamente, pues los iraquíes dejan de ser los únicos culpables, en *En el nombre del padre* se demuestra que los ocho años de guerra no fueron sólo agresiones iraquíes, sino que Irán también fue culpable violencia de la guerra y, por tanto, de la vigencia de ésta.

Si “las acciones sociales y producciones culturales son parte de un proceso de terminar o superar los traumas, que son el resultado natural de trabajar los traumas”¹⁴¹, estos filmes son un esfuerzo por entender y desentrañar lo que se vivió y se sigue viviendo por la guerra. La creación y reproducción de este discurso ayuda a entender y desvelar temas de los que el discurso oficial evita hablar. A pesar de esto, Hatamikia es un cineasta oficialista cuya producción pocas veces va en contra del gobierno, aunque lo cuestiona y evidencia algunas de sus fallas.

¹⁴¹ *Ibid.* P. 34

CAPÍTULO 2

De Karjeh a Rin

از کرخه تا راین - *Az Karjeh ta Rain*

Ebrahim Hatamikia

1993

*The Iran-Iraq warwitnessed the most massive use of
chemical weapons in the modern world*
Richard L. Russel, *Iraq's Chemical Weapons Legacy*

Con la firma de cese al fuego entre Irán e Iraq, el desarrollo de ambas naciones cambió radicalmente. Iraq buscó a sus aliados durante la guerra, Kuwait y Arabia Saudí principalmente, para que lo ayudaran a la reconstrucción. Irán, por su parte, no sólo enfrentó el fin de la guerra—y con ello el cambio en el discurso e ideología en la propaganda y en la población—sino, también la muerte, en agosto de 1989, del líder político y moral de la Revolución y la República Islámica. Estos esfuerzos llevaron a Iraq a otra guerra, a Irán a abrirse a Occidente.

En este capítulo haré un breve recorrido por el desarrollo de la invasión de Iraq a Kuwait y la intervención de la Coalición comandada por Estados Unidos, y por los cambios en la política iraní después de la firma del cese al fuego y la muerte de Jomeini. Esto con la intención de entender el contexto en que se realizó el segundo filme que analizo: *De Karjeh a Rin* de 1993.

El filme se desarrolla diegéticamente durante la Guerra del Golfo y relata la historia de un veterano de guerra herido por armas químicas durante la “guerra impuesta”. En él aborda muchos temas, pero lo más importante “contar la historia de estos jóvenes que cuatro o cinco años después de pelear en el frente, se dieron cuenta de las consecuencias de los químicos a los que estuvieron expuestos”¹⁴². Hatamikia aprovecha la coyuntura (la Guerra del Golfo) para hacer visible las consecuencias de un hecho que, aunque conocido, no se trataba en la mayoría de los medios de comunicación y, con ello, demandar castigo contra Hussein. Además de esto, el filme es reflejo de la apertura iraní a cooperar con otras

¹⁴² Ebrahim Hatamikia, Entrevista acerca de *De Karjeh a Rin* [DVD] incluida en la edición *Plaquet* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

naciones y busca crear diálogo y tender puentes entre naciones y sociedades separadas por prejuicios y estereotipos creados y anquilosados durante los años de la guerra contra Iraq.

De Karjeh a Rin es un esfuerzo para acercar a Irán a Occidente y para demandar justicia por el uso de armas de destrucción masiva por parte de Iraq durante los ocho años de la guerra.

Guerra Iraq-Kuwait y la intervención de la Coalición 1989-1991

Cuando concluyó la guerra Irán-Iraq, cada una de las partes tuvo que reconstruir su país. Iraq buscó apoyo de los países árabes que lo habían ayudado durante el conflicto, por eso “para el mundo exterior la noticia [de la invasión iraquí a territorio de Kuwait] llegó como una completa sorpresa”¹⁴³. Hasta dos años antes, habían sido aliados en la lucha contra la República Islámica que ambos (y otros países de la región) veían como una amenaza, “durante la guerra de ocho años con Irán, Kuwait—con algunos otros países árabes vecinos—apoyaron a Iraq no sólo políticamente en consejos internacionales, sino también financieramente cuando su ingreso por la exportación de petróleo se redujo por la invasión iraní que destruyó muchos de sus campos de petróleo”¹⁴⁴. El apoyo de los países árabes fue muy importante para que Iraq pudiera mantenerse en conflicto por tanto tiempo.

Del apoyo recibido por sus vecinos, el de Kuwait y Arabia Saudí (AS) fue el más importante, uno era el más cercano al conflicto y el otro era el líder económico de la región¹⁴⁵. Aunque la relación con Kuwait había sido complicada desde la caída del imperio

¹⁴³ Majid Khadduri y Edmund Ghareeb, *War in the Gulf 1990-91. The Iraq-Kuwait Conflict and Its Implications*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1997. P. 3

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Éste también es un tema de suma importancia, pues Hussein había iniciado el conflicto con Irán buscando el liderazgo de los países árabes, sobre todo, después de que la Liga Árabe había expulsado a Egipto (líder

otomano, se creía que después de la cercanía política durante los ocho años de la guerra contra Irán podría beneficiarla, pero no fue así.

En la agenda iraquí había tres temas principales con Kuwait:

- 1) La disputa fronteriza
- 2) La fluctuación mundial de los precios del petróleo
- 3) Préstamo de 10 mil millones de dólares para la reconstrucción y desarrollo económico¹⁴⁶

El principal problema histórico era el territorio, pues Kuwait “formaba parte de Basra (una provincia del sur de Iraq) bajo el gobierno otomano y sólo después de que Iraq estuvo bajo el control británico, dividió el área en dos países”¹⁴⁷, aunque antes hubo ciertas luchas por la soberanía de los territorios, nunca hubo ninguna acción efectiva sobre esto.

La fluctuación mundial de los precios del petróleo se debía, en gran parte, a que “algunos países del Golfo Árabe, Kuwait entre ellos, habían consentido la sobreproducción que causó la caída en los precios mundiales del petróleo”¹⁴⁸—en 1989, Kuwait produjo 1 593 000 barriles al día¹⁴⁹. La sobreproducción de algunos países de la zona comenzó durante la guerra Irán-Iraq en la que los pozos y campos petroleros de ambas naciones fueron blanco de ataques y su producción decayó considerablemente, entonces, los países vecinos aprovecharon esta oportunidad para sobreexplotar sus recursos y así cubrir la demanda

hasta aquel momento) por el acuerdo de paz con Israel. Mientras Iraq se concentraba en el conflicto contra Irán, en los países árabes se desarrollaron otros conflictos que fueron mermando la atención e importancia en la agenda árabe de esta guerra, además, con Hosni Mubarak, en 1989 Egipto volvió a la Liga Árabe y se convirtió en referente importante. De hecho, tuvo un papel importante en las negociaciones en el conflicto Iraq-Kuwait.

¹⁴⁶ Majid Khadduri y Edmund Ghareeb, *Op. Cit.* P. 85

¹⁴⁷ *Ibid.* P. 4

¹⁴⁸ *Ibid.* P. 86

¹⁴⁹ ED. Saul Bloom, John M. Miller, James Warner, Philippa Winkler, *Hidden Casualties. Environmental, Health and Political Consequences of the Persian Gulf War.* EU, ARC/Arms Control Research Center, 1991. P. 85

mundial; pero, cuando la guerra terminó y los protagonistas del conflicto quisieron volver al mercado, se encontraron con los precios muy por debajo de lo que se encontraban antes de la guerra, “debido a la situación, el precio del petróleo necesariamente cayó a niveles tan bajo como ocho dólares por barril, un gran contraste con el precio antes de la guerra Iraq-Irán cuando alcanzó su nivel más alto en veinticinco dólares por barril”¹⁵⁰.

El bajo precio afectó gravemente a ambas naciones, pero especialmente a Iraq, por eso “en noviembre de 1989 la OPEP tuvo una reunión en la que Iraq propuso aumentar el precio del petróleo a veintiún dólares por barril y resolvieron que el nivel más bajo sería dieciocho dólares por barril”¹⁵¹ aunque Kuwait aceptó—después de que Hussein enviara una carta a Amir Jabil pidiendo que su país accediera, como Arabia Saudí y los Emiratos Árabes Unidos, a su propuesta—no fue por mucho tiempo.

En cuanto al préstamo que solicitó, lo negaron argumentando que, con la deuda que adquirieron durante la guerra, era imposible prestar todo el dinero que Iraq solicitó, por lo que sólo se añadirían quinientos millones de dólares¹⁵².

Ninguno de los temas en la agenda iraquí se resolvió satisfactoriamente, lo que llevó a que el conflicto escalara. Esto llevó a que Hussein expresara, en la Cumbre Árabe que se llevó a cabo del 28 al 30 de mayo de 1990 en Bagdad, su preocupación por la difícil situación financiera de su país a los líderes árabes de aquel momento:

Ellos [Saddam explicó] han seguido una política de sobreproducción de petróleo llevando la baja de los precios del petróleo a su nivel más bajo... para Iraq, cada disminución de un dólar en el precio del petróleo, significa la pérdida de mil

¹⁵⁰ Majid Khadduri y Edmund Ghareeb, *Op. Cit.* P. 86

¹⁵¹ *Ibid.* P. 87

¹⁵² *Ibid.* P. 85

millones al año... pedimos a nuestros hermanos [árabes] que no desean una guerra [económica] contra Iraq que se den cuenta de que hay límites en lo que se puede soportar y que hemos llegado al punto en que no podemos soportar más presión¹⁵³

Esto se podría interpretar como la primera amenaza de guerra, pero fue hasta el “16 de julio de 1990 [que] Saddam expresó públicamente sus diferencias con Kuwait en el discurso por el vigésimo segundo aniversario de la revolución del Ba’th”¹⁵⁴, en el que aseguró que “Kuwait ha seguido deliberadamente una política que lastima a Iraq”¹⁵⁵. Entonces, envió un memorando que se centraba en cuatro puntos:

- 1) Los problemas no resueltos en la frontera
- 2) La sobreproducción de petróleo de los países del Golfo, especialmente Kuwait y los Emiratos Árabes Unidos
- 3) Una propuesta para la creación de un Fondo Árabe para el desarrollo
- 4) Una petición para la cancelación de la deuda con Kuwait y otros países árabes, pues, a los ojos de Iraq, no era posible comparar el gasto en sangre y dinero que Iraq había realizado defendiendo a las otras naciones árabes de la amenaza iraní.

La respuesta kuwaití expresó su sorpresa, pero no respondió ninguno de los temas que a Iraq interesaban. Después de una serie de memorandos y encuentros, uno de los más importantes entre Hosni Mubarak (presidente egipcio) y Saddam Hussein, en el que se aprobó un encuentro en Yidda que se llevó a cabo el 31 de julio de 1990 y a la que acudieron los más importantes líderes políticos de cada país; pero las cosas no salieron bien, incluso “en sus instrucciones a [‘Izzat Ibrahim al-] Duri [encargado de la delegación iraquí en el encuentro], Saddam Hussein dijo: ‘si los kuwaitíes revelaron su bien conocida obstinación, entonces, hazles saber que tenemos imágenes de Kuwait cuando era un pueblo amurallado por lodo. La única frontera que estamos listos para reconocer son esas

¹⁵³ *Ibid.* P. 105 (cita 15)

¹⁵⁴ *Ibid.* P. 106

¹⁵⁵ *Ibid.* P. 107

murallas”¹⁵⁶. Los kuwaitíes no mostraron interés en resolver o atender ninguna de las peticiones iraquíes.

El 2 de agosto de 1990 Iraq invade Kuwait, “después de una breve discusión, Saddam propuso usar la fuerza para anexar no sólo el área sur del campo de Rumaila (al-Ratqa) y las islas de Warba y Bubiyan, sino el resto del país”¹⁵⁷. Las discusiones y reclamos iraquíes habían señalado sólo inconformidad con ciertos territorios—incluso la amenaza hecha al representante iraquí en Yidda—que incluían el pozo de Rumaila en la frontera—que Iraq aseguraba Kuwait estaba explotando en su lado de la frontera—y las islas que Iraq había reclamado o pedido a Kuwait para mejorar su acceso al mar; no la totalidad del territorio. Entonces, la sorpresa fue aún mayor.

Las protestas de las potencias occidentales, especialmente de Estados Unidos y Gran Bretaña, no se hicieron esperar, pues la invasión atentaba contra algunos de sus intereses más importantes en la región. Con la anexión de Kuwait, el territorio saudí quedaba expuesto, y con ello sus importantes reservas de petróleo (entre ellas, la llamada zona neutral¹⁵⁸). Al inicio hubo algunos intentos por negociar, pero “Saddam no mostró disposición para cooperar con los Estados Unidos, la Casa Blanca ni el Departamento de Estado”¹⁵⁹. Entonces, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas adopta la Resolución 678 con la que aprueba el uso de la fuerza externa para la defensa y la expulsión iraquí del territorio kuwaití, para esto “el presidente Bush buscó no sólo la cooperación de los países

¹⁵⁶ *Ibid.* P. 115 (cita 25)

¹⁵⁷ *Ibid.* P. 121

¹⁵⁸ También llamada zona dividida, es un área de 2230 millas cuadradas entre las dos fronteras. Esta zona tiene un estimado de 5 millones de reservas probadas que se dividen en partes iguales. El total de capacidad de producción es de 600 mil barriles diarios. Estaba controlada por la Japan’s Arabian Oil Company, pero en 2000 perdió la concesión, ahora la controla Saudi Arabian Chevron y Kuwait Gulf Oil Company. (U.S. Energy Information Administration, *Country analysis Brief: Saudi Arabia*, US, 2014)

¹⁵⁹ Majid Khadduri y Edmund Ghareeb, *Op. Cit.* P. 124

occidentales, sino de los países árabes, particularmente de Arabia Saudí y Egipto, buscando demostrar que la intención de la Coalición no era otra intención imperial en los asuntos árabes, sino un deseo de ayudar a la familia árabe contra las acciones de uno sus miembros que vulneraba la paz y seguridad”¹⁶⁰. La Coalición estaba conformada por Estados Unidos, Arabia Saudí, Gran Bretaña, Francia y otras pequeñas fuerzas.

Por el lado iraquí, la defensa fue sumamente ineficiente, en parte debido a que sólo mandos medios permanecieron en territorio kuwaití después de la invasión de la Coalición, además de que los ejércitos y armamentos a los que se enfrentaba poseían tecnología superior a la suya. Por el lado de la Coalición, el uso de misiles aéreos fue la principal estrategia (las tropas terrestres intervinieron hasta la tercera etapa), “se considera uno de los más intensos bombardeos de la historia con una actividad promedio de 3000 ataques diarios”¹⁶¹, incluso, cuando Iraq aceptó las Resoluciones para terminar con el enfrentamiento armado “el general Schwarzkopf ordenó el mayor bombardeo en Bagdad”¹⁶².

Al final de la guerra ocurrieron dos eventos muy importantes. El primero el 15 de febrero cuando “el ejército iraquí en retirada comenzó a dinamitar plantas localizadas en siete campos petroleros en el sur de Ciudad Kuwait”¹⁶³ lo que provocó grandes pérdidas económicas (Kuwait aseguró que perdió 3% de sus reservas) y, lo más importante, contaminación en el aire y el agua.

El segundo evento ocurrió después de que, el 28 de febrero, Tariq ‘Aziz envió una carta al secretario general de las Naciones Unidas aceptando las Resoluciones para terminar el

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 131

¹⁶¹ *Ibid.* P. 174

¹⁶² *Ibid.* P. 178

¹⁶³ Saul Bloom ET. AL. *Op. Cit.* P. 82

conflicto y ese mismo día abandonaron la Ciudad Kuwait. En su camino de vuelta a Iraq, las tropas iraquíes se encontraron con lo que se conoce como la “autopista de la muerte”: los ejércitos de la Coalición utilizaron armamento sofisticado para atacarlos, acribillando a la mayoría.

El enfrentamiento armado pudo haberse evitado, pero ninguno de los involucrados quiso ceder en sus exigencias. Iraq se precipitó en el uso de la fuerza militar, Kuwait rechazó o ignoró todas las peticiones y propuestas iraquíes, y la Coalición (especialmente Estados Unidos) pudo haberlo resuelto por medio de la diplomacia; pero ninguna de las partes tuvo la completa disposición para negociar.

Las sanciones impuestas a Iraq a lo largo del proceso afectaron principalmente a la población civil, “las sanciones militares están justificadas, pero no las sanciones económicas”¹⁶⁴ afirma Saul Bloom, pues sus efectos pesan sobre los civiles, afectan la vida cotidiana de la población, no a las élites (que son quienes deciden iniciar o continuar un conflicto) ni a la milicia. Las crónicas que Rubén Alvarez realizó desde Bagdad, durante la guerra, lo demuestran. Los temas más importantes: alimentos y medicinas, que “según la resolución del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, alimentos y medicamentos de emergencia no quedarían incluidos en el embargo económico a Iraq”¹⁶⁵, pero no fue así. En cuanto a los alimentos, “en las tiendas de alimentos se ven ya las filas de personas que quieren comprar pan, harina, aceite o azúcar. Ni siquiera en los tiempos más difíciles de la guerra contra Irán se vieron tan largas”¹⁶⁶. El suministro de insumos básicos para la vida

¹⁶⁴ *Ibid.* P. xxiii

¹⁶⁵ Ruben Alvarez en: *La Guerra sin censura. Corresponsales de NOTIMEX en el Golfo Pérsico*. México, El Nacional, 1991. P. 53

¹⁶⁶ *Ibid.* P. 46

cotidiana se vio afectados por las sanciones que, más que lograr persuadir Saddam de la rendición, se reflejaron en la crisis de los habitantes, sobre todo los civiles.

Al terminar la guerra, Saddam había perdido su posición privilegiada ante las grandes potencias. Posición que había logrado con la guerra contra Irán, además de las diferentes demostraciones de disposición para cooperar con Occidente. Hussein demostró en innumerables ocasiones que deseaba ser aliado de las potencias occidentales, pero los sucesos y urgencias nacionales y regionales hicieron que cambiara su estrategia. Aunque nunca dejó de demostrar disposición a alianzas.

La Coalición tuvo cuidado de no destruir por completo la figura de Saddam para evitar la fragmentación y, con ella, un problema mayor en la región. Sólo buscaron defender sus intereses.

Situación interna 1989-1997

En Irán la reconstrucción también fue necesaria, pero las situaciones fueron muy diferentes. La República Islámica no tuvo aliados durante la guerra, al contrario, con la Revolución hubo cierto aislamiento internacional. Además:

Hubo dos eventos históricos en el final de la década de los 80 que impactaron profundamente en la República Islámica. Primero, el ascenso del gervachevismo y el cambio en el orden mundial que siguió transformó el ambiente geopolítico iraní. Segundo, la muerte del ayatollah Jomeini en junio de 1989 incrementó las oportunidades para la completa implementación de nuevas estrategias regionales e internacionales por la alianza pragmática en Teherán.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Anoushiravan Ehteshami, *After Khomeini. The Iranian second republic*. Londres, Routledge, 1995. P. 145

El fin de la guerra y la muerte de Jomeini fueron eventos sumamente importantes en el desarrollo político y social en Irán, el cambio en la geopolítica internacional permitió que se implementaran cambios que buscaban el acercamiento, por medio de la apertura, con ciertas naciones, sobre todo occidentales.

Por un lado “la muerte del Ayatollah Ruhollah Jomeini, el Imam y líder carismáticos de la Revolución Islámica, en junio de 1989 no significó el fin de la revolución, sino el comienzo de una prolongada lucha por su herencia entre los hijos de la revolución”¹⁶⁸. La muerte del líder abrió la posibilidad a un nuevo rumbo político en Irán, posibilidad que nadie quería desperdiciar y varios grupos lucharon (otra vez) por ser líderes en este cambio. Por el otro “el final de la guerra parece haber borrado muchos de los antiguos imperativos de la política exterior iraní. En un sentido ‘natural’, el final de una posición de confrontación necesariamente lleva a un cambio de postura”¹⁶⁹. Entonces, se encontraron frente a un amplio panorama de posibilidades, pero “la ‘coexistencia pacífica’ y cooperación económica con países capitalistas avanzados, tuvo que esperar al ascenso al poder ejecutivo de Hoyatoleslam Rafsanyaní como nuevo Presidente de la República y la elección del Ayatollah Jamenei”¹⁷⁰.

Durante la última etapa de la guerra, la combinación Musavi/Jamenei/Jomeini funcionó muy bien para dirigir al país, después de que “la asamblea de expertos se reunió en 4 de junio de 1989, la mañana siguiente a la muerte de Jomeini, y eligió a Sayyed Ali Jamenei como sucesor de Jomeini como líder de la República Islámica por 60 de 74 votos. Excepto

¹⁶⁸ Said Amir Arjomand, *After Khomeini. Iran Under His Successors*, Nueva York, Oxford University Press, 2009. Pp. 3-4

¹⁶⁹ Anoushiravan Ehteshami, *Op. Cit.* P. 145

¹⁷⁰ *Ibidem.*

por ‘Imam’, todos los títulos políticos se transfirieron a Jamenei¹⁷¹ y en agosto del mismo año se eligiera a Rafsanyaní presidente, la nueva combinación también funcionó. Aunque hubo ciertas disputas por el poder y las divisiones entre el líder supremo y el presidente, entonces “para resolver el problema infructuoso de convivencia entre el presidente y el primer ministro, se eliminó la oficina del primero ministro y se puso al presidente, como jefe del poder ejecutivo, directamente a cargo del gabinete”¹⁷². Estos cambios en la estructura política del país aunados a:

Una combinación de factores que incluyen la muerte del patriarca, el debilitamiento institucional de las facciones ‘radicales’ y el surgimiento de una unidad de liderazgo entre Rafsanyaní-Jamenei, permitieron la exploración e implementación de una estrategia económica radical por el nuevo gobierno que reemplazó el liberalismo económico espasmódico de la década anterior con una política de liberalización, privatización y de-regularización económica¹⁷³.

A pesar de las posibilidades de cambio, lo más urgente eran todos los problemas que la guerra había heredado:

Irán tuvo que enfrentarse a problemas de gran envergadura como consecuencia de la guerra: la destrucción de su puerto principal Jorramshahr, y la ruina prácticamente total de muchas industrias, incluida la refinería de Abadán y las instalaciones de carga de Kharg. La renta per cápita cayó en picada al menos un cuarenta por ciento desde la revolución, y muchas de las escaseces de la guerra continuaron tiempo después. El desacuerdo entre las facciones, con la izquierda todavía fuerte en el *mayles*, echó por tierra cualquier plan económico coherente. Problemas como la inflación, el desempleo, el déficit, la extrema dependencia del petróleo y el declive de la autosuficiencia agrícola eran mucho peores que antes¹⁷⁴.

¹⁷¹ Said Amir Arjomand, *Op. Cit.* P. 36

¹⁷² *Ibid.* P. 38

¹⁷³ Anoushiravan Ehteshami, *Óp. Cit.* P. 102

¹⁷⁴ Nikkie R. Keddie, *El Irán moderno*, Barcelona, Verticales de Bolsillo, 2007. P. 392

Entonces, resolver los problemas se convirtió en prioridad. Las reformas económicas y con ellas la apertura fueron los primeros cambios que realizó el nuevo gobierno. Para lograrlo, “la República Islámica bajo la dirección ejecutiva del presidente Rafsanyaní trató de poner fin a la búsqueda de alternativas revolucionarias en estrategias de desarrollo económico y optó por seguir una política de reestructuración económica consistente con países capitalistas occidentales y del tercer mundo”¹⁷⁵. La apertura al comercio e inversión no sólo con países de Asia fue una de las principales apuestas del gobierno de Rafsanyaní, incluso, en 1989 declaró que “para lograr la reconstrucción de este vasto país y por la renovación de los daños, estamos preparados para aceptar la participación de amigos y gobiernos que negociarán con nosotros... sin motivos expansionistas ni colonialistas”¹⁷⁶. La reconstrucción económica y la apertura no significaron el final de los ideales de independencia económica de la Revolución, sino una adaptación a los cambios y situaciones que rodearon el desarrollo del país, la región e, incluso, el mundo, pues el fin del socialismo soviético impactó en gran medida a la República Islámica.

Al interior del país, “el primer paso para rectificar la situación, según el nuevo consejero económico del presidente, fue crear precondiciones políticas y culturales para el crecimiento económico por medio de liberalización y educación respectivamente”¹⁷⁷. Algunas de las precondiciones políticas estuvieron íntimamente relacionadas con lo económico, las culturales con la educación. En este último punto, la fundación y proliferación de la Universidad Islámica Azad fue el mayor y más importante esfuerzo. Con su fundación se buscaba llevar educación a ciertos sectores y lugares donde la educación

¹⁷⁵ Anoushiravan Ehteshami, *Op. Cit.* P. 100

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ Said Amir Arjomand, *Op. Cit.* P. 56

superior era casi inaccesible, entonces, se construyeron una gran cantidad de *campi* a lo largo del país. “La expansión masiva de la universidad abierta, la Universidad Islámica Azad, bajo Hashemi-Rafsanyaní fue el más importante aspecto en la modernización en el sistema educativo. Para el final del segundo periodo de Rafsanyaní, la Universidad Azad, con instalaciones en pequeños pueblos, tenía más estudiantes que las universidades regulares”¹⁷⁸, se logró el objetivo: que una mayor cantidad de jóvenes iraníes tuvieran acceso a la educación y. con ello, que la población estuviera mejor preparada.

A pesar de que las reformas eran necesarias, “la primera mitad de la década de los 90, estuvo marcada por el choque entre la nueva autoridad política institucionalizada de la élite clerical de la República Islámica y la autoridad tradicional con origen en las *madrasas* de las ‘fuentes de imitación’ (*maraje’-e saqlid*)”¹⁷⁹, pues el ala conservadora de los líderes de la República, se negaban a los cambios y buscaron la manera de bloquear los cambios o poner la mayor cantidad de obstáculos. Algunos de estos obstáculos al cambio ocurrieron en asuntos de cambios en comportamiento y libertad de la sociedad, entonces “no hubo, sin embargo, un aumento real en las libertades políticas”¹⁸⁰. A pesar de que “para las otras precondiciones de desarrollo económico, o liberalización política, el principal agente del Ministerio de Cultura y Guía Islámica de Hashemi-Rafsanyaní fue Mohammad Jatamí”¹⁸¹, uno de los más liberales miembros del gabinete que, entre otras acciones “eliminó algunas restricciones en música y alentó la producción cinematográfica”¹⁸². En estos temas, la apertura es innegable y sumamente notoria en muchos casos, pero no fue suficiente y no permeó en otras áreas.

¹⁷⁸ *Ibid.* P. 64

¹⁷⁹ *Ibid.* P. 42

¹⁸⁰ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 395

¹⁸¹ Said Amir Arjomand, *Op. Cit.* P. 64

¹⁸² *Ibid.* P. 64

Para la creación de las precondiciones económicas, “el presidente Rafsanyaní prometió reconstruir y también revertir la política económica de la Izquierda Islámica, que durante gran parte de los años ochenta había estado a favor de medidas que incrementasen el control estatal de la economía. Rafsanyaní lideró el impulso hacia un cambio económico basado en el mercado y una política de menor confrontación”¹⁸³. Con este fin, el presidente propuso planes quinquenales en los que se concentraría en algún aspecto específico de la transformación. “El primer plan quinquenal, 1988-1993, se centró en la privatización”¹⁸⁴ con esto “buscaron incrementar el capital de inversión y alentaron la participación del capital privado en los esfuerzos de reconstrucción”¹⁸⁵ y para ello “Hashemi-Rafsanyaní reabrió el mercado de Teherán en 1989 y trazó el marco legal para la privatización en el primer plan quinquenal de desarrollo”¹⁸⁶.

La implementación y creación de estos planes se llevó a cabo con el nuevo gabinete que Rafsanyaní llamó “‘el gabinete de la reconstrucción’ y, de los 23 miembros, casi todos eran tecnócratas que habían estudiado en Occidente.”¹⁸⁷ Este hecho es de suma importancia, pues significaba que el gabinete conocía las condiciones de los países con los que se buscaban alianzas económicas, pues para lograr la apertura, no basta con los cambios en la política interna, sino saber cómo y a quién es posible acercarse. Gracias a esto, y otros esfuerzos, fue posible que “en política exterior, Rafsanyaní mejoró en un principio las

¹⁸³ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 392

¹⁸⁴ *Ibid.* P. 393

¹⁸⁵ Anoushiravan Ehteshami, *Óp. Cit.* P. 105

¹⁸⁶ Said Amir Arjomand, *Op. Cit.* P. 57

¹⁸⁷ *Ibidem.*

relaciones con Europa y el mundo árabe”¹⁸⁸. No sólo Europa era el objetivo, aunque sí el más importante.

La búsqueda de acercamiento fue a partir de la flexibilización de las leyes y mejora de condiciones para la inversión, pero:

El embajador de la República en Alemania, Hussein Moussavian, fue un paso más adelante y anunció que no sólo no habrá límites para la inversión extranjera en Irán, sino ‘muchos suministros para tales inversiones, así como transferencias ilimitadas de ganancias anuales, ilimitadas transferencias de capital en grandes cantidades’ y protección legal e igualdad de derechos ofrecidos a los inversionistas internos estaban siendo formulados, además de derecho a compensación completa en divisas fuertes en caso de nacionalización.¹⁸⁹

Eso se hizo, también, aprovechando la coyuntura, pues “mientras Iraq se embarcó en una estrategia de dominación regional por medio del aumento de su fuerza militar después del cese al fuego, Irán inició su propia ofensiva diplomática buscando mejorar y consolidar su influencia regional usando el aislamiento de Iraq y la apertura de las, hasta ahora, cerradas puertas árabes”¹⁹⁰, entonces, los acontecimientos regionales afectaron favorablemente los planes y cambios iraníes. La guerra hizo posible que dejara de ser el país enemigo y se le viera como un posible socio, al menos, comercial.

Irán también supo aprovechar la situación y “desde el cese al fuego de la guerra Irán-Iraq, y con más fuerza desde la crisis en Kuwait, Irán demostró una vez más su disposición y habilidad para aprovechar su posición geopolítica, así como su dinámica ideológica, para asumir su papel como un actor regional mayor”¹⁹¹. Aunque no alentó la lucha armada ni la

¹⁸⁸ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 397

¹⁸⁹ Anoushiravan Ehteshami, *Op. Cit.* P. 111

¹⁹⁰ *Ibid.* P. 151

¹⁹¹ Anoushiravan Ehteshami, *Op. Cit.* P. 159

invasión, supo aprovechar la coyuntura para demostrar su importancia e influencia en las dinámicas regionales y aprovechar las posibilidades que el nuevo conflicto creó. “La invasión de Kuwait elevó, inmediatamente, el perfil regional de Irán y resaltó la importancia de su influencia estabilizadora en la región. De hecho, la invasión también ofreció a Irán la oportunidad de dejar de ser el único estado paria del Golfo Pérsico”¹⁹², los cambios en la dinámica política y alianzas de la región ayudó a Irán a posicionarse como elemento clave en la resolución de conflictos y en el desarrollo de ella. “Irán estaba bien colocado para tomar ventaja de la nueva crisis y avanzar en sus propios intereses”¹⁹³, con este fin “Irán adoptó una postura moderada o neutral en la crisis de Kuwait y en la guerra del Golfo de 1991-1992, lo que facilitó la reanudación de las relaciones con varios estados árabes, rotas desde la guerra contra Irak”¹⁹⁴.

La guerra permitió a Irán demostrar que no habían sido ellos los únicos culpables del conflicto de ocho años. Por eso la importancia de la denuncia de algunos hechos no totalmente aceptados y difundidos, como el uso de armas químicas por Iraq durante la guerra contra Irán.

De Karjeh a Rin **Análisis del filme**

Éste es el cuarto largometraje del director y el segundo que no se lleva a cabo en frente— aunque el anterior, *La Unión de los justo* (IR, 1991), no se desarrolla en el frente, sí durante la guerra—*De Karjeh a Rin* es el primer filme que habla de las consecuencias de la guerra, explica cómo la guerra sigue viva en algunos de quienes la vivieron. En este caso, la guerra

¹⁹² *Ibid.* P. 152

¹⁹³ *Ibid.* P. 151

¹⁹⁴ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 395

sigue viva en las heridas y estragos que las armas químicas provocaron en algunos soldados.

La intención de Hatamikia con este filme era representar la terrible situación de los soldados heridos por armas químicas durante la guerra contra Iraq y crear diálogo con Occidente. Dentro de estos dos grandes temas, también aprovecha para hablar sobre la situación de los voluntarios de la guerra, *basiyíes*, unos años después del fin de la guerra, algunas consecuencias de la guerra, la guerra Iraq-Kuwait y la intervención, los exiliados...

La representación de los *basiyíes* en este filme es muy distinta de la que realiza en *Centinela*. En el filme de 1988, son una comunidad uniforme, todos se relacionan armónicamente y no hay diferencias ni conflictos entre ellos, “en *Centinela* Hatamikia parece estar en un estado mental pre-nacional. Está preocupado casi exclusivamente por la representación de los *basiyíes* como una comunidad de fe y por eso no se esfuerza por diversificar a sus personajes”¹⁹⁵. En cambio, en el filme de la posguerra demuestra que no es así. Los *basiyíes* ya no son un gran grupo unido que decidió ir al frente a defender su nación y sacrificarse en nombre de ella o de su fe, ahora viven las consecuencias de lo vivido en el frente. Las consecuencias de sus decisiones.

En la segunda secuencia del filme, Said (el protagonista) tiene el primer encuentro con Nozar, quien fue su compañero en el frente. Said es un *basiyí* ejemplar, Nozar es lo contrario. En esta secuencia, después de reconocerse (en este momento Said es ciego), Nozar reclama a Said su entusiasmo en el campo de batalla, que quisiera impulsarlos a seguir al frente con la promesa de llegar a Karbala, pero no lo lograron, de nada sirvió. Lo único que ganaron, según Nozar, fue perder una pierna (Asghar), un pulmón (Nozar) y la

¹⁹⁵ Pedram Khosronejad, *Op. Cit.* P. 74

vista (Said). Said, por su parte, continúa fiel a la causa, al régimen, a Jomeini, a sus creencias. Said es un veterano ejemplar.

La representación de las diferencias dentro del grupo, que en sus filmes anteriores aparece como uniforme, también lo aborda en la quinta y décimo tercera secuencias. En la quinta Nozar y Asghar discuten, Said interviene para defender a Nozar sin entender las razones de la discusión. Ésta es la primera vez que Nozar advierte de sus deseos de pedir asilo en Alemania, en este momento Said no expresa su opinión, pero en la décimo tercera secuencia va a buscar a Nozar a la oficina de inmigración donde discuten: Nozar argumenta que no necesita más la corona de *basiyí*, que no está conforme con el trato que le han dado, se siente humillado y olvidado, Said responde que no es así, que es él quien se equivoca que venderá a muy bajo precio su dignidad.

Con estos dos personajes representa las dos formas de vivir las consecuencias de la lucha armada, por un lado Said que aún se mantiene fiel al régimen y a lo que lo llevó a alistarse como voluntario en la guerra, por el otro, Nozar que no cree que haya valido la pena. Es una fuerte crítica al discurso oficial y a sí mismo, pues Hatamikia fue uno de los principales creadores de la idea representada de *basiyí*. En sus filmes anteriores, especialmente en *Centinela*, creo una imagen uniforme, armoniosa y sin conflictos de esta comunidad; en éste acepta que no es así y representa ciertos elementos disidentes. La crítica dentro de Irán se sorprendió por este acto—incluso Morteza Avini habló de esto—hubo opiniones divididas entre los que afirmaban que había ofendido a los *basiyíes* y sus ideales, y quienes aplaudieron la representación real del sentir de varios sectores.

Nozar también sirve como ejemplo de los migrantes que escapan del país buscando una nueva identidad, pues en la secuencia décimo tercera, insinúa que negará su pasado *basiyí* para lograr el asilo en Alemania. Asegura que lo hace, como ya expliqué, porque se siente humillado y olvidado, busca respeto “por ser un ser humano, por respirar, por pensar”. Escapa de Irán porque no siente que le demuestran la deferencia o le dan la atención que un hombre que se alistó voluntariamente para defender al país de la agresión injusta de un país respaldado por los enemigos de la República. Se refugia en uno de los países que apoyó al régimen que atacó a Irán durante ocho años. “En el contexto de las hostilidades entre Irán y ‘el Occidente’, un acto como éste puede involucrar connotaciones de traición, particularmente en el caso de un *basiyí*. Ver a un *basiyí* buscar asilo en ‘el Occidente’ era claramente un asunto de vergüenza para las autoridades de la República Islámica y con esta representación Hatamikia cruzó todas las ‘líneas rojas’”¹⁹⁶

Leila, por su parte, demuestre otro exilio, y con ello un nacionalismo distinto, mucho más suave y abierto. No sigue fervientemente la doctrina ni el discurso de la República Islámica, pero tampoco reniega de él. Está en la mitad del camino entre Said y Nozar. Aunque está casada con un no iraní y no musulmán, no ha perdido su identidad, aún respeta el *hiyab* y habla persa. Salió hace 13 años (se entiende que fue después de la Revolución, pero nunca mencionan cuándo ni por qué). Leila no busca eliminar su origen, aunque en una charla con Andreus explican que ella nunca quiso volver al pasado, nunca habló de su nación ni de sus vivencias, con la llegada de Said, quiso volver a él. No eliminó su identidad, pues nunca negó su origen, pero no era un tema recurrente en su discurso. En la quinta secuencia, Leila

¹⁹⁶ *Ibid.* P. 73

hace evidente su arraigo cuando apresura a Said porque sólo tenían 40 horas para estar juntos y ella explica “Quiero ver a mi madre y a Maryam, de hecho, quiero ver mi nación”.

Con estos personajes, Hatamikia, de nuevo, muestra la diversidad en la comunidad que los estereotipos y prejuicios hacían creer que era una comunidad uniforme. Nozar es un migrante que busca eliminar su pasado para buscar refugio en un nuevo contexto, Leila se desarrolla en un nuevo contexto, pero no olvida su pasado ni identidad. Nozar es ejemplo del mal exilio, aquellos que son dañinos para la idea que en el exterior se tiene de Irán, aquellos que anquilosan los prejuicios sobre una nación agresiva que, incluso, maltrata a quienes deberían ser sus héroes. Leila es ejemplo del buen exilio, pues no busca disimular su origen.

Said nunca cuestiona a Leila ni a su “nueva” vida, al contrario, busca adaptarse a ella. “En este filme, Hatamikia propone una especie de reconciliación entre los iraníes dentro y fuera del país”¹⁹⁷ Por ejemplo, la primera vez que va a cenar a su casa, Leila preparó comida iraní y dispuso todo para comer en el suelo, como se acostumbra en Irán, pero Andreas se niega y Said decide ir a la mesa con él, ahí dice “no vine hasta acá para sentarme en el suelo y comer comida iraní”. Al inicio, la relación con Andreas no es fácil, sólo lo veía como un sujeto extraño que podría ser un personaje de alguno de sus programas de televisión. Poco a poco se esfuerza por acercarse a Said, incluso lo cuida: al inicio de la décimo segunda secuencia, cuando Said sale a caminar, Andreas lo sigue sin que se dé cuenta. Con el desarrollo de la relación, se da cuenta de que es un error pretender filmarlo todo el tiempo, no es un sujeto ajeno, es su familia. La relación poco a poco se va haciendo más cordial, se van entendiendo. Esto también se debe en parte a que, como Hatamikia explica, Said creía

¹⁹⁷ *Ibid.* P. 75-76

que estaría sólo por una breve temporada, entonces, no quería alterar nada ni en su vida ni en la de su hermana; pero la realidad fue distinta, por lo que debieron adaptarse a los cambios. Ambos, por medio de la convivencia, aprendieron a entender al otro.

Yunes, su sobrino, también es ejemplo de esto, pues al principio ni siquiera quería darle la mano o hablar frente a él, al final, era Yunes con quien Said convivía más. Incluso es él quien lleva su placa (símbolo sumamente importante en los filmes de Hatamikia) en el avión hacia Irán. “La figura del sobrino alemán-iraní de Said es también signo de la extensión de la familia unida nacional y abierta a la hibridación”¹⁹⁸, la empatía entre estos dos personajes abre la posibilidad a una extensión de la identificación, es decir, la identidad iraní o familiar puede extenderse a los descendientes. Abre la posibilidad a cierto entendimiento con cierta otredad, usando a los niños como ejemplo de convivencia.

El director busca desanquilisar prejuicios en cuanto a Occidente. Leila es la exiliada que, a pesar de la larga ausencia, no ha perdido identidad y que no es ni terrorista ni apoya al sha ni está en contra del régimen, aunque tampoco lo apoya. Esto es contrario a la idea que se tenía y se reproducía dentro del país, se aseguraba que todos los iraníes que residían en el extranjero estaban en contra de la República Islámica, y de las costumbres y políticas:

La diversidad de la diáspora iraní era frecuentemente reducida en los medios locales y los filmes en las siguientes categorías: monárquicos y partidarios del régimen previo, afiliados a grupos ‘terroristas’ de oposición, la élite rica y con grandes recursos que sus intereses financieros y ‘corruptas’ formas de vida estuvieron en juego después de la revolución y las clases trabajadoras que

¹⁹⁸ *Ibid.* P. 71

buscaron asilo que, como un cliché, siempre acababan teniendo una vida miserable lavando en cafés y restaurantes¹⁹⁹

Con la representación de estos tres personajes, junto con algunos otros, buscó cambiar estos prejuicios, algunos que él mismo tenía y que, en algunos casos, él había ayudado a crear. Otro personaje sumamente importante en el cambio en la representación de Occidente es el sacerdote de la décimo segunda secuencia. Después del único momento en que Said hace evidente su inconformidad con lo que estaba viviendo, va a una iglesia a rezar e interrumpe la ceremonia que se llevaba a cabo, cuando la policía va por “un extranjero que arruinó la ceremonia” (plano 28), el sacerdote responde que “Un sirviente de Dios está rezando aquí, justo como nosotros” (planos 30-31) e impide la entrada a los policías que pretendían llevarlo detenido. Éste es un claro esfuerzo por construir puentes y demostrar que, a pesar de las diferencias, las religiones del libro no son tan distintas.

Esta escena está inspirada en una experiencia personal del director que, estando en Venecia, quiso orar, pero no encontró ninguna mezquita, así que el guía lo llevó a la catedral de San Marcos donde el sacerdote lo recibió amablemente y le ofreció un espacio para que rezara.

De hecho, la historia del protagonista y su hermana también está basada en una historia real, sólo que Hatamikia la adaptó al tema principal de su obra: las armas químicas. Después de viajar a Austria (invitado junto con otros directores iraníes), donde se da cuenta de la gran cantidad de iraníes heridos en la guerra que iban a buscar tratamientos médicos a Europa²⁰⁰. Viajó a Alemania—que era el país al que más veteranos heridos iban con esta intención—ahí supo que en Colonia había una residencia para veteranos iraníes. Mientras

¹⁹⁹ *Ibid.* P. 76

²⁰⁰ Este tema se explora ampliamente en el documental *Memorias para todas las épocas* (Mostafa Razzagh Karimi, IR, 2013).

hacia la investigación para el filme, supo de un veterano que había ido a Alemania a una operación en los ojos, pues había perdido la vista durante la guerra, en esa ciudad se había encontrado con su hermana que había salido años atrás de Irán y que ahora estaba casada con un alemán. Aunque ambos tenían opiniones muy diferentes sobre el régimen, la guerra, la religión, la forma de vida; pero supieron convivir respetando las diferencias. El director asegura que en una entrevista, el veterano le confesó que “aunque tenía miedo de que viniera a la residencia con nosotros, yo la quería también, era la hermana que no había visto en años”²⁰¹. Algo similar sucede en la ficción—aunque en ella Leila respeta el *hiyab* y no estaba en contra del régimen, a diferencia de la hermana del veterano que no se cubría y era opositora al régimen—ambos aceptan las diferencias, pero aprenden a vivir con el síntoma.

A pesar de que la mayoría de los personajes alemanes que aparecen en la diégesis son amables y ayudan a desanquilosar los prejuicios, no sucede con todos. Hay dos personajes que contrastan y concentran muchos de los defectos: cuando Said sale a caminar en la secuencia décimo segunda, se topa con un vagabundo a quien, sin querer, patea una botella que se rompe, el vagabundo se enoja, pero no hace nada. Poco después, en la misma secuencia, cuando reclama a Dios lo que está pasando (plano 1), un hombre borracho grita con Said, aunque sus gritos parecen más un balbuceo, después bebe de una botella y la lanza al río. Ambos personajes demuestran un comportamiento no correspondiente con un adulto, comportamiento que puede asociarse con el consumo del alcohol. Con estos personajes, el autor demuestra que tampoco hay uniformidad en esa otredad, sí existen individuos que actúan de forma inapropiada según los lineamientos y costumbres de la República Islámica.

²⁰¹ Ebrahim Hatamikia, *Op. Cit.*

Otro asunto de suma importancia que también aborda, y que es un fuerte reclamo a Occidente, es el apoyo brindado a Saddam Hussein durante la guerra contra Irán, sobre todo, lo relacionado con armas de destrucción masiva. “Hatamikia no omitió mencionar en su filme que los países occidentales apoyaron ampliamente a Saddam Hussein durante su guerra contra Irán”²⁰². En la décima secuencia es la primera vez que aborda el tema cuando los estudios revelan que la leucemia que Said padece se debe a que estuvo expuesto a armas químicas. El encargado de los pacientes iraníes en el hospital pide al médico que acepte que fueron éstas las que causaron ciertas enfermedades en pacientes como Said, pero el médico lo niega asegurando que “eso aún no se ha probado científicamente [y que] hace falta evidencia médica o sólida” (planos 9-18).

Vuelve a este tema en la décimo cuarta secuencia, cuando un grupo de periodistas visitan un hospital donde se encuentra un grupo de veteranos iraníes, en la habitación donde se encuentra Said (a quien cuesta trabajo reconocerlo porque es la primera vez que aparece desde que está recibiendo tratamiento contra el cáncer) hay otros dos pacientes, cuando el primero está contando su historia, el segundo interrumpe argumentando que son ellos los que tienen preguntas y habla sobre el apoyo que los países europeos dieron a Iraq durante la guerra, cuando la periodista pregunta sobre la posibilidad de que Iraq use armas químicas contra la coalición él responde “Voy a aclarar algo para todos los europeos, Iraq es nuestro país vecino, tenemos 1200 kilómetros de frontera compartida. Tienen misiles de largo alcance que atacaron nuestras ciudades. Puedo asegurarles que Iraq no tiene misiles que crucen continentes, entonces, no pueden dañar a Europa, a menos que ustedes vayan por ellos” (planos 20-24). Después, cuando trata de entrevistar a Said, pregunta si “el régimen

²⁰² Pedram Khosronejad, *Op. Cit.* P. 72

de Bagdad debe ser castigado”, pero Said no logra responder por la intensa tos que lo aqueja (producto también de los químicos a los que se expuso), entonces la periodista pregunta si “puede una voz ser más fuerte” pidiendo un castigo contra Hussein.

La evolución en la aceptación de este asunto por parte de los alemanes está relacionado con la evolución real. Una de las principales razones por las que la coalición decidió intervenir en el conflicto entre Iraq y Kuwait fueron las armas de destrucción masiva, entonces, en la escena internacional comenzó a hablarse abiertamente del tema que, aunque aceptado, no tuvo gran difusión hasta este momento. El director decidió realizar este filme porque “quería representarlas porque estas tragedias permanecían escondidas para la mayoría del mundo”²⁰³, quería ilustrar los datos, pues, a pesar del conocimiento de los ataques y los afectados, no se sabía cuáles eran las consecuencias ni “el dramatismo de los ataques para los que no estaban preparados”²⁰⁴. Buscó hacer memoria de eventos que la sociedad y gobiernos querían olvidar.

Para contextualizar, el director incluye tres escenas en las que realiza planos detalle a la televisión o pantallas en las que se transmiten noticias sobre la muerte de Jomeini, la intervención iraquí en Kuwait y una conferencia de prensa de la coalición que interviene en el conflicto. La primera ocurre en la segunda secuencia, mientras los veteranos cenan y antes de que Said y Nozar se reencontraran. En el primer plano se muestra un plano detalle de la televisión en la que se puede ver una imagen de Saddam Hussein dando una entrevista, después, en los planos 3, 5, 9 y 14, se ven imágenes de los militares en acciones o movimientos que ayudan a mencionar el momento histórico en que se desarrolla la ficción. La segunda ocasión en que aparece una televisión transmitiendo noticias es en la

²⁰³ Ebrahim Hatamikia, *Op. Cit.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

décimo sexta secuencia, cuando Asghar va a visitar a Said al hospital, en esta ocasión se transmite una conferencia de prensa hablando sobre la intervención de la coalición. Estas pequeñas menciones hacen evidente que la atención de los medios en gran parte del mundo se encontraba en el conflicto que se desarrollaba en el Medio Oriente.

La muerte de Jomeini aparece en la décima primera secuencia. Después de que Said recupera la vista, Leila le pregunta qué quiere ver, pues en su videoteca tienen muchos videos sobre la guerra contra Iraq. Said pide ver imágenes sobre la muerte del líder supremo. Mientras ve imágenes del documental *La ascensión de Ruhollah* (IR-1989), llora y estira la mano para tocar la pantalla. Esta escena es un ejemplo de las reacciones de algunos seguidores del líder supremo ante su muerte. En el documental se observa cómo millones de iraníes acudieron a lo que ahora es el mausoleo de Jomeini para ser parte de sus exequias. La importancia de este evento se representa en esta escena. El director quiso incluir un pequeño guiño a uno de los más importantes eventos hasta ese momento en la República Islámica.

El filme de Hatamikia aprovecha esta coyuntura para hablar de un tema que él consideraba de suma importancia “contar la historia de estos jóvenes que cuatro o cinco años después de pelear en el frente, se dieron cuenta de las consecuencias de los químicos a los que estuvieron expuestos”²⁰⁵. Era muy importante ir y hablar desde uno de los países que más ayudó a Iraq para tener acceso a las armas químicas. Ésta es una de las razones por las que decide ir a filmar fuera de Irán, haciendo así el primer filme de la República Islámica realizado fuera del país. Por esto la importancia de abordar el tema de la otredad extranjera y cambiar la imagen de cierto Occidente, crear una imagen positiva, señalar las diferencias.

²⁰⁵ *Ibidem*.

Demstrar que no existen monolitos en ningún caso, con este filme Hatamikia lo demuestra en casi todos los temas que aborda: los *basiyies*, los exiliados, el Occidente, las mujeres.

El tema de las mujeres es de suma importancia, pues Leila es el primer personaje femenino, en toda la obra del director, que tiene gran importancia en el desarrollo de la historia. En los filmes que realizó en el frente ni siquiera había personajes femeninos y en *La unión de lo justo* las mujeres aparecen como personajes menores que no tienen mayor injerencia en los eventos que relata. El filme narra los problemas de una pareja para casarse mientras las ciudades iraníes eran víctimas de algunos de los ataques por misiles más importantes durante la guerra. A pesar de esto, la diégesis se concentra en los conflictos y miedos del hombre, la prometida es un personaje secundario. Lo que convierte a Leila en el primer personaje femenino que realmente participa en la ficción.

Hatamikia ha dicho que ésta es la primera película con la que sintió que pudo relacionarse con la gente común. Los filmes anteriores se desarrollaban en el contexto de la guerra, no todos los espectadores pueden entender lo que ahí se vive, piensa, siente (a pesar de que esta era la intención, como expliqué en el primer capítulo); pero las experiencias que en *De Karjeh a Rin* representa son más cercanas a la mayoría de los espectadores, es posible crear empatía con una familia que sufre la tragedia de las consecuencias de ciertas experiencias en el frente de uno de sus miembros. No sucede lo mismo con la experiencia en el frente en sí. En este filme incluye las experiencias y sentimientos de otros miembros de la familia, especialmente de la hermana.

La importancia de Leila también ocurre en lo extradiegético, pues en los créditos el primer nombre en aparecer es el de Homa Rusta, la actriz que interpreta a Leila. En la diégesis,

Leila es el personaje más importante, sólo después de Said. El respeto con el que Said se dirige a ella y que demuestra ante su nueva vida, habla de las posibilidades de aceptación de otras formas de vida a las icónicas que hasta ese momento habían aparecido en sus filmes. Fatemeh, la esposa de Said, cumple con las características de las mujeres de los filmes anteriores: usa *chador* y su participación en el filme es secundaria. Éste, de nuevo, es un tema en el que representa dos posibilidades. Claro, si sólo se analiza a las mujeres iraníes, porque las mujeres alemanas se representan sin velo. Se respeta, dentro de la ficción, la vestimenta real.

A pesar de todas las diferencias con los filmes anteriores del director, en éste también encontramos elementos comunes: el viaje, referencias al sufismo, la placa como símbolo. El viaje físico es obvio, pero también es espiritual. Después del reclamo a Dios por lo que Said considera injusto, se reencuentra con su espiritualidad en la iglesia. Dos secuencias después de ésta, Asghar va a visitar a Said al hospital, cuando se encuentra aislado, le pide que baile como lo hizo en el frente cuando estaban recibiendo el ataque químico. Hatamikia asegura que esta danza es una especie de *sema sufi*, pues se trata de un acto espiritual y heroico: en el frente lo hizo para demostrar fortaleza de su batallón, en el hospital para recordar esa fortaleza a Said. Por último, la placa. Aparece en dos momentos importantes, el primero cuando Fatemeh le hace saber a Said que tiene cáncer en la sangre, y el tren de Yunes se lleva la placa mientras él trataba de ponerla en el suelo. La segunda, que es la más importante, ocurre en la décima novena secuencia (plano 5) cuando Yunes la sostiene en la ventana del avión, la luz del sol abraza la placa como símbolo de iluminación. En este momento la placa se vuelve una sinécdoque de Said y con este plano final el director trató de representar su iluminación espiritual. Es importante recordar que, en el shiísmo

duodecimano, un *shahid* no muere, sino sólo desaparece su cuerpo, pero su alma se mantiene viva. Entonces, con el símbolo de la placa representa la iluminación del alma no muerta, pero iluminada, de Said.

Éste es un filme sumamente importante en la trayectoria del director, pues se trata del primero que se desarrolla en la posguerra, además de tratarse del primer melodrama y el primero en que la historia es mucho más compleja, pues involucra muchos personajes y situaciones que complejizan el desarrollo, sin mencionar que se trata del primer filme rodado fuera de Irán desde la Revolución, ni del importante cambio que significó en la representación de Occidente, los occidentales, los exiliados, los *basiyies*.

En cuanto a Occidente, “parece que trascender las fronteras nacionales y hacer un filme en ‘el Occidente’ con la cooperación de profesionales ‘occidentales’ influenció la forma en que Hatamikia representó ‘el Occidente’ en su filme”²⁰⁶. Vivir y convivir con la otredad influenció su percepción y desanquilosó sus prejuicios, pero esto no sólo en lo relacionado a Occidente, sino a los exiliados y los *basiyies*. En este filme representa aquello que se trató de ocultar o ignorar: al interior de Irán fueron los problemas con los veteranos heridos e ignorados, en el exterior fue el apoyo que dieron a Iraq durante la guerra contra Irán.

Me parece, la dicotomía es un asunto sumamente importante en el desarrollo del filme, pues en todos los temas presenta dos opciones: *basiyies*, Nozar y Said; exiliados, Nozar y Leila; occidentales, Andreas y los borrachos; opinión sobre las armas químicas, el médico y la periodista; mujer iraní, Leila y Fatemeh. En todos los casos la representación trata de realizarla sin intervenir demasiado, es decir, que los personajes y el grupo al que

²⁰⁶ Pedram Khosronejad, *Op. Cit.* P. 70

representan no parezcan exagerados ni irreales. Esto también puede ser herencia de la escuela documental en la que inició.

La importancia de este filme radica en todos los cambios que pretendió iniciar, aunque no cambió por completo su pensamiento ni su opinión en muchos aspectos, es un paso importante en su evolución como creador.

Conclusión

En este filme aparecen guiños a algunos eventos sumamente importantes y los cambios que ocurrieron como consecuencia de estos. Como producto cultural que se desarrolla en un contexto específico, habla de él y otorga al espectador pistas para entender algunos de los procesos, ideas, discursos y posiciones que el autor y ciertos sectores de la población tenían o vivían en aquel momento.

Dentro de Irán, el fin de la guerra, la muerte de Jomeini y la apertura a Occidente fueron algunos de los eventos más importantes al final de la década de los ochenta e inicio de los noventa. En el contexto regional, la invasión de Iraq a Kuwait y la posterior intervención de la coalición fueron los eventos más importantes. El filme los aborda y explica cómo los vivieron y cómo afectaron a ciertos sectores específicos de la población.

El director quiso representar cómo la guerra seguía viva en algunos de los combatientes, sobre todo en aquellos que habían sufrido ataques por armas químicas, muchos de ellos, no sólo en una ocasión. Contar estas historias era importante porque, como explica en la diégesis, era un tema del que casi no se hablaba en medios internacionales y que, en algunos países, se negaba, en especial en aquellos que habían apoyado a Iraq. Hatamikia se esforzó por demostrar que no hay absolutos y que no hay forma de afirmar que hay grupos

homogéneos, “incluso en esta escena [cuando los periodistas visitan el hospital], Hatamikia evita presentar la imagen estereotipada de los medios occidentales, que en Irán se suelen representar como cómplices de sus gobiernos”²⁰⁷. Estas diferenciaciones las realiza en todos los temas que aborda.

Me parece importante recordar que es el primer filme que se realiza en el extranjero con colaboración extranjera, además de ser también el primer filme que realiza después de concluir sus estudios universitarios. En parte a esto es que el cambio es tan notorio en muchos aspectos, especialmente en el guion, pues, además de dirección de cine, se especializó en guion cinematográfico.

De Karjeh a Rin ayuda al espectador a entender las consecuencias de la guerra de ocho años con el país vecino, la situación y los cambios que tuvieron después de la muerte del líder supremo, la nueva apertura y relación con ciertas otredades, la presencia de la guerra en Kuwait en los medios de comunicación internacionales... es un filme que otorga muchas pistas para acercarnos al pensamiento del autor y de su contexto.

²⁰⁷ *Ibid.* P. 72

CAPÍTULO 3

En el nombre del padre

به نام پدر - *Beh nam-e pedar*

Ebrahim Hatamikia

2005

Después de los periodos de Ali Hashemi Rafsanyaní como presidente de Irán, en las elecciones de 1997 Mohamed Jatamí resultó electo como jefe del ejecutivo por los siguientes cuatro años, a pesar de los problemas, se reeligió en 2001 y terminó su gobierno en 2005. Año en que *En el nombre del padre* de Ebrahim Hatamikia se presentó en los cines del país.

El periodo de Jatamí se caracterizó por la constante lucha entre las principales facciones: los conservadores y los reformistas. Del primer grupo, el líder supremo y varios personajes en el poder eran los dirigentes, del segundo, el presidente. Entonces, Jatamí se convirtió “el presidente del país y el líder de la oposición”²⁰⁸. Un papel sumamente particular.

Durante los ocho años de su presidencia, trató de impulsar reformas que otorgaran mayor libertad a la población y mejorar la relación con potencias occidentales. Muchas de estas reformas se encontraron con los obstáculos que los conservadores pusieron, pero lograron pequeños y significativos cambios. La transformación no fue tan grande como esperaban, pero el apoyo a Jatamí demostró el deseo de la mayoría de la población por una transformación que, inexorablemente, los sectores conservadores tuvieron que aceptar.

El cine es ejemplo de estos pequeños cambios, pues, durante estos ocho años, la libertad a los medios de comunicación fue muy importante—aunque también formó parte de las luchas entre sectores, pues, mientras el ejecutivo impulsaba medios reformistas y permitía

²⁰⁸ Ghancheh Tazmini, *Khatami's Iran. The Islamic Republic and the Turbulent Path to Reform*, Nueva York, Tauris Academic Studies, 2009. P. 117

ciertas críticas, los conservadores los reprimían—y se les permitió hablar de temas polémicos que antes era impensable que se abordaran.

En este capítulo haré un breve análisis de los dos periodos de gobierno de Mohamed Jatamí para entender el contexto en el que *En el nombre del padre* se desarrolló, pues, como Hatamikia explica en la entrevista incluida en la colección *Plaques*, “éste filme pertenece a Ebrahim Hatamikia [y su contexto] de 1386-1386 [2004-2005]”²⁰⁹. El contexto político e intelectual durante el gobierno de Jatamí fue muy importante para que producciones como ésta pudieran desarrollarse.

Periodos presidenciales de Mohamed Jatamí 1997-2005

Después de los dos periodos de Ali Akbar Hashemi Rafsanyaní, “las elecciones de 1997 generaron una gran expectación; se presentaban [más de] doscientos solicitantes, incluidas nueve mujeres, que fueron eliminadas por el Consejo de Guardianes, al igual que todos los demás excepto los cuatro candidatos finales. Éstos eran el portavoz conservador del *majles* Alí-Akbar Nateq Nuri, Mohamed Jatamí y otros dos que pronto se comprobó que no tenían ninguna opción”²¹⁰. Debido a las particularidades del sistema político iraní, los candidatos presidenciales deben pasar antes por la aprobación del Consejo de Guardianes quienes estudian a los solicitantes y aprueban o desaprueban según su trayectoria, ideas y capacidades para conservar los ideales de la República Islámica. Entonces,

De las 238 personas que buscaron la elección, el Consejo de Guardianas calificó sólo a cuatro candidatos para la carrera presidencial. Eran: Mohammad Raishari, Reza Zavarei y, los principales candidatos, Jatamí y Nateq-Nuri. Reishari tenía 51

²⁰⁹ Ebrahim Hatamikia, Entrevista acerca de *En el nombre del padre* [DVD] incluida en la edición *Plaques* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

²¹⁰ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 399

años era un clérigo archí conservador y ministro de inteligencia bajo Musavi, creador de la Corte Especial para los Clérigos. Zavarei no era un hombre religioso, pero sí conservador en sus puntos de vista políticos y sociales. [...] Jatamí era el candidato por la coalición de segmentos reformistas de la sociedad que se fusionaron bajo la marca del estado de derecho y la sociedad civil.²¹¹

Por otro lado,

Nateq Nuri había sido activista clerical desde 1963, fue elegido para el *majles* en 1986 y se convirtió en portavoz de la cámara tras la victoria de los conservadores en 1992. Discutía a menudo con Rafsanyaní.²¹²

Desde el inicio de la campaña, se sabía que los candidatos Muhamad Reishari y Reza Zavarei no accederían al poder, la competencia real se encontraban entre Nateq Nuri y Jatamí. El apoyo que recibieron de ciertos sectores fue sumamente importante, aunque no decisivo, pues “Jamenei hizo patente su preferencia por Nateq Nuri [...además] tenía a sus espaldas una larga lista de individuos y organizaciones influyentes y parecía que iba a ser el vencedor”²¹³, incluso el tiempo en los medios de comunicación del que dispuso para su campaña fue mayor al de los otros tres. Por otro lado, “prominentes veteranos de la revolución apoyaron a Jatamí, incluyendo a Musavi, Bahzad Navabi (ideólogo de la izquierda islámica), Abbas Abdi, Akbar Ganyi (un activista revolucionario que se volvió periodista reformista), Said Hayarian (miembro del Ministerio de Información) y Mohsen Sazegara (fundador de la Guardia Revolucionaria)”²¹⁴.

Un tema sumamente importante y que tuvo un papel trascendental en la campaña fue el carisma y cercanía con la gente, pues Jatamí (además del carisma) “tenía una imagen

²¹¹ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* Pp. 49-50

²¹² Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 399

²¹³ *Ibid.* P. 399

²¹⁴ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 49

amistosa, sonriente y populista [...] organizó viajes por todo el país y trató con la gente directamente [... en cambio, Nateq Nuri] continuaba con el sistema de tribuna y peticiones”²¹⁵. Jatamí entendió y formó parte de los cambios en las dinámicas sociales de Irán, incluso “cuando preguntaron a Jatamí por las elecciones, aseguró ‘ésta es la primera vez que habrá una competencia mayor en la elección presidencial’, agregó ‘en el pasado, debido a las crisis y sensibilidades que existían, había cierto consenso de opiniones’”²¹⁶. El que sería electo presidente entendió que las dinámicas ya no eran las mismas y que la política estaba cambiando con ellas.

Durante “su campaña electoral, Jatamí prometió que su gobierno islámico seguiría y estaría al servicio del deseo del pueblo, incluso de aquellos que deseaban una mayor libertad. Estaba a favor de los derechos de la mujer, de los suníes y de otras minorías y enfatizó a la sociedad civil, un término que citó en muchas ocasiones y que popularizó en sus discursos”²¹⁷. El planteamiento de estas posibilidades y el cambio de discurso, además de su carisma, hicieron que su popularidad creciera rápidamente, al grado de que “fue capaz de generar una gran euforia popular que se tradujo en una amplia asistencia a las urnas”²¹⁸.

El dos de Jordad de 1376 en el calendario persa, equivalente al 23 de mayo de 1997 en el calendario gregoriano, se llevaron a cabo las elecciones, “el gran triunfo electoral de Mohammed Khatami en las elecciones del 23 de mayo de 1997 marcaría un hito decisivo en la evolución política del país”²¹⁹. Como ya había anticipado Jatamí, fueron unas

²¹⁵ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 400

²¹⁶ *Ibid.* P. 50

²¹⁷ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 400

²¹⁸ Luis Mesa Delmonte, *El debate sobre la seguridad nacional en la República Islámica de Irán. Estudio del primer mandato del presidente hojatoleslam Seyed Mohammed Khatami (1997-2001)*, México, El Colegio de México, 2009. P. 113

²¹⁹ *Ibid.* P. 111

elecciones sumamente particulares, pues el candidato de la oposición derrotó al candidato apoyado por las principales figuras del poder, incluido el líder supremo y varias instituciones gubernamentales. El apoyo popular fue abrumador, votó más del 80% del padrón. Esto, además, expuso los deseos de cambio y tendencias de la mayoría de la población iraní. En palabras del doctor Mesa: “su triunfo, con 70% de los votos—en unas elecciones en las que 29 millones de habitantes de los 33 millones con derecho al voto ejercieron el sufragio—, mostró que la mayoría de la población iraní era partidaria de tendencias de carácter reformador y transformador que podían generarse desde una plataforma política de base islámica”²²⁰

Seyyed Mohamad Jatamí nació en la provincia de Yazd en el seno de una familia de tradición religiosa que “como muchas familias religiosas prominentes en Irán, los Jatamis vienen de una larga línea de clérigos”²²¹. Estudió filosofía en la Universidad de Esfahan, en la Universidad de Teherán estudió Ciencias de la educación y en la ciudad religiosa de Qom realizó estudios en Ciencias islámicas. En la década de los setenta dirigió el Centro de Estudios Islámicos en Alemania, “después de dos años de su regreso a Irán, el ascenso de Jatamí fue meteórico: de ser sólo miembro del parlamento a ministro de Cultura y guía Islámica y aún más lejos, se convirtió en consejero del presidente Ali Akbar Hashemi Rafsanyaní y cabeza de la Biblioteca Nacional Iraní”²²².

Volvió de Alemania inmediatamente después de la caída del sha, pues “era un gran seguidor de los principios de la revolución, a los que consideró ‘una gran e histórica transformación’. Según su punto de vista, el reto al que Irán se enfrentaría era la crisis que

²²⁰ *Ibid.* P. 112

²²¹ Ghancheh Tazmini, *Óp. Cit.* P. 10

²²² *Ibid.* P. 9

acompaña el nacimiento de una ‘nueva civilización’²²³. Consideró que el cambio político que se había logrado con el derrocamiento del líder de la monarquía era sumamente importante, pues, podría significar, el inicio de un gran cambio hacia el surgimiento de una nueva forma de desarrollo. Es por ello que “la plataforma política de Jatamí representaba un terreno central donde las reformas inspiradas en Occidente podrían ser implementadas dentro del marco nacional, histórico y experiencia cultural iraní”²²⁴.

Jatamí buscó encontrar equilibrio entre la tradición islámica y la modernidad occidental, “él no creía que los problemas de Irán se podrían resolver con un cambio revolucionario violento; sino, apoyaba el cambio social y económico por medios pacíficos”²²⁵. La herencia de la Revolución era sumamente importante, pero también adaptarse al contexto y desarrollo del mundo. Ya con Rafsanyaní se había iniciado el cambio y apertura a Occidente, pero Jatamí lo llevó más allá de la simple apertura, “se dio cuenta rápido que la transformación era esencial. Vio la necesidad de abrir el espacio político, la importancia de internacionalizar la economía y fomentar el diálogo global”²²⁶. La transformación no implicaba “desmantelar la teocracia. Al contrario, quería darle nueva vida y asegurar su durabilidad por medio de una serie de reformas que se esperaba fueran de larga duración”²²⁷.

La década de los 90 se caracterizó por los cambios en Irán, primero el fin de la guerra y la apertura durante el periodo de Rafsanyaní y después con Jatamí la modernización; pero también los cambios demográficos, económicos, sociales... el fin de la guerra permitió que

²²³ *Ibid.* P. 36

²²⁴ *Ibid.* P. 38

²²⁵ *Ibid.* P. 64

²²⁶ *Ibid.* P. 19

²²⁷ *Ibid.* P. 19

ciertas dinámicas cambiaran y se desarrollaran, “a mediados de los 90, la población del país, entre las fronteras, fue cambiando rápidamente, en gran parte debido a la presión de la urbanización, migración, integración económica, globalización, intercambio cultural y difusión, y la revolución tecnológica que estaba barriendo el mundo”²²⁸. Estos cambios se vieron, inexorablemente reflejados en la política, aunque ciertos grupos conservadores se resistieron al cambio y buscaron la manera de detenerlos. A pesar de esto, “entre 1997 y 2005, Irán vio cambios evolutivos sociales que se desplegaron a una ritmo moderado; sin embargo, este proceso no imitaba a Occidente ni seguía una rígida interpretación del pasado islámico”²²⁹.

El presidente entendió que el sistema iraní formaba parte de la dinámica global y por ello debía adaptarse a su desarrollo, o sea que, “lo que se necesitaba era un Islam más progresivo para un Irán moderno. Jatamí buscó reformar y adaptar progresivamente las percepciones de fe a una aproximación viable y moderna para el gobierno y sociedad”²³⁰. Buscó una evolución gradual, siempre haciendo hincapié en que no buscaba un rompimiento con el pasado, sino un balance en el que se incorporara la tradición islámica y ciertos aspectos de la modernidad. Aseguraba que la modernidad no es un monolito que se impone, sino un desarrollo que cambia según el contexto y el desarrollo, por lo que su propósito no era occidentalizar, sino adaptar la modernidad a la ya modernizada sociedad iraní, pues “las trayectorias de la modernidad son múltiples, sostenía, con diferentes efectos sociales y morales. Enfatizó que la modernidad es un constructo social que produce su propia realidad”²³¹. La modernidad no es una, como concepto generalizado ha ido

²²⁸ *Ibid.* P. 5

²²⁹ *Ibid.* P. 5

²³⁰ *Ibid.* P. 59

²³¹ *Ibid.* P. 19

permeando en distintos espacios geográficos e ideológicos, pero no es igual, no es una. Hay gran diferencia entre modernidad y la idea de modernidad, como Jatamí señaló, la modernidad se va construyendo según el contexto en el que se desarrolla. Entonces, aunque después de la Revolución se habló de autonomía “la realidad, sin embargo, era que ni la sociedad iraní ni el estado eran islas inmunes al efecto de la modernidad globalizada”²³², por lo tanto era importante aceptarlo y buscar la manera de interactuar y adaptarse al sistema global.

Esta transformación sería respetando los principios islámicos y las ideas de la Revolución, “en su discurso por el primer aniversario del triunfo electoral, el presidente Khatami insistió en la necesidad de fortalecer una forma de gobierno basada estrictamente en la Constitución, en el predominio de la ley, y se pronunció a favor de una ‘evolución social ordenada’, reafirmando que el islam era capaz de brindar la infraestructura adecuada para este desarrollo político”²³³. Todas sus reformas y propuestas estaban dentro del marco de la Constitución y las ideas de la Revolución. Era una evolución, no un rompimiento.

Algunos de los temas que más atención recibieron en las reformas fueron los medios de comunicación y las mujeres. Desde el inicio de su campaña propuso reformas y mayores libertades a las mujeres, lo que las convirtió en factor esencial para su triunfo. Muchos de los avances en materia de equidad pueden parecer sólo pequeños pasos, pero significaron grandes cambios. Por ejemplo, en cuanto al código de vestimenta, aseguró que el *chador* era el más correcto, pero cualquier atuendo que respetara el *hiyab* era adecuado²³⁴. Por

²³² *Ibid.* P. 132

²³³ Luis Mesa Delmonte, *Óp. Cit.* P. 117

²³⁴ El uso el velo y los códigos de vestimenta de las mujeres han sido un tema sumamente presente en Irán desde hace más de un siglo. En cada proceso de cambio, es uno de los temas que más discusiones ha provocado. Consultar: Afsaneh Najmabadi, “Authority and Agency. Revisiting Women’s Activism during

supuesto que no se trata de un cambio revolucionario, pero sí un avance significativo en cierta libertad de elección. En cuanto a la educación, Játami consideraba a “la educación de la mujer como un derecho humano básico y llamó a incrementar las sensibilidades de género en todos los aspectos escolares”²³⁵. Esto se debió a que, a pesar de consenso que aceptaba que las mujeres deberían recibir educación, ésta no era igual, desde las escuelas hasta las disciplinas de estudio, pasando por el papel que cada uno desempeñaba en los libros, pues las mujeres ahí representadas realizaban acciones menores o siempre estaban en una esfera inferior a la de los hombres.²³⁶ Para combatir esto, el presidente “enfaticó la participación de especialistas femeninas en la planeación y creación de políticas en todos los niveles de la educación”²³⁷. Buscó espacios y oportunidades en las que se podía incluir a las mujeres en temas estratégicos.

Respecto a los medios de comunicación y a la producción artística, ya había otorgado ciertas libertades cuando había sido ministro de cultura y guía islámica, pero en los periodos durante los cuales ocupó la presidencia, “eliminó [ciertas] restricciones en filmes, música, arte y literatura. Lo que hizo ganar reputación de ‘moderado’”²³⁸. Fue el cine la disciplina más beneficiada, pues “a los cineastas se les dio mayor libertad para tratar con temas ideológicamente delicados”²³⁹. Esto, en parte, debido al éxito que ya para este momento se había demostrado al exterior, entonces, al interior debieron apoyarlo más y darle mayor libertad de acción, representación, producción e interpretación.

Reza Shah’s Period”. Touraj Atabaki, Ed. *The State and the Subaltern. Modernization, Society and the State in Turkey and Iran*. NY-Londres, I: B: Tauris y The International Institute of Social History, Amsterdam, 2007.

²³⁵ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 67

²³⁶ Consultar: Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards. Gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. Los Angeles, University of California Press, 2003.

²³⁷ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 67

²³⁸ *Ibid.* P. 14

²³⁹ *Ibid.* P. 66

Los medios escritos, al inicio de su primer periodo, también tuvieron mayor libertad, incluso algunos “observadores extranjeros vieron la proliferación de medios impresos como un signo de la pérdida del control estatal sobre los medios y la celebraron”²⁴⁰; pero en 1998 ocurrieron una serie de asesinatos a periodistas y opositores que se convirtieron en un escándalo que llevó a que el Ministerio de Información y Seguridad Nacional se viera “obligado a admitir que algunos de sus agentes estuvieron involucrados en estos hechos [...lo que] puso al descubierto serios problemas dentro del Ministerio, considerado como uno de los fuertes bastiones conservadores”²⁴¹. Estos eventos “conmovieron a los iraníes, obligando a los conservadores a condenar las muertes y a proponer que se realizase una purga en las fuerzas de seguridad del estado”²⁴², además de evidenciar los problemas al interior de algunas instituciones y esto permitió a Jatamí mayor libertad de acción, además del apoyo del líder supremo para ciertas reformas.

Jatamí insistía en que “las libertades políticas no son contrarias al islam ni conspiran contra la autoridad de la religión”²⁴³. La libertad de prensa no era una acción contraria al régimen ni a la religión, pero algunos conservadores afirmaban que “la prensa es la puerta para la invasión cultural, así que tomemos medidas al respecto [...] Alguna gente, bajo el pretexto de la libertad de prensa, está conspirando en contra del sistema”²⁴⁴, esto llevó a que:

En abril de 2000 se aprobó un reglamento mucho más estricto para la prensa, y se procedió al cierre de 16 órganos de prensa reformista y al encarcelamiento de algunos periodistas. En esta ocasión, también se recurrió al argumento de la seguridad nacional para sostener la aplicación de acciones limitativas. Hassan Rohani, secretario del Consejo Supremo de Seguridad Nacional, declaró que

²⁴⁰ *Ibid.* P. 65

²⁴¹ Luis Mesa Delmonte, *Óp. Cit.* P. 119

²⁴² Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 408

²⁴³ Luis Mesa Delmonte, *Óp. Cit.* P. 122

²⁴⁴ *Ibid.* P. 123 (cita 30)

algunos periodistas y escritores amenazaban la seguridad nacional del país al minar la confianza del pueblo en el gobierno y en órganos básicos de la República Islámica, como son el Parlamento, el poder judicial, el Consejo de Guardianes, el Consejo para el Discernimiento y otros, ya que precisamente uno de los principales factores que garantiza la seguridad nacional es la confianza del pueblo en el sistema.²⁴⁵

Las reacciones en contra de este retroceso en la libertad de prensa y la represión contra algunos medios no se hicieron esperar. “La arremetida contra la prensa motivó nuevas protestas estudiantiles”²⁴⁶. Estas protestas fueron, por supuesto, reprimidas. Las dos principales facciones del gobierno discutían sobre la importancia del control sobre los medios, por un lado, por el otro, aseguraban que se trataba de un intento desestabilizador:

Mientras los conservadores expresaban su preocupación por las críticas al sistema de la República Islámica y a su líder máximo, e intentaban presentar estos acontecimientos como el efecto negativo de las políticas reformistas, el campo de la reforma manejaba la idea de una provocación montada e instigada por elementos conservadores cercanos a varias estructuras de seguridad que pretendían propiciar el caos y el desorden para justificar su arremetida contra los cambios políticos, e incluso llevar a un golpe de Estado.²⁴⁷

Una vez controladas las protestas, ambas facciones debieron buscar acuerdos y ser más cuidadosos para evitar conflictos similares en el futuro. Entonces, “escarmentados por lo sucedido, tanto el bando de Jatamí como el de Jamenei intentaron mostrarse más conciliadores durante un tiempo”²⁴⁸. Aunque durante casi todo el tiempo en que Jatamí estuvo al frente del poder ejecutivo hubo diferencias en el gobierno, y la forma de gobernar,

²⁴⁵ *Ibid.* Pp. 132-133

²⁴⁶ *Ibid.* P. 133

²⁴⁷ *Ibid.* P. 123

²⁴⁸ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 410

después de estos movimientos sociales, procuraron ser más tolerantes con los otros y buscar conciliar.

En temas internacionales, Jatamí introdujo la idea de *diálogo de civilizaciones* en respuesta al *choque* de Samuel Huntington. El término fue muy bien acogido en ciertas esferas internacionales, pues, además de la obvia lectura de conciliación y no separación, “era importante ver a un líder iraní llevar la bandera del diálogo y solidaridad entre las naciones”²⁴⁹. Contrario a la idea difundida después de la Revolución, era el presidente de Irán el que planteaba una teoría que buscaba acercar diferentes pensamientos. Por supuesto que “en términos prácticos, Jatamí esperaba que este paradigma conceptual pudiera llevar a ‘una disminución en las tensiones internacionales’ y ‘una distensión con el mundo exterior’”²⁵⁰. Él esperaba, con esta iniciativa, eliminar ciertas barreras que mantenían a Irán en cierto aislamiento, “además de la causa humanitaria del ‘diálogo entre civilizaciones’, la política internacional iraní bajo la dirección de Jatamí estuvo influenciada por la necesidad práctica de conexiones comerciales, capital extranjero y experiencia, la importancia de expatriar recursos y el valor de diversificar la economía”²⁵¹.

Estos esfuerzos—que comenzaron desde los periodos de Rafsanyaní como presidente, pero que no fueron suficientes—se debieron a que “la economía de Irán seguía sufriendo debido a la escasa inversión en industria, al elevado desempleo y a la aplastante dependencia de los ingresos por petróleo, por lo que establecer nuevos vínculos con el exterior podría resultar de ayuda, a pesar de que no se eliminaría con ello los obstáculos estructurales y legales para

²⁴⁹ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 92

²⁵⁰ *Ibid.* P. 83

²⁵¹ *Ibid.* P. 84

el desarrollo en Irán”²⁵². La legislación iraní no cambió completamente para aceptar la inversión extranjera en todas las industrias en todos los niveles, pero sí hubo cierta evolución que ayudó al crecimiento económico.

Sus esfuerzos por sacar a Irán del aislamiento rindieron frutos, “en octubre de 2004, un oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores de Rusia a cargo de la implementación de políticas con Irán expresó que Irán era el único país en el gran Medio Oriente que había incrementado rápidamente su potencial económico, científico, tecnológico y militar”²⁵³. El buen recibimiento de sus esfuerzos en organismos internacionales—el 2001 fue designado el año del diálogo entre civilizaciones siguiendo las propuestas del presidente iraní—y el acercamiento con algunos países y potencias occidentales, obligaron a ciertos sectores renuentes a estas reformas a aceptar la su importancia, “incluso Jamenei y sus allegados supieron ver que una mala relación con Occidente y los países de Oriente Medio resultaba perjudicial para Irán tanto a nivel político como económico”²⁵⁴.

A pesar de las claras señales de que Irán buscaba cooperar y acercarse a Occidente, el presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, señaló a Irán como parte del “Eje del mal”. Esto, claro, fue una sorpresa al interior del país asiático que manifestó indignación. Por supuesto que “la clasificación de Irán como parte del ‘eje del mal’ ofendió a radicales y reformistas iraníes por igual. Los reformistas estaban presionando para abrir la política del país para negociar con Washington a pesar de las diferencias. Ignorando las condiciones

²⁵² Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 402

²⁵³ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 88

²⁵⁴ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 402

políticas y la naturaleza del movimiento de reforma en Irán, Washington decepcionó a los reformadores”²⁵⁵.

Ésta fue una oportunidad desperdiciada, Estados Unidos no supo aprovecharla y, guiado por la situación regional, no entendió que Irán estaba en una posición diferente a la que veinte años atrás había demostrado, cuando la Revolución buscó expulsar toda la influencia política y económica norteamericana. “Estados Unidos falló en entender que Jatamí era un hombre pragmático y racional, y que ellos podían haber concretado un significativo diálogo. De hecho, Jatamí representaba una oportunidad que el gobierno estadounidense podría haber aprovechado para sus propios intereses, pero en lugar de esto, le dio la espalda”²⁵⁶. Este hecho anquilosó los sentimientos antiestadounidenses que existían en los sectores conservadores iraníes, reforzó los discursos que aseguraban que “los enemigos de la República Islámica” deseaban destruirla y no había manera de conciliar las diferencias.

Estos eventos ocurrieron durante el segundo periodo presidencial de Jatamí, para el que hubo muchas dudas si se postularía o si podría ganar, pues la mayoría de sus promesas de campaña no pudo llevarlas a cabo por los obstáculos que los sectores conservadores pusieron, se había convertido en “el presidente del país y el líder de la oposición”²⁵⁷. Sin mencionar su política en exceso conciliadora que llevó a que algunos lo consideraran tibio o incapaz, “si bien algunos estaban de acuerdo con su política de no confrontación, otros no lo estaban o pensaban que Jatamí no había agotado todas las alternativas no violentas”²⁵⁸. Por ejemplo, durante las protestas estudiantiles del 99, Jatamí condenó la represión, pero pidió a la población mesura y evitar enfrentamientos con las fuerzas militares.

²⁵⁵ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 91

²⁵⁶ *Ibid.* P. 92

²⁵⁷ *Ibid.* P. 117

²⁵⁸ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 412

A pesar de que “muchos seguidores creyeron que Jatamí había llegado a su muerte política en la política iraní. [Y que] Abiertamente [se mostró] avergonzado por su falta de poder, Jatamí dudó en ir por un segundo periodo, a menos que pudiera asegurar una presidencia menos obstaculizada”²⁵⁹, se presentó y obtuvo un triunfo electoral aplastante:

Las elecciones presidenciales de junio de 2001 fueron una muestra contundente de la voluntad popular a favor del proceso reformista. Los resultados fueron absolutamente favorables para Khatami, que obtuvo 78.3% de los votos, muy por encima de los otros contendientes, a pesar de la gran incertidumbre que existió respecto de si se presentaría a la reelección, y la creciente decepción popular por el estancamiento del impulso reformista motivado por la resistencia de los conservadores desde varios órganos del poder.²⁶⁰

Aunque había evidente inconformidad con el presidente, el pueblo manifestó su apoyo y sus deseos de mantener una política reformista, seguramente, esperando que entre el 2001 y 2005 los cambios fueran mayores, pero “el reelecto presidente estuvo de nuevo entre la espada—los conservadores que efectivamente gobernaban el país—y la pared—un parlamento reformista que buscaba más candidatos de orientación reformista. Jatamí presentó un gobierno fundamentalmente similar al anterior”²⁶¹. Durante el segundo periodo no logró grandes avances en las reformas que buscaba, pues los sectores conservadores continuaron ejerciendo su poder e impidieron o frenaron muchas iniciativas. La implementación de las reformas “no sucedería en el segundo mandato de Khatami, debido a la particular composición del poder en Irán, que siguió brindando importantes nichos de

²⁵⁹ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 112

²⁶⁰ Luis Mesa Delmonte, *Op. Cit.* P. 141

²⁶¹ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 115

acción para los conservadores, y por la neutralización recíproca que propicia la estructura de toma de decisiones, con su consiguiente búsqueda regular de un consenso sistémico”²⁶².

Jatamí sabía que “para sacar a Irán del aislamiento y con la intención de normalizar las relaciones, Jatamí necesitaba un marco que consistía en muchos pasos, procesos, niveles de involucramiento, interesados y asuntos”²⁶³. Con esta intención trató de implementar muchas reformas, pero “fue incapaz incluso de ejercer todo el poder que le otorgaba la constitución, como llegó a decir en público”²⁶⁴. Las particularidades de la estructura de gobierno iraní impidieron que el poder del ejecutivo, aún con el apoyo del parlamento, pudiera realizar grandes reformas. Por esto, “para muchos observadores, Jatamí encarnaba una curiosa amalgama de tendencias reformista y conformista”²⁶⁵, pues algunos percibían que evitaba el enfrentamiento y no agotaba todas las posibilidades de acuerdos o uso del poder que tenía. A pesar de esto, “para la mayoría de los intelectuales reformistas, él permanecerá como un símbolo del resurgimiento islamista y la reforma. Para sus críticos seculares, Jatamí se percibe como una figura pasiva y tímida incapaz de implementar cambios significativos”²⁶⁶. Se le considera pieza clave en la evolución del sistema y acercamiento con Occidente. Aunque no pudo actuar libremente, sus esfuerzos por reformar al país son sumamente importantes.

En el nombre del padre

Análisis del filme

²⁶² Luis Mesa Delmonte, *Óp. Cit.* P. 142

²⁶³ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 96

²⁶⁴ Nikki R. Keddie, *Op. Cit.* P. 414

²⁶⁵ Ghancheh Tazmini, *Op. Cit.* P. 125

²⁶⁶ *Ibid.* P. 151

Este filme pertenece a la segunda etapa en la creación de Ebrahim Hatamikia, en ésta no sólo habla de las consecuencias de la guerra, sino las cuestiona. *En el nombre del padre* es un filme sobre el padre, sobre las decisiones que él tomó y que afectaron a la siguiente generación. Es una pregunta que los veteranos de guerra, aquellos que decidieron una guerra de ocho y no una de dos años, que sembraron minas, que defendieron a Irán y atacaron al país que inició el enfrentamiento. Es, según el director, un recordatorio de que todas las decisiones que se tomen en el presente afectarán el futuro y a las siguientes generaciones.

La primera secuencia (apéndice 3) presenta a los personajes principales: Habibeh, la hija, Naser, el padre y Raheleh, la madre; lo hace en este orden. Habibeh es una estudiante de arqueología que durante una práctica de campo pisa una mina antipersonal. Naser es un ingeniero, veterano de guerra, que trabaja descubriendo yacimientos mineros. Raheleh es la madre de familia de comportamiento ejemplar, la presenta rezando en un *imamzadeh*.²⁶⁷ Cada uno de estos personajes representa un grupo (o estereotipo) de la sociedad iraní. Los veteranos de guerra que dos décadas después realizan actividades distintas, las mujeres adultas que apoyan incondicionalmente a sus parejas cuyo comportamiento es admirable, los jóvenes que no entienden las decisiones de la generación anterior, las cuestionan.

Durante el desarrollo de la ficción el espectador va descubriendo, igual que en el filme anterior, que los grupos y los personajes no son bloques y se desarrollan de maneras distintas. Por ejemplo, Naser y Morteza, ambos son veteranos de guerra, lucharon juntos, pero su cotidianidad actual es diferente. Morteza vive en la zona afectada por las minas y entiende la vigencia de su peligro, además, es parte del grupo de ex soldados que ahora

²⁶⁷ Lugares sagrados donde se encuentra reliquias de algún imam o familiar

limpian los campos minados. Naser vive en Teherán, muy lejos del problema, y tiene un trabajo diferente, en el que su comportamiento es cuestionable, pues le pagan por descubrir y preparar los documentos para registrar minas y en la segunda secuencia lo descubren tratando de registrar algunas minas a su nombre. Las persecuciones y huidas también traen problemas posteriores al resto de su familia: cuando salían hacia Teherán para que un cirujano tratara de salvar la pierna de Habibeh, la policía impide a Naser abordar el avión, lo que provoca una crisis en Raheleh y no pueden viajar a Teherán. Tomó una decisión que afectó a alguien más.

En la cuarta secuencia, cuando Naser llega al hospital y entra a la habitación donde se encuentra Habibeh, en el plano 21 Habibeh pregunta “¿quién dijo que la guerra se acabó, papá?”, Naser responde “aquí vamos otra vez: guerra, paz, humanidad, civilización”, haciendo evidente que existía una discusión frecuente por la guerra y sus consecuencias, en la que Habibeh solía cuestionar al padre sobre la guerra y sus posibilidades. Hatamikia, en la entrevista incluida en la colección *Plaque*, asegura que aunque han pasado dos décadas desde la guerra, es un tema sumamente importante en la sociedad iraní, aún está fresca y existen sentimientos de duda, además de la presencia de la pregunta “si hay otra guerra, ¿hay que luchar?”. Si un país volviera a atacar a Irán, ¿valdría la pena luchar?, ¿se volvería a elegir una guerra de ocho años y no aceptar el cese al fuego al segundo año?, ¿aún existe la sensación de derrota por no haber aniquilado la maquinaria de guerra iraquí o la derrota es porque, veinte años después, la población sigue sufriendo las consecuencias?

El evento principal del filme está relacionado con la última pregunta, pues Habibeh pisa una mina sembrada veinte años atrás durante la guerra. También en la cuarta secuencia, en el plano 23, dice a su padre “¿recuerdas que te dije que un padre que pelea decide por sus

hijos?”. Hasta este momento, según Hatamikia, se trata de responder preguntas y explicar las decisiones, pero en el siguiente plano, Habibeh afirma “finalmente participé en la guerra también, pero no me han dado una placa”. Las decisiones y acciones de su padre ahora la han afectado directamente, ya no se trata sólo del recuerdo o ambiente bélico, ahora las consecuencias las vive directamente.

Hatamikia es muy insistente en que el filme es un recordatorio de que todas las decisiones que se tomen afectarán a la siguiente generación. En el plano 32 de la cuarta secuencia Naser pregunta “¿qué hacía una mina debajo del pie de mi hija?” y en el plano 11 de la octava secuencia se da cuenta de que la mina que Habibeh piso, él la sembró, en el plano 13 explica “yo estaba aquí, los iraquíes avanzaban hacia esta área. Se estaban acercando. Nosotros teníamos una trinchera aquí. Fue por esos cobardes que yo sembré las minas aquí. ¿Por qué el mundo es así, Morteza?”. Entonces, aunque en el contexto de la guerra parecía necesario o una buena solución colocar las minas, dos décadas después, ya no lo parecía. Las decisiones y acciones afectarán no sólo a quienes las tomaron o hicieron, sino, se convertirán en una herencia, las buenas y las malas consecuencias.

Cuando Raheleh llega al hospital, Meisam exige a Morteza que él explique lo que pasó, “mejor que lo haga, tal vez haga más ligeros sus pecados”, en el plano 5 de la décima secuencia. Meisam culpa a la generación anterior por el accidente de Habibeh, sus decisiones provocaron que Habibeh perdiera una pierna. Habibeh también hace comentarios similares a su padre, en la cuarta secuencia, en el plano 37, dice “yo no fui a la guerra, nadie preguntó mi opinión”, a pesar de esto, ahora ella es víctima de las armas que su padre puso para atacar o defenderse de su enemigo. Ahora esas armas atacan a su propia

población. La guerra vive en ellos, los accidentes hacen que la guerra sea vigente más allá del recuerdo de lo vivido.

Igual que con las armas químicas, las minas antipersonales continúan afectando a la población, en este caso, casi siempre civiles. En el cuarto plano de la sexta secuencia la doctora asegura que “la guerra terminó hace quince años, pero para nosotros los médicos no ha terminado. ¿Sabe cuántos niños y adultos inocentes y culpables pisan minas cada día?”. Después deja entrever que las amputaciones por explosión de minas es una operación casi de rutina en ese hospital. Éste se encuentra cerca de una zona que durante la guerra tuvo gran actividad bélica y en el que las minas fueron una estrategia común, por ello en la actualidad los accidentes son comunes.

Aunque el tema de las minas antipersonales es evidentemente real, el director las utiliza como metáfora de todos los problemas de los que no se habla y que eventualmente explotarán. Muchos de estos temas están relacionados con la guerra y las decisiones durante ésta, la separación que existe entre generaciones puede deberse a la incapacidad para transmitir los sentimientos y euforia que la Revolución y, después, la Defensa Sagrada provocaron. En esto también ha fallado el cine, a pesar de que, como Hatamikia explica, “el cine está en contacto con partes puramente emocionales”²⁶⁸, los directores no han logrado convencer a las nuevas generaciones, pues “la audiencia actual no es la misma que la de ayer y debemos entender porque ellos tienen una visión negativa de la guerra”²⁶⁹, el cine ha fallado en la adaptación a los nuevos espectadores.

²⁶⁸ Ebrahim Hatamikia, *Óp. Cit.*

²⁶⁹ Kamran Rastegar, *Óp. Cit.* P.33

La mayoría de los directores mantienen una estética y temática similar a la que se producía durante los años de la guerra. “Naturalmente un filme de guerra no tiene que ser heroico ni filme de propaganda o defender los beneficios de una institución militar específica”²⁷⁰, los filmes deberían realizarse tomando en cuenta a los espectadores posibles, por eso Pedram Khosronejad propone que “la actualidad y futuro cine de guerra debe tener la habilidad de responder muchas preguntas y ambigüedades sobre y en torno a la guerra Irán-Iraq sin ninguna propaganda o censura”²⁷¹. El cine podría ser el medio por el que estos discursos se reprodujeran, pero tomando en cuenta al espectador, no haciendo un discurso recursivo sólo para el público cautivo.

Hatamikia es una excepción, pues su producción ha ido cambiando y se ha adaptado a ciertas inquietudes, aunque siempre dentro de ciertos márgenes. Este filme es prueba de la permisividad dentro del Ministerio de Cultura en la época de Jatamí, pues como mencioné en el apartado anterior, se permitió a los cineastas abordar temas delicados y alejarse un poco del discurso oficial. Esta libertad coincidió con un “tiempo de duda”²⁷², por esto Raheleh abre el Corán en el verso 2:186:

Cuando Mis siervos te pregunten por Mí, estoy cerca y respondo a la oración de quien invoca cuando Me invoca. ¡Que Me escuchen y crean en Mí! Quizás, así, sean bien dirigidos.

Él mismo dudaba y expuso abiertamente las malas consecuencias de la guerra en sujetos sin implicaciones directas en ella. Antes de *En el nombre del padre* todos los protagonistas o víctimas directas de la guerra o sus consecuencias eran veteranos; pero Habibeh apenas había nacido cuando se firmó el cese al fuego. Por eso en el plano 35 de la cuarta secuencia

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² Ebrahim Hatamikia, *Óp. Cit.*

pregunta a Naser “¿no dijiste que la guerra terminaba con el cese al fuego?”, desde 1993 con *De Karjeh a Rin* quiso representar un caso específico de un grupo en quienes la guerra se mantenía presente, trece años después lo hace con un caso totalmente distinto. Habibeh no decidió ir a la guerra, su padre decidió por ella. Las decisiones de la generación anterior afectan a la siguiente.

Estas son preguntas que Hatamikia también debe enfrentar, pues él también es padre. Especifica que no son preguntas o juicios del director al padre, sino de la hija al padre. Son preguntas que eventualmente él también tendrá que resolver. Este filme es sobre el padre, de ahí el nombre. Por esto el papel de Raheleh es menor, siempre está presente, pero es hasta el último tercio de la película que llega al hospital, antes sus apariciones diegéticas eran por medio de llamadas telefónicas. A pesar de esto, en el plano 17 de la décima secuencia, durante la charla que Raheleh y Naser sostienen en el patio central del hospital, después de que Naser pregunta si es su culpa, ella responde “no, es mi culpa. No debí permitir que continuaras con tareas tan dañinas”. Entonces, la sociedad entera es cómplice de estos actos. Raheleh es símbolo de aquellos sectores de la población iraní que no fueron al frente, pero que apoyaron las acciones realizadas, incluso aquellas cuyas consecuencias podrían permanecer.

Hatamikia trató de demostrar la inocencia del padre, en el plano 13 de la octava secuencia explica que sembró las minas porque los iraquíes se aproximaban y debía defender su posición, pero en la misma secuencia expresa su arrepentimiento, incluso clama a Dios “¡Dios! Soy un padre, no puedo soportar ver a Habibeh así. Yo luche, no ella. Yo creí, no ella. Toma esta pierna y dale la suya de vuelta. Te juro que estaré contento”, después, en la charla con Raheleh en el patio, cuenta que:

Un día ellos me llamaron, me pidieron que viniera y ayudar a barrer las minas, yo dije que las plantamos debajo de las balas y metralas. Ahora que la guerra terminó, los más jóvenes tienen lo más difícil que nosotros plantamos. Dijeron que las minas que los iraquíes plantaron eran dos veces más que nuestra población, eso significa, dos cooperar minas por persona. Dije que había hecho de mi cuota, ellos dijeron que yo no quería. Yo no sabía que un día Habibeh pisaría una mina que yo planté.

A pesar de que Naser tomó la decisión de sembrar las minas sólo pensando en defenderse del enemigo, después tuvo oportunidad de revertir el daño hecho, pero decidió rechazarlo, convencido de que la guerra y su servicio habían terminado con el cese al fuego, pero la guerra y sus consecuencias no se pueden borrar, ahí están y hay que hablar de ellas, y buscar la manera de reducir sus efectos. Entonces, en la última secuencia (décimo séptima), después de visitar a Habibeh, va con Raheleh y en los planos 8 al 11 le dice que “cuando los iraquíes bombardeaban esta ciudad, perdí muchos amigos en este hospital. Ahora, este mismo hospital me dio de vuelta a ti y a Habibeh. Debo mostrar mi gratitud” y en los últimos planos se representa a Naser buscando minas para desactivarlas. Aunque se demuestra su inocencia, pues jamás pensó que las minas que sembró lastimarían a sus compatriotas, mucho menos a su hija, decide ir a limpiar los campos minados. Otra decisión que también afectará a la siguiente generación, ésta de forma positiva.

Los símbolos constantes en las obras de Hatamikia vuelven a estar presentes: el viaje y la placa. Los tres personajes principales están lejos del hogar y en ese lugar lejano viven esta experiencia, también planean otro viaje (cuando tratan de llevar a Habibeh a Teherán), pero no lo logran. Deben resolver sus problemas en ese lugar alejado de su cotidianidad. En este viaje simbólico deben mantenerse lejos de la seguridad de lo conocido para resolver su situación. La placa, en este filme, es una insinuación, no aparece físicamente, pero en el

plano 25 de la cuarta secuencia, Habibeh afirma que, aunque ha participado en la guerra y sufrido las consecuencias, no le han dado una placa. Es una víctima sin reconocimiento— de esto habla la doctora en la sexta secuencia cuando dice que estos accidentes son comunes en la región, pero hasta que alguien que no es local tiene un accidente descubren esa terrible realidad. Aquellos heridos en la posguerra no suelen recibir atención ni reconocimiento, a pesar de que uno de los más reconocidos *shahid*, Morteza Avini (director de cine y fundador de la escuela documental durante la guerra) murió consecuencia de una explosión de mina antipersonal. Éste es uno de los temas a los que Hatamikia hace referencia cuando afirma que hay que hablar de la guerra y de su vigencia.

Otro símbolo importante en el filme es el arma. Todos celebran cuando Habibeh encuentra la punta de flecha, incluso se la regalan después de la operación, pero no sucede lo mismo con un vestigio bélico reciente: las minas. Ambos son símbolos de batallas luchadas en ese lugar, pero en el que la punta de flecha fue parte, no lo conocen, es lejano y no importa cuántas o cómo afecto a las personas. En cambio, el contexto de la mina es bien conocido por todos. La punta de flecha formó parte de un arsenal de guerra ahora inservible e inofensiva, la mina forma parte del contexto presente y aún daña. Representan momentos diferentes y potenciales bélicos diferentes. Ahora las guerras se mantienen vivas mucho tiempo después de que se han dado por terminadas. Las formas de vivir un enfrentamiento entre dos diferentes grupos ha cambiado, pero no se han eliminado los conflictos.

El filme tiene un discurso recursivo, pues los temas que aborda se repiten constantemente, pero estos son de suma importancia. Es muy importante resaltar el hecho de que un cineasta tan importante para la propaganda oficial realizara un filme en el que pusiera en duda la imagen que él mismo ayudó a crear. En este filme no sólo cuestiona al grupo *basiyí*, como

en el capítulo anterior, sino a la guerra en sí. ¿Qué hubiera pasado si Irán hubiera aceptado la primera propuesta de paz en 1982?, ¿qué hubiera pasado si los líderes y los soldados hubieran tomado decisiones diferentes? Además, según mi parecer, el tema más importante: muestra la falta de vinculación y entendimiento de las nuevas generaciones con un evento que, para quienes lo vivieron, es trascendental en su formación como individuos y sociedad: la guerra contra Iraq.

Hatamikia representa, en este filme, muchos de los temas de los que se prefería guardar silencio.

Conclusión

La libertad y apertura que comenzaron con Rafsanyaní, se incrementaron durante los periodos de Jatamí, a pesar de los conflictos con los sectores moderados. Éstas permitieron que los creadores pudieran crear y abordar ciertos temas, además, el desarrollo de la vida cultural e intelectual creó mejores condiciones para la proliferación de ideas que en los años anteriores era complicado. La presencia juvenil, su importante actividad y presión política, se debió en parte a la atención e impulso que se dio a la educación superior. Una sociedad educada es más consciente de sus problemas y exige más a su gobierno.

En Irán, dentro de los periodos de gobierno de Jatamí, hubo dos importantes movimientos estudiantiles en 1999 y en 2003. En ambos las exigencias eran similares: mayor libertad, respeto y libertad de prensa, reclamos contra los conservadores y por el incumplimiento de las promesas de campaña. De hecho, en 2003, junto con los reclamos contra el líder supremo y los conservadores, los jóvenes exigieron la renuncia de Jatamí. Las protestas se

controlaron y no se presentó ninguna renuncia, pero hizo visible la decepción de ciertos sectores de la sociedad civil por la falta de reformas y la “tibieza” del presidente.

Aunque para muchos Jatamí representó un gran avance en la política iraní y se le recuerda como el presidente reformista, para otros su política en exceso conciliadora opacó sus esfuerzos por transformar la política interna y externa de Irán. Los segundos aseguran que no agotó las posibilidades ni potencias que el jefe del ejecutivo posee. Creen que pudo hacer mucho más por transformar la anquilosada estructura política iraní.

En el filme que analicé en este capítulo se reflejan algunos de los procesos que se desarrollaron en este periodo: la libertad de expresión, las protestas juveniles, cambio de discurso y separación con el pasado. La posibilidad de abordar temas tan polémicos como las consecuencias negativas de la guerra y su efecto en las generaciones siguientes es clara evidencia de la libertad de expresión. Las protestas juveniles no las representa como tal, sino en la diferencia de pensamiento entre generaciones y la posibilidad de expresión de ciertas inconformidades. El cambio de discurso en cuanto a la guerra, pues ya no es sólo la Defensa Sagrada y la lucha ciega por la nación, las decisiones que se tomaron hace veinte años afectan a aquellos que no decidieron luchar. Las decisiones del pasado afectan al presente y futuro. La separación con el pasado está evidentemente relacionado con el punto anterior, pero aquí también hay implicaciones de aquellos que sí decidieron ir a la guerra. Los veteranos también tienen dudas sobre los ocho años de guerra y cómo afectaron la vida posterior.

En parte, gracias al contexto de apertura y cierta libertad durante los periodos de Jatamí, el director desarrolla un filme que cuestiona fuertemente el discurso e imagen que él mismo ayudó a crear. Hatamikia también tiene dudas sobre la guerra.

CONCLUSIÓN

*The cinema of Sacred Defense, as it is known inside Iran,
is in many ways a cinema of post-traumatic syndrome,
where all the enduring anxieties of a
cultural play out their hidden aporias.*
Hamid Dabashi, *Iranian Sacred Defense Cinema*

La producción cinematográfica de Ebrahim Hatamikia ha evolucionado en muchos sentidos desde su primer largometraje en gran formato. En este trabajo, como lo planteé desde el principio, traté de mostrar la evolución y movimiento en su obra analizando tres filmes de este autor que giran en torno al cine de guerra. El análisis lo realicé enfatizando el *worldliness*, es decir, la relación del objeto estético con su contexto. Esta es la razón por la que el análisis del contexto diegético y extradiegético y su relación con la ficción tiene gran importancia.

El cine puede ser una herramienta útil para aproximarnos a la realidad que lo rodea, siempre cuidando entender las distancias entre las elecciones de representación y lo real, por ello es muy importante entender al autor y sus intereses para poder comprender la obra, su intención, discurso. En más de una ocasión, Hatamikia recuerda que sus filmes pertenecen a él y responden a sus inquietudes o a los eventos que lo rodean, él mismo nos recuerda la importancia de entender esta distancia. Un filme siempre hablará de su contexto, pero siempre hay que recordar que el filme pertenece a alguien y responde a sus intereses e intenciones.

En el caso de los filmes aquí analizados, pertenecen a Hatamikia y el autor va cambiando según los eventos que lo rodean, con ello los cambios y evolución en su pensamiento respecto a la guerra, su idea de nación y la forma en que se vincula con ella. Por ejemplo, a pesar de que él mismo afirma que toda su obra se centra en la guerra Irán-Iraq, hay dos excepciones:

- 1- *Cenizas verdes* (IR, 1994)- un director de cine va a Bosnia, durante la guerra, a realizar investigación para su siguiente filme. Aunque, aparentemente también fue voluntario durante la Guerra contra Iraq, no hay relación directa con los hechos que ocurrieron durante la llamada Guerra Impuesta.
- 2- *Bajas alturas* (IR, 2002)-un hombre invita a su familia a un viaje, pero su verdadera intención era secuestrar el avión para ir a la península arábiga. La única referencia a la guerra es que el hombre nació y vive en Jorramshahr. Este filme, ni siquiera puede ser considerado cine de guerra o de trauma de guerra.

El resto de sus filmes giran en torno a la guerra, los veteranos o las consecuencias de ésta. Esto último ocupa la mayoría de su producción, pues los filmes que se desarrollan en la época de la posguerra abarcan desde 1993 hasta 2011. Dentro de estos filmes existe movimiento y evolución en el discurso (como analicé en la segunda parte), el cambio más importante ocurrió en 1997 con *Agencia de cristal* cuando comienza a cuestionar las consecuencias y la guerra misma. El director que había sido quien más había ayudado a formar el estereotipo de *basiyi* y de Defensa sagrada, ahora cuestionaba aquello de lo que fue parte.

Che (IR, 2014) es una especie de reconciliación entre estas dos corrientes. Representa el final de los 40 días en que los kurdos iraníes se defendieron de un grupo separatista apoyado principalmente por Iraq. Mostafa Chamran acudió a este territorio a valorar el problema y ayudar, el que tiempo después se convirtió en *shahid* muestra actitud conciliadora y cierta negativa a usar la fuerza, a menos de que sea necesario. Esto sólo ocurre una vez en el filme, cuando tiene que disparar contra soldados iraquíes para defender a una mujer y a su bebé en un hospital. Según Hossein Moazizenia, Hatamikia tomó la figura de Chamran como símbolo de reconciliación, demuestra que el uso de la violencia en ocasiones es inexorable, ya que, a pesar de siempre buscar contener los enfrentamientos armados, hay momentos en que no es posible evitar que el otro abuse de la violencia y la

única forma combatirlo es usándola. Con este filme, además, vuelve a la representación del frente después de 25 años y a la representación de la guerra en tiempo presente dentro de la diégesis tras 24 años. Los últimos filmes con estas coincidencias fueron: *Inmigrante* (IR, 1989) y *La unión de los justos* (IR, 1990).

Las obras filmadas durante estos años recuerdan la presencia del pasado en lo contemporáneo, pues, como explique en la segunda parte, el cine de guerra y especialmente el cine de trauma de guerra ayudan a formar la memoria cultural en torno a algún evento. Los filmes de Ebrahim Hatamikia son fundamentales en la creación, formación, cambios y preservación de la memoria cultural sobre la guerra y los elementos que la rodea. En sus primeros filmes crea un estereotipo de *basiyí* idealizado, poco a poco va demostrando que, no sólo no son un grupo monolítico, sino que van cambiando y que pueden no estar del todo de acuerdo con sus acciones ni con la guerra misma. Naser es ejemplo de un combatiente que años después cuestiona la guerra y se cuestiona las decisiones que tomó durante los ocho años en que se desarrolló el conflicto armado.

Las mujeres son otro grupo que va cambiando y tomando mayor importancia dentro de la diégesis de su obra. En los primeros filmes su presencia era nula o, si acaso nimia, pero con Leila esto comienza a cambiar hasta llegar a Habibeh que, además de ser la protagonista del filme, es quién cuestiona y demuestra los cambios en el discurso. Estos cambios son reflejo de lo que ocurría en la sociedad, como expuse en el tercer capítulo, las mujeres fueron uno de los más importantes grupos que ayudaron a que Jatamí llegara a la presidencia y que poco a poco han ido ganando terreno en la vida pública iraní. Algunos de los personajes femeninos en los filmes de Hatamikia señalan la diversidad, pues las mujeres que siguen los estereotipos que representó en sus primeros filmes comparten diégesis con aquellas que

desanquilosan ciertos prejuicios. En *De Karjeh a Rin* encontramos a Leila y a Fatemeh, en *En el nombre del padre* a Raheleh y Habibeh.

En lo diegético y en lo extradiegético, estos filmes muestran al espectador el movimiento y adaptación a las nuevas dinámicas sociales y políticas, pues, tratándose de cine oficial, también es reflejo de lo que ocurre con el discurso y libertades que el régimen otorga. Como expliqué desde el inicio, la principal intención de esta investigación es mostrar la relación del objeto estético con su contexto. Traté de mostrar que estos filmes se relacionan con muchos contextos y todos ellos afectan lo que en la diégesis se representa. El cine es un producto cultural que contiene información de quién lo realiza, quién y lo que lo rodea, quien lo produce, quien lo apoya e incluso de quien se cree será espectador. El contexto iraní durante las últimas décadas ha estado en constante transformación y, aunque los cambios han sido discretos y lentos, la evolución es evidente.

Las relaciones internacionales son ejemplo de esta evolución, pues durante los años de la guerra, eran casi inexistentes, pero las fronteras y políticas se fueron abriendo paulatinamente. La apertura comenzó con Rafsanyaní y se incrementó con Jatamí. Esto se refleja en los filmes aquí analizados. *De Karjeh a Rin* es el primer filme en coproducción entre la República Islámica y algún país de Occidente (en este caso, Alemania). Podría parecer un dato nimio, pero es sumamente importante si tomamos en cuenta el aislamiento durante los primeros años del régimen islámico y mucho más por la temática e intención del auto: exponer y evidenciar el uso de armas químicas y el apoyo de Occidente a Iraq para estos fines.

La apertura también es muy obvia en la libertad temática de los filmes, pues los primeros filmes son muy cercanos al discurso oficial de apoyo y aceptación dogmática de la guerra (aunque también cuestiona las decisiones, éstas son en torno a la aceptación del cese al fuego y no al conflicto armado); la segunda etapa de producción, no cuestiona la guerra, pero expone las consecuencias y algunos problemas que éstas han provocado; en la tercera etapa, no sólo expone las consecuencias, sino cuestiona las decisiones que el régimen y los soldados tomaron durante los ocho años de la guerra. Esta evolución está relacionada al contexto por los cambios en la política y permisividad dentro del Ministerio de Cultura y Guía Islámica, con las dinámicas sociales, los cambios en los discursos y, sobre todo, en la forma de entender la nación y el nacionalismo.

La evolución en los discursos y la diversificación de los personajes y grupos representados es uno de los puntos que más me interesa resaltar en los filmes analizados, pues representan la evolución que el director (como parte de la sociedad) va teniendo en el devenir cotidiano y el entendimiento de su contexto y nación. La idea de nación se va construyendo y evolucionando según los acontecimientos al interior y exterior de ella. El cine es uno de los espacios más usados como propaganda política, pero también en donde se cuestionan los discursos y se cambian las ideas.

Los filmes de Ebrahim Hatamikia ayudan a conservar la idea central de la nación iraní, pero también cuestionan muchas de las decisiones y son parte de la evolución del pensamiento en torno a la nación. Hatamikia es uno de los creadores más influyentes en el cine, y la representación de la guerra y la nación al interior de Irán. Esta es la razón por la que decidí explorar su trabajo, pues entender el discurso que en la República Islámica de Irán se propaga sobre uno de los eventos más importantes de finales del siglo pasado, es

fundamental para entender su discurso nacional y la idea de nación desde la década de los ochenta hasta la actualidad. La guerra está presente, no sólo en los traumas y discursos, sino en la evolución de la sociedad y las diferentes maneras de aproximarse a su Historia. La producción de este director es una forma de entender algunas formas de aproximación a ese pasado y a ciertos presentes.

El análisis de la obra de Ebrahim Hatamikia ayuda a entender a cierto sector cercano al régimen y la evolución de la sociedad iraní, en lo político y, lo más importante, en su cotidianidad.

APÉNDICE 1

Análisis formal de *Centinela*

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	4:44-4:51	Plano detalle en movimiento de la llanta delantera de la motocicleta. El camino en segundo plano y el lago al fondo.	--	Ruido de la motocicleta acelerando	--	--
2	4:51-4:54	Plano medio de Arefi	--	Ruido de la motocicleta acelerando	--	--
3	4:54-5:04	Plano detalle de tacómetro y velocímetro. Acercamiento a velocímetro.	--	Ruido de la motocicleta acelerando	Instrumento aliento metal cuando desacelera	--
4	5:04-5:06	Plano general desde una orilla del camino. Pasa Arefi en la motocicleta. Cae un cohete detrás de él.	--	Ruido de la motocicleta acelerando y el cohete explota.	--	--
5	5:06-5:12	Mitad izquierda: primerísimo plano en movimiento de la cabeza de Arefi. Mitad derecha: el camino. Cae un cohete y Arefi atraviesa la polvareda que provoca.	--	Ruido de la motocicleta acelerando y el cohete explota.	--	--
6	5:12-5:13	Plano general desde una orilla del camino. Pasa Arefi en la motocicleta después de atravesar la polvareda.	--	Ruido de la motocicleta acelerando	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
7	5:13-5:17	Plano medio de Arefi	--	Ruido de la motocicleta acelerando	--	--
8	5:17-5:19	Plano subjetivo de Arefi. Observa el tanque que en la escena anterior había sido atacado.	--	Ruido de la motocicleta acelerando	--	--
9	5:19-5:28	Plano general fijo. Arefi avanza hacia el frente, se detiene al centro y gira hacia la cámara. En tercer plano caen dos cohetes.	--	Ruido de la motocicleta acelerando. Trayectoria y explosión de dos cohetes.	--	--
10	5:28-5:46	Plano secuencial que inicia con plano medio de Arefi, él se aleja y la cámara lo sigue hasta que detiene la motocicleta y baja de ella. La cámara se queda fija mientras Arefi camina hacia la izquierda. En tercer plano se encuentra el tanque atacado.	--	Ruido de la motocicleta y cohetes al fondo.	--	--
11	5:45-5:49	Plano general fijo desde el interior del tanque, casi en el centro se ve una ventana circular por la que Arefi se asoma. Sólo se ve una parte de su rostro.	--	--	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
12	5:49-5:54	Plano subjetivo en movimiento de Arefi a través de la ventana (marco circular en las esquinas de la pantalla). Se mueve de izquierda a derecha, se detiene cuando ve a unos soldados heridos al interior del tanque.	--	Disparos de armas.	Quando aparecen en pantalla los heridos, percusión y de instrumento aliento metal.	--
13	5:54-6:18	<p>Contracampo, vuelve al plano general de la ventanilla, se ve a Arefi por la ventana.</p> <p>Movimiento de cámara hacia la derecha, hace una leve inclinación ascendente donde se encuentra la escotilla superior del tanque, la abre Arefi, entra al tanque.</p> <p>La cámara sigue los movimientos de Arefi que trata de despertar al conductor del tanque, abre la escotilla delantera siguiendo este fin.</p>	Arefi-hermano, hermano (dirigiéndose al conductor del tanque)	<p>Disparos de armas.</p> <p>Respiración de Arefi.</p> <p>Sonidos al abrir las escotillas y movimiento corporal de Arefi.</p>	Instrumentos aliento metal y percusión.	--
14	6:18-6:21	Plano medio a uno de los heridos que está recostado. En segundo plano, otro herido.	Herido- está traumatizado	--	Instrumentos aliento metal y percusión.	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
15	6:21-6:30	Plano medio a Arefi, recuesta al conductor a quien la cámara sigue moviéndose de izquierda a derecha con inclinación hacia abajo.	--	Disparos de armas. Respiración del conductor. Movimiento corporal de Arefi.	--	--
16	6:30-6:54	Cámara fija, Arefi entra por la derecha, se inclina para acercarse al herido. La cámara enfoca al herido, regresa a Arefi. Ambos en planos medios.	Ar- ¿Cómo está? He-Bien, no podría estar mejor. ¿Eres un centinela? Ar-¿Cómo sabes?	Disparos de armas. Quejidos del herido. Movimiento corporal.	--	--
17	6:54-6:57	Cámara fija. Mitad derecha primerísimo plano de la cabeza de Arefi. Mitad izquierda plano medio del herido. En tercer plano se encuentra el otro herido.	He- Lo descubrirás cuando llegues. Apúrate	--	--	--
18	6:57-7:03	Plano medio fijo de Arefi	He- Te necesita Ar- ¿Qué debo hacer?	Respiración herido	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
19	7:03-7:22	Plano medio fijo del herido. Se mueve la cámara a la derecha con leve inclinación hacia arriba, enfoca a Arefi.	He- se suponía que no debía hacer nada. Nosotros queríamos venir a usted, pero resultó lo contrario. Levántese y váyase, no hay tiempo para esta conversación. Conductor- muerte a Saddam.	Armas y cohetes.	--	--
20	7:22-7:28	Plano general fijo con el conductor en primer plano y Arefi y los heridos al fondo.	Con- muerte a Saddam, muerte a Saddam, muerte a Saddam, muerte a Saddam.	Armas y cohetes.	--	--
21	7:28-7:54	Plano medio ampliado fijo de Arefi y el herido conversando. Arefi se mueve para besar la frente del herido.	He- cree que está cautivo. Este lugar es más seguro que afuera, en la noche vendrá por nosotros. ¿Por qué no entiendes? Ellos te necesitan.	El conductor sigue balbuceando la consigna, pero ahora se escucha en segundo plano. Armas y cohetes.	--	--
22	7:54-7:56	Plano medio posterior del conductor	--	Balbuceo del conductor. Armas y cohetes.	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
23	7:56-8:06	Plano medio del herido y Arefi despidiéndose.	--	Balbuceo del conductor. Armas y cohetes.	--	--
24	8:06-8:26	Plano general del exterior del tanque, cámara fija. Arefi sale del tanque, se coloca la mochila con los cohetes camina unos pasos, la cámara lo sigue, hasta que se detiene sorprendido.	--	Ruido corporal. Armas y cohetes.	--	--
25	8:26-8:29	Plano subjetivo de Arefi viendo su motocicleta quemándose.	--	Ruido de combustión de la motocicleta. Armas y cohetes.	--	--
26	8:29-8:35	Plano medio con zoom al rostro sorprendido de Arefi.	--	Pasos de Arefi. Ruido de combustión de la motocicleta.	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
27	8:35-8:38	Plano general fijo. La motocicleta quemándose en primer plano, en segundo Arefi y el tanque.	--	Pasos de Arefi. Ruido de combustión de la motocicleta.	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
28	8:38-8:41	Primer plano del rostro de Arefi. Las llamas atraviesan la pantalla y hacen borroso su rostro.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
29	8:41-8:44	Plano subjetivo de Arefi. En pantalla en camino.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
30	8:44-9:10	Contracampo. Vuelve al primer plano de Arefi quien mueve la cabeza observando la situación. Sale de pantalla. La cámara permanece fija.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
31	9:10-9:16	Dolly de los pies de Arefi. La cámara se detiene y hace un plano detalle del tacómetro y velocímetro de la motocicleta que están semi enterrados en el camino.	--	Ruido de los pasos. Armas y cohetes.	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
32	9:16-9:36	Dolly siguiendo a Arefi caminando. La primera toma es un cohete explotando al caer.	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
33	9:36-9:40	Plano subjetivo de Arefi corriendo, en pantalla el camino.	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
34	9:40-9:41	Picada aérea. Arefi se desliza bocarriba asustado por la trayectoria de un cohete cercano	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
35	9:41-9:42	Plano subjetivo de Arefi, contrapicada en movimiento ascendente. En pantalla el cielo.	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
36	9:42— 9:43	Plano medio de Arefi	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
37	9:43-9:44	Plano subjetivo de Arefi. Zoom hacia un montículo de tierra en una orilla del camino.	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
38	9:44	Picada aérea de Arefi quien está en el suelo.	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
39	9:44-9:49	Plano subjetivo de Arefi. Gira a la derecha y se refugia a un lado del camino, el lado contrario al montículo del plano subjetivo anterior.	--	Cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
40	9:49- 10:08	Plano medio de Arefi hincado con la cabeza recargada en el suelo, levanta muy lentamente el rostro y voltea hacia la derecha-actor.	--	Agua. Ruido corporal de Arefi.	--	--
41	10:08- 10:11	Plano subjetivo/detalle de un cohete disparado que cayó en el agua.	--	Agua hirviendo por contacto con el cohete.	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
42	10:11-10:31	Plano medio de Arefi en el suelo, esconde de nuevo la cabeza entre los brazos y llora.	--	Armas y cohetes. Agua hirviendo. Llanto de Arefi.	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión cuando Arefi llora.	--
43	10:31-10:40	Cámara fija hacia el lago, Arefi entra a la pantalla desde abajo y se coloca el casco.	--	Armas y cohetes. Ruido corporal de Arefi.	--	--
44	10:40-10:41	Plano entero de Arefi siguiendo la trayectoria de un cohete hacia la derecha-actor. En cuarto plano la explosión del cohete.	--	Trayectoria y explosión del cohete.	--	--
45	10:41-10:51	Plano detalle del cohete ahogado a la izquierda de la pantalla. En tercer plano desenfocado Arefi, sale de la pantalla caminando hacia la derecha de la pantalla.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
46	10:51-11:16	Plano medio Dolly de Arefi caminando hacia la derecha, atraviesa una polvareda provocada por uno de los dos cohetes que caen cerca de él. Arefi sonríe.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
47	11:16-11:20	Plano subjetivo de Arefi, en pantalla el camino. Caen dos cohetes.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
48	11:20-11:23	Plano medio Dolly de Arefi caminando hacia la derecha. Sonríe.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
49	11:23-11:25	Plano subjetivo de Arefi, en pantalla el camino. Cae un cohete.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
50	11:25-11:30	Primer plano Dolly de Arefi.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
51	11:30-11:32	Plano subjetivo de Arefi, en pantalla el camino. Cae un cohete.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
52	11:32-11:35	Primer plano Dolly de Arefi.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
53	11:35	Plano medio de un cohete cayendo en el fango.	--	Armas y cohetes. Pasos de Arefi.	--	--
54	11:35-11:40	Plano medio Dolly de Arefi caminando hacia la derecha. La cámara hace zoom out.	--	--	--	Pasos de un batallón.
55	11:40-11:43	Plano detalle Dolly de los pasos de Arefi.	--	--	--	Pasos de un batallón, ritmo coordinado con los pasos de Arefi.
56	11:43	Plano medio de un cohete cayendo en el fango.	--	--	--	Pasos de un batallón.

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
57	11:49-11:49	Plano detalle Dolly de los pasos de Arefi. Acelera progresivamente el ritmo.	--	--	--	Pasos de un batallón, ritmo coordinado con los pasos de Arefi.
58	11:49-11:53	Plano medio Dolly de Arefi caminando hacia la derecha. Sonríe.	--	--	--	Pasos de un batallón.
59	11:53	Plano medio de un cohete cayendo en el fango.	--	--	--	Pasos de un batallón.
60	11:53-11:56	Plano americano Dolly en contrapicada de Arefi caminando hacia la derecha.	--	--	--	Pasos de un batallón.
61	11:56-11:58	Plano detalle Dolly de los pasos de Arefi.	--	--	--	Pasos de un batallón.
62	11:58-12:02	Plano americano Dolly en contrapicada de Arefi caminando hacia la derecha	--	--	--	Pasos de un batallón.
63	12:02-12:06	Plano detalle Dolly de los pasos de Arefi, acelera y sale de pantalla hacia la derecha.	--	--	--	Pasos de un batallón.
64	12:06-12:27	Plano general fijo en picada aérea del camino. Arefi atraviesa corriendo de arriba hacia debajo de la pantalla.	--	--	--	Pasos de un batallón.

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
65	12:27-12:38	Cámara en contrapicada, Arefi entra a la pantalla por la derecha. Plano medio Dolly de Arefi caminando a la izquierda de la pantalla. Movimiento descendente de la cámara hacia los pies de Arefi.	--	--	--	Pasos de un batallón.
66	12:38-12:44	Dolly en contrapicada siguiendo la sombra de Arefi. Los pies de Arefi aparecen al final del plano.	--	--	--	Pasos de un batallón.
67	12:44-12:50	Plano medio Dolly de Arefi caminando hacia la izquierda. Sonríe.	--	--	--	Pasos de un batallón.
68	12:50-13:00	Plano detalle Dolly de los pasos de Arefi. Zoom out hacia plano entero de Arefi. Movimiento hacia la izquierda.	--	--	--	Pasos de un batallón.
69	13:00-13:07	Plano detalle Dolly de los pasos de Arefi. Zoom out hacia plano medio de las piernas de Arefi.	--	--	--	Pasos de un batallón.
70	13:07-13:12	Plano medio Dolly de Arefi caminando hacia la izquierda.	--	--	--	Pasos de un batallón.

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
71	13:12-13:14	Plano medio Dolly de las piernas de Arefi. Sale de pantalla y enfoque a la huella de los pasos.	--	Trayectoria y explosión de un cohete.	--	Pasos de un batallón.
72	13:14-13:16	Primer plano Dolly en contrapicada de Arefi	--	--	--	Pasos de un batallón.
73	13:16-13:18	Plano subjetivo de Arefi- Caen dos cohetes.	--	Trayectoria y explosión de cohetes.	--	Pasos de un batallón.
74	13:18	Primer plano dolly en picada de Arefi.	--	Explosión de cohetes	--	Pasos de un batallón.
75	13:19	Plano detalle de la pierna izquierda de Arefi hundiéndose en el fango.	--	Ruido de batalla.	--	Pasos de un batallón.
76	13:19-13:44	Plano entero aéreo en picada de Arefi en el fango. Cambio de colores, en este plano tienden al azul.	--	Viento. Respiración de Arefi.	--	Pasos de batallón cada vez más bajo, hasta que desaparecen.

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
77	13:44-14:44	<p>Primer plano del casco de Arefi. Zoom out siguiendo el movimiento de Arefi que se incorpora. La cámara se detiene en plano medio, Arefi sentado en el fango.</p> <p>La cámara se mueve hacia un plano medio de la orilla del lago, en la parte superior de la pantalla la mano de Arefi mueve el agua como si buscara algo.</p> <p>La cámara se mueve para volver a Arefi que se recuesta de nuevo sobre sus brazos y llora.</p>	--	<p>Movimiento del agua.</p> <p>Llanto de Arefi.</p>	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusiones.	--
78	14:44-14:56	<p>Paneo del lago hacia Arefi, quien se coloca el casco. Durante esta acción la cámara se detiene en él y hace zoom.</p>	--	Trayectoria de un cohete.	--	--
79	14:56-15:00	Cámara subjetiva de Arefi, en pantalla la caída y explosión de un cohete.	--	Explosión del cohete.	--	--
80	15:00-15:02	Primer plano de Arefi, zoom hasta primerísimo plano	--	Trayectoria de un cohete	--	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
81	15:02-15:04	Cámara subjetiva de Arefi, en pantalla la caída y explosión de un cohete unos metros más lejos que el primero-	..	Explosión del cohete.	--	--
82	15:04-15:06	Primer plano de Arefi, zoom hasta primerísimo plano	--	Trayectoria de un cohete	--	--
83	15:06-15:08	Cámara subjetiva de Arefi, en pantalla la caída y explosión de un cohete unos metros más cerca que el primero.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
84	15:08-15:10	Primer plano de Arefi, zoom hasta primerísimo plano	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
85	15:10-15:26	Plano general del camino fijo en picada, Arefi atraviesa la pantalla de arriba hacia abajo, sale. Detrás de él, cruza de izquierda a derecha humo gris.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
86	15:26-15:32	Plano abierto del camino, Arefi atraviesa caminando de derecha a izquierda. Al inicio, cae un cohete en el lado izquierdo, Arefi camina hacia allá y atraviesa la polvareda.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
87	15:32-15:42	Dolly aéreo en picada del camino simulando ser cámara subjetiva.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
88	15:402-15:46	Plano medio Dolly en contrapicada de Arefi caminando de izquierda a derecha.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
89	15:46-15:51	Dolly abierto del camino hacia el lago.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
90	15:51-15:54	Plano medio Dolly en contrapicada de Arefi caminando de izquierda a derecha.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
91	15:54-15:56	Dolly abierto del lago	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--

Segunda secuencia (4:44-16:08)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
92	15:56-16:00	Plano abierto en contrapicada hacia el cielo, Arefi en la esquina inferior derecha entra en pantalla.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--
93	16:00-16:08	Dolly aéreo en picada del camino, sale de él y se mueve en contrapicada hacia el cielo. Podría simular cámara subjetiva.	--	--	Instrumentos de aliento metal, cuerdas y percusión.	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	1:00:27-1:00:57	Plano americano. Arefi y el joven soldado que Hajj había enviado para ayudarlo recostados en el suelo, como si ambos estuvieran muertos. Arefi se incorpora y la cámara se mueve, el joven sale de pantalla (oculto detrás de un pequeño montículo de tierra). Arefi sentado toma el radio y comienza a desarmarlo.	<p>Mohammad (operador de radio)- deja de actuar como un héroe, ¡retírate!</p> <p>Arefi- ¿retirarme? Me van a bañar de balas si me muevo.</p> <p>Mo- Mahdi, ¿qué estás diciendo?</p> <p>Ar- es tarde, necesito cambiar la frecuencia. Conserva los objetivos registrados. Haré lo mejor que pueda, lo demás es deseo de Dios. Reza por mí.</p>	<p>Gis del radio.</p> <p>Ruido de batalla</p>	--	--
2	1:00:57-1:00:58	Plano detalle de la mano derecha de Arefi cambiando la frecuencia del radio.	--	Ruido de las perillas.	--	--
3	1:00:58-1:01:02	Plano medio de Arefi cambiando la frecuencia del radio. Arefi mueve la cabeza y coloca la mirada asustada en un punto.	--	Ruido de las perillas	--	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
4	1:01:02-1:01:48	Plano detalle del muslo derecho del joven donde tiene un disparo. La cámara hace un movimiento ascendente hacia el rostro de Arefi, quita el radio. Se acerca al joven, llorando le besa la mano y voltea a ver su rostro, después gira hacia donde se encuentran los soldados iraquíes.	Ar-hermano, ¿cómo estás? Hermano [...] ¡oh, Imam Hussein! Esto no es justo, ¿no se suponía que debías ayudarme? No estás cumpliendo tu promesa	Ruido de batalla. Respiración, llanto y besos de Arefi.	Instrumentos de cuerda.	--
5	1:01:48-1:01:50	Plano abierto del montículo detrás del cual están los soldados iraquíes.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
6	1:01:50	Plano entero de Arefi preparando el arma para disparar.	--	Ruido del arma.	Instrumentos de cuerda.	--
7	1:01:51	Plano abierto del montículo, un soldado iraquí se asoma en actitud de ataque.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
8	1:01:51-1:01:53	Plano entero de Arefi disparando	--	Disparos	Instrumentos de cuerda.	--
9	1:01:53	Plano abierto del montículo, los disparos de Arefi llegan a la cima, pero no al soldado quien se oculta de nuevo.	--	Disparos.	Instrumentos de cuerda.	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
10	1:01:53-1:01:54	Plano entero de Arefi disparando, gira hacia la izquierda y sigue disparando.	--	Disparos.	Instrumentos de cuerda.	--
11	1:01:54	Plano abierto de otro soldado iraquí oculto detrás de otra parte del montículo, dispara un cohete hacia Arefi.	--	Ruido de batalla.	Instrumentos de cuerda.	--
12	1:01:54-1:01:56	Plano abierto del campo de batalla, trayectoria y explosión del cohete.	--	Trayectoria y explosión del cohete.	Instrumentos de cuerda.	--
13	1:01:56	Primer plano de Arefi saltando en medio de la polvareda que provocó el cohete.	--	Explosión	Instrumentos de cuerda.	--
14	1:01:56-1:02:06	Plano abierto del campo de batalla, se ve la explosión expandirse y la polvareda.	--	Ruido de pequeños elementos moviéndose y cayendo consecuencia de la explosión	Instrumentos de cuerda.	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
15	1:02:06-1:02:39	Primer plano de Arefi cubriéndose del polvo. Dirige la mirada hacia la esquina superior izquierda, la cámara sigue el movimiento hasta llegar al cohete que cayó a unos centímetros de Arefi, él estira la mano para tocarlo.	--	Disparos de armas. Respiración y movimiento corporal de Arefi.	--	--
16	1:02:39-1:02:44	Contracampo. En primer plano el cohete, en segundo la mano de Arefi y en tercero él viendo el cohete.	--	Disparos. Movimiento corporal de Arefi.	Cuando Arefi toca el cohete y se quema, comienzan instrumentos de cuerda y percusión.	--
17	1:02:44-1:02:46	Flashback a la cámara subjetiva del cohete de la primera secuencia. (plano 41)	--	--	Instrumentos de cuerda y percusión.	--
18	1:02:46-1:02:49	Plano medio de Arefi viendo el cohete que está en primer plano. Pequeño zoom hacia su rostro.	--	--	Instrumentos de cuerda y percusión.	--
19	1:02:49-1:02:52	Otro flashback, ahora al plano 45.	--	--	Instrumentos de cuerda y percusión.	--
20	1:02:52-1:03:06	Primer plano de Arefi viendo al cohete que está en primer plano. Sonríe, baja la mirada.	--	--	Instrumentos de cuerda y percusión.	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
21	1:03:06- 1:03:34	Plano detalle del radio, Arefi lo toma, la cámara lo sigue. Se abre el campo para tomarlo hablando por radio.	Ar- Moslem, Mahdi- Moslem, Mahdi [clave que usan para iniciar conversación en radio]. Operador de radio [tal vez Mohammed]- te leo, Mahdi. ¿Cómo estás? Ar- no podría estar mejor. Moslem, encontré una solución.	Disparos. Movimiento corporal. Gis del radio.	--	--
22	1:03:34- 1:03:38	Plano abierto del campo de batalla. Los soldados iraquíes lo cruzan para acercarse a Arefi.	--	Pasos de los soldados.	--	--
23	1:03:38- 1:03:42	Plano medio de Arefi hablando por radio.	OpR- pero es tu posición. Ar- no, si dios quiere, pronto será el infierno para los iraquíes.	Ruido del radio cuando Arefi lo mueve.	--	--
24	1:03:42- 1:03:48	Plano abierto del campo de batalla. Los soldados iraquíes lo cruzan para acercarse a Arefi.	Opr- ¿qué no estás ahí? Ar- hombre, ¿pertenezco al infierno?	Pasos de los soldados.	--	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
25	1:03:48- 1:03:56	Plano medio de Arefi hablando por radio	Ar-te juro, santa Fátima, terminalo. Opr-debes prometer abandonar el lugar. Ar- OK, lo prometo	Gis del radio.	--	--
26	1:03:56- 1:04:00	Plano general del campo de batalla, los soldados iraquíes se acercan a Arefi.	--	Ruido del movimiento de los soldados.	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
27	1:04:00- 1:04:01	Plano detalle del reloj de Arefi (14:57), lleva el cronómetro a cero.	--	Ruido de los botones del reloj cuando los presiona Arefi	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
28	1:04:01- 1:04:10	Plano medio de Arefi hablando por radio.	Opr- ¿Cuántas nueces? Ar- Manda una lluvia de caramelos.	Gis del radio.	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
29	1:04:10- 1:04:12	Plano general del campo de batalla, los soldados iraquíes se acercan a Arefi.	--	Ruido del movimiento de los soldados.	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
30	1:04:12- 1:04:20	Plano medio de Arefi y el joven. Arefi se despide y se incorpora mientras se quita el casco.	Ar- mantendré mi promesa	Movimiento corporal de Arefi.	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
31	1:04:20- 1:04:22	Plano general del campo de batalla, los soldados iraquíes se acercan a Arefi.	--	Ruido del movimiento de los soldados.	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
32	1:04:22- 1:04:38	Cámara fija en contrapicada. Entra Arefi a la pantalla de abajo hacia arriba, se está incorporando con las manos arriba, en actitud de rendición, coloca las manos atrás de la cabeza.	--	--	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
33	1:04:38- 1:04:44	Plano general abierto fijo. Arefi al centro de la pantalla, los soldados se acercan a él formando un semicírculo. Todos le apuntan	--	--	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--
34	1:04:44- 1:04:48	Primer plano lateral de Arefi. La cámara hace un pequeño movimiento hacia la izquierda y la luz parásita solar cruza en medio de su brazo derecho, por el ángulo interior del codo.	--	--	Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
35	1:04:48-1:05:19	<p>Plano secuencial en la base del batallón al que Arefi fue a apoyar.</p> <p>Plano entero Hajj en primer plano y en tercero dos soldados disparando contra el enemigo. Hajj camina, la cámara lo sigue, se acerca al tanque iraquí que acaban de capturar.</p>	<p>Hajj- voy con ellos.</p> <p>Soldado- voy, Hajj.</p> <p>Médico-ven, derecho, ven. [voltea hacia Hajj] Hajj, lo capturaron intacto para nosotros.</p> <p>Hajj- sí, muy bien</p>	<p>Disparos.</p> <p>Ruido provocado por el tanque.</p>	<p>Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.</p>	--
36	1:05:19-1:06:00	<p>Plano general amplio desde el otro lado de la trinchera.</p> <p>El tanque se aproxima, pero antes entran dos camionetas con refuerzos que también avanzan hacia la cámara. Se detienen para que bajen los soldados. Hajj y Hassan en primer plano los reciben, Hassan le señala hacia donde se lleva a cabo la acción de la secuencia anterior.</p>	<p>Hajj- bienvenidos, espero no estén cansados [dicho de cortesía]</p> <p>Refuerzos- gracias</p> <p>Hajj- chicos, divídanse y ayuden a los chicos en las trincheras. ¡Apúrense!</p> <p>Hassan-Hajj, ¿qué está pasando allá?</p>	<p>Ruido provocado por el tanque y las camionetas.</p>	<p>Instrumentos aliento metal, cuerdas y percusión.</p>	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
37	1:06:00	Picada aérea de la zona donde se encuentra Arefi. Cae la primera bomba contra los soldados iraquíes.	--	Trayectoria y explosión de la bomba	--	--
38	1:06:00-1:06:07	Plano medio fijo de Hajj y Hassan. Hajj sale de pantalla hacia la izquierda, la cámara sigue a Hassan que grita dando instrucciones.	Hajj-le están disparando al centinela. Hassan - 7, 8 de ustedes vaya con Hajj, Mohammad, ve con ellos.	Trayectoria de otra bomba.	--	--
39	1:06:07-1:06:16	Plano medio de Hassan pasan soldados frente a él, camina tras ellos, la cámara lo sigue.	—	Trayectoria y explosión de bombas. Ruido corporal de los soldados.	--	--
40	1:06:16-1:06:20	Plano entero en zoom out de las bombas impactándose en tierra y los soldados cayendo.	--	Cuatro explosiones (una cada segundo, al mismo ritmo que los soldados van muriendo)	--	--
41	1:06:21-1:06:22	Un soldado cayendo de un montículo en medio de la polvareda.	--	Una explosión	--	--
42	1:06:22-1:06:28	Plano entero en zoom out de las bombas impactándose en tierra y los soldados cayendo.	--	Cuatro explosiones (una cada segundo, al mismo ritmo que los soldados van muriendo)	--	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
43	1:06:28-1:06:30	Plano medio de los pies de un soldado cayendo. Se atraviesa la polvareda como cortinilla, cuando se le de pantalla, aparece otro soldado girando en el suelo hacia la derecha.	--	Una explosión	--	--
44	1:06:30-1:06:32	Plano general de un montículo del que caen dos soldados.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--
45	1:06:32	Plano general de un montículo del que cae un soldado.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--
46	1:06:33	Plano general en picada de un soldado, casco y arma sobre los que cae una bomba, y la polvareda que provoca.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--
47	1:06:33-1:06:40	Plano entero en zoom out de las bombas impactándose en tierra y los soldados cayendo.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
48	1:06:40- 1:06:45	Plano general de dos soldados subiendo un montículo, cae una bomba y la polvareda cubre por completo la visión, poco a poco se aclara.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--
49	1:06:45	Plano entero de un soldado caído disparando.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--
50	1:06:45- 1:06:51	Plano descendente de un casco cayendo de un montículo.	--	Explosión de bombas.	Voz en pedal	--
51	1:06:51- 1:07:20	Plano a ras del suelo, en primer plano un soldado con estereotipo iraquí, conforme se mueve la cámara, entran en pantalla otros dos soldados.	--	--	--	Movimiento de agua, como olas de mar.
52	1:07:20- 1:07:41	Plano medio de Arefi muerto boca arriba. Pequeños movimientos de cámara ascendente, a la izquierda y zoom out, pero la imagen nunca deja de ser plano medio.	--	Viento.	--	Movimiento de agua, como olas de mar.

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
53	1:07:41- 1:07:45	Plano general abierto fijo en picada del campo de batalla, en pantalla los soldados muertos.	--	Viento.	--	--
54	1:07:45- 1:08:08	Plano general de la entrada de la trinchera hacia donde se desarrolló la acción. El viento se lleva la polvareda. Entra Hajj, el médico y los soldados de apoyo. Se detienen al ver la escena.	--	Pasos de los soldados. Viento.	--	--
55	1:08:08- 1:08:15	Plano general abierto fijo desde el otro lado de la trinchera. En primer plano los soldados muertos, en último Hajj y su batallón.	--	Viento.	--	--
56	1:08:15- 1:08:44	Plano medio de Hajj, en segundo plano fuera de foco el médico. Los soldados cruzan. Hajj sale de pantalla. Plano medio del médico que saca la bandera blanca con la consigna _____ del palo de madera.	--	Pasos de los soldados Viento.	--	--

Última secuencia (1:00:27-1:09:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
57	1:08:44-1:08:50	Plano medio de Arefi tendido sobre el suelo	--	Pasos. Viento.	--	--
58	1:08:50-1:09:05	Plano medio en contrapicada del médico. Movimiento de cámara descendente hacia el rostro de Arefi. El médico lo cubre con la bandera.	--	Disparos. Viento. Pasos.	Cuando lo cubre comienza: Instrumentos de aliento metal y cuerdas.	--
59	1:09:05-1:09:07	Primer plano de Hajj viendo hacia Arefi llorando.	--	--	Instrumentos de aliento metal y cuerdas.	--
60	1:09:07-1:09:22	Plano medio de Arefi. Zoom hacia el reloj cubierto de sangre, sonando la alarma.	--	Alarma del reloj.	Instrumentos de aliento metal y cuerdas.	--
61	1:09:22-1:09:24	Primer plano de Hajj viendo hacia Arefi llorando.	--	Alarma del reloj.	Instrumentos de aliento metal y cuerdas.	--
52	1:09:24-1:09:32	Plano detalle del reloj sangrado.	--	Alarma del reloj.	Instrumentos de aliento metal y cuerdas.	--

APÉNDICE 2

Análisis formal de *De Karjeh a Rin*

Cortinilla inicio (0:12-0:48)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	0:12-0:28	<p>Texto:</p> <p>Este filme es sobre los pacientes heridos químicamente, quienes fueron expuestos a un tipo raro de gas químico—cuya extensión ha sido totalmente limitada.</p> <p>Por tanto, cualquier similitud entre los efectos reales de los gases químicos y los síntomas vistos en los personajes, son mera coincidencia y fueron considerados para las necesidades cinematográficas</p>	--	--	--	--

Segunda secuencia (3:18-7:22)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	3:18-3:24	Plano detalle de una televisión que transmite la imagen de Saddam Hussein en entrevista	--	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
2	3:24-3:27	<p>Primer plano: plano medio de un hombre volteando.</p> <p>Segundo plano: un hombre comiendo</p> <p>Tercer plano: un hombre sirviendo comida</p> <p>Cuarto plano: la cabeza de un hombre (detrás del hombre en primer plano)</p>	--	<p>Periodista dando las noticias en alemán.</p> <p>Ruido del hombre que come</p>	--	--

Segunda secuencia (3:18-7:22)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
3	3:27-3:31	Plano detalle de una televisión que transmite imágenes de la invasión iraquí a Kuwait. En la pantalla, además, aparece la hora (17:09) y la leyenda “imágenes filmadas en secreto en Kuwait” en árabe	--	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
4	3:31-3:35	Primer plano: primer plano de hombre viendo la televisión Segundo plano: plano medio de hombre viendo la televisión y bebiendo jugo, pone el vaso en la mesa	--	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
5	3:35-3:39	Primer plano: plano medio de hombre comiendo Segundo plano: en la parte superior de la pantalla, la televisión. En el lado derecho, una imagen con mujeres aparentemente iraníes.	Nozar.-El mundo es muy pequeño (voz forzada, se escucha su respiración al hablar).	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
6	3:39-3:44	Primer plano de hablando Nozar.	Nozar.-del frente a este lugar (voz forzada, se escucha su respiración al hablar).	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--

Segunda secuencia (3:18-7:22)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
7	3:44-3:52	Primer plano de Said, sonríe.	Nozar-¿Me recuerdas, Said? (voz forzada, se escucha su respiración al hablar). Said- Habla un poco más	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
8	3:52-4:02	Primer plano de Nozar.	Nozar-¿Aún no me reconoces?... El cuarto anti-ataque, ¿recuerdas? La tercera fase (voz forzada, se escucha su respiración al hablar)	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
9	4:02-4:18	Plano general fijo del comedor. Primer plano: plano medio de Asghar, Said y Nozar Segundo y tercer plano: hombres en otras mesas comiendo Cuarto plano: el muro donde se recarga la televisión que aún transmite imágenes de Kuwait. La cámara se mueve ascendente izquierda y se acerca a Said y Nozar que se ponen de pie y se abrazan. Said besa la frente de Nozar	Said-¿Cuánto tiempo has estado aquí? Aunque pusiste a prueba mi ceguera. Nozar-pensé que me habías olvidado (voz forzada, se escucha su respiración al hablar, tose mientras habla). Said- No necesito ver nada, Nozar.	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--
10	4:18-4:20	Plano medio de Asghar que observa a Said y Nozar sonriendo.	Nozar-entonces, ¿me reconoces? (voz forzada, se escucha su respiración al hablar, tose mientras habla).	Periodista dando las noticias en alemán.	--	--

Segunda secuencia (3:18-7:22)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
11	4:20-4:22	Plano medio de Said y Nozar, Said toma la cara de Nozar con ambas manos.	Nozar-pusiste las manos en el lugar correcto, el lugar donde me cacheteaste está aún caliente, ¿no es así? (voz forzada, se escucha su respiración al hablar)	Periodista dando las noticias en alemán	--	--
12	4:22-4:25	Plano medio de Asghar viendo a Said y Nozar, ya no sonrío.	--	Respiración de Nozar.	--	--
13	4:25-4:29	Primer plano de Said viendo a Nozar que aparece del lado derecho de la pantalla, el espectador ve la parte izquierda y posterior de su rostro y cabeza	--	Respiración de Nozar	--	--
14	4:29-4:51	Plano general fijo del comedor. Primer plano: Asghar, Said sentándose y Nozar de pie. Segundo plano: hombres comiendo Tercer plano: el muro donde se recarga la televisión que aún transmite imágenes de Kuwait. Nozar se sienta y sigue hablando.	Nozar-Seguías gritando que llegaríamos a Karbala, ¿llegamos? Enseña a ellos cómo luchar con las manos vacías (señala hacia el muro donde está la televisión). Ahora ni tú ni yo estamos ahí, ambos estamos aquí (voz forzada, se escucha su respiración al hablar).	--	--	--
15	4:51-4:59	Plano medio de Asghar hablando En segundo plano aparecen dos hombres, cada uno hablando con las personas en su mesa	Asghar-Nozar, deja de dar vueltas y ve al punto. El sueño de todos los pasajeros a Karbala se hizo realidad, pero tú y yo Said- es suficiente, Asghar.	--	--	--

Segunda secuencia (3:18-7:22)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
16	4:59-5:01	Plano medio de Said y Nozar viendo a Asghar	--	--	--	--
17	5:01-5:03	Plano medio de Asghar que mueve la cabeza en desaprobación.	--	--	--	--
18	5:03-5:16	Plano medio Said y Nozar. Nozar se pone de pie, la cámara lo sigue en plano americano, sale de la habitación.	Nozar-¿qué diferencia hizo? Yo perdí un pulmón, tú la pierna y él la vista (voz forzada, se escucha su respiración al hablar).	Ruido de la mesa y la puerta cuando Nozar las mueve para salir.	--	--
19	5:16-7:22	Plano medio de Asghar viendo hacia la puerta por donde salió Nozar, voltea a ver a Said, la cámara se mueve en paneo hasta plano medio de Said.	--	--	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
1	17:08-17:27	Gran plano general abierto del hospital. La cámara desciende hasta llegar al jardín por donde caminan Said y Leila. En paneo, la cámara los sigue hasta el automóvil.	Said-había oído sobre todo tipo de exilios, menos éste. Leila-es orden del doctor. Debes estar fuera de este lugar por unos días. Said- estaré en tu camino, seré un problema para tu marido y para ti. Leila- créeme, Anderias estará encantado de conocerte.	Pájaros cantando	--	--
2	17:27-17:52	Plano general Primer plano: primer plano de Said de espaldas Segundo plano: el automóvil. Tercer plano: Leila viendo a Said tratando de abrir la puerta del copiloto Cuarto plano: cerca de arbusto. Al final del plano, Said voltea hacia el jardín que se encuentran detrás de él.	Leila-déjame decirte algo, hermano, ellos permitieron que estés conmigo 40 horas, ¡40 horas! En ese tiempo no van a solucionar tu vista, Said. Quiero ver a mi madre y a Maryam, de hecho, quiero ver mi nación. Said- ni 40 días son suficiente para eso	Pájaros cantando Al final, se escucha una discusión.	--	--
3	17:52-17:55	Primer plano de Said	Said-¿es la voz de Asghar? ¿Qué está mal?	Pájaros cantando Una discusión en el fondo.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
4	17:55-18:01	Vuelve al plano general con Said en primer plano y Leila en tercero. Leila da cuatro pasos a derecha actor para ver al grupo que discute	Leila-creo que es él	Pájaros cantando Una discusión en el fondo.	--	--
5	18:01-18:06	Plano general entero del grupo que discute, en él están Asghar y Nozar	--	Pájaros cantando Una discusión.	--	--
6	18:06-18:10	Cámara fija Plano medio lateral de Said, camina hacia el frente (izquierda de la pantalla) y sale, en ese momento entra por la derecha Leila	Said-Ire allá. Leila-Said	Pájaros cantando Una discusión en el fondo.	--	--
7	18:10-18:13	Plano entero del jardín Primer plano: plano americano de Asghar. Segundo plano: el enfermero que lleva la silla de ruedas de Asghar que trata de tranquilizarlo. Tercer plano: un árbol y dos hombres sentados sobre el pasto Cuarto plano: el muro del hospital	Asghar-si dices tonterías una vez más, mandaré tu cuerpo a Teherán.	--	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
8	18:13-18:16	Plano entero de tres hombres, al centro Nozar sentado en el suelo, igual que el hombre a la derecha actor, el que se encuentra a la izquierda actor de Nozar está sentado en una banca Segundo plano: una silla de ruedas vacía Tercer plano: un hombre sentado en otra banca.	Nozar-ahora es tiempo de que abras tus oídos y escuches estas tonterías	--	--	--
9	18:16-18:20	Plano americano de Leila que camina hacia Said, la cámara la sigue en Dolly	Leila-sólo nos quedan 39 horas. Said-algo pasó	Discusión en el fondo.	--	--
10	18:20-18:22	Primero plano de Asghar.	Asghar-¿por qué estás peleando? Said-¡Basta, Asghar!	Ruido de los pasos	--	--
11	18:22-18:29	Plano medio fijo de Said y Leila. Said camina hacia el frente y sale de la pantalla por la izquierda	Said-espérame aquí.	Ruido de pasos.	--	--
12	18:29-18:31	Primer plano de Asghar, se ve alterado.	Said-esto no es propio de ti	Ruido de pasos		--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
13	18:31-18:34	Plano general. Said camina hacia el grupo que se encuentra en segundo plano, la cámara se mueve en paneo, se detiene cuando Said se agarra del respaldo de la banca en que está sentado uno de ellos.	Said-éste no es lugar para estas discusiones.	Ruido de pasos	--	--
14	18:34-18:39	Plano medio de Asghar En tercer plano se ve una pareja sentada en una banca. Desenfocados.	Asghar- (se dirige a Said) hace menos de una hora que entregamos el cuerpo de Naser. (Ahora se dirige a Nozar) deberías estar avergonzado.	Ruido de pasos	--	--
15	18:39-18:50	Plano entero del jardín Primer plano: Asghar y su enfermero Segundo plano: el resto del grupo (Said incluido) Tercer plano- el hombre en la banca Nozar se pone de pie y camina hacia Asghar, Said lo toma del brazo y lo impide. Lo lleva hacia la izquierda actor y caminando salen de la pantalla por la derecha.	Nozar-¿qué debo hacer con mi situación? Tú viniste por una pierna y regresarás. ¿Qué pasará conmigo? Mi situación es igual a la de Naser. (Voz forzada, tose al hablar)	Ruido de pasos	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
16	18:50-18:54	Plano general Primer plano: Said y Nozar caminan hacia Leila Segundo plano: Leila de pie viendo hacia ellos. Tercer plano: El auto de Leila. Cuarto plano: árboles y el hospital.	Asghar-ellos también tentaron muchos veces a Naser para que pidiera asilo	Ruido de pasos	--	--
17	18:54-18:56	Plano entero del jardín Primer plano: Asghar y su enfermero Segundo plano: el resto del grupo Tercer plano- el hombre en la banca	Asghar-será mejor que no te compares con él.	Ruido de pasos.	--	--
18	18:56-18:58	Plano general Primer plano: Said y Nozar caminan hacia Leila Segundo plano: Leila camina hacia su auto Tercer plano: El auto de Leila. Cuarto plano: árboles y el hospital.	--	Ruido de pasos.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
19	18:58-19:04	Plano detalle del reflejo de Nozar en el retrovisor del auto de Leila. Luce consternado. En segundo plano un camión verde con lona blanca (con la leyenda: dobergsteiner.Bäder-Küchen-Heizung-Tiefbau) avanzando hacia la derecha de la pantalla. El auto gira hacia la derecha atrás del camión.	--	Ruido de la calle.	--	--
20	19:04-19:07	Primer plano: Primer plano de Leila. Segundo plano: Said con el rostro girado hacia Leila Tercer plano: un auto rojo circulando	Said- ¿Cuántos hijos tenía Naser?	Ruido de la calle.	--	--
21	19:07-19:10	Primer plano de Nozar viendo al frente, después de que Said termina la pregunta, voltea hacia la ventana	Nozar- No sé (voz forzada, se escucha su respiración al hablar).	Ruido de la calle.	--	--
22	19:10-19:14	Primer plano: Primer plano de Leila. Segundo plano: Said con el rostro girado hacia Leila	Said- pensé que ustedes eran cercanos.	Ruido de la calle.	--	--
23	19:14-19:17	Primer plano de Nozar viendo hacia la ventana. Baja el vidrio.	--	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
24	19:17-19:19	Plano medio de Said, toma interior del auto, desde el asiento detrás de Leila (Nozar está sentado detrás del copiloto)	Said- ¿y tú? ¿Cuántos hijos tienes?	Ruido de la calle.	--	--
25	19:19-19:27	Primer plano de Nozar viendo hacia la ventana. Se quita la boina. Voltea la mirada hacia Said.	Nozar-¿hijos? Ninguno. (Voz forzada, se escucha su respiración al hablar).	Ruido de la calle.	--	--
26	19:27-19:31	Plano medio de Said, toma interior del auto, desde el asiento detrás de Leila	Said-¿ninguno?, pero te casaste hace mucho tiempo.	Ruido de la calle.	--	--
27	19:31-19:37	Primer plano de Nozar viendo hacia la ventana.	Nozar-sí, más o menos hace cuatro años, pero nos separamos el año pasado. (Voz forzada, se escucha su respiración al hablar, tose al final).	Ruido de la calle.	--	--
28	19:37-19:39	Primer plano: Primer plano de Leila viendo por el retrovisor a Nozar. Segundo plano: Said con el rostro girado hacia Leila	Said-¿por qué?	Ruido de la calle. Nozar tose.	--	--
29	19:39-19:52	Primer plano de Nozar tosiendo, se cubre la boca con la boina, deja de toser y se la coloca de nuevo en la cabeza. Después de hacer la primera pregunta, vuelve a toser y se toca el pecho.	Nozar- ¿no es obvio? Fue por esta tos, estaba harta. (Voz forzada, se escucha su respiración al hablar, tose mientras habla).	Ruido de la calle. Nozar tose.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
30	19:52-19:55	Primer plano de Said con el rostro hacia la cámara, izquierda actor.	Said-¿ella estaba harta o tú? Nozar-¿qué diferencia hay?	Ruido de la calle.	--	--
31	19:55-20:02	Primer plano de Nozar viendo hacia adelante.	Nozar-por uno o dos años pensé que tal vez este era el deseo de Dios, pero... noté que ella temía algo	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
32	20:02-20:09	Primer plano: Primer plano de Leila viendo por el retrovisor a Nozar. Segundo plano: Said con el rostro girado hacia Leila	Nozar-pero ella no habló sobre eso.	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
33	20:09-20:12	Primer plano de Nozar viendo hacia adelante.	Nozar-un día sentí que debíamos hablar	Ruido de la calle Respiración de Nozar	--	--
34	20:12-20:19	Primer plano: Primer plano de Leila viendo por el retrovisor a Nozar. Segundo plano: Said con el rostro girado hacia Leila	Nozar-le dije "quiero que mi hijo sepa lo que le pasó a su padre"	Ruido de la calle Respiración de Nozar.	--	--
35	20:19-20:21	Primer plano de Said con el rostro hacia la cámara, izquierda actor.	Nozar- "él debe saber por qué luché, dónde luché"	Ruido de la calle.	--	--
36	20:21-20:26	Primer plano de Nozar viendo hacia adelante.	Nozar-" y cómo luché"	Ruido de la calle	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
37	20:26-20:27	Primer plano: Primer plano de Leila. Segundo plano: Said con el rostro girado hacia Leila	--	Tos de Nozar.	--	--
38	20:27-20:34	Primer plano de Nozar viendo hacia adelante tosiendo.	Nozar-(después de toser) disculpe, señora, yo me quedo aquí.	Ruido de la calle. Tos y respiración forzada de Nozar.	--	--
39	20:34-20:52	Gran plano general fijo de la calle, el auto de Leila se acerca a la cámara y se detiene, mientras los otros autos avanzan hacia la derecha de la pantalla. Después de que el auto se detiene, Nozar abre la puerta y desciende, cierra la puerta y camina hacia el frente del carro, se detiene en la ventana de Said, se acerca.	Leila-disculpe	Ruido de la calle.	--	--
40	20:52-20:54	Plano subjetivo de Leila. Primer plano: Said viendo al frente Segundo plano: Nozar asomándose por la ventana viendo hacia Leila	--	Ruido de la calle	--	--
41	20:54-20:56	Primer plano de Leila hablando, dirigiéndose a Nozar.	Leila-¿qué dijo su esposa?	Ruido de la calle.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
42	20:56-20:58	Plano subjetivo de Leila. Primer plano: Said viendo al frente Segundo plano: Nozar asomándose por la ventana viendo hacia Leila	Nozar-ella indirectamente me dijo que mi situación es peligrosa	Ruido de la calle.	--	--
43	20:58-21:00	Primer plano de Leila viendo hacia Nozar.	--	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
44	21:00-21:03	Plano subjetivo de Leila. Primer plano: Said viendo al frente Segundo plano: Nozar asomándose por la ventana viendo hacia Leila	Nozar- que nuestro hijo podría nacer con deficiencias.	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
45	21:03-21:05	Primer plano de Leila viendo hacia Said.	Nozar- por cierto, señora	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
46	21:05-21:07	Plano subjetivo de Leila. Primer plano: Said viendo al frente Segundo plano: Nozar asomándose por la ventana viendo hacia Leila	Nozar-¿todas las mujeres son así?	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
47	21:07-21:09	Primer plano de Leila viendo hacia Said.	--	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
48	21:09-21:10	Plano subjetivo de Leila. Primer plano: Said viendo al frente Segundo plano: Nozar asomándose por la ventana viendo hacia Leila. Se va, sale de la pantalla por la izquierda.	--	Ruido de la calle. Respiración de Nozar.	--	--
49	21:10-21:13	Primer plano de Leila que sigue con la mirada la trayectoria de Nozar. Suspira.	--	Ruido de la calle.	--	--
50	21:13-21:14	Plano subjetivo de Leila que ve a Nozar caminar por la calle.	Leila-guerra	Ruido de la calle.	--	--
51	21:14-21:20	Primer plano de Leila aún viendo hacia Nozar.	Leila-¿hay alguna palabra más sucia que ésta? Said- paz Leila-¿qué?	Ruido de la calle.	--	--
52	21:20-21:22	Plano subjetivo de Leila viendo a Said que habla. *campo-contracampo*	Said-dije paz.	Ruido de la calle.	--	--
53	21:22-21:23	Primer plano de Leila viendo a Said. *campo-contracampo*	Leila-¿debes estar bromeando!	Ruido de la calle.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
54	21:23-21:30	Plano subjetivo de Leila viendo a Said que habla. *campo-contracampo*	Said-cuando la definición de guerra no es clara, cualquier palabra puede ser buena o mala	Ruido de la calle.	--	--
55	21:30-21:33	Primer plano de Leila viendo a Said. *campo-contracampo*	Leila-¿su situación no define todo?, ¿por qué no dices a él qué significa la guerra?	Ruido de la calle.	--	--
56	21:33-21:39	Plano subjetivo de Leila que ve a Nozar caminar por la calle.	Said-él busca un simpatizante, no esas definiciones.	Ruido de la calle.	--	--
57	21:39-21:43	Plano subjetivo de Leila viendo a Said que habla.	Said-nadie forzó a Nozar a ir al frente,	Ruido de la calle.	--	--
58	21:43-21:45	Primer plano de Leila viendo a Nozar.	Said-fue su decisión.	Ruido de la calle.	--	--
59	21:45-21:47	Plano entero del auto de Leila yéndose	Leila-ahora él también está tomando una decisión.	Ruido de la calle.	--	--
60	21:47-21:49	Plano subjetivo de Leila que ve a Nozar caminar por la calle.	--	Ruido de la calle.	--	--
61	21:49-21:52	Primer plano: primer plano de Said viendo hacia Leila. Segundo plano: plano medio de Leila Tercer plano: la calle sin autos circulando.	Leila-estamos en un lugar familiar para algunos iraníes.	Ruido de la calle.	--	--

Quinta secuencia (17:08-22:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
65	21:52-21:53	Parece plano subjetivo de Said se ve una oficina (la imagen se ve desde la posición de Said, pero no puede ser subjetiva porque Said es ciego). Movimiento dolly de cámara.	Said-¿la embajada?	Ruido de la calle.	--	--
66	21:53-22:01	Primer plano: primer plano de Said viendo hacia la calle. Segundo plano: plano medio de Leila Tercer plano: la calle. Después de que Leila habla, Said voltea hacia la calle y se quita los lentes.	Leila-¿la embajada? No, la oficina de inmigración.	Ruido de la calle.	--	--
67	22:01-22:04	Plano subjetivo de Said, la imagen se ve borrosa con los colores barridos.	--	--	Instrumentos de cuerda y aliento	--
68	22:04-22:10	Primer plano: primer plano de Said viendo hacia la calle, sin lentes. Segundo plano: plano medio de Leila Tercer plano: la calle.	--	--	Instrumentos de cuerda y aliento. Comienzan a escucharse campanas que funden con la siguiente escena.	Campanas.

Décima secuencia (56:36-58:58)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	56:36-56:43	Plano detalle de las radiografías del pecho de Said, la cámara se mueve hacia la izquierda hasta un plano medio del médico que observa las radiografías, se quita los lentes y se acerca a ellas.	--	--	--	--
2	56:43-56:50	Plano detalle de una jeringa con sangre, en segundo plano desenfocado el rostro de Said. Cambia el foco al rostro de Said	--	Pájaros cantando	--	--
3	56:50-56:52	Plano medio de Leila que se toca el pecho con rostro preocupado	--	Pájaros cantando	--	--
4	56:52-56:55	Plano medio del médico que observa las radiografías, se coloca los lentes	--	Pájaros cantando	--	--
5	56:55-56:56	Plano conjunto de Said recostado, una enfermera sostiene la jeringa de la que extrae sangre de su pecho. Said voltea hacia el médico.	--	Pájaros cantando.	--	--

Décima secuencia (56:36-58:58)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
6	56:56-57:15	<p>Plano medio de Leila, el médico y el responsable y traductor iraní.</p> <p>En segundo plano, las radiografías.</p> <p>La cámara se mueve en paneo hacia la izquierda, el médico habla, Leila lo ve y el traductor cruza los brazos.</p> <p>El médico camina hacia la derecha de la pantalla, la cámara lo sigue en paneo, pero se detiene un momento en Leila que después da dos pasos tras él y la cámara la sigue también en paneo, se detiene en plano medio de ambos. El médico de espalda y ella de lado, él gira hacia ella. Él camina y sale por la derecha de la pantalla.</p>	<p>Médico-tarde o temprano, él entrará en estado de shock (en alemán).</p> <p>Leila-doctor, no puedo creer que mi hermano tenga cáncer en la sangre. (en alemán)</p> <p>Médico-he estudiado el archivo, mis colegas iraníes lo examinaron minuciosamente, no creo que haya un error. (en alemán)</p>	--	--	--
7	57:15-57:19	<p>Plano subjetivo de Leila.</p> <p>Plano conjunto del médico, gira hacia la cámara mirando a ella y vuelve a su cuaderno con intención de escribir</p>	<p>Médico-de cualquier forma, nosotros haremos nuestras pruebas (en alemán)</p>	--	--	--
8	57:19-57:21	<p>Plano conjunto de Said recostado, viendo hacia el médico, una enfermera sostiene la jeringa de la que extrae sangre de su pecho.</p>	--	--	--	--

Décima secuencia (56:36-58:58)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
9	57:21-57:52	<p>Plano medio de Leila y el traductor.</p> <p>Después de la conversación con el traductor, Leila camina hacia Said, la cámara lo sigue en paneo hasta plano medio de Said recostado, la enfermera aún sostiene la jeringa, mientras Said habla con Leila, la extrae y revisa. Leila queda en primer plano desenfocado, sólo se ve la mitad izquierda actor de su cabeza y hombro.</p> <p>La cámara se mueve a la derecha y enfoca en primer plano a Leila, Said queda en segundo plano desenfocado.</p>	<p>Traductor- Said es uno de los casos de heridos con químicos muy raros. Hemos visto uno o dos casos similares. (en alemán)</p> <p>Leila-¿Said es un caso raro? (en alemán)</p> <p>Traductor-sí, desafortunadamente. (en alemán)</p> <p>Leila-Said, ¿alguna vez estuviste expuesto a químicos?</p> <p>Said-¿cómo?</p> <p>Leila-¿estuviste o no?</p> <p>Said-varias veces, pero me hospitalizaron de inmediato. Fue hace tres o cuatro años. Creo que me recuperé.</p> <p>Leila-doctor, tal vez mi hermano no es uno de esos casos raros. (en alemán)</p>	--	--	--
10	57:52-57:57	Plano medio del médico que ve hacia Leila, se voltea.	Médico-de cualquier modo, tiene leucemia. (en alemán)	--	--	--
11	57:57-58:03	<p>Plano medio de Leila en la derecha de la pantalla.</p> <p>Segundo plano: plano medio del traductor con los brazos cruzados viendo hacia el médico.</p> <p>Leila voltea hacia el traductor, el foco cambia hacia él.</p>	Traductor-este tipo de gas químico fue usado muy poco en el frente. (en alemán)	--	--	--

Décima secuencia (56:36-58:58)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
12	58:03-58:05	Plano medio del médico de espalda a la cámara, está tomando material de un botiquín.	Médico-eso aún no se ha probado científicamente. (en alemán)	--	--	--
13	58:05-58:13	Plano medio del traductor que descruza los brazos y levanta la mano derecha.	Traductor-doctor ¿puede dejar ese conservadurismo? Las estanterías están llenas de esos archivos, incluso sus medios de comunicación lo han revelado. (en alemán)	--	--	--
14	58:13-58:17	Plano medio del médico que gira la cabeza y después el torso hacia el traductor.	Médico- ¡basta! Hace falta evidencia médica o sólida. (en alemán)	--	--	--
15	58:17-58:26	Plano medio del traductor con las manos en la cintura, mira con desaprobación al médico.	Traductor-no tengo ninguna experiencia, pero entiendo las estadísticas. Usted tiene que anunciar esto. (en alemán)	--	--	--
16	58:26-58:28	Plano medio del médico saliendo de la habitación, se encuentra en la puerta volteando hacia el traductor, se frota la frente desesperado.	Traductor-Iraq esos misiles lanzó esos misiles... (en alemán)	--	--	--
17	58:28-58:35	Plano medio del traductor.	Traductor- hace cuatro años. (en alemán)	--	--	--
18	58:35-58:37	Plano medio del médico saliendo de la habitación, se encuentra en la puerta volteando hacia el traductor. Sale y cierra la puerta	Médico-los pacientes me esperan	--	--	--
19	58:37-58:39	Plano medio del traductor.	Said-¿alguien puede darme una explicación?	--	--	--

Décima secuencia (56:36-58:58)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
20	58:39-58:40	Plano medio de Said, ya de pie, viendo hacia Leila que se encuentra de espaldas en primer plano desenfocada.	Said-¿qué está mal?	--	--	--
21	58:40-58:42	Plano medio de Leila que ve a Said, niega con la cabeza.	--	--	--	--
22	58:42-58:46	Primer plano del traductor, en segundo plano se ven las radiografías.	Traductor- desafortunadamente tus pulmones están infectados. Si Dios quiere, te recuperarás pronto.	--	--	--
23	58:46-58:48	Primer plano de Said	Said-¿infección en los pulmones?	--	--	--
24	58:48-58:50	Primer plano del traductor, en segundo plano se ven las radiografías.	Traductor-por los gases químicos	--	--	--
25	58:50-58:54	Primer plano de Said que gira la cabeza hacia Leila, en segundo plano entra la enfermera por la izquierda de la pantalla	Said: ¿cuántos días debo permanecer aquí?	--	--	--
26	58:54-58:56	Primer plano del traductor, en segundo plano se ven las radiografías.	Traductor- hasta que te recuperes	--	--	--
27	58:56-58:58	Primer plano de Said que gira la cabeza hacia Leila, en segundo plano la enfermera.	Said-¿cuántos días?	--	--	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
Después de cenar, Said sale a caminar, Andreus lo sigue, pero lo pierde en el tren.						
1	1:08:06-1:09:23	<p>Plano general de Said sentado en una banca frente al río. Aparece de espalda hacia el espectador. Se balancea mientras grita.</p> <p>Se pone de pie, camina hacia el barandal de la orilla, levanta la mano derecha hacia el cielo.</p> <p>La cámara se mueve hacia arriba y toma en picada a Said que grita y mueve los brazos.</p> <p>Por la derecha de la pantalla, aparece un hombre aparentemente borracho, se detiene detrás de Said, camina hacia el barandal del lado derecho de Said sacando una botella del bolsillo de su chamarra, la bebé y después la avienta al río. Se hinca y también grita</p>	<p>Said-Dios, Dios, Dios, (gritando) ¿por qué aquí? Te busqué en la tierra y no me llevaste. Te busqué en el agua y no me mataste. Te busqué en islas, pero tomaste mi vista en lugar de mi cuerpo. ¿Por qué aquí, aquí? ¡Aquí! Tengo una queja, no estoy de acuerdo. ¿Qué pasó con tu compasión?, ¿con tu clemencia?, ¿dónde están? No era nuestro acuerdo. ¿Por qué aquí?, pregunté ¿por qué aquí? ¿Para qué me devolviste la vista? ¿Por qué hiciste eso?, ¿de qué sirve ahora?, ¿para ver qué? Me quiero quejar, ¿con quién me puedo quejar?, ¿con quién puedo hablar?, ¿con quién se supone que me queje?</p>	<p>Ruido del río.</p> <p>Quejas del hombre.</p>	<p>Instrumentos de cuerda</p>	--
2	1:09:23-1:09:40	<p>Gran plano general de Said sentado en la misma banca. Dormido sobre el brazo izquierdo Ya de día.</p> <p>En tercer plano cruza un barco por el río, entra por la derecha de la pantalla.</p>	--	<p>Campanas iglesia.</p>	--	--
3	1:09:40-1:09:49	<p>Plano medio de Said despertando. Levanta la cabeza lentamente.</p>	--	<p>Campanas iglesia.</p>	--	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
4	1:09:49-1:09:53	Plano general de una iglesia	--	Campanas iglesia	--	Sonido de un órgano
5	1:09:53-1:09:56	Plano medio del techo de la iglesia dando atención a la cruz en la punta de las dos aguas.	--	Pájaro cantando Campanas iglesia.	--	Sonido de órgano.
6	1:09:56-1:10:07	Plano detalle de una cruz de metal. La cámara desciende hasta plano medio del sacerdote que dirige la ceremonia. Primer plano: sacerdote con libro sostenido con ambas manos. Segundo plano: velas encendidas y un par de macetas con plantas sobre una mesa	--	Órgano y voces cantando.	--	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
7	1:07:10-1:10:23	<p>Plano conjunto de la iglesia desde una esquina del ala derecha.</p> <p>Primer plano: mujer mayor rezando con libro sostenido por ambas manos</p> <p>Segundo plano: pilar amplio de la cúpula.</p> <p>Tercer plano: el sacerdote y dos acólitos rezando, cada uno sostiene un libro con ambas manos, detrás de una mesa de madera con mantel blanco, unas flores y velas.</p> <p>Cuarto plano: la otra ala de la iglesia.</p> <p>La cámara se mueve a la derecha y gira hasta plano conjunto de los asistentes a la ceremonia</p>	--	Órgano y voces cantando.	--	--
8	1:10:23-1:10:29	Plano medio lateral de un hombre mayor tocando el órgano.	--	Órgano y voces cantando.	--	--
9	1:10:29-1:10:34	Plano general abierto del interior de la iglesia, al centro y en segundo plano, el sacerdote.	--	Órgano y voces.	--	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
10	1:10:34-1:10:40	<p>Contracampo del plano anterior.</p> <p>Plano general abierto del interior de la iglesia.</p> <p>Primer plano: un candelabro de siete brazos.</p> <p>Segundo plano: el sacerdote y los acólitos de espaldas al espectador.</p> <p>Tercer plano: los asistentes a la ceremonia. 12 en total.</p> <p>Cuarto plano: la puerta abierta, se ve el exterior.</p>	--	<p>Órgano y voces.</p> <p>Tos Said.</p>	--	--
11	1:10:40-1:10:45	Plano medio del sacerdote que levanta la mirada y gira la cabeza hacia la izquierda actor.	--	--	--	--
12	1:10:45-1:10:52	Plano subjetivo del sacerdote. La cámara pasa por todos los asistentes desde la derecha actor hasta la esquina del ala derecha donde se encuentra Said sentado en el suelo.	--	<p>Órgano y voces cantando.</p> <p>Tos Said.</p>	--	--
13	1:10:52-1:10:55	Plano medio del sacerdote viendo hacia Said.	--	--	--	--
14	1:10:55-1:11:08	Plano subjetivo del sacerdote viendo a Said, se acerca.	--	Canto y tos de Said.	--	--
15	1:11:08-1:11:14	Plano subjetivo de Said. todos se acercan a verlo	--	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
16	1:11:14-1:11:17	Plano entero de Said sentado en el suelo junto a un pequeño altar con velas e imágenes.	--	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--
17	1:11:17-1:11:25	Plano subjetivo de Said. El sacerdote camina hacia él, los asistentes lo siguen. La cámara gira hacia la derecha.	--	--	Instrumentos de cuerda	--
18	1:11:25-1:11:29	Plano entero de Said sentado en el suelo junto a un pequeño altar con velas e imágenes. Baja la cabeza y la pone cerca de las rodillas. Se balancea	--	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--
19	1:11:29-1:11:31	Plano entero de la puerta de la iglesia, del interior al exterior, se ve una patrulla llegar.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
20	1:11:31-1:11:33	Plano medio del sacerdote y una mujer. El sacerdote voltea hacia la puerta.	--	--	Instrumentos de cuerda	--
21	1:11:33-1:11:37	Plano entero de la puerta de la iglesia. Se ve a los policías bajar de la patrulla.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
22	1:11:37-1:11:40	Plano medio del sacerdote y una mujer. El sacerdote ve hacia la puerta. Gira y empieza a caminar.	--	--	--	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
23	1:11:40-1:11:50	Plano entero del sacerdote en primer plano, camina hacia la puerta. En segundo plano, la mujer con la que platicaba. La cámara lo sigue en paneo hacia la derecha de la pantalla. Se detiene cuando el sacerdote cruza frente a ella, sale de la pantalla por la derecha. En segundo plano queda Said rezando.	--	--.	Instrumentos de cuerda.	--
24	1:11:50-1:11:53	Plano entero de la puerta, el sacerdote sale a encontrarse con los policías.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
25	1:11:53-1:11:56	Plano americano del sacerdote en la entrada de la iglesia. Desde el exterior. Uno de los policías se acerca, el otro lo sigue.	Sacerdote- buenos días, ¿están aquí para rezar?	--	Instrumentos de cuerda.	--
26	1:11:56-1:11:59	Plano medio de ambos policías. En el fondo se ve el río. El policía que no habla, busca con la mirada al interior de la iglesia.	Policía-no, estamos aquí por nuestro deber.	--	Instrumentos de cuerda	--
27	1:11:59-1:12:02	Plano americano del sacerdote en la entrada de la iglesia. Desde el exterior.	Sacerdote-entonces, ¿qué puedo hacer por ustedes?	--	--	--
28	1:12:02-1:12:05	Plano medio de ambos policías. En el fondo se ve el río.	Policía-escuchamos que un extranjero arruinó su ceremonia	--	Instrumentos de cuerda	--
29	1:12:05-1:12:08	Plano americano del sacerdote en la entrada de la iglesia. Desde el exterior.	Sacerdote-¿quién les dijo eso?	--	--	--

Décimo segunda secuencia (1:03:31-1:14:15)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
30	1:12:08-1:12:10	Plano medio de ambos policías. En el fondo se ve el río.	Sacerdote- Un sirviente de Dios está rezando aquí	--	--	--
31	1:12:10	Plano americano del sacerdote en la entrada de la iglesia. Desde el exterior. Un policía trata de entrar, pero el sacerdote se lo impide extendiendo el brazo derecho.	Sacerdote-justo como nosotros.	--	--	--
La policía lleva a Said a la residencia iraní. Asghar le dice que Nozar dejó esa mañana la residencia.						

Décimo tercera secuencia (1:14:15-1:17:35)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
1	1:14:15-1:14:16	Gran plano general fijo de la calle, el auto de Leila se acerca a la cámara y se detiene, mientras los otros autos avanzan hacia la derecha de la pantalla	--	Ruido de la calle.	--	--
2	1:14:16-1:14:19	Plano general de la fachada de la oficina de inmigración. El auto de Leila en primer plano. Se detiene y se abren tres puertas.	--	Ruido de la calle.	--	--
3	1:14:19-1:14:25	Plano entero del auto de Leila, descienden de él Said, Asghar y Leila. Said camina hacia la entrada, la cámara lo sigue. En la mitad de la escalera se detiene y gira hacia atrás por el lado izquierdo actor.	Leila-¡Said!	Ruido de la calle.	--	--

Décimo tercera secuencia (1:14:15-1:17:35)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
4	1:14:25-1:14:29	Plano entero del auto de Leila. Ella camina hacia el frente para rodear el auto. Asghar baja con dificultad.	Leila-¿qué quieres hacer? Asghar-¡espérame!	Ruido de la calle.	--	--
5	1:14:29-1:14:31	Plano conjunto de Said en la entrada de la oficina. En tercer plano se ve la puerta.	Said-no es necesario que vengas.	Ruido de la calle	--	--
6	1:14:31-1:14:33	Plano general desde la entrada de la oficina. Primer plano: Said subiendo las escaleras. Segundo plano: Leila caminando hacia él. Tercer plano: Asghar junto al auto. Cuarto plano: camellón con vegetación.	Leila-por amor de Dios, ¡déjalo solo!	Ruido de la calle	--	--
7	1:14:33-1:14:35	Plano conjunto de Said entrando al edificio y Leila, en plano americano, detrás de él.	--	Ruido de la calle	--	--
8	1:14:35-1:14:40	Plano general desde la entrada del edificio. Primer plano: Said en la puerta voltea a ver a Leila Segundo plano: Leila subiendo las escaleras. Tercer plano: Asghar caminando con dificultad. Cuarto plano: el auto de Leila. Asghar dejó su puerta abierta. Cuarto plano: camellón con vegetación.	Leila-cada quién tiene derecho a decidir su propio destino. ¿No es así?	Ruido de la calle	--	--

Décimo tercera secuencia (1:14:15-1:17:35)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
9	1:14:40-1:14:43	Plano conjunto de Said en la puerta del edificio viendo hacia Leila que está en plano entero detrás de él, cinco escalones abajo.	Said-eso es lo que quiero decirle.	Ruido de la calle.	--	--
10	1:14:43-1:14:44	Primer plano: Leila en plano medio Segundo Plano: plano entero de Asghar caminando hacia la entrada Tercer plano: el auto de Leila con la puerta abierta	--	Ruido de la calle.	--	--
11	1:14:44-1:15:03	Plano general del interior de la oficina la cámara recorre la oficina muy concurrida. Said entra por la derecha de la pantalla. La cámara lo sigue. Nozar está sentado al final del pasillo	--	Ruido de la oficina	--	--
12	1:15:03-1:15:06	Plano medio abierto de Said. En segundo plano se ven seis hombres formados. Said ve hacia Nozar.	--	Ruido de la oficina.	--	--
13	1:15:06-1:15:09	Plano subjetivo de Said que ve en plano americano a Nozar que está sentado sosteniendo unos papeles. Se pone de pie y se aleja.	--	Ruido de la oficina.	--	--
14	1:15:09-1:15:11	Plano medio abierto de Said. En segundo plano se ven seis hombres formados. Said ve hacia Nozar. Se mueve hacia la izquierda de la pantalla.	--	Ruido de la oficina.	--	--

Décimo tercera secuencia (1:14:15-1:17:35)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
15	1:15:11-1:16:44	<p>Plano entero de Said caminando hacia Nozar. La cámara se mueve hacia atrás, después en paneo, siguiendo a Nozar hasta llegar a plano medio de ambos personajes. Said toma con la mano derecha el hombro izquierdo de Nozar que finge leer los papeles que sostiene, gira hacia la izquierda actor para ver a Said. Después de la pregunta, Nozar vuelve al pasillo. Said lo sigue. Caminan hacia la entrada. Después de charlar un poco, Nozar se voltea, pero Said le toma el brazo derecho. Nozar lo rechaza y se va, Said lo persigue. Bajan unas escaleras y siguen caminando, Said detrás de Nozar.</p> <p>Nozar sale por el lado izquierdo de la pantalla, queda Said en plano medio. La cámara se mueve hacia la izquierda hasta plano americano de ambos. Said se da la vuelta y sale por la derecha.</p>	<p>Said-¿por qué haces esto? Deje, ¿por qué haces esto?</p> <p>Nozar-es mi asunto</p> <p>Said-¿qué vas a poner en antecedentes?</p> <p>Nozar-dije que no es asunto de nadie más.</p> <p>Said-te reto a que escribas que fuiste voluntario <i>basiyi</i> que ahora se arrepiente.</p> <p>Nozar-peor que eso, un olvidado <i>basiyi</i>, un <i>basiyi</i> muerto, un <i>basiyi</i> humillado</p> <p>Said-eres tú quién ha olvidado. Eres tú quien olvidará. Tú serás humillado y muerto, no un <i>basiyi</i>. (tose)</p> <p>Nozar-¿no ves?, ¿no ves lo que hicieron a los <i>basiyies</i>?</p> <p>Said-los <i>basiyies</i> se volvieron <i>basiyies</i> por estas calamidades.</p> <p>Said-déjalos ser. Dime de tí. ¿Qué te darán ellos?</p> <p>Nozar-respeto</p> <p>Said-¿respeto por qué?</p> <p>Nozar-por ser un ser humano, por respirar, por pensar.</p>	<p>Ruido oficina.</p> <p>Tos de Said.</p>	<p>--</p>	<p>--</p>

Décimo tercera secuencia (1:14:15-1:17:35)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
16	1:16:44-1:16:46	Plano medio trasero de Said que camina hacia la salida de la oficina, gira hacia atrás para ver a Nozar.	--	Ruido de oficina.	--	--
17	1:16:46-1:16:48	Plano entero lateral de Nozar. Baja dos escalones hacia Said.	--	Ruido de oficina	--	--
18	1:16:48-1:16:51	Plano medio abierto de Said viendo hacia Nozar.	--	Ruido de oficina	--	--
19	1:16:51-1:16:55	Plano medio lateral de Nozar, camina hacia Said. La cámara lo sigue hasta plano medio de ambos.	--	Ruido de oficina	--	--
20	1:16:55-1:16:56	Primer plano de Said viendo a Nozar	--	Ruido de oficina	--	--
21	1:16:56-1:16:57	Primer plano de Nozar viendo a Said. Levanta el brazo derecho hacia Said.	--	Ruido de oficina	--	--
22	1:16:57-1:16:58	Primer plano de Said que recibe una cachetada de Nozar.	--	Ruido de oficina.	--	--
23	1:16:58-1:17:01	Primer plano de Nozar viendo a Said.	Nozar-espero no volver a verte.	Ruido de oficina	--	--
24	1:17:01-1:17:05	Primer plano de Said viendo a Nozar.	Said-vendiste todo por un precio muy bajo	Ruido de oficina	--	--
25	1:17:05-1:17:06	Primer plano de Nozar viendo a Said.	--	Ruido de oficina	--	--
26	1:17:06-1:17:12	Primer plano de Said viendo a Nozar, después de hablar gira a la derecha actor y camina hacia la entada. La cámara lo sigue en paneo.	Said-incluso esta cachetada.	Ruido de oficina	Instrumentos de cuerda.	--

Décimo tercera secuencia (1:14:15-1:17:35)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
27	1:17:12-1:17:35	Plano medio abierto lateral de Nozar con la cara hacia abajo. Gira hacia la izquierda actor, da unos pasos hasta un pizarrón del que sostiene con la mano derecha. Se agacha y tose.	--	Ruido de oficina. Tos Nozar	Instrumentos de cuerda	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	1:17:35-1:17:41	Gran plano general de un hospital, la cámara se mueve en paneo hacia la derecha, se detiene en el edificio principal.	--	Pájaros cantando.	--	--
2	1:17:41-1:17:56	Plano general de la entrada del hospital. Llega un grupo de periodistas.	--	Pájaros cantando Conversan	--	--
3	1:17:56-1:18:03	Plano medio de un paciente recostado con un micrófono en primer plano.	Paciente 1-estuve en coma 50 días, cuando abrí los ojos (voz forzada, parecida a la de Nozar) (en persa)	Traducción	--	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
4	1:18:03-1:18:17	Plano medio conjunto de una periodista, el traductor, camarógrafo e iluminador. La periodista asiente a cada frase que el paciente pronuncia. Se acerca el micrófono y hace una pregunta.	Paciente 1-estaba en un hospital en Austria, pensé que me habían capturado. (voz forzada, parecida a la de Nozar) (en persa) Periodista habla en alemán. Traductor-¿es su primera vez en Alemania? (en persa)	Traducción	--	--
5	1:18:17-1:18:20	Plano medio de un paciente recostado con un micrófono en primer plano, levanta dos dedos respondiendo a la pregunta	Periodista- dos veces (en alemán)	--	--	--
6	1:18:20-1:18:23	Primer plano de la periodista y el traductor.	Periodista habla en alemán. Traductor- entonces su tratamiento no fue exitoso. (en persa)	--	--	--
7	1:18:23-1:18:28	Primer plano del paciente	Paciente-sí fue. Cada vez han operado una parte de mi cuerpo. (voz forzada, parecida a la de Nozar) (en persa)	--	--	--
8	1:18:28-1:18:33	Plano conjunto de otro paciente, éste se encuentra sentado y con ropa casual. La luz de la periodista lo ilumina.	Paciente 2-¿por qué estás contando esas historias? Nosotros somos los que tenemos que hacer las preguntas, no ellos. (dirigiéndose al paciente 1)	--	--	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
9	1:18:33-1:18:37	Plano conjunto del primer paciente y el equipo periodístico. Todos miran al segundo paciente. La luz sigue apuntando al primero. Error de continuidad.	--	Traducción.	--	--
10	1:18:37-1:18:38	Plano conjunto del segundo paciente, voltea hacia el lado contrario de los periodistas.	--	--	--	--
11	1:18:38-1:18:43	Plano conjunto del primer paciente y el equipo periodístico. Caminan hacia la cama del segundo. La periodista se sienta en ella.	Periodista habla en alemán. Traductor-¿qué preguntas tiene?	--	--	--
12	1:18:43-1:18:46	Plano medio cerrado del segundo paciente. En la parte izquierda de la pantalla se ve el micrófono.	Paciente 2-¿quién dio esos químicos a Iraq?	--	--	--
13	1:18:46-1:18:53	Plano conjunto del equipo periodístico. Después de que el traductor habla, la periodista se incorpora, se acerca el micrófono y pregunta.	Periodista habla en alemán.	Traducción	--	--
14	1:18:53-1:18:58	Plano medio cerrado del segundo paciente. Entra el micrófono por la izquierda de la pantalla.	Traductor- usted, ¿qué piensa? Paciente 2-es muy fácil. Todos saben que eran no era capaz de manufacturar esos materiales	Traducción.	--	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
15	1:18:58-1:19:03	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono cerca del paciente	--	Traducción	--	--
16	1:19:03-1:19:06	Plano medio cerrado del segundo paciente. En la parte izquierda de la pantalla se ve el micrófono.	Paciente 2-Asia y África también son incapaces. Eso deja a América y Europa	Traducción	--	--
17	1:19:06-1:19:11	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono cerca del paciente	--	Traducción	--	--
18	1:19:11	Plano medio cerrado del segundo paciente. En la parte izquierda de la pantalla se ve el micrófono.	--	Traducción	--	--
19	1:19:11-1:19:15	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono para hablar.	Periodista habla en alemán	--	--	--
20	1:19:15-1:19:28	Plano medio cerrado del segundo paciente. Se acerca el micrófono al paciente por la izquierda de la pantalla.	Traductor-¿cree que Iraq esté usando gases químicos en esta guerra? Paciente 2- ¿creo? Voy a aclarar algo para todos los europeos, Iraq es nuestro país vecino, tenemos 1200 kilómetros de frontera compartida	Traducción	--	--
21	1:19:28	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono cerca del paciente	--	Traducción	--	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
22	1:19:28-1:19:31	Plano medio cerrado del segundo paciente. En la parte izquierda de la pantalla se ve el micrófono.	Paciente 2-tienen misiles de largo alcance que atacaron nuestras ciudades	--	--	--
23	1:19:31-1:19:34	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono cerca del paciente	Paciente 2-puedo asegurarles que Iraq no tiene misiles que crucen continentes.	--	--	--
24	1:19:34-1:19:38	Plano medio cerrado del segundo paciente. En la parte izquierda de la pantalla se ve el micrófono.	Paciente 2-entonces, no pueden dañar a Europa, a menos que ustedes vayan por ellos.	--	--	--
25	1:19:38-1:19:40	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono cerca del paciente	Paciente 2-ésa es la pregunta que tengo para ustedes.	--	--	--
26	1:19:40-1:19:50	Plano medio cerrado del segundo paciente. En la parte izquierda de la pantalla se ve el micrófono.	Paciente 2- ¿están aquí por derechos humanos o por derechos del petróleo? Iraq atacó, incluso, su propia ciudad, Halabcheh (tose) con bombas químicas (tose)	Tos del segundo paciente	--	--
27	1:19:50-1:19:52	Primer plano del primer paciente	Periodista habla en alemán	--	--	--
28	1:19:25-1:20:00	Plano medio cerrado del segundo paciente	9	Tos del segundo paciente. Traducción.	--	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
29	1:20:00-1:20:06	Plano conjunto del equipo periodístico. La periodista sostiene el micrófono cerca del segundo paciente. Cuando el traductor termina, se acerca el micrófono para hablar	Periodista-gracias (en alemán)	--	--	--
30	1:20:06-1:20:07	Plano entero de Said recostado de espaldas a la cámara.	--	--	Instrumentos de cuerda	--
31	1:20:07-1:20:18	Plano americano del equipo periodístico. La cámara se mueve hasta un plano medio de Said recostado (luz demacrado). Gira hacia la periodista cuando le habla.	Periodista habla en alemán.	--	Instrumentos de cuerda.	--
32	1:20:18-1:20:24	Plano conjunto del equipo periodístico. La periodista se sienta en la cama de Said mientras sostiene el micrófono y habla	Periodista habla en alemán.	--	Instrumentos de cuerda.	--
33	1:20:24-1:20:25	Plano medio de Said recostado. La periodista sostiene el micrófono cerca de él.	Traductor-¿qué se debe hacer con el régimen iraquí?	--	Instrumentos de cuerda.	--
34	1:20:25-1:20:29	Plano conjunto del equipo periodístico. La periodista sostiene el micrófono cerca de Said.	Traductor-¿el régimen de Bagdad debe ser castigado?	--	Instrumentos de cuerda.	--
35	1:20:29-1:20:33	Plano medio de Said recostado. La periodista sostiene el micrófono cerca de él, se cubre la boca cuando tose.	--	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--

Décimo cuarta secuencia (1:17:35-1:20:55)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
36	1:20:33-1:20:37	Plano conjunto del equipo periodístico. La periodista sostiene el micrófono cerca de Said.	--	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--
37	1:20:37-1:20:44	Primer plano de Said tosiendo, se cubre la boca con la mano derecha. Se quita el oxígeno.	--	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--
38	1:20:44-1:20:55	Plano medio cerrado de la periodista y el traductor. Ella sostiene el micrófono cerca de Said. La cámara se mueve a la izquierda, la iluminadora se acerca la periodista.	Iluminadora-no está diciendo nada.(en alemán) Periodista-¿no puedes escucharlo?, ¿puede una voz ser más fuerte? (en alemán)	Tos de Said.	Instrumentos de cuerda.	--

Décimo sexta secuencia (1:26:40-1:28:36)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
1	1:26:40-1:27:20	Plano detalle de una televisión transmitiendo noticias sobre la intervención de la coalición en Kuwait e Iraq. La cámara se mueve en paneo hasta un plano medio de Said recostado viendo la televisión. Voltea hacia la ventana.	--	Noticias Respiración Said. Pequeños golpes en la ventana	--	--
2	1:27:20-1:27:23	Plano entero de Asghar detrás de la ventana de protección	Asghar-¿dónde has estado, guerrero?	--	--	--

Décimo sexta secuencia (1:26:40-1:28:36)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
3	1:27:23-1:27:30	Plano medio de Said recostado viendo hacia Asghar.	Said-en el acuario, ¿por qué no vienes y ves?	Respiración Said.	--	--
4	1:27:30-1:27:46	Plano conjunto de Asghar, la cámara se va acercando hasta plano medio. Asghar llora.	Asghar-no blasfemes, estás en el palacio real. Ojalá pudiera acompañarte. Si me pides que cante, canto; si me pides que baile, bailo; si me pides que muera, muero.	Respiración Said Llanto Asghar	Instrumentos de cuerda	--
5	1:27:46-1:28:00	Plano medio de Said acostado viendo a Asghar. La cámara se acerca hasta primer plano.	Said-deberías poder bailar con esas piernas.	Llanto Asghar	Instrumentos de cuerda (va subiendo volumen)	--
6	1:28:00-1:28:14	Plano conjunto de Asghar. En el reflejo de la ventana se ve plano entero de Said. Asghar deja una muleta y baila.	--	Golpes de Asghar al caer	Instrumentos de cuerda	Percusiones no coordinadas con las cuerdas, es el sonido del recuerdo en el campo de batalla.
7	1:28:14-1:28:36	Primer plano de Said viendo hacia Asghar. Sonríe.	Said-Olvidalo, Asghar	Respiración Asghar.	Instrumentos de cuerda	--

Décimo octava secuencia (1:29:25-1:30:49)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
1	1:29:25-1:29:31	Plano medio abierto de Said sentado en la cama sonríe. Comienza a toser.	--	Tos Said	--	--
2	1:29:31-1:29:45	Plano conjunto de Fatemeh cargando a su hija. En el reflejo de la ventana se ve plano entero de Said sentado en la cama. La cámara se acerca hasta plano medio de Fatemeh.	--	Tos y respiración Said.	--	--

Décimo octava secuencia (1:29:25-1:30:49)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
3	1:29:45-1:29:51	Plano medio de Said que sonríe al ver a su esposa e hija.	--	Tos y respiración Said.	--	--
4	1:29:51-1:29:55	Primer plano de la hija, en el reflejo se ve a Said sentado muy encorvado.	--	Tos y respiración Said.	--	--
5	1:29:55-1:30:07	Plano medio abierto de Said, la cámara se acerca hasta primer plano. Said nunca deja de toser. Se cubre la cara con la mano	--	Tos y respiración Said.	Instrumentos de cuerda.	--
6	1:30:07-1:30:21	Plano conjunto de Fatemeh cargando a su hija. En el reflejo de la ventana se ve plano entero de Said sentado en la cama tosiendo. La cámara se acerca hasta plano medio. En el reflejo se ve a Said tosiendo, se recuesta con la mano derecha en el rostro. Cambia el foco al reflejo	--	Tos y respiración Said	Instrumentos de cuerda.	--
7	1:30:21-1:30:26	Plano americano de Said recostado sobre el lado derecho, con la mano derecha en el rostro. Tose. Levanta el rostro.	--	--	Instrumentos de cuerda	--
8	1:30:26-1:30:28	Recuerdo del frente. Plano entero de Asghar danzando sin camisa, pero sí con máscara, en pleno ataque con armas químicas.	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--
9	1:30:28-1:30:32	Plano medio de Said recostado viendo a su esposa e hija. Tose. La cámara se acerca hasta plano medio cerrado.	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--
10	1:30:32-1:30:34	Recuerdo del frente. Plano medio de Said sacándose la máscara.	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--
11	1:30:34-1:30:36	Plano medio cerrado de Said recostado viendo a su esposa e hija. La cámara se acerca. Tose.	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--

Décimo octava secuencia (1:29:25-1:30:49)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
12	1:30:36-1:30:38	<p>Recuerdo del frente</p> <p>Plano medio de Asghar, Said le coloca su máscara.</p>	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--
13	1:30:38-1:30:41	Plano medio cerrado de Said recostado.	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--
14	1:30:41-1:30:49	<p>Recuerdo del frente</p> <p>Plano americano de Said cargando un lanza morteros. Camina unos pasos y gira sobre sí mismo, la cámara lo sigue en paneo.</p>	--	--	Instrumentos de cuerda y voces.	--

Décimo novena secuencia (1:30:49-1:31:42)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
1	1:30:49-1:31:07	<p>Gran plano general de una pista de despegue.</p> <p>Primer plano: vegetación</p> <p>Segundo plano: Un avión despegando.</p> <p>Tercer plano: un avión aterrizando.</p> <p>La cámara sigue en contrapicada al avión que despega.</p>	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
2	1:31:07-1:31:15	<p>Gran plano general abierto aéreo en picada de la ciudad.</p> <p>La cámara se mueve ascendente hasta las nubes.</p>	--	--	Instrumentos de cuerda.	--

Décimo novena secuencia (1:30:49-1:31:42)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
3	1:31:15-1:31:20	Plano conjunto del avión. Primer plano: Asghar y Anderias sentado en la fila de adelante. Segundo plano: Fatemeh y Leila sentadas en la fila de atrás. Tercer plano: otros pasajeros.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
4	1:31:20-1:31:22	Plano medio de Anderias. Sostiene la mirada al frente.	--	--	Instrumentos de cuerda.	--
5	1:31:22-1:31:42	Primer plano de Leila, sostiene la mirada al frente, suspira, voltea a ver a su hijo que sostiene la placa de Said. El niño la ve mientras la balancea. La luz de la ventana abraza la placa	--	--	Instrumentos de cuerda.	--

APÉNDICE 3

Análisis formal de *En el nombre del padre*

Primera secuencia (0:16-8:27)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	0:16-0:25	Plano detalle de una mano sosteniendo un pico y golpeando para hacer un hueco mayor en la tierra. Aparece la punta de un artefacto metálico.	--	Golpes del pico contra la tierra. Choque de los dos metales.	--	--
2	0:25-0:32	Plano detalle de mano sosteniendo otra herramienta con la que sigue cavando, pero ahora con más cuidado. Va descubriendo el artefacto metálico.	--	Golpes de la herramienta contra la tierra. Respiración agitada	--	--
3	0:32-0:38	Plano detalle de la mano, ahora con una brocha, quitando el exceso de tierra alrededor del objeto metálico al lado izquierdo de la pantalla. También utiliza la herramienta del plano anterior.	--	Golpes y barrido de la tierra. Respiración agitada.	--	--
4	0:38-0:44	Plano detalle de la mano quitando el exceso de tierra alrededor del objeto metálico. Esta vez del lado derecho de la pantalla. Desvela el objeto, es la punta de una flecha.	--	Barrido de la tierra. Respiración agitada	--	--
5	0:44-0:53	Primer plano en contrapicado de Habibeh que usa velo blanco y un sombrero de tela azul. Gira la cabeza a la derecha actor, entra luz parásita por la derecha de la pantalla (detrás de su cabeza), se frota la cara con la mano derecha, voltea a ver a la cámara y gira la cabeza a la izquierda actor.	--	Respiración agitada.	--	--

Primera secuencia (0:16-8:27)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
6	0:53-0:56	Plano entero en picada de un campo de trabajo. En tercer plano se ve vegetación. Habibeh se pone de pie y entra a la pantalla por abajo hasta quedar en plano medio abierto. Trata de llamar la atención de Meisam.	Habibeh-Meisam, Meisam (susurro)	Ruido de trabajos de excavación	--	--
7	0:56-0:59	Plano entero abierto Primer plano: lateral de monte con vegetación Segundo plano: cuatro personas. Tres hombres y una mujer que se acomoda el chador. La mujer hace señas a Tercer plano: campo con vegetación	--	Ruido de trabajos de excavación	--	--
8	0:59-1:02	Plano medio en picada de Habibeh que hace señas con la mano derecha.	Habibeh-Meisam, llama a Meisam	Ruido de trabajos de excavación	--	--
9	1:02-1:06	Plano entero abierto Primer plano: lateral de monte con vegetación Segundo plano: cuatro personas. Tres hombres y la mujer gira a la derecha actor y se agacha, hace señas hacia Habibeh aparece Meisam. Tercer plano: campo con vegetación	--	Ruido de excavación.	--	--
10	1:06-1:11	Plano medio en picada de – dibuja, en el aire, la punta de flecha a Meisam	--	Ruido de excavación	--	--

Primera secuencia (0:16-8:27)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
11	1:11-1:15	Plano entero: Primer plano: vegetación Segundo plano: plano medio de Meisam, mueve la cabeza, sacude las manos, se pone los lentes y expresa que no entiende. Tercer plano: campo con vegetación.	Habibeh-punta de flecha.	Ruido de excavación.	--	--
12	1:15-1:21	Primer plano de Habibeh que dibuja la punta de una flecha en el aire y después finge lanzar algo.	Habibeh-punta de flecha, lanza	Ruido de excavación	--	--
13	1:21-1:23	Plano entero: Primer plano: vegetación Segundo plano: plano medio de Meisam que aún no entiende. Tercer plano: campo con vegetación.	--	Ruido de excavación.	--	--
14	1:23-1:27	Primer plano de Habibeh que trata de explicar a Meisam cuando el profesor le llama, ella bajo los brazos	Profesor-señorita Shafi	Ruido de excavación.	--	--
15	1:27-1:28	Plano entero en contrapicada del profesor	Profesor-¿hay algún problema?	Ruido de excavación.	--	--
16	1:28-1:31	Primer plano de Habibeh	Habibeh-No	Ruido de excavación.	--	--
17	1:31-1:33	Plano entero en contrapicada del profesor	Profesor-entonces ¿por qué todas esas señas?	Ruido de excavación.	--	--

Primera secuencia (0:16-8:27)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
18	1:33-1:40	Primer plano de Habibeh que finge estirarse-	Habibeh-sólo me estaba estirando Profesor-muy bien, vuelve a tu trabajo	Ruido de excavación	--	--
19	1:40-1:42	Plano entero en contrapicada del profesor.	Profesor-muy bien, vuelve a tu trabajo	Ruido de excavación.	--	--
20	1:42-1:45	Primer plano de Habibeh que gira los ojos hacia Meisam	--	Ruido de excavación.	--	--
21	1:45-1:48	Plano entero. Primer plano: vegetación Segundo plano: Meisam que señala hacia el profesor. Detrás de la vegetación está la chica con el chador. Tercer plano: campo con vegetación.	--	Ruido de excavación	--	--
22	1:48-1:49	Primer plano de Habibeh que se agacha y sale de la pantalla por la izquierda abajo.	--	Ruido de excavación	--	--
23	1:49-1:56	Primer plano en contrapicada de Habibeh que sonríe y hace movimiento fuera de cámara con los brazos.	--	Ruido de excavación	--	--
24	1:56-2:12	Plano detalle de manos excavando y la punta de flecha. Saca la punta con ambas manos. La cámara hace pequeños movimientos siguiendo las manos.	--	Ruido de excavación	--	---

Primera secuencia (0:16-8:27)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
25	2:12-2:17	Plano medio en picada de Habibeh que se pone de pie y levanta la punta de flecha por encima de su cabeza. La cámara se mueve hacia arriba.	Habibeh-profesor	Ruido de excavación	--	--
26	2:17-2:20	Plano entero en picada de cuatro estudiantes que ven hacia Habibeh.	--	Ruido de excavación	--	--
27	2:20-2:23	Plano medio en contrapicada del profesor que voltea hacia Habibeh.	Profesor-tráela con cuidado	Ruido de excavación	--	--
28	2:23-2:28	Plano medio en picada de Habibeh que sostiene la punta de flecha, camina hacia la derecha actor. La cámara la sigue con movimiento en paneo.	--	Ruido de excavación	--	--
29	2:28-2:33	Plano entero de cuatro estudiantes que caminan hacia arriba.	--	Pasos.	--	--
30	2:33-2:42	Plano entero en picada. Primer plano: vegetación Segundo plano: Habibeh caminando hacia la izquierda de la pantalla Tercer plano: dos estudiantes Cuarto plano: vegetación La cámara sigue en paneo a Habibeh que llega a una pequeña vereda y sube hacia el profesor	--	pasos	--	--
31	2:42-2:44	Plano medio de Meisam y una chica. En primer plano se ven las manos del profesor sosteniendo una libreta. Los estudiantes suben y se colocan detrás del profesor.	--	pasos	--	--

Primera secuencia (0:16-8:27)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
32	2:44-2:48	Plano medio abierto de Habibeh que sostiene con ambas manos la punta de flecha. La cámara sigue en paneo el movimiento hasta hacer plano detalle de la punta de flecha	--	Pasos y respiración	--	--
33	2:48-2:54	Plano americano de Habibeh que camina hacia el profesor. En primer plano el hombro de un compañero. La cámara se mueve en Dolly hacia la izquierda, pasa detrás de dos estudiantes y queda en plano americano frontal de – que se cae.	--	Pasos y respiración.	--	--
34	2:54-2:55	Plano detalle de la pierna de Habibeh que se introduce en la tierra. Ella cae después	--	Caída y respiración.	--	--
35	2:55-2:56	Plano medio del grupo que mira hacia Habibeh	--	Pasos	--	--
36	2:56-3:00	Plano medio de Habibeh que trata de incorporarse.	--	Ruido corporal	--	--
37	3:00-3:03	Plano abierto: Primer plano vegetación. Segundo plano: las manos de Habibeh sosteniendo en alto la punta de la flecha. Se incorpora. Tercer plano: campo con vegetación.	--	--	--	--
38	3:03-3:07	Plano medio del grupo que aplaude, Meisam da dos pasos hacia Habibeh.	--	Aplausos	--	--

Primera secuencia (0:16-8:27)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
39	3:07-3:13	Plano medio (en segundo plano) de Habibeh sosteniendo en alto la punta de flecha. Los dos estudiantes que estaban abajo, suben hacia el profesor.	--	Aplausos	--	--
40	3:13-3:15	Plano de medio de Meisam que sonríe y camina hacia el frente	--	Aplausos y pasos	--	--
41	3:15-3:23	Plano medio de Habibeh que sostiene la punta de flecha en alto, se incorpora y cuando pisa, hay una explosión.	--	Aplausos y explosión.	--	--
Créditos (3:23-5:38)						
42	5:38-5:52	Pantalla negra, cae un pedazo de tierra y entra luz por un pequeño orificio, se asoma Naser.	--	Golpes	--	--
43	5:52-5:54	Plano detalle de dos manos, en una sostiene un explosivo y con la otra la caja de cerillos. Enciende la mecha.	--	Mecha quemándose	--	--
44	5:54-6:00	Plano detalle del orificio hecho en la secuencia 42, pero por fuera. La mano lanza el explosivo dentro del agujero.	--	Mecha quemándose	--	--
45	6:00-6:12	Plano entero de Naser hincado frente al agujero. Se pone de pie y camina hacia la cámara, cruza y se detiene dos pasos después, saca su teléfono del bolsillo derecho de su chaleco y contesta la llamada. Cámara en contrapicada.	Naser- ¿Aló? ¿Raheleh?	Pasos	--	--
46	6:12-6:13	Plano entero de la pared de piedra donde se encuentra el orificio. Explota, sale humo blanco y chispas.	--	Explosión	--	--

Primera secuencia (0:16-8:27)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
47	6:13-6:20	Plano medio abierto en contrapicado de Naser que, al ver la explosión, da un paso atrás. Habla por teléfono, termina la llamada y camina de vuelta al orificio.	Naser- ¿Aló?	Combustión, sonidos del celular, pasos.	--	--
48	6:20-6:36	Primer plano de Naser frente al orificio, mete el brazo izquierdo buscando algo. Saca su teléfono del bolsillo derecho del chaleco.	--	Fricción con la tierra, tono del celular.	--	--
49	6:36-6:37	Plano detalle de la mano sosteniendo el celular	--	Sonidos del celular.	--	--
50	6:37-7:13	Plano medio de Naser junto al orificio, el brazo izquierdo dentro y con la mano derecha sostiene el celular junto a su oído, lo separa y ve la pantalla, cuelga. Guarda el teléfono en el bolsillo y vuelve a buscar algo dentro del agujero. Saca el brazo lentamente y en la mano sostiene una piedra de varios tonos de azul. La sostiene con ambas manos frente a su rostro, la besa.	Naser- ¿Aló?, ¿Aló?, ¿Raheleh?, ¿Aló? Naser-(a la piedra) ¡Hola!	Celular, fricción con la tierra, beso. Un ave de rapiña.	--	--
51	7:13-7:18	Plano detalle del cargamento de una motocicleta. Naser amarra los bultos	--	Movimiento corporal	Música	--
52	7:18-7:22	Plano detalle de las manos de Naser cerca del manubrio de la motocicleta. Se pone los guantes.	--	Movimiento corporal	Música	--
53	7:22-7:24	Plano medio trasero de Naser	--	Movimiento corporal	Música	--
54	7:24-7:38	Plano conjunto de Naser montado sobre la motocicleta. Se coloca el casco, enciende la motocicleta y avanza. La cámara lo sigue en paneo. Sale de la pantalla por la izquierda.	--	Motocicleta	música	--

Primera secuencia (0:16-8:27)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
55	7:38-7:46	Gran plano general de Naser avanzando en la motocicleta a través del campo. La cámara hace zoom y él avanza, de forma lateral, hacia la cámara.	--	Motocicleta	Música	--
56	7:46-7:49	Gran plano general de un cauce de agua, al centro un dique artificial por donde avanza la motocicleta de Naser, avanza hacia la izquierda de la pantalla	--	Agua corriendo	Música	--
57	7:49-8:03	Plano conjunto de Raheleh sostiene su celular con la mano derecha, del brazo izquierdo cuelga su bolso. Da tres pasos hacia la cámara hasta plano medio en contrapicada. Ve el teléfono, cuelga la llamada y voltea hacia la izquierda actor.	--	Pasos y sonidos del celular.	Música	--
58	8:03-8:12	Plano detalle de la mano de Raheleh tocando la celosía de un <i>imamzadeh</i> , la cámara sigue la mano hasta primer plano lateral de Raheleh.	--	Fricción de la mano con la celosía	Música	--
59	8:12-8:16	Plano detalle de las manos de Raheleh abriendo un Corán	--	Fricción de las manos con el libro	Música	--
60	8:16-8:20	Plano detalle de un verso del Corán (2:186)	--	--	Música	--
61	8:20-8:27	Plano medio de Raheleh leyendo el Corán. Cierra el libro y levanta el rostro con expresión acongojada.	--	Fricción de la mano con el libro	Música	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	36:24-36:30	Plano subjetivo de Naser entrando a la habitación del hospital donde se encuentra Habibeh.	--	Pasos	Música	--
2	36:30-36:32	Plano medio abierto de Naser. Meisam en segundo plano de pie en la entrada de la habitación. La cámara retrocede, Naser da dos pasos al frente.	--	Pasos	Música	--
3	36:32-36:37	Plano subjetivo de Naser. Se ve al fondo Habibeh en la cama detrás de la cortina que la separa del resto de la habitación. Avanza hasta ver a Habibeh dormida.	--	Pasos	Música	--
4	36:37-36:41	Plano americano de Naser viendo hacia Habibeh, da dos pasos al frente hasta plano medio.	--	Pasos	Música	--
5	36:41-36:47	Plano subjetivo de Naser que ve a Habibeh en plano americano dormida en la cama. La cámara se mueve hacia la izquierda	--	Pasos	Música	--
6	36:47-36:50	Plano medio de Naser viendo a Habibeh.	Naser-Habibeh	--	--	--
7	36:50-36:53	Plano subjetivo de Naser que ve a Habibeh en plano americano recostada en la cama.	--	--	--	--
8	36:53-36:55	Plano medio de Naser viendo a Habibeh.	Naser-querida Habibeh	--	--	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
9	36:55-37:00	Plano subjetivo de Naser viendo a Habibeh recostada, ella abre los ojos y gira la cabeza a la derecha actor.	--	--	--	--
10	37:00-37:40	Plano medio de Habibeh recostada, en segundo plano entra Naser por la derecha de la pantalla. Queda en plano medio abierto, se agacha para hablarle. Habibeh estira la mano para tocar el hombro de su padre.	Naser-papá está aquí Habibeh-estoy soñando Naser- no, estoy aquí Habibeh-¿cuándo llegaste? Naser-ahora Habibeh-estoy muy contenta de que estés aquí, ¿qué te pasó en la cabeza? Naser-nada. Dime, tendrías que estar en la universidad ahora, ¿qué haces aquí? Habibeh-¿Universidad? Universidad	Ruido de hospital	--	--
11	37:40-37:45	Plano detalle de la pierna herida de Habibeh Segundo plano: torso de Naser. La cámara sube con un movimiento rápido hasta plano medio de Naser que mira sorprendido a Habibeh.	Naser-¿qué te pasó en la pierna?	Ruido de hospital	--	--
12	37:45-37:48	Plano medio de Habibeh recostada	--	--	Música	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiégéticos
13	37:48-37:51	Plano medio de Naser que ve a Habibeh, gira a la derecha actor	Naser-¿qué pasó?	--	Música	--
14	37:51-37:54	Primer plano de Habibeh recostada, voltea la mirada hacia la izquierda actor.	--	Ruido de hospital	Música	--
15	37:54-37:56	Plano subjetivo de Habibeh que ve en plano medio abierto a Meisam a través de la cortina.	--	Ruido de hospital	Música	--
16	37:56-37:57	Plano medio de Naser	--	Ruido de hospital	Música	--
17	37:57-38:07	Primer plano de Habibeh	Habibeh-quiero estar sola contigo. Sola	Ruido de hospital.	Música	--
18	38:07-38:12	Plano subjetivo de Habibeh que ve en plano medio abierto a Meisam a través de la cortina, sale de la habitación.	--	Ruido de hospital	Música	--
19	38:12-38:21	Primer plano de Habibeh	Naser-dime qué está mal. Habibeh-¿tienes prisa? Quiero hablar.	Ruido de hospital. Pasos y ruido de la puerta cuando sale Meisam.	Música	--
20	38:21-38:23	Plano medio de Naser.	Naser-dime, querida	Ruido de hospital	Música	--
21	38:23-38:30	Primer plano de Habibeh.	Habibeh-¿quién dijo que la guerra se acabó, papá?	Ruido de hospital	Música	--
22	38:30-38:38	Plano medio de Naser, camina a la derecha actor hasta llegar a la cabecera de la cama. La cámara lo sigue siempre en plano medio.	Naser-aquí vamos otra vez: guerra, paz, humanidad, civilización.	Ruido de hospital	Música	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
23	38:38-38:47	Plano medio de Habibeh viendo a su padre que está en primer plano desenfocado en la mitad derecha de la pantalla	Naser-¿qué tiene esto qué ver con tu pierna? Habibeh-¿recuerdas que te dije que un padre que pelea decide por sus hijos?	Ruido de hospital	Música	--
24	38:47-38:51	Primer plano de Naser viendo a Habibeh-	Habibeh-finalmente participé en la guerra también	Ruido de hospital.	Música	---
25	38:51-38:59	Plano medio de Habibeh viendo a su padre que está en primer plano desenfocado en la mitad derecha de la pantalla	Habibeh-pero no me han dado una placa	Ruido de hospital	Música	--
26	38:59-39:06	Primer plano de Naser.	Naser-entonces ¿decidiste quedarte en silencio? Vine hasta aquí y tú	Ruido de hospital	Música	--
27	39:06-39:18	Plano medio de Habibeh viendo a su padre que está en primer plano desenfocado en la mitad derecha de la pantalla	Naser-Habibeh Habibeh-¿de verdad quieres oírlo de mí? Naser-claro Habibeh-pisé una mina, papá	Ruido de hospital	Música	--
28	39:18-39:19	Primer plano de Naser.	Naser-una ¿qué?	Ruido de hospital.	Música	--
29	39:19-30:20	Plano medio de Habibeh viendo a su padre que está en primer plano desenfocado en la mitad derecha de la pantalla	Habibeh-Una mina	Ruido de hospital.	Música	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
30	39:20-39:28	Primer plano de Naser, gira la cabeza a la izquierda actor y camina hacia la pierna herida de Habibeh. La cámara lo sigue siempre en plano medio.	Naser-¿una mina?, ¿dónde estabas?	Pasos y ruido de hospital	Música	--
31	39:28-39:32	Primer plano de Habibeh	Habibeh-en el salón de clases	Ruido de hospital	Música	--
32	39:32-39:35	Plano medio de Naser.	Naser-¿octavo	Ruido de hospital.	Música	--
33	39:35-39:38	Primer plano de Habibeh	Habibeh-¿por qué lo preguntas?	Ruido de hospital	Música	--
34	39:38-39:40	Plano medio de Naser	Naser-entonces ¿quién se supone que deba responderme?	Ruido de hospital	Música	--
35	39:40-39:49	Primer plano de Habibeh.	Habibeh-¡tú! (llora) ¿no dijiste que la guerra terminaba con el cese al fuego?	Ruido de hospital. Llanto de Habibeh	Música	--
36	39:49-39:53	Plano medio de Naser.	Habibeh-¿no lo entiendes?	Ruido de hospital.	Música	--
37	39:53-40:02	Primer plano de Habibeh.	Habibeh-yo no fui a la guerra, nadie preguntó mi opinión	Ruido de hospital	Música	--
38	40:02-40:07	Plano detalle de monitor cardiaco, la cámara se mueve en paneo a la derecha de la pantalla hasta plano medio de Naser, entra una enfermera	Enfermera- ¿qué hizo, señor? Naser-¿de qué está hablando? ¡No puedo creer que haya pisado una mina!	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte)	Música	--
39	40:07-40:11	Primerísimo plano de Habibeh a quien la enfermera coloca una máscara de oxígeno.	Habibeh-nadie vio nuestra bandera blanca, papá	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte)	Música	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
40	40:11-40:17	Plano medio de Naser, la cámara se mueve hacia la izquierda de la pantalla hasta primer plano de la enfermera, regresa al plano medio de Naser, la enfermera cruza, detrás de Naser,	Naser-¿qué parte de la pierna está lastimada? Enfermera-pregunte eso al doctor. Naser-¿qué doctor? Enfermera-doctora Parvazi, está esperando afuera.	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte)	Música	--
41	40:17-40:19	Plano medio trasero de la enfermera buscando algo en la mesa de curación	--	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte) Respiración y llanto de Habibeh	Música	--
42	40:19-40:20	Plano medio de Naser que gira para salir de la habitación.	--	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte) Respiración y llanto de Habibeh	Música	--
43	40:20-40:21	Primerísimo plano de Habibeh que se quita la máscara de oxígeno	Habibeh-¡papá!	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte) Respiración y llanto de Habibeh	Música	--
44	40:21-40:22	Plano americano de Naser saliendo de la habitación, gira hacia Habibeh, regresa caminando a la cama.	Naser-¿qué pasa?	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte) Respiración y llanto de Habibeh	Música	--

Cuarta secuencia (36:24-40:32)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
45	40:22-40:26	Primerísimo plano de Habibeh con la máscara de oxígeno en la barbilla	Habibeh-no dejes que me amputen la pierna	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte) Respiración y llanto de Habibeh	Música	--
46	40:26-40:32	Plano medio de Naser viendo a Habibeh, la enfermera detrás de él, se atraviesa y le habla	Naser-no te preocupes, querida Enfermera-señor, salga, por favor. Por favor, salga.	Ruido de hospital (el monitor suena muy fuerte) Respiración y llanto de Habibeh	Música	--

Sexta secuencia (46:19-47:52)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
La doctora explica a Naser y ___ la situación de Habibeh, va a salir del consultorio, pero se encuentra con Meisam en la puerta						
1	46:19-46:21	Plano medio de Naser	Naser-doctora, ¿qué debo hacer?	Pasos	--	--
2	46:21-46:23	Plano americano de la doctora y Meisam en la puerta del consultorio.	Doctora-ya dije mi opinión	--	--	--
3	46:23-46:25	Plano medio de Morteza, en segundo plano las radiografías de la pierna de Habibeh.	Morteza-¿quiere amputar su pierna así?	--	--	--

Sexta secuencia (46:19-47:52)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
4	46:25-46:41	Plano americano de la doctora y Meisam en la puerta del consultorio. Después de discutir con Meisam, gira hacia la izquierda actor y se dirige a Naser, voltea hacia Morteza-	Meisam-¿qué quiere hacer? ¿Amputar su pierna sólo así? Doctora-no soy una carnicera, señor. Soy cirujana. La guerra terminó hace quince años, pero para nosotros los médicos no han terminado. ¿Sabe cuántos niños y adultos inocentes y culpables pisan minas cada día? Usted es local, ¿por qué no le explica?	--	Música	--
5	46:41-46:44	Plano medio de Morteza, en segundo plano las radiografías de la pierna de Habibeh.	Doctora-no tenemos problemas con las víctimas locales,	--	Música	--
6	46:44-46:52	Plano americano de la doctora hablando hacia Naser.	Doctora- ellos pertenecen al mismo suelo, pero nadie los escucha, pero cuando la víctima no es local, tenemos que considerar varios asuntos	--	Música	--
7	46:52-46:53	Plano medio de Naser	--	--	Música	--
8	46:54-47:03	Plano americano de la doctora, después del argumento, da dos pasos hacia la puerta, pero Meisam le impide salir	Doctora-si ella fuera local, la operaría ahora mismo, pero, honestamente, no quiero terminar en una corte y el comité médico y enfrentar la molestia. Meisam-doctora.	--	Música	--
9	47:03-47:04	Primer plano de Naser	Naser-¿es usted madre?	--	Música	--

Sexta secuencia (46:19-47:52)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
10	47:04-47:11	Plano americano de la doctora y Meisam en la puerta del consultorio, da tres pasos a la izquierda actor y se sienta en un sillón frente a Naser.	Doctora-sí, y le juro que, si fuera mi hija, la operaria en este hospital. ¿Lo hace sentir mejor?	Pasos	Música	--
11	47:11-47:16	Plano medio de Naser, se pone de pie y da dos pasos hacia la doctora, la cámara lo sigue.	Naser-¿dónde está la forma?	Pasos	Música	--
12	47:16-47:21	Plano americano de la doctora sentada en el sillón	Doctora-en la recepción Morteza-no te apresures, Naser. Espera	--	Música	--
13	47:21-47:32	Plano medio de Naser que ve a la doctora, en segundo plano Morteza.	Morteza-los mejores equipos médicos tienen contrato con nosotros. Consultémoslos primero. Naser- (a la doctora) ¿podemos esperar? Doctora-¿para qué esperar?	--	--	--
14	47:32-47:37	Plano americano de la doctora sentada en el sillón	Doctora-llévenla con los mejores equipos médicos de los que hablan. Firme los papeles y llévela.	--	-	--
15	47:37-47:41	Plano medio de Naser y Morteza	Naser-¿este hospital está bien equipado?	--	--	--
16	47:41-47:48	Plano americano de la doctora sentada en el sillón	Doctora-no se necesita equipo avanzado para este procedimiento, lo único que cuenta es el tiempo y la experiencia.	--	--	--
17	47:48-47:50	Plano medio de Naser y Morteza.	Naser-entonces podemos tener esperanza	--	--	--

Sexta secuencia (46:19-47:52)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
18	47:50-47:52	Plano americano de la doctora sentada en el sillón.	Doctora-haré lo mejor que pueda.	--	--	--

Octava secuencia (51:27-55:18)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	51:27-52:02	<p>Gran plano general.</p> <p>Primer plano: campo minado, hombre trabajando en él.</p> <p>Segundo plano: Naser y Morteza en la motocicleta, avanzan hacia la izquierda de la pantalla.</p> <p>Tercer plano: campo y montañas</p> <p>La cámara sigue a la motocicleta en paneo hasta que el camino gira y quedan en plano conjunto justo frente a la cámara, se detienen para que Morteza salude. Después de tener una pequeña charla entre ellos dos, avanzan y salen de la pantalla por la derecha.</p>	<p>Morteza-¿nos quedamos con ellos?</p> <p>Naser-no, Morteza, está región me es familiar.</p> <p>Morteza- no, te equivocas. Los iraquíes la ocuparon por mucho tiempo.</p> <p>Naser-no, es familiar.</p> <p>Morteza-oh, la estás confundiendo con la región Haghani</p> <p>Naser-no, Morteza</p>	Ruido de motocicleta	--	--

Octava secuencia (51:27-55:18)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
2	52:02-52:16	Gran plano general del campo, la cámara se mueve en Dolly y gira paneo para enfocar a Morteza y Naser sobre la motocicleta en plano americano, Morteza toca el hombro de Naser y señala con el brazo izquierdo hacia atrás de la cámara.	--	Motocicleta	--	--
3	52:16-52:18	Gran plano general del monte donde Habibeh trabajaba.	--	Motocicleta	--	--
4	52:18-52:35	Gran plano general. Primer plano: entran Morteza y Naser por la derecha de la pantalla hasta plano entero, se detienen frente a la cámara viendo hacia la derecha de la pantalla. Bajan de la motocicleta, Morteza hacia la derecha actor y Naser hacia la izquierda actor, Naser camina hacia la derecha de la pantalla, sale. Segundo plano: campo y montañas.	Naser-¿no es el monte Shahed? Morteza-no, el monte Shahed está muy lejos de aquí.	Pasos y motocicleta	--	--
5	52:35-52:39	Plano general Primer plano: Naser camina hacia el monte, camina por una vereda hacia el monte. Segundo plano: campo Tercer plano: monte	--	Pasos	Música	--
6	52:39-52:43	Plano entero de Morteza de pie detrás de la motocicleta, viendo a Naser, camina hacia el frente para seguirlo.	--	Pasos	Música	--

Octava secuencia (51:27-55:18)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
7	52:43-52:51	Plano general Primer plano: Morteza caminando detrás de Naser Segundo plano: Naser caminando por la vereda Tercer plano: el monte	Morteza-espera	Pasos	Música	--
8	52:51-53:19	Plano entero en picada de Naser y Morteza subiendo el monte, se detienen a la mitad, la cámara se mueve el Dolly y asciende hasta plano medio abierto de Naser y Morteza. Naser se detiene, voltea hacia la derecha actor y sale de la pantalla por la izquierda. Se queda Morteza en plano medio abierto, camina dos pasos, la cámara lo sigue.	Naser-¿éste es el monte Shahed! Morteza-cuando lleguemos, te mostraré el mapa. Estás equivocado Naser-no, éste es mi trabajo, aún recuerdo este lugar	Pasos y celular	Música	--
9	53:19-53:29	Plano entero de Naser, se cae de rodillas, toma un teléfono y voltea hacia Morteza, después hacia el frente y la cámara se mueve en paneo hasta enfocar el tenis ensangrentado de Habibeh.	--	Pasos y celular	Música	--
10	53:29-53:34	Plano medio abierto de Morteza, la cámara gira en torno a él hasta plano medio abierto lateral.	--	Pasos	Música	--

Octava secuencia (51:27-55:18)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
11	53:34-53:49	Plano medio abierto de las piernas de Naser caminando hacia el tenis de Habibeh, lo toma, se incorpora y la cámara lo sigue hasta plano americano, habla mientras observa el tenis. Gira hacia Morteza, la cámara lo sigue. La toma se va cerrando poco a poco hasta plano medio abierto.	Naser-este antiguo monte es el monte Shahed, Morteza. Morteza, por favor, no me mientas.	--	Música	--
12	53:49-53:51	Plano medio abierto lateral de Morteza que gira hacia la derecha actor	--	Pasos	Música	--
13	53:51-54:23	Plano medio abierto de Naser que sostiene el tenis, camina hacia atrás, gira, la cámara lo sigue en paneo hasta plano conjunto, se detiene, gira hacia Morteza, señala con el brazo izquierdo hacia el campo. Corre hacia la izquierda de la pantalla, la cámara lo sigue en paneo, se detiene junto a una tienda de campaña azul, regresa al punto anterior, la cámara lo sigue en paneo.	Naser-yo estaba aquí, los iraquíes avanzaban hacia esta área. Se estaban acercando. Nosotros teníamos una trinchera aquí. Fue por esos cobardes que yo sembré las minas aquí. ¿Por qué el mundo es así, Morteza?	Pasos	Música	--
14	54:23-54:25	Plano medio abierto trasero de Morteza que está sentado en la vereda, se toma la cabeza con las manos y la agacha	Naser-¿quién sabe sobre el futuro? ¿Qué estoy pagando? ¿Para qué?	--	Música	--

Octava secuencia (51:27-55:18)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
15	54:25-55:18	Plano entero de Naser que grita y agita los brazos, en la mano derecha sostiene el tenis. Camina hacia arriba del monte, se detiene frente a la casa de campaña, voltea hacia la derecha actor, la cámara desciende hasta plano detalle del hoyo causado por la explosión de la mina, asciende lentamente hasta plano entero de Naser que patea el hoyo con la pierna izquierda. La cámara gira en torno a él hasta plano americano lateral. Se deja caer de frente y queda en posición similar a la de oración, llora	Naser-¿dónde estaba Habibeh? Toma esta pierna y denle la suya a Habibeh. Juro que estaré contento. (grita) ¡Dios! Soy un padre, no puedo soportar ver a Habibeh así. Yo luce, no ella. Yo creí, no ella. Toma esta pierna y dale la suya de vuelta. Te juro que estaré contento.	Pasos y llanto	Música	--

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
1	1:02:36-1:02:42	Plano detalle de los pasos de Raheleh y Meisam en el hospital, la cámara sube hasta plano medio abierto de ambos, Meisam ve a Raheleh. Giran en un pasillo y se detienen	--	Pasos	Música	--
2	1:02:42-1:02:45	Plano conjunto de los estudiantes afuera de una puerta dentro del hospital, se ponen de pie.	--	--	Música	--

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
3	1:02:45-1:02:53	Plano medio abierto de Raheleh y Meisam, caminan hacia adelante, la cámara retrocede. Los recibe el grupo. Una chica abraza a Raheleh.	Chica-Hola Raheleh-Hola Morteza-Hola, Raheleh	Pasos	Música	--
4	1:02:53-1:02:57	Plano medio de Raheleh. En la parte izquierda de la pantalla desenfocado, primer plano trasero de Morteza. Raheleh gira hacia atrás para saludarlo	Raheleh-Hola	--	Música	--
5	1:02:57-1:03:11	Plano americano de Raheleh, Morteza y Meisam. Raheleh está de espaldas. En primer plano la chica que abrazó a Raheleh.	Morteza-no puedo decir nada. Meisam-mejor que lo haga, tal vez haga más ligeros sus pecados. Morteza- (a Meisam) usted ¿no se puede quedar callado? Meisam-no, dígame lo que usted y sus amigos hicieron.	--	Música	--
6	1:03:11-1:03:15	Plano medio de Raheleh. En la parte izquierda de la pantalla desenfocado, primer plano trasero de Morteza. Raheleh mira hacia Morteza, después voltea hacia Meisam.	Meisam-¿por qué no dice nada? Le aseguro que no tiene nada que decir.	--	Música	--

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
7	1:03:15-1:03:26	Plano medio trasero de Raheleh que camina hacia la habitación de Habibeh, la cámara la sigue. En la puerta, se encuentra con Naser que va saliendo, se quita la bata, voltea a verla.	--	Pasos y la puerta cuando Naser sale de la habitación	Música	--
8	1:03:26-1:03:29	Plano medio abierto de Raheleh que ve a Naser.	--	--	Música	--
9	1:03:29-1:03:35	Plano medio abierto de Naser que se quita la bata y ve hacia Raheleh, da dos pasos hacia ella.	Naser- Raheleh	--	Música	--
10	1:03:35-1:03:40	Plano medio abierto de Raheleh, la cámara se acerca.	--	--	Música	--
11	1:03:40-1:03:41	Plano medio de Naser, da un paso al frente.	--	--	Música	--
12	1:03:41-1:03:46	Plano medio de Raheleh, la cámara se acerca hasta primer plano. Ella da un paso y sale por la izquierda de la pantalla	--	Paso	Música	--
13	1:03:46-1:03:55	Plano americano de Naser, Raheleh en plano entero camina hacia la puerta de la habitación, entra. Naser da tres pasos para acercarse.	--	Pasos y puerta cuando Raheleh entra a la habitación.	Música	--
14	1:03:55-1:04:00	Plano detalle de la ventanilla de la puerta por la que se ve el rostro de Naser viendo hacia adentro.	--	--	Música	--

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
15	1:04:00-1:04:10	Plano subjetivo de Naser que ve a través de la ventanilla en plano conjunto a Raheleh de pie frente a la cama y a Habibeh estirando los brazos pidiendo que se acerque, Raheleh camina hacia ella y se recuesta en su pecho, Habibeh la abraza.	--	Pasos	Música	--
16	1:04:10-1:04:15	Plano detalle de la ventanilla de la puerta por la que se ve el rostro de Naser viendo hacia adentro.	Naser-¿por qué está guerra no me deja ser? Raheleh, dime.	--	Música	--

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiagéticos
17	1:04:15-1:05:46	Plano conjunto trasero de Raheleh sentada en una banca del patio central del hospital, la cámara se mueve en Dolly hacia la izquierda de la pantalla, pero en paneo enfoca a Raheleh. Sigue avanzando hasta plano medio de Naser sentado en el suelo y recargado en una pilastra. Raheleh queda en segundo plano	<p>Raheleh-hoy, cuando venía hacia el hospital, pensé que vería su cuerpo, cuando la vi viva, fue como si Dios me hubiera dado a mi hija otra vez.</p> <p>Naser-un día ellos me llamaron, me pidieron que viniera y ayudar a barrer las minas, yo dije que las plantamos debajo de las balas y metralas. Ahora que la guerra terminó, los más jóvenes tienen lo más difícil que nosotros plantamos. Dijeron que las minas que los iraquíes plantaron eran dos veces más que nuestra población, eso significa, dos minas por persona. Dije que había hecho de mi cuota, ellos dijeron que yo no quería cooperar. Yo no sabía que un día Habibeh pisaría una mina que yo planté.</p> <p>Raheleh-siento que esa mina explotó bajo los pies de los tres, nos ha lastimado a todos, ha sido peor con Habibeh. Habibeh tiene derecho a decir que ella no quiso participar en nuestra guerra.</p> <p>Naser-entonces ¿es mi culpa?</p> <p>Raheleh-no, es mi culpa. No debí permitir que continuaras con tareas tan dañinas. Diciendo estas cosas no resolvemos nada, por ahora, Habibeh es lo único importante.</p>	--	Música	--

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
18	1:05:46-1:05:52	Plano medio de Raheleh que gira hacia la izquierda actor para ver a Naser.	Raheleh-hablé con un cirujano famoso. Morteza me lo presentó.	--	--	--
19	1:05:52-1:05:54	Plano medio lateral de Naser que gira el rostro hacia la izquierda actor.	Raheleh-dijo que, si llevamos a Habibeh a Teherán para mañana, él la operará de inmediato.	--	Música	--
20	1:05:54-1:05:58	Plano medio lateral de Raheleh que mira hacia la izquierda actor.	--	--	Música	--
21	1:05:58-1:06:01	Plano medio lateral de Naser, se pone de pie y da un paso al frente. La cámara lo sigue.	--	Fricción al levantarse.	Música	--
22	1:06:01-1:06:11	Plano medio lateral de Raheleh	Naser-¿hay alguna posibilidad de que no pierda la pierna? Raheleh-todo es posible, pero le prometiste prevenir la amputación.	Pasos	Música	--
23	1:06:11-1:06:17	Plano medio de Naser que ve a Raheleh que está en primer plano trasero desenfocada en la parte izquierda de la pantalla.	Naser-esa promesa no tiene valor, no está en nuestras manos	--	Música	--
24	1:06:17-1:06:24	Plano medio de Raheleh que ve a Naser que está en primer plano trasero en la parte derecha de la pantalla	Raheleh-ella debe saber que hicimos nuestro mayor esfuerzo o tendremos una deuda de por vida con ella	--	Música	---

Décima secuencia (1:02:36-1:06:30)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
25	1:06:24-1:06:28	Plano medio de Naser que ve a Raheleh que está en primer plano trasero desenfocada en la parte izquierda de la pantalla.	Raheleh-sé que es riesgoso.	--	Música	--
26	1:06:28-1:06:30	Plano medio de Raheleh que ve a Naser que está en primer plano trasero en la parte derecha de la pantalla	Raheleh-pero no tenemos opción.	--	Música	--

Décimo sexta secuencia (1:31:52-1:33:18)						
Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	1:31:52-1:32:05	Plano subjetivo de Naser entrando a la habitación donde se encuentra Habibeh. Primero en picada ve el suelo, levanta la mirada hacia la cama, se detiene al frente de la cama. Habibeh y Meisam están dormidos.	--	Pasos	--	--
2	1:32:05-1:32:13	Contracampo. Primer plano en contrapicada de Naser viendo hacia la pierna amputada de Habibeh.	--	--	--	--
3	1:32:13-1:32:16	Plano subjetivo de Naser que ve a Habibeh dormir.	--	Bebé llorando	--	--

Décimo sexta secuencia (1:31:52-1:33:18)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
4	1:32:16-1:32:21	Primer plano en contrapicada de Naser viendo hacia Habibeh	--	Bebe llorando	--	--
5	1:32:21-1:32:24	Plano detalle de la mesa de noche donde se encuentra la punta de flecha en una caja transparente	--	Bebé llorando	--	--
6	1:32:24-1:32:31	Primer plano en contrapicada de Naser viendo a Habibeh, voltea hacia abajo a la izquierda actor.	--	Bebé llorando, fricción de la chamarra de piel con el movimiento	--	--
7	1:32:31-1:32:42	Plano detalle de la mesa de noche, se acerca y la mano de Naser coloca, sobre la caja con la punta de flecha, la piedra que obtuvo en la primera secuencia.	--	--	--	--
8	1:32:42-1:32:45	Plano detalle del monitor cardiaco, el suero y la sangre que administran a Raheleh.	Naser-cuando los iraquíes bombardeaban esta ciudad,	Monitor cardiaco	Música	--
9	1:32:45-1:32:55	Plano cenital de la habitación de hospital de Raheleh, ella está recostada y Naser sentado del lado izquierdo inferior de la cama	Naser- perdí muchos amigos en este hospital. Ahora, este mismo hospital me dio de vuelta a ti y a Habibeh.	Monitor cardiaco	Música	--
10	1:32:55-1:33:03	Plano medio de Raheleh recostada, Naser está en plano medio lateral desenfocado en la parte derecha de la pantalla.	--	Monitor cardiaco	Música	--
11	1:33:03-1:33:13	Primer plano de Naser, se pone de pie frente de la cama.	Naser-debo mostrar mi gratitud, ¿puedo?	Monitor cardiaco	Música	--

Décimo sexta secuencia (1:31:52-1:33:18)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
12	1:33:13-1:33:18	Primer plano de Raheleh con máscara de oxígeno, cierra los ojos y sonríe.	--	Monitor cardiaco	Música	--

Décimo séptima secuencia (1:33:18-1:34:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
1	1:33:18-1:33:28	Plano subjetivo en picada de Naser viendo a la tierra, por la derecha de la pantalla entra un detector de metales que se va moviendo de derecha a izquierda.	--	Sonido muy agudo del detector de metales.	--	--
2	1:33:28-1:33:35	Plano detalle de los pies de Naser usando unas botas militares con plataforma amplia, camina. Al fondo se ve un grupo de soldados haciendo la misma actividad.	--	Sonido muy agudo del detector de metales.	--	--
3	1:33:35-1:33:39	Plano subjetivo de Naser que ve en el suelo su sombra	--	Sonido muy agudo del detector de metales.	--	--
4	1:33:39-1:33:44	Plano subjetivo de Naser viendo el detector de metales, éste se mueve de derecha a izquierda hasta que se detiene porque encuentra algo, Naser recarga el aparato sobre el lugar donde se encuentra la mina.	--	Sonido muy agudo del detector de metales que cambia cuando encuentra algo.	--	--
5	1:33:44-1:33:46	Plano medio lateral de Naser que usa protección e el rostro, ve hacia abajo.	--	Pasos	--	--

Décimo séptima secuencia (1:33:18-1:34:10)

Plano	Tiempo	Imagen	Diálogo	Sonidos incidentales	Música	Sonidos extradiegéticos
6	1:33:46-1:33:50	Plano subjetivo del detector de metales, coloca una bandera roja en el lugar donde encontró algo.	--	Aviones	--	--
7	1:33:50-1:33:52	Plano medio lateral de Naser que voltea a la derecha actor	--	Aviones	--	--
8	1:33:52-1:33:54	Plano general en contrapicada viendo al cielo donde cruzan tres aviones militares.	--	Aviones	--	--
9	1:33:54-1:33:57	Plano medio lateral de Naser, se incorpora, la cámara lo sigue	--	Aviones	--	--
10	1:33:57-1:33:59	Plano general de tres aviones	--	Aviones	--	--
11	1:33:59-1:34:05	Plano medio de Naser, la cámara se mueve hacia la derecha	--	Aviones	--	--
12	1:34:05-1:34:07	Primer general de tres aviones que se alejan	--	Aviones	--	--
13	1:34:07-1:34:10	Plano medio de Naser. La pantalla se vuelve negra.	--	Aviones	--	--

APÉNDICE 4

Glosario

1- Plano detalle: acercamiento a algún objeto para



resaltar su

importancia en la ficción.

2- Primerísimo plano: acercamiento a alguna parte de algún personaje. Suele ser el rostro.



3- Primer plano: enfoque del rostro y hombros de alguno de los personajes.



4- Plano medio: enfoque de la cabeza a la mitad del



torso de algún o algunos personajes.

- Plano medio cerrado- enfoque de la cabeza al pecho de algún o algunos personajes.



de algún o

- Plano medio abierto- enfoque de la cabeza a la cintura de algunos personajes.



- 5- Plano americano- enfoque de la cabeza a las rodillas de algún o algunos personajes.



6- Plano entero- enfoque de pies a cabeza de algún o



algunos personales.

7- Plano conjunto- plano entero que incluye partes del escenario que rodea al o los



personajes.

8- Plano general- enfoque del entorno en donde se desarrolla la escena.



BIBLIOGRAFÍA

Afkhamzadeh, Abdorrahim. Ver: Mohamadzadeh

Afshar, A.; N. Afshar, Fardin Mirzatoloei, "Injuries due to Landmine Blast Referred to Shahid Motahhary Hospital, Iran". *Medical Journal Armed Forces India*, Vol. 6, Abril 2007, Num. 2.

Afshar, N. Ver: Afshar, A.

Ali, Javed. "Chemical Weapons and the Iran-Iraq War: A Case of Study in Noncompliance". *The Nonproliferation Review*, Vol. 8, primavera 2011, Num. 1.

Alizadeh, Khaled. Ver: Mohamadzadeh.

Arjomand, Said Amir. *After Khomeini. Iran Under His Successors*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

Axworthy, Michael. *Revolutionary Iran. A history of the Islamic Republic*, Oxford University Press, 2013.

Bauman, Zygmunt. *Miedo Líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, trad. Albino Santos Mosquera, España, Paidós. Estado y Sociedad, 2007.

Billig, Michael. *Banal Nationalism*, Londres, SAGE Publications, 1995.

Blanchet, Pierre. Ver: Brière

Bloom, Saul; John M. Miller, James Warner, Philippa Winkler, *Hidden Casualties. Environmental, Health and Political Consequences of the Persian Gulf War*. EU, ARC/Arms Control Research Center, 1991.

Brière, Claire y Pierre Blanchet. *La revolución en nombre de Dios*. México, ed. Terra Nova, 1980.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, España, ed. Crítica, 2001.

- Cigar, Norman. "Chemical Weapons and the Gulf War: The Dog That Did Not Bark".
Studies in Conflict and Terrorism, Vol. 15, 1992.
- Clarke, James. *War film*, Virgin Books, Gran Bretaña, 2006.
- Conferencia de prensa del Presidente Saddam Hussein el 19 de julio de 1981 sobre las políticas interior árabe e internacional de Iraq, trad. Mahmud Al-Agha. Bagdad, Dar Al-Ma'mun, 1981.
- Dabashi, Hamid. *Close-Up. Iranian Cinema. Past, Present and Future*, Nueva York, Verso, 2001.
- Delpisheh, Ali. Ver: Mohamadzadeh.
- Dokhanchi, Khalil. "The Landmine Situation in Iran: The Challenge of Accession to the Ban Mine Treaty". *The Muslim World*, Vol. 94, Octubre 2004.
- Ehteshami, Anoushiravan. *After Khomeini. The Iranian second republic*. Londres, Routledge, 1995
- Ferro, Marc. *Cine e Historia*, trad. Josep Elias, España, ed. Gustavo Gili, 1980.
- Gaudreault, André, François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Trad. Núria Pujol, Barcelona, Ediciones Paidós, 1º edición, 1995.
- Ghareeb, Edmund. Ver: Khadduri.
- Gil Olivo, Ramón. *Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente*. México, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1985.
- Higson, Andrew. "The concept of National Cinema". Alan Williams, ed. *Film and Nationalism*, NJ, Rutgers University Press, 2002.
- Jost, François. Ver : Gaudreault.

- Keddie, Nikkie. *El Irán moderno*, trad. Joan Trejo, Barcelona, Ed. De Bolsillo, 2003.
- Khadduri, Majid y Edmund Ghareeb, *War in the Gulf 1990-91. The Iraq-Kuwait Conflict and Its Implications*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- Khosronejad, Pedram. *Iranian Sacred Defense Cinema. Religion, Martyrdom and National Identity*, Sean Kyngston Publishing, Reino Unido, 2012.
- La Guerra sin censura. Corresponsales de NOTIMEX en el Golfo Pérsico*. México, El Nacional, 1991.
- La Media Luna, desde El Universal, 1916-1991*. Tomo III. El Universal, México. P 131
- Maballeghi, Jafar. Ver: Mohamadzadeh.
- Kutschera, Chris. "The wages of fear". *The Middle East Magazine*, Agosto/septiembre 2005.
- McNaugher, Thomas L. "Ballistic Missiles and Chemical Weapons: The Legacy of the Iran-Iraq War" *International Security*, Vol 15, Otoño 1990, Num. 2.
- Mesa Delmonte, Luis. *El debate sobre la seguridad nacional en la República Islámica de Irán. Estudio del primer mandato del presidente hojatoleslam Seyed Mohammed Khatami (1997-2001)*, México, El Colegio de México, 2009.
- Miller, John M. Ver: Bloom.
- Mines Action Canada, Handicap International, Human Rights Watch, Landmine Action, Norwegian People's Aid, *Landmine Monitor Report 2003*, Landmine Monitor Editorial Board, Canada, 2003.
- Mirzatoloei, Fardin. Ver: Afshar, A.
- Mohamadzadeh, Hossein; Jafar Maballeggi, Ali Delpisheh, Khaled Alizadeh, Abdorrahim Afkhamzadeh, "Landmine victims in Iran Kurdistan; demographic feature and

- accident characteristics”. *Pakistan Journal of Medical Science*, Vol. 28, Enero-marzo 2012, Num. 1.
- Najmabadi, Afsaneh. “Authority and Agency. Revisiting Women’s Activism during Reza Shah’s Period”. Touraj Atabaki, ed. *The State and the Subaltern. Modernization, Society and the State in Turkey and Iran*. NY-Londres, I: B: Tauris y The International Institute of Social History, Amsterdam, 2007.
- Najmabadi, Afsaneh. *Women with Mustaches and Men without Beards. Gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. Los Angeles, University of California Press, 2003.
- Navarro, Laura. *Contra el Islam. La visión deformada del mundo árabe en Occidente*, España, Editorial Almuzara, 2008.
- Ó Tuathail, Gearóid. “Thinking Critically about Geopolitics” en Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby y Paul. *Routledge, The Geopolitics reader*, Nueva York, Routledge, 2º edición, 2006.
- Rastegar, Kamran. *Survivin Images. Cinema, war, and cultural memory in the Middle East*, Nueva York, Oxford University Press, 2015.
- Ruiz Figueroa, Manuel. “Irán-Iraq”. *Estudios de Asia y África*, Vol. XIX, julio-septiembre 1984, Núm. 3. México, El Colegio de México.
- Rodríguez Zahar, León. *La Revolución Islámica Clerical de Irán 1978-1989*, México, El Colegio de México, 1991.
- Russel, Richard L. “Iraq’s Chemical Weapons Legacy: What Others Might Learn from Saddam”. *Middle East Journal*, Vol. 59, primavera 2005, Num. 2.
- Sadr, Hamid Reza. *Iranian Cinema, a political history*, UK, ed. I. B. Tauris y Prince Claus Fund Library, 2006.

Said, Edward W. "The text, the World, the Critic". *The bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 8, No. 2 (Autumn, 1975).

Sand, Shlomo *.El siglo XX en Pantalla*, trad. Ferran Esteve, España, ed. Crítica, 2004.

Tazmini, Ghancheh. *Khatami's Iran. The Islamic Republic and the Turbulent Path to Reform*, Nueva York, Tauris Academic Studies, 2009.

U.S. Energy Information Administration, *Country analysis Brief: Saudi Arabia*, US, 2014.

Warner, James. Ver: Bloom.

Winkler, Philippa. Ver: Bloom.

Referencias electrónicas:

<http://www.hispantv.com/newsdetail/Iran/25879/Mueren-5-guardafronteras-iranies-en-una-explosion-de-mina> Consulta: 5-julio-2015

<http://www.un.org/en/peacekeeping/missions/past/uniimogbackgr.html> Consulta: 22-febrero-2015.

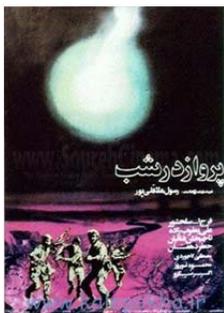
Otras fuentes:

Hatamikia, Ebrahim. Entrevista acerca de *Centinela* [DVD] incluida en la edición *Plaque* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

Hatamikia, Ebrahim. Entrevista acerca de *De Karjeh a Rin* [DVD] incluida en la edición *Plaque* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

Hatamikia, Ebrahim. Entrevista acerca de *En el nombre del padre* [DVD] incluida en la edición *Plaque* realizada por el Ministerio de Cultura y Guía Islámica de la República Islámica de Irán.

Filmes:



Vuelo de noche (پرواز در شب – *Parvaz-e dar shab*)

Rasul Mollagholi Pur

Irán

1987



Centinela (دیده بان *Dideh ban*)

Ebrahim Hatamikia

Irán

1988

El ascenso de Ruhollah (عروج روح الله – *Eruy-e Ruhollah*)

Hamid Jeir al-Din

Irán

1989

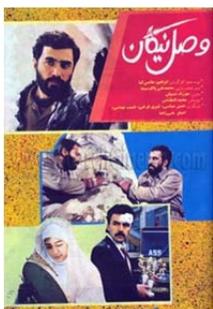


Inmigrante (مهاجر – *Mohayer*)

Ebrahim Hatamikia

Irán

1989

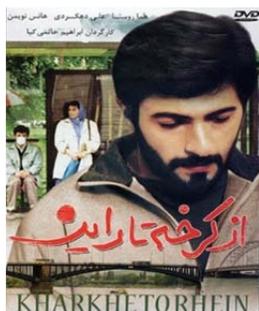


La unión de los justos (وَصَلت نیکان - *Vasal-e nikan*)

Ebrahim Hatamikia

Irán

1991

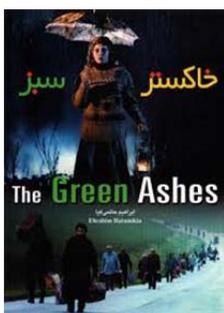


De Karjeh a Rin (از کرخه تا راین - *Az Karjeh ta Rain*)

Ebrahim Hatamikia

Irán-Alemania

1993



Cenizas verdes (خاکستر سبز - *Jakestar-e sabz*)

Ebrahim Hatamikia

Irán

1994



Agencia de cristal (آژانس شیشه ای - *Ayans-e shisheh*)

Ebrahim Hatamikia

Irán

1997

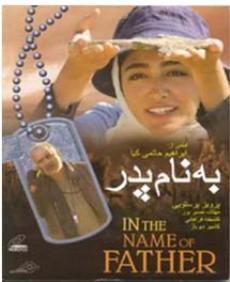


Bajas alturas (ارتفاع پست) - *Estefae past*

Ebrahim Hatamikia

Irán

2001

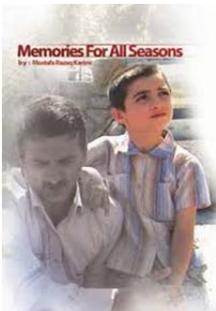


En el nombre del padre (به نام پدر) - *Beh nam-e pedar*

Ebrahim Hatamikia

Irán

2005



Memorias para todas las temporadas (خاطراتی برای تمامی فصول) - *Jatrati baroie tamami fosul*

Mostafa Razzagh Karimi

Irán

2013



Che (چ-چ)

Ebrahim Hatamikia

Irán

2014