

Orient perillós.

Representacions de la dona al cinema iranià



Autora: Núria Roca Cabedo

Tutor: Dr. Luis Pérez Ochando

Treball de Fi de Grau d'Història de l'Art

Curs 2022-2023

Universitat de València

Índex

1. Introducció.....	3
2. Acotació de l'objecte d'estudi	4
3. Objectius.....	5
4. Metodologia.....	5
5. Estat de la qüestió	7
6. Desenvolupament analític.....	9
6.1. Iran.....	9
6.1.1. Contextualització d'Iran.....	9
6.1.2. La història recent d'Iran	10
6.1.3. La situació de les dones iranianes	12
6.2. El cinema iranià.....	15
6.2.1. El cinema oficial.....	16
6.2.2. El cinema crític des de la diàspora i des d'Iran	17
6.3. La representació de les dones iranianes al cinema iranià.....	21
6.3.1. Cas d'estudi: <i>Persèpolis</i>	25
6.4. La representació de les dones iranianes al cinema occidental.....	37
6.4.1. Cas d'estudi: <i>No sense la meua filla</i>	38
7. Conclusió.....	51
8. Bibliografia.....	53
9. Crèdits de les imatges.....	59

1. Introducció

Orient, i més concretament l'Orient musulmà és un mite creat per Occident, una construcció cultural que esborra la realitat material i cultural d'una ampla varietat de societats. Però, paradoxalment, per a entendre l'Orient hem d'estudiar tant la realitat històrica d'aquestes societats com el relat construït des d'Occident. En el present treball s'estudiarà la representació de la dona iraniana des del cinema del propi país i com es retracta, per contrast, en el cinema produït des d'Occident. Concretament, ens centrarem en dos casos d'estudi il·lustratius d'ambdues vessants: les pel·lícules *Persèpolis* (*Persepolis*, Marjane Satrapi i Vincent Paronnaud, 2007) i *No sense la meua filla* (*Not Without My Daughter*, Brian Gilbert, 1991).

A través d'elles, contrastarem l'autorepresentació feta pels cineastes iranians amb l'interès per la construcció de la imatge del món islàmic creada per Occident en l'art plàstic, la literatura, els mitjans de comunicació i, concretament, el cinema, on s'ha creat un món concebut com homogeni, que no distingeix entre magrebins, turcs o perses i que representa cultures i religions amb les mateixes escasses característiques. De fet, malgrat que en principi ens vam proposar abordar el món àrab, prompte ens adonarem que tot el món islàmic es percep com una realitat sense fissures, tot i que existeix una enorme disparitat cultural entre diferents nacionalitats. El fet que els discursos i estereotips islamòfobs contemporanis es forjaren precisament al voltant de la Revolució Islàmica d'Iran ens ha fet centrar-nos més concretament en aquest context com a origen dels discursos que hui s'extrapolen a tot el món àrab.

Les conseqüències d'aquestes concepcions occidentals ens allunyen de la realitat d'aquests diversos països, i com que no es transmetren les peculiaritats de les seues societats, no es coneix la seua cultura. Aquest treball se centra en el cas d'Iran, el qual pateix greument aquesta desinformació, concebant-se erròniament com un país àrab, possiblement per ser l'islam la religió oficial del país. No obstant això, Iran és un país persa atenent a la seua història i cultura, amb les seues característiques pròpies, que es diferencien de les d'Iraq, Síria, Jordània i altres països veïns.

La configuració d'aquesta cosmovisió irreal està basada en estereotips, els quals s'inspiren en les *Mil i una nits*, un món d'harems ple d'exotisme i misteri.¹ Tanmateix, a

¹ VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo, 2000, p. 113.

finals dels anys noranta i principis de la dècada dels dos mil, els successos terroristes islamistes van afavorir la creació d'un imaginari, en el qual totes les persones d'Orient Mitjà eren violentes, fanàtiques i irracionals.² Entre aquests dos preceptes s'han codificat les pel·lícules occidentals ambientades en Iran.

Concretament, hem volgut centrar-nos en la representació de les dones, no sols perquè busquem una perspectiva de gènere, sinó pels últims esdeveniments relacionats amb les manifestacions feministes per l'assassinat de Mahsa Amini,³ que ens han animat a estudiar la societat iraniana, les desigualtats de les dones i com s'han representat al cinema, tant des d'un punt de vista local com des d'Occident.

2. Acotació de l'objecte d'estudi

Un dels objectius inicials del treball era dur a terme una comparació entre dues pel·lícules, una procedent d'un país islàmic i una altra oriental, de temàtica similar i que ubique el seu relat en aquest mateix país. En un primer moment necessitàvem acotar l'objecte d'estudi en un país d'índole musulmana, atenent l'amplíssima filmografia de cadascun dels territoris i les limitacions del treball. L'acotació en Iran es deu al fet tant de la riquesa de la seua filmografia pròpia com a la influència que ha exercit a la Revolució islàmica en els prejudicis culturals occidentals. La pel·lícula *No sense la meua filla* era una tria que encaixava perfectament en el desenvolupament del treball i és, segons plantejarem, el motle a partir del qual s'ha creat bona part del discurs islamòfob des dels noranta fins l'actualitat. Aleshores, per coherència, es va buscar una pel·lícula iraniana que tinguera punts en comú amb l'anterior llargmetratge, però que al mateix temps donara un punt de vista local a Iran. Es va elegir *Persèpolis*. Quant a la temàtica, es va buscar aprofundir en la representació de la societat i, sobretot, de les dones iranianes, perquè eren els aspectes socials claus que ens interessaven del país i per les desigualtats que han sofrit des de la revolució i la discriminació que persisteix en l'actualitat.

² SAID, Edward W., 2002, p. 13.

³ GHOBADI, Parham, 2022, p. 1.

Pel que fa a l'anàlisi fílmica de les pel·lícules, es va emprar l'estudi fílmic i narratiu tant del guió com de la posada en escena, perquè són els elements que millor traslladaven a la pantalla la ideologia subjacent, al voltant de la societat iraniana i de la situació de la dona.

3. Objectius

El propòsit d'aquest treball és analitzar les pel·lícules *Persèpolis* i *No sense la meua filla*, amb l'objectiu d'identificar les característiques de cadascuna, i fer dialogar les dues manifestacions per posar en comú els punts que es diferencien i s'assemblen. Per dur a terme aquest propòsit, s'ha seguit una sèrie d'objectius parcials, amb la finalitat de conèixer a fons la realitat que estudiem: identificar el context social, polític i històric de l'Iran postrevolucionari, per comprendre les dinàmiques del poder respecte als mitjans de comunicació, l'art i el cinema; determinar la situació de les dones en Iran i la seua relació amb l'Islam; estudiar les seues característiques, temàtiques i la situació política del cinema iranià i, finalment; valorar com s'ha representat la dona iraniana des del cinema del país i des del cinema estranger.

La informació aconseguida d'aquests objectius parcials es troba condensada al llarg del treball, però ha sigut necessària com a base per a poder construir el discurs i assolir l'objectiu final del treball: analitzar *Persèpolis* i *No sense la meua filla*, amb la intenció de fer dialogar les dues pel·lícules pel que fa a la representació de la societat i les dones iranianes, per tal de treure conclusions sobre com s'ha abordat un problema real tant des de la pròpia mirada, l'iraniana, com des de la mirada occidental, amb uns interessos geopolítics i ideològics molt determinants.

4. Metodologia

Per tal d'acomplir el nostre objectiu, hem emprat una sèrie d'eines metodològiques diverses, que ens permeten abordar la complexitat del tema, que d'una banda implica el coneixement de la realitat històrica i cultural i, d'altra banda, l'anàlisi fílmica. La metodologia d'aquest treball es divideix en tres apartats. En primer lloc, per tal de comprendre el context social i històric dels films, hem realitzat una recopilació de fonts bibliogràfiques. Així, es va portar endavant una recerca d'aquestes sobre l'orientalisme en el cinema, per tal d'acotar geogràficament el tema d'estudi fins a arribar a Iran.

Seguidament, es va desenvolupar una revisió de diferents articles de revistes i llibres sobre l'Iran postrevolucionari, en l'àmbit social, polític i econòmic. Atés que la qüestió de les dones iranianes era un tema interessant, també es va dur a terme un estudi concret de la situació de les dones abans de la revolució, després de la instauració de Khomeini al poder i en l'actualitat, fent servir articles acadèmics i periodístics. Posteriorment, es va examinar la història del cinema iranià, des de l'arribada al poder de la dinastia dels Pahlavi, fins a l'actualitat, amb l'ajuda de tesis, d'estudis i d'articles acadèmics. Després, es va procedir a examinar la representació de les dones musulmanes en l'audiovisual, concretament les dones iranianes, des d'un punt de vista occidental com local i, en el cas de Marjane Satrapi, des d'una mirada independent, a partir de diverses publicacions.

Per a abordar el nostre anàlisi audiovisual, primer per concretar el tema d'estudi, i seguidament per comprendre amb fonts primàries l'estat del cinema iranià, i el paper de les dones en les diferents narracions, va ser necessària una recerca ampla sobre la filmografia al respecte. Així, s'ha visualitzat una sèrie de films, per a seleccionar els més significatius com a casos d'estudi. Finalment, s'ha analitzat les dues pel·lícules principals del treball, sobre les que s'ha aplicat la metodologia d'anàlisi fílmica.

Concretament, s'ha seguit el model d'anàlisi de *Cómo se comenta un texto fílmico* de Ramón Carmona, el qual té diferents fases: el visionament, la segmentació de les diferents parts del film, l'estratificació dels elements de planificació, el muntatge i la posada en escena, i la recomposició de la informació tenint presents els aspectes rellevants segons els objectius del treball. Com que el nostre objectiu no és la forma del film *per se*, sinó la representació de la dona musulmana, focalitzarem la nostra anàlisi en tots aquells trets de guió, posada en escena i planificació centrats en aquest tema.

Al mateix temps, per a analitzar millor aquesta problemàtica, ens recolzarem en dos eines teòriques fonamentals: l'orientalisme i la teoria feminista. En primer lloc, la tesi de Edward W. Said sobre l'orientalisme defensa que l'imperialisme polític i l'orientalisme influeixen en els camps d'estudi, la imaginació, les institucions acadèmiques i els mitjans de comunicació,⁴ fet que ha desencadenat l'estandardització i la formació d'estereotips del que es coneix com a Orient, tal com veurem al cas de *No sense la meua filla*.⁵

⁴ SAID, Edward W., 2002, p. 36.

⁵ SAID, Edward W., 2002, p. 52.

Tanmateix, s'ha aplicat la teoria del cinema feminista, en ser la representació de la dona iraniana l'eix vertebrador del treball. La teoria del cinema feminista engloba la semiòtica, el marxisme althusserià i la psicoteràpia lacaniana, seguint la tesi de Laura Mulvey, la qual defensa que els homes i les dones estan situades de manera diferenciada pel cinema, mentre que els homes són subjectes amb mitjans que impulsen el relat de la pel·lícula, les dones desenvolupen un paper secundari basat en l'anhel viril i la mirada fetitxista.⁶ A partir d'aquesta premissa, s'ha analitzat el rol de les dones dins del relat i l'enquadrament de la càmera. Com veurem, als dos casos d'estudi, les protagonistes es desmarquen amb major o menor mesura de l'esquema proposat per Mulvey, amb diferents intencions ideològiques.

5. Estat de la qüestió

Aquest apartat té com a objectiu ordenar i jerarquitzar els principals estudis sobre la representació de la dona iraniana, en el cinema occidental i en el cinema del país. Com ja hem assenyalat, utilitzarem com a casos d'estudi els films *Persèpolis* i *No sense la meua filla*, a propòsit de les quals ressaltarem la bibliografia específica més significativa per a aquest estudi. Així doncs, hem dividit la bibliografia i fonts consultades en tres grans apartats: llibres que tracten el tema en l'àmbit general, és a dir, sobre història i cinema iranià; articles en revistes acadèmiques de temes específiques; i, finalment, articles periodístics, com a font hemerogràfica sobre els assumptes tractats.

Llibres i tesis

El primer és el quart volum de *A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era* de l'autor Hamid Naficy, que tracta l'evolució del cinema iranià des de la revolució fins a l'actualitat, període en el que centrem la nostra investigació. Tanmateix, cal destacar *Cines periféricos* d'Alberto Elena, un dels principals especialistes al nostre país, que dedica unes pàgines a la història del cinema iranià. Pel que fa a les tesis doctorals, *La imagen de la mujer en el cine árabe*, de Karima Isabel Narpies Dourthe va donar un coneixement general de les diferents manifestacions del cinema àrab i musulmà, i va ajudar a concretar el tema d'estudi del present treball.

⁶ MULVEY, Laura, 1975, p. 803.

Articles en revistes

La informació proporcionada pels articles en revistes especialitzades ha sigut fonamental en l'elaboració d'aquest treball. En *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* destaca l'article "El tratamiento de los olvidados en el cine iraní contemporáneo: mujer, infancia y minorías étnicas" (2014), de Zoina Díaz-Maroto, Elena Carrillo i Belén Puebla. Aquest article ha proporcionat informació sobre la representació de la dona iraniana. Seguint la mateixa línia destaca "La histeria femenina en cine iraní" (2015) de Farshad Zahedi, en el llibre d'actes del *III Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine en español y portugués*. Aquest article ha aportat unes reflexions sobre la representació de la dona dissident iraniana. Pel que fa al context iranià i l'anàlisi de *Persèpolis*, ha sigut destacable "The nexus between Iran's feminism and Islamic Revolution in *Persepolis*: a feminist critique" (2015), de Suriya Begum, en *Philosophy and Progress*. En el cas de l'anàlisi del context històric i ideològic de *No sense la meua filla* ha sigut remarcable "Not without My Daughter in Turkey: Transnational Politics of Orientalism" (2020), de Perin E. Gürel, publicat en *Diplomatic History*.

Articles periodístics

Els articles de premsa han proporcionat una font hemerogràfica d'informació pròxima a les qüestions plantejades durant el treball, destacant els articles "Berlinale, altavoz del exilio cinematográfico iraní y del apoyo a Ucrania" (*La Vanguardia*, 17/02/2023), que ens ha informat sobre el cinema iranià en l'exili. "Cómo viven las mujeres en Irán, el país donde por ley valen la mitad que los hombres" (*BBC News*, 28/10/2022) ha ajudat a contextualitzar l'actualitat de la situació de discriminació de les dones. Tanmateix, cal recalcar l'entrevista a Marjane Satrapi, amb declaracions sobre la seua pel·lícula, per la periodista Christiane Amanpour en el programa *Amanpour* de la CNN, (26/09/2022).

6. Desenvolupament analític

6.1. Iran

6.1.1. Contextualització d'Iran

Iran és un país ètnicament heterogeni, on els perses formen un 61% de la població, la resta es reparteix entre àzeris, kurds, turcmans, àrabs, balutxis, armenis, jueus i assiris, el que crea un complex entramat de migracions internes i intercanvis poblacionals.⁷ Malgrat aquesta diversitat, la religió té un pes molt fort en l'Iran actual, l'islam és la religió més estesa, de la qual la branca xiïta és l'oficial, seguida per un 85% de la població. Els musulmans sunnites són un 10%, d'origen kurd, minoritàriament, es practiquen el cristianisme, el judaisme i el zoroastrisme. La llengua oficial és el persa *farsi*, encara que també es parlen llengües minoritàries com el kurd, l'àrab o el turc.⁸

L'estructura social d'Iran, després de la Revolució Islàmica, ha sigut una amalgama d'elements tradicionals i moderns. A causa de l'arribada al poder d'un sector religiós tradicional, que contrastava amb la dinastia anterior, la qual buscava la modernització i l'occidentalització.

Políticament, després de la Revolució, Iran s'organitza en una república islàmica. L'autoritat màxima i el cap de l'estat és el líder espiritual nomenat Líder Suprem d'Iran (*Velayat-t Faqih*). El poder va passar a estar controlat per una elit política i clerical que es disputa el poder amb aliances flexibles. La constitució es va crear el 1979, però va ser reformada en 1989 per Ali Khamenei. L'estructura formal de l'estat es compon per la presidència, el parlament i l'assemblea d'experts. Seguidament, hi ha altres institucions no electives, el consell de guardians, el consell de discerniment i el consell de seguretat.⁹ No obstant això, la Constitució i el poder polític atribueix la seua completa sobirania a Déu sobre els assumptes terrenals, deixant constatar la unió simbiòtica entre la política i la religió.¹⁰

⁷ ZACCARA, Luciano, 2016, p. 195.

⁸ FRENKEL, Leopoldo, 1981, p. 106.

⁹ HORACIO MOLINA, Ángel, 2014, p. 584.

¹⁰ ZACCARA, Luciano, 2016, p. 200.

6.1.2. La història recent d'Iran

La història recent del país començaria amb l'arribada de Reza Savad-Koochi al poder, a partir d'un colp d'estat en 1921, que va iniciar la dinastia Pahlaví. L'Estat Imperial d'Iran era una monarquia parlamentària. Seria un període de modernització i pau, amb pactes de no-agressió amb els països veïns, una reducció dels beneficis a les concessions britàniques de petroli i un avanç tècnic i científic, gràcies a capital alemany. Aquest fet va provocar que durant la II Guerra Mundial Iran fóra envaïda pels aliats (URSS, Gran Bretanya) per la condició de no neutra i pel subministrament de petroli. Aquest clima va provocar que el *sah* abdicara en favor del seu fill el 1941, Mohammad Reza Pahlaví. Durant aquest període es va augmentar la relació amb les forces aliades, els Estats Units d'Amèrica, França i URSS, generant una forta influència occidental en tots els àmbits del país.

Cap al 1951, va arribar a primer ministre Mohammad Mossadeq i va iniciar una proposta de nacionalització del petroli. La iniciativa no va ser ben vista per a les potències mundials, la CIA va orquestrar un colp d'estat el 1953 i Iran va passar a ser una monarquia absoluta. En el *sah* s'arreglegaren tots els poders, sent un règim autoritari, amb una proximitat amb les polítiques dels EUA, sent el període més occidentalitzat d'Iran. Com a conseqüència, es produeix l'exili de l'aiatol·là Ruhollah Khomeini, líder espiritual del xiisme, fet que va generar un gran descontentament social.

Aquesta situació va desembocar el 1979 en la revolució iraniana, on manifestants que reclamaven un canvi polític cap a la democràcia i àrees més religioses es van unir (fig. 1). L'agitació i les revoltes van acabar amb l'exili del *sah* i la tornada de l'aiatol·là. Aquest pren el poder, la revolució democràtica és segrestada per la facció islamista i s'instaura una república teocràtica antioccidental. El clima candent i les disputes territorials històriques van començar a l'any 1980 amb una guerra contra Iraq, que va finalitzar el 1988 sense un vencedor clar i molts morts. El cap d'estat va passar a Ali Khamenei el 1989. En aquesta època, Iran va començar una brutal política d'execució de presos polítics, amb una xifra aproximada de trenta mil persones. Les polítiques antioccidentalistes van derivar el 2002 a que George Bush Jr. qualificara a Iran com un dels països de l'Eix del Mal. Els últims quinze anys Iran ha destacat pels enfrontaments

geoestratègics amb l'Aràbia Saudita pel control de l'Orient Mitjà,¹¹ el desenvolupament del programa nuclear i les unions polítiques amb el govern de Síria de Bashar Al-Assad.



Fig. 1: Manifestació durant la revolució iraniana.

L'Iran, en l'actualitat, segueix les mateixes línies que durant l'inici de l'establiment de la República Islàmica. Tot i que els processos electorals esdevenen reglamentàriament cada quatre anys, en l'àmbit ideològic tots els candidats que han arribat a la presidència han tingut un programa similar al del Líder Suprem. L'oposició ha denunciat irregularitats, la falta de transparència i ha declarat com fraudulents els processos electorals. De la mateixa manera, part de la població també manifesta el seu rebuig contra el règim teocràtic dictatorial, produint-se una divisió entre la societat i l'elit política. Com a conseqüència, les manifestacions i revoltes violentes de la població són freqüents,¹² les quals són brutalment sufocades per les forces policials, pels militars i pels *basiyi* (milicians voluntaris).¹³

Aquest últim any, s'ha qüestionat la repressió de les dones amb les revoltes per l'assassinat de Mahsa Amini, una jove de vint-i-dos anys que portava el *hijab* malament i a qui la policia de la moral va apallissar. Les manifestacions van ser multitudinàries internacionalment i en Iran van destacar per la seua repressió amb més de cinc-cents morts (fig. 2).¹⁴

¹¹ AGENCIAS, 2023b, p. 1.

¹² REDACCIÓN, 2010, p. 1.

¹³ ZACCARA, Luciano, 2009, p. 59.

¹⁴ GHOBADI, Parham, 2022, p. 1.



Fig. 2: Manifestació en Teheran per l'assassinat de Mahsa Amini.

6.1.3. La situació de les dones iranianes

La situació de la dona va patir un canvi després de la Revolució Islàmica. Durant la dinastia dels Pahlaví (1925-1979) es va iniciar una sèrie de modificacions referides als drets de les dones. Amb el *sah* Reza Pahlaví es va prohibir la utilització de qualsevol mena de vel; el 1936, la policia assegurava el compliment de la llei arrancant el *hijab* a les dones, independentment de les raons espirituals o culturals. Per un altre costat, es va millorar la participació femenina en l'ordre social, es va contribuir en el sistema financer, l'àmbit laboral i la divisió escolar, augmentant l'alfabetització. A conseqüència d'aquestes mesures, les dones aconseguiren llocs laborals prestigiosos com ministres, juristes, científiques, artistes, entre altres millores socials i laborals. Amb el següent monarca, Mohammad Reza Pahlaví, es van realitzar més reformes referides al sufragi femení per primera vegada (fig. 3), l'arribada de dones al Parlament, la defensa dels divorcis iniciats per dones i es va augmentar la franja d'edat de les joves per a casar-se a partir dels divuit anys.¹⁵

¹⁵ BEGUM, Suriya, 2015, p. 70.



Fig. 3: Manifestacions pel sufragi femení en Iran, l'any 1963.

Les dones van estar extremadament implicades en les revoltes en la gestació i la fase democràtica de la Revolució. Però, en l'era postrevolucionària i la república islàmica, totes les llibertats i els drets aconseguits es van trancar amb l'establiment de l'aiatol·là Khomeini. La *sharia* va tenir una forta influència en l'àmbit legislatiu, i el *hijab* va tornar a ser obligatori. Les restriccions van augmentar, les dones havien de cobrir el seu cos completament a partir dels nou anys, recloure's als espais privats, i adoptar un rol passiu i depenent d'una figura masculina.¹⁶ Algunes de les situacions que continuen afrontant són no poder tramitar el passaport, eixir del país, o acceptar una proposta laboral sense permís d'un home. En cas de divorci, la custòdia recau per llei quasi completament en l'exmarit.¹⁷

És necessari considerar també com afecta l'islam a les dones iranianes, tenint present l'estreta relació entre el règim iranià i la religió oficial. La relació entre les dones i les religions és complexa. Les dones han patit l'exclusió i l'oblit de les institucions religioses, organitzades majoritàriament en una estructura jeràrquic-patriarcal i amb un discurs androcèntric que legitima aquesta discriminació de gènere. El resultat de l'exclusió femenina en l'univers religiós té conseqüències en l'elaboració doctrinal i en l'organització dels càrrecs i en l'espai sagrat (fig. 4). Arran de la desigualtat, les dones són invisibilitzades en la institució i necessiten la mediació masculina per a la relació amb

¹⁶ GUTIÉRREZ LUNA, Alejandra; FUENTES ARZATE, Iraís, 2021, p. 162

¹⁷ REDACCIÓN, 2022, p. 1.

la divinitat. La presència patriarcal es veu en els textos sagrats, en les seues interpretacions i en la doctrina oficial elaborada exclusivament per barons, amb uns principis morals repressius en la sexualitat femenina.¹⁸



Fig. 4: Dones iraniantes resant dins del santuari de Fatima Masumeh en Qom.

L'islam és una de les religions monoteistes més qüestionades pel seu caràcter patriarcal i androcèntric, present en els textos sagrats, la vida social i la vida política, però, aquesta afirmació és vertadera o està esbiaixada per una visió distorsionada des de la cultura occidental i cristiana?¹⁹ L'Alcorà va ser un llibre revolucionari en el segle VII, sobretot en el que refereix a la dona, ja que predicava un missatge alliberador, però les interpretacions interessades són les que s'han estès. La misogínia en països on l'islam és la religió oficial, com Iran, és degut a la jerarquia patriarcal, no per una justificació religiosa.²⁰

La manera en la que afecta l'islam a les dones depèn també de factors externs, sociopolítics i econòmics. Igualment, la manera d'entendre la doctrina no és monolítica, sinó que ha tingut diverses interpretacions. Per tant, el problema està en la lectura tendenciosa que ha tingut, on les costums ancestrals i tradicionals misògines, mal anomenades culturals, han justificat pràctiques discriminatòries i s'han fet llei. Aleshores és necessària una reinterpretació de l'islam en perspectiva de gènere, però sense imposar patrons occidentals d'emancipació de la dona a les societats musulmanes.

¹⁸ BRAMON PLANES, Dolors, 2009, p. 11.

¹⁹ BRAMON PLANES, Dolors, 2009, p. 12.

²⁰ RIBAS FERRER, Ana, 2017, p. 31.

6.2. El cinema iranià

El cinema d'Iran destaca per la seua qualitat i reconeixement internacional. No obstant això, com tota manifestació artística ha sofrit canvis i censures pels diferents esdeveniments polítics que han ocorregut al país. Des d'època de la República Islàmica, l'ortodòxia xiïta en el govern ha tingut una forta tensió amb la modernitat cultural de la cinematografia. Arran d'aquest moment, les expressions artístiques es qüestionen fortament, la literatura clàssica persa, la poesia iraniana, i la música serien perseguides, aquesta última per la seua condició d'occidentalista, i la cinematografia patiria una persecució semblant.²¹

Tanmateix, allò que destaca del cinema són les seues infinites possibilitats i el règim iranià s'adonà d'aquest caràcter especial del cinema.²² En un principi, la Revolució va iniciar un qüestionament de l'art cinematogràfic que arriba al seu punt culminant amb l'incendi provocat del Cinema Rex, el 19 d'Agost de 1978, en Abadan (fig. 5). Aquesta nit, el cinema va ser tancat des de l'exterior, ruixat amb gasolina i cremat amb el públic dins. Unes 420 persones perderen la vida.²³ Tant els revolucionaris com el SAVAK, la policia política del *sah*, es van culpar els uns als altres.



Fig. 5: Imatge de l'incendi al Cinema Rex.

Les invectives contra el cinema continuaran per part del nou règim islàmic, fins a arribar a un moment d'inflexió en el que Ruhol·lah Khomeini declara la seua admiració pel film

²¹ ZEYDABADI-NEJAD, Saeed, 2009, p. 10.

²² GONZÁLEZ GUERRERO, Alejandra, 2019, p. 137.

²³ AGENCIAS, 1978, p. 19.

La vaca (*Gāv*, Dariush Mehrjui, 1969) en 1979 i detén la persecució del cinema.²⁴ A partir d'aquest moment, el règim islàmic permet pel·lícules amb idearis paral·lels a les lleis de l'islam, però no sols com a un recurs d'evasió i espectacle, sinó que els jutges s'adonen que el cinema és una eina potent pel seu caràcter propagandístic.²⁵

Al mateix temps, el cinema ha sigut una manifestació artística vinculada, des dels seus inicis, en la denúncia de les desigualtats, i sempre ha tingut un vessant crític. Iran no serà l'excepció, i es produiran pel·lícules crítiques amb el règim, però a causa de la censura, aquestes es realitzaran en l'exili majoritàriament.

Acotant cronològicament a l'era postrevolucionària, el cinema iranià es podria dividir entre: cinema oficial i cinema crític.

6.2.1. El cinema oficial

Aprofundint en el cinema oficial iranià, durant els primers anys de la República Islàmica, el cinema era vist com un producte occidentalista, per la procedència de la majoria dels films, ja que es relacionava amb el règim dels Pahlavi. Com ja hem esmentat, els jutges islàmics van intentar disminuir-lo i controlar-lo.²⁶ La campanya de censura i control estava incentivada per la unificació del pensament dins del país. Atenent que el cinema és una eina molt valuosa de propaganda, per la claredat del seu codi, d'accessibilitat a les masses i la facilitat de crear una idea, guiant així a l'espectador.²⁷

El cinema oficial en Iran té la intenció de formar una identitat col·lectiva homogeneïtzada, i la idea de l'enemic donava equilibri i estructura a les institucions estatals.²⁸ Sobretot, es va produir un control durant la guerra contra Iraq per vigilar les veus discordants del règim. Les pel·lícules eren de temàtica bèl·lica, estereotipades, on destacava el paper de l'home com a defensor de la pàtria, formant la idea de Defensa Sagrada (fig. 6).²⁹

²⁴ GABRI, Richard, 2015, p. 50.

²⁵ GÓMEZ MORA, Carlos Mauricio, 2022, p. 17.

²⁶ ELENA, Alberto, 1995, p. 53.

²⁷ TUATHAIL, Geraróid Ó, 2006, p. 10.

²⁸ SADR, Hamid Reza, 2006, p. 14.

²⁹ RASTEGAR, Kamran, 2015, p. 124.



Fig. 6: Fotograma de *The Scout*.

Algunes de les pel·lícules més destacables que segueixen aquesta línia propagandística són *The Scout* (*Deedeh-ban*, Ebrahim Hatamika, 1988) i *The Immigrant* (*Mohajer*, Ebrahim Hatamika 1990), totes d'Ebrahim Hatamika. La filmografia d'aquest cineasta està relacionada amb la guerra i, com a conseqüència, el seu impacte en la societat, amb els canvis i els traumes.³⁰

6.2.2. El cinema crític des de la diàspora i des d'Iran

Els cineastes, fugint de la repressió, la censura i les injustícies han necessitat l'exili per guanyar seguretat, llibertat i millors condicions de vida i treball.³¹

Com veurem al nostre cas d'estudi, l'exili ha sigut l'única possibilitat que han tingut els iranians per a realitzar pel·lícules amb discursos que no respectaven el codi moral del règim islàmic, amb una intencionalitat crítica o simplement per tractar aspectes vitals, però prohibits en les lleis islàmiques.

Seguint aquesta idea destaquen les declaracions de Sepideh Farsi, cineasta iraniana, en la Berlinale: "Estem obligats a aixecar la veu contra el règim. Siga amb les nostres pel·lícules, amb les nostres paraules o amb les nostres actituds". El seu llargmetratge *La Sirena* (*La Sirène*, Sepideh Farsi, 2023) és un film d'animació centrat en el conflicte Iran

³⁰ GÓMEZ MORA, Carlos Mauricio, 2022, p. 115.

³¹ MARSÉ TALTAVULL, Amor, 2012, p. 9.

i Iraq en els anys huitanta.³² Aquesta aproximació al conflicte s'allunya del discurs hegemònic, que va voler homogeneïtzar i fer propaganda de l'estat. *Persèpolis* també desenvolupa aquesta mateixa línia, amb el retrat de la decadència, i les conseqüències que anava tenint la guerra en la població, els mutilats i els morts.

A més del vessant crític, la diàspora iraniana ha sigut fonamental per a evitar l'extinció dels valors de la identitat nacional persa, enfront de la islàmica imposada. Al cinema crític, tot i encarnar la societat d'Iran, és freqüent el contingut que estiga filmat a l'estranger per tenir major mal·leabilitat quant als motius i els temes que es volen mostrar, i evitar així infringir qualsevol norma. Aquesta pràctica és recurrent en prominents filmografies de Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami o la mateixa Marjane Satrapi.³³

No obstant això, en les seqüències que calien ser gravades dins del país, per evitar la censura i persecució, s'han recorregut a mitjans audiovisuals no-professionals com el vídeo o els dispositius mòbils. Atenent que són eines incontenibles, que poden escapolar-se ràpidament de les autoritats, si es volgués filmar sense permís.³⁴

La pel·lícula que millor resumeix l'estat del cinema crític a l'exili és *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, Abbas Kiarostami, 1997). Una de les apostes més icòniques, controvertides i ambicioses de Kiarostami. El director treballa sobre temes censurats com el suïcidi, prohibit per l'islam, i el rol de la humanitat, en un viatge dins d'un automòbil, al llarg de paratges inhòspits en un Iran caracteritzat per la multiplicitat ètnica, a partir de caràcters kurds, afganesos o àzeris. Es destaca igualment l'austeritat del seu equip de realització (fig. 7).

³² AGENCIAS, 2023a, p. 1.

³³ GÓMEZ MORA, Carlos Mauricio, 2022, p. 141.

³⁴ ATWOOD, Blake, 2018, p. 151.



Fig. 7: Fotograma de *El sabor de las cerezas*.

El documental és un gènere prou recurrent per als cineastes iranians, per a la denúncia de les polítiques, permetent una aproximació més directa i realista del problema. Hala al Abdallah, cineasta síria, assegura que:

El documental és un mitjà per a expressar-se, per a cridar, per a mostrar la realitat, per a prendre trossos de la realitat i posar-les enfront del públic, per a anar realment al profund i fer sortir els dolors, les llàgrimes, els riures i exposar-les davant el públic. Per a mi el documental és també fer sortir les paraules ocultes a l'interior de cadascun i exposar-les.³⁵

En l'àmbit del documental en Iran destaca Jafar Panahi, especialitzat en el documental i el fals documental. Panahi va començar a gravar històries, que no comptaven de permís ministerial, i representava en gran part de les seues obres la persecució de les autoritats i les desigualtats socials i polítiques. Aquest fet li ha suposat condemnes, que hàbilment ha plasmat en la seua filmografia com en *This Is Not a Film* (*In Film Nist*, Jafar Panahi, 2011). Aquest projecte és el més personal: amb el seu *Iphone*, reproduceix el que és un dia en sa vida durant la reclusió obligatòria en sa casa (fig. 8).³⁶ Una altra cinta documental destacable per al nostre estudi és *Estimada* (*Beloved*, Yaser Telebi, 2019), que s'aproxima a la vida d'una camperola de huitanta anys que viu en una zona aïllada en les muntanyes d'Iran, narrant els problemes que sola s'afronta al seu dia a dia. De manera indirecta i

³⁵ AL ABDALLAH, Hala, 2016, <[Hala al Abdallah: "Cultural Resistance. Documentary cinema and contemporary Syria" on Vimeo](#)>.

³⁶ BENHAM, Mansoor, 2014, p. 39.

natural exposa les diferents desigualtats que ha patit com a dona, des del matrimoni jove o les amenaces del seu marit.



Fig. 8: Fotograma de *This Is Not a Film*, Panahi gravant mentre diu: “I cannot do a movie, so I’ll try with my mobile”.

L’exhibició del cinema crític i fet des de l’exili és complex i complicat, basat en el contraban. Tal com ho exposa Jafar Panahi en *Taxi Teheran* (*Taxi Teheran*, Jafar Panahi, 2015), un fals documental en el qual el director acomoda una simple càmera enfront d’ell i condueix de començament a fi del metratge un vehicle; a mesura que passen els minuts i les vies, recull diversos passatgers embardissats en les seues dificultats. Gràcies a aquesta tècnica, es temptegen les necessitats que tenen els ciutadans de Teheran i, representa una imatge realista de la República Islàmica.³⁷ Un dels passatgers és un contrabandista de pel·lícules, a qui Panahi l’ajuda a efectuar una entrega a un domicili (fig. 9), tal com solen fer els distribuïdors, que es desplacen als domicilis amb maletes i aconsellen els títols als clients. En canvi, si són arrestats, són empresonats i el material, confiscat.³⁸

³⁷ GÓMEZ MORA, Carlos Mauricio, 2022, p. 177.

³⁸ ATWOOD, Blake, 2018, p. 156.



Fig. 9: Fotograma de *Taxi Teheran*.

6.3. La representació de les dones iranians al cinema iranià

La representació de la dona dins del cinema iranià durant l'era postrevolucionària és controvertida, a causa de les restriccions i les normes imposades per la teocràcia islàmica sobre la seua presència en la vida pública.³⁹

Durant la dinastia dels Pahlevi, la dona integrava merament part del decorat, exhibint la seua occidentalització, que indicava també una espècie de sexualització amb el tarannà sensual de la dona persa, mostrant a les dames com a ballarines exòtiques, capaces d'embriuar i delectar les mirades masculines. D'aquesta època destaquen directors com Masoud Kimiai i Bahram Beizay, que van realitzar importants contribucions, amb cintes, com *Qeysar* (*Qeysar*, Masoud Kimiai, 1969), mostrant una visió més sobreprotectora de la dona dins d'un entorn social senzill, *Downpour* (*Ragbar*, Bahram Beizay, 1972), *The Crow* (*Kalagh*, Bahram Beizay, 1977) i *Ballad of Tara* (*Tcherike-ye Tara*, Bahram Beizay, 1978) (fig. 10), on Beizay enalteix a la dona com a heroïna, amb una missió transcendental dins de la societat iraniana.⁴⁰

³⁹ DÍAZ-MAROTO FDZ-CHECA, Zoila; CARRILLO PASCUAL, Elena; PUEBLA MARTÍNEZ, Belén, 2014, p. 318.

⁴⁰ GÓMEZ MORA, Carlos Mauricio, 2022, p. 128.



Fig. 10: Fotograma de *Ballad of Tara*.

Anys després, amb la conformació de la República Islàmica, les dones se supeditarien a la disciplina religiosa. La imatge femenina va ser cenyida a les lleis promulgades per la teocràcia integrista, prohibint-se plans com acostaments al rostre o al cos, enquadraments en escenes casuais d'homes i dones i qualsevol tècnica cinematogràfica que evocues directament una atracció sexual o romàntica.⁴¹ Els personatges femenins adults havien de respectar les lleis de pudor públic, s'exigeix que es tapen el cabell, inclús en espais domèstics, ja que les produccions audiovisuals es consideren espais públics.⁴²

En l'actualitat, seguint la relació complexa entre la política cultural i la indústria cinematogràfica, el què predomina, seguint la línia dels idearis islàmics, és que la representació de dones al cinema es limite a la imatge de la mare, esposa o germana dels subjectes masculins, amb una importància nul·la i paràmetres passius dins la trama narrativa.⁴³

Atenent els canvis socials de l'Iran, moltes pel·lícules retraten la imatge de conflicte amb la llei i l'ordre al voltant de la dona, i les conseqüències de les desigualtats sobre elles. L'estereotip més resistent és la víctima, segons el qual es representa a les dones embolicades en el *hijab* com a víctimes silencioses d'un sistema patriarcal de control. Aquest enfocament està present en els treballs de dones iranianes fets a la diàspora, evocant una imatge de solidaritat per a retratar la situació femenina del seu país d'origen.

⁴¹ MORADIYAN RIZI, Najmeh, 2015, p. 7.

⁴² ATWOOD, Blake, 2018, p. 141.

⁴³ ZAHEDI, Farshad, 2015, p. 472.

Un exemple interessant és *Ma mare és una princesa persa* (*Min Mamma Är en Persisk Prinsessa*, Nahid Persson, 2000), on una jove sueca amb arrels iranienes, torna a Iran per a conèixer a la seua família biològica. En forma de documental retrata els costums i les festes de benvinguda que li fan els seus familiars; de manera indirecta, tracta també les desigualtats socials que viuen les seues ties i cosines. Concretament destaca una seqüència on parlen de la incomoditat del vel, però com se senten obligades a portar-lo pels seus marits inclús en interiors (fig. 11).



Fig. 11: Fotograma de la pel·lícula *Ma mare és una princesa persa*.

També segueix aquesta línia de la víctima *Quatre dones, un marit* (*Fyra fruar och en man*, Nahid Persson, 2007), on quatre dones expressen el maltractament psicològic i físic exercit pel seu marit. Aquestes produccions revelen un univers femení amb la intenció de sensibilitzar-nos i alterar les inèrcies socials. El cinema es converteix, així, en una palanca de canvi que no sols fa visible a la dona, en mostrar el seu sofriment, sinó que recalca, a més, la seua capacitat de resistir, superar i donar solucions.⁴⁴ Així, ens presenten a unes dones dins d'una feminitat que ja no “és sinònim de feblesa, ingenuïtat, abnegació i resignació”, enfront del model d'home com a “força, determinació, iniciativa i valentia”.⁴⁵

Tanmateix, s'ha generat una representació fílmica de dones que decideixen entrar en acció, deixar de ser víctima i convertir-se en un subjecte que desafia el domini universal masculí. De ser víctima passiva es convertirà en el subjecte actiu que pensa, decideix i

⁴⁴ BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, 2020, p. 549.

⁴⁵ EL SAADAWI, Nawal, 2017, p. 197.

actua. El subjecte femení es converteix en una doble amenaça: desafia al sistema patriarcal local alhora que rebutja el seu destí prescrit. No es tracta d'un cinema guerrilla, una mena de lluita ideològica contra el poder hegemònic, sinó de l'exercici d'inscriure la identitat femenina en la pantalla en un moment històric arran de l'ordre social.⁴⁶

Aquesta feminitat activa i transgressora es representa en pel·lícules com *Dues dones* (*Doozan*, Tahmineh Milani, 1999) o *Dones sense homes* (*Women Without Men*, Shirin Neshat i Shoja Azari, 2009). En *Dues dones*, la rebel·lia de Fereshteh la protagonista de la pel·lícula no és només contra els homes del seu entorn (pare, marit i un violent pretendent), sinó contra el que va ser la interpel·lació ideològica. *Dones sense homes* representa les qüestions de gènere de l'Iran postrevolucionari, sense caure en el reduccionisme dels problemes estètics, o en el desplaçament de representar les dones com a víctimes passives (fig. 12). La novetat en l'estructura narrativa és un allunyament del mite víctima a favor d'un punt de vista femení: no sols denuncia el sistema repressiu, sinó que mostra les estratègies d'autodefensa femenina.⁴⁷



Fig. 12: Fotograma de la pel·lícula *Dones sense homes*.

Generalment, aquests llargmetratges que aprofundeixen en la idea de la nova feminitat iraniana, estan inscrits en el gènere de la ficció i produïts per dones cineastes, en els quals s'ha buscat representar alhora les realitats i les fantasies femenines.

⁴⁶ ZAHEDI, Farshad, 2015, p. 473.

⁴⁷ ZAHEDI, Farshad, 2015, p. 477.

6.3.1. Cas d'estudi: *Persèpolis*

Persèpolis és el nom històric de la capital persa fundada per Dario I al voltant del segle VI a.n.e, i és d'on pren el seu nom *Persèpolis* (2007), una pel·lícula francesa d'animació basada en la novel·la gràfica de Marjane Satrapi. Ella, juntament amb Vincent Paronnaud, va dur endavant aquest projecte assumint el guió i la direcció, amb una gran acollida per part de la crítica i dels festivals.⁴⁸ La producció és de Xavier Rigault i Marc-Antoine Robert. Pel que fa a la cinematografia, l'estil característic de la pel·lícula va ser creat pel director d'art Marc Jousset. L'animació va ser produïda per una vintena de dibuixants, dirigits per Christian Desmares. L'equip va treballar amb Satrapi per a plasmar de la millor manera els tipus d'imatges gràfiques que l'autora volia. Es va recórrer a tècniques tradicionals amb paper i tinta, ja que eren els resultats amb els quals Satrapi se sentia més familiaritzada.

El repartiment en la versió original en francès va comptar amb actors de llarga trajectòria com Chiara Mastroianni (Marjane adolescent i adulta), Gabrielle Lopes (Marjane jove), Danielle Darrieux (l'àvia), Catherine Deneuve (Tadji, la mare), Simon Abkarian (Ebi, el pare) i François Jerosme (Anoush). El muntatge està dirigit per Stéphane Roche i la banda sonora d'Oliver Bernet i té un paper actiu en la pel·lícula.

La pel·lícula naix d'una voluntat de denunciar el règim iranià i les pràctiques sexistes que fonamenten les seues lleis. La necessitat d'exigir un canvi on la llibertat es practique. Desgraciadament, les desigualtats a les quals s'enfronta Marjane al seu país d'origen continuen avui en dia, i encara hi ha xiquetes iranianes que se senten reflectides amb la seua situació. Tal com es retracta al llargmetratge, la policia de la moral persegueix a les dones comprovant que no se salten cap llei del pudor públic, que porten bé el vel i que tinguen comportaments adequats en públic. Aquest és un fet que continua present i té víctimes, com la ja esmentada Masha Amini.⁴⁹ Llavors, pel·lícules com *Persèpolis* que busquen visibilitzar la violència quotidiana seran necessàries per a posar fi a aquesta desigualtat.

⁴⁸ Selecció oficial del Festival Internacional de Toronto i del Festival de Nova York, Premi del Jurat de Cannes, Millor Pel·lícula en el Festival Internacional d'Animació d'Ottawa, Premi d'Animació 2007 de l'Associació de Crítics de Cinema de Los Angeles *ex aequo* amb *Ratatouille* (*Ratatouille*, Brad Bird, 2007), nominada a Millor Pel·lícula als premis Annie de la Societat Internacional de Cinema d'Animació i a Millor Pel·lícula en Llengua Estrangera als Globus d'Or. HETHERINGTON, Janet, 2007, pàg. 1.

⁴⁹ KOPEL, Ezequiel, 2022, p.1.

Sobre els directors

Marjane Satrapi és una novel·lista gràfica, pintora i directora (fig. 13). És d'origen iranià, però de jove es va establir en la capital francesa. L'autora plasma la seua biografia de manera molt creativa en la sèrie de còmics *Persèpolis*. Les seues obres s'inscriuen dins del marc de les xenografies francòfones⁵⁰, juntament amb autores com Marzena Sowa o Anna Moï, i són obres escrites per dones immigrants exiliades o refugiades que utilitzen el francès per a comunicar i compartir els seus testimonis. Al llarg de la seua carrera professional, les obres de Satrapi han tingut un fort caràcter crític i feminista compartint experiències personals sobre les desigualtats al seu país, l'emigració, l'adaptació a un nou i la nostàlgia de les seues arrels.⁵¹ Un clar exemple és la novel·la gràfica *Brodats* (2003), que retrata una conversa de te amb unes dones sobre els seus matrimonis fracassats, les desigualtats que han viscut i sobre les pràctiques que segueixen per seguir les normes islàmiques, com és la himenoplàstia, d'on prové el títol de l'obra.

Vincent Paronnaud és un novel·lista gràfic i cineasta francès, encara que el seu nom artístic és *Winshluss*. Té una llarga trajectòria dins del món del còmic amb obres que juguen amb un humor àcid. Anys després, Satrapi i ell van tornar a col·laborar amb el llargmetratge de *Pollo con ciruelas* (*Poulet aux prunes*, Marjane Satrapi i Vincent Paronnaud, 2011), basat també en la novel·la gràfica d'ella, en el qual narra la història de Nasser Ali Khan, un violinista iranià, qui després del trencament del seu violí, experimenta una pèrdua de les ganes de viure.



Fig. 13: Marjane Satrapi i Vicent Paronnaud en el Festival de Venècia, 2011.

⁵⁰ ALFARO, Margarita, 2013, p. 13.

⁵¹ CONTRERAS-PÉREZ, Marta, 2021, p. 129.

L'argument

L'argument del film es basa en la sèrie de quatre novel·les gràfiques que Marjane Satrapi publica entre 2000 i 2003, les quals formen l'obra de *Persèpolis* (2009). En elles es transmet un compromís amb la història del seu país d'origen i, a través de les seues vivències pròpies, denuncia la situació en la qual viuen els iranians, però, sobretot, les iranians.⁵²

El llargmetratge és l'angoixant història d'una jove a l'Iran durant la revolució. En l'aeroport Orly de París, una Marjane adulta es debat entre tornar a Teheran o no. En aquest punt d'inflexió reviu els primers vint anys de sa vida. Començant en la infantesa, coneixem a través dels ulls honests i innocents de Marjane els primers optimismes populars en contra del *sah* i l'arribada dels fonamentalistes al poder, els quals van forçar el vel a les dones i empresonar a milers d'objectors. Marjane, amb la rebel·lia i l'autenticitat que la caracteritza, és més astuta que els guardians socials, no es deixa acovardir i, de manera clandestina, lloa als seus grups de *punk*, a ABBA i a Iron Maiden. Però amb el canvi de paradigma polític i l'arribada de les bombes de la guerra contra Iraq, el pànic quotidià satura l'existència a Teheran.⁵³

Enfront d'aquesta situació de crisi bèl·lica, els pares i l'àvia (a la qual Marjane li té devoció) decideixen que emigre a Viena per a que tinga una millor vida a Europa, lluny de les bombes. Allí inicia una nova etapa, però res li resulta fàcil a una jove immigrant de primera generació que ha d'enfrontar-se a comentaris xenòfobs i situacions complicades tota sola.

En Àustria, la solitud li passa factura i ha de tornar a Iran per les pèssimes condicions en les quals vivia i per la seua salut mental. Amb el seu retorn, reprén la seua vida, encara que condicionada per les normes de la guarda de la moral. Reconnecta amb la seua estimada família i comença a estudiar Belles Arts a Teheran. En la facultat viu situacions de desigualtats com la prohibició a les dones de l'estudi anatòmic en les classes de dibuix.

A l'acabar la universitat la vida que aspira Marjane no és compatible amb la manca de llibertats del seu país, decideix tornar a emigrar, aquesta vegada a París, però sense retorn.

⁵² PÉREZ ELENA, Elena, 2016, p. 164.

⁵³ BEGUM, Suriya, 2015, p. 67.

L'anàlisi del guió

Per la nacionalitat de Marjane Satrapi, l'aproximació a Iran i a com viuen les dones iranianes està duta a terme des d'un punt de vista autocrític, que remarca els aspectes concrets que li generen rebuig, tenint com a base el seu ideari feminista.

Satrapi representa Iran no com un país abstracte, sinó de persones individuals amb ideologies i postures diferents.⁵⁴ Aquesta heterogeneïtat aporta veracitat al seu relat. Descriu un país des de l'amor i el sentiment de llar, on es troben les persones que més estima, la seua família. Tanmateix, deixa palés el rebuig que sent a les pràctiques dictatorials del règim islàmic, ja no sols en la narració general del llargmetratge, sinó també en els mateixos diàlegs, com per exemple en una seqüència en la qual s'enfronta verbalment amb uns policies de la moral, perquè mentre ella corria per no perdre l'autobús, ells li recorden que les dones no poden córrer per evitar insinuacions als altres homes.

Cal tenir en compte que ella pertany a un ambient progressista on la seua família té una clara ideologia marxista i, per tant, oposada als discursos liberals dels Estats Units d'Amèrica i al règim conservador islamista. Aleshores representa un Iran modern i clandestí, que intenta sobreviure a les normes amb pràctiques prohibides.

Aquest rebuig al règim es manifesta al llargmetratge mostrant el discurs nacionalista com una mentida, amb una ideologia absurda que serveix per a manipular a la població, i que així el Govern iranià justifique el seu poder totalitari. Aleshores representa un règim amb lleis antidemocràtiques que atempten contra la llibertat individual, i que són especialment cruels amb les dones. A més d'utilitzar el poder mediàtic per a manipular la imaginació del poble, homogeneïtzant i alienant com s'ha de concebre la nació i el patriotisme per defensar la dictadura.⁵⁵ Per tant, és una crítica directa i oberta al poder dominant d'Iran, no a la cultura del país.

Pel que fa a la representació de la dona iraniana, tant Marjane com les dones pròximes a ella, sa mare i la seua àvia denuncien de manera oberta les desigualtats que afronten quotidianament. Són dones fortes, no alienades, que fugen de l'estereotip de víctima i desafien el poder patriarcal. A més, destaca un sentiment de sororitat entre elles, tal com

⁵⁴ ELAHI, Babak, 2007, p. 312.

⁵⁵ MAGGI, Diego, 2020, p. 100.

es veu en múltiples converses amb sa mare, on ella la incita a defensar la seua llibertat individual per damunt de tot. Durant la boda primerenca entre Marjane i Reza, per exemple, sa mare li diu: “Siempre he querido que fueras independiente, educada, cultivada...y va y te casas a los veintiún años. Quiero que te vayas de Irán, que seas libre y te emancipes...”.

Respecte a les dones, hi ha alguns personatges masculins de la pel·lícula, com podria ser el pare i l'oncle Anoosh que tenen una postura aliada a la causa feminista i critiquen les situacions que han d'afrontar les dones. En canvi, als homes amb una ideologia compatible amb la del règim els caracteritza com uns pinxos misògins.

L'anàlisi filmica

Persèpolis és un film episòdic, on la narració està explícitament separada en actes per intertítols amb rètols extradiegètics amb els diferents anys i ubicacions geogràfiques de la protagonista, ajudant així a situar els salts temporals.

Pel que fa a l'enquadrament, en nombroses ocasions es recorre al recurs de l'iris, en forma circular, o a *cachés* que segueixen la silueta d'algun personatge, d'aquesta manera s'introdueixen artificialment reenquadraments que aporten una càrrega dramàtica en el relat i focalitzen l'atenció de l'espectador.

La mida dels plans és variada i, oscil·la entre plans mitjans i generals de conjunt que mostren les interaccions entre els personatges i quines dinàmiques tenen entre ells (fig. 14). Amb la intenció de mostrar les expressions i reaccions dels personatges es recorre a primers i primeríssims primers plans. També hi ha plans generals que mostren vistes panoràmiques de la ciutat, que ajuden a contextualitzar la situació política i bèl·lica d'Iran. Els plans detalls d'objectes concrets, tot i no ser habituals són importants per al relat, com la clau de plàstic, que aporta un valor simbòlic, quan al film es diu que el règim obrirà les portes del paradís als màrtirs (fig. 15).



Fig. 14: Fotograma de *Persépolis*.

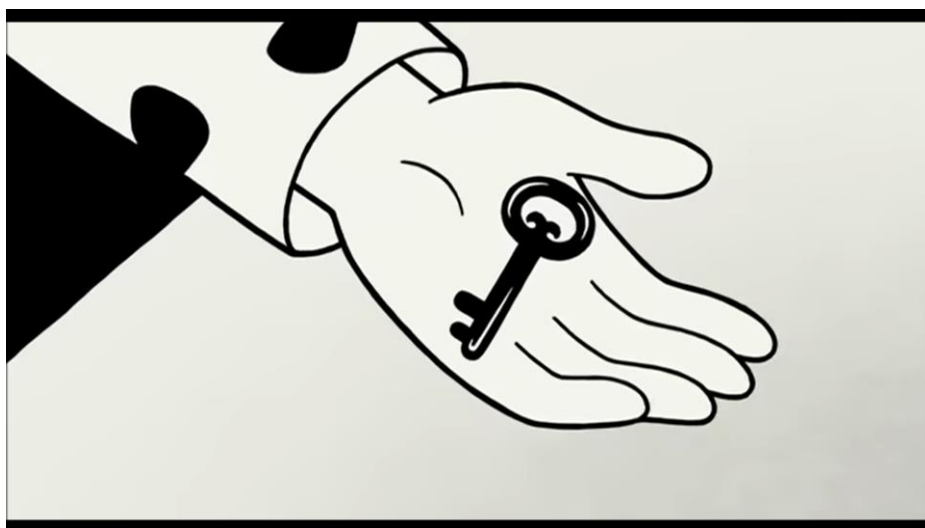


Fig. 15: Fotograma de *Persépolis*.

Seguint amb les angulacions dels plans, en la primera part del film, mentre Marjane va relatant els seus anys d'infantesa es recorre a plans picats, on la xiqueta és sempre vista des de la perspectiva dels adults. Inclús alguns adults, com els seus pares, queden fora de l'enquadrament (fig. 16), mentre que amb la resta de personatges adults sí s'utilitza una angulació normal. Aquest recurs remarca la idea d'innocència i d'inconsciència de Satrapi respecte de tot el caos que es desenvolupa al seu voltant, així com un desequilibri de poder entre la xiqueta i el món dels majors. Tot i que Marjane creix, convertint-se en adolescent, l'angulació continua sent picada respecte als europeus, front als quals es representa inferior i distanciada (fig. 17), amb la intencionalitat de remarcar la xenofòbia i situacions d'inferioritat que va haver d'afrontar Satrapi. Aquests usos dels elements cinematogràfics

revelen la teoria de Mulvey sobre la representació de les dones en el cinema.⁵⁶ En canvi, en la seua tornada a Iran ja major, Marjane se situa en una angulació normal respecte a la seua família. Segons evoluciona la pel·lícula, l'angulació s'equilibra depenent del creixement, la maduresa i el desenvolupament de la consciència crítica de Marjane.



Fig. 16: Fotograma de *Persépolis*.



Fig. 17: Fotograma de *Persépolis*.

La composició de la imatge és molt suggerent respecte a tot el relacionat amb el poder del règim, la presó, el *sah*, els jutges islàmics, la guàrdia reial (fig. 18). Aquests elements reben una representació negativa amb una angulació dels plans contrapicada expressant el seu poder, una falta d'il·luminació, que com a conseqüència produeix plans summament obscurs i que generen sensació de terror. Les persones que defensen els ideals del règim islàmic es representen com subjectes sense entitat, amb quasi el mateix rostre i

⁵⁶ MULVEY, Laura, 1975, pàg. 803.

uniformats, com si no tingueren veu pròpia i sols repetiren allò que diuen els poderosos, com els guàrdies de la moral, la mestra de Marjane o les senyores que delaten que la jaqueta de Marjane té decoracions de grups de *punk* estrangers. En aquesta línia, durant els anys en Viena, els personatges negatius passen a ser protagonitzats pels europeus. Les monges de la pensió es representen també com subjectes alienats, sense identitat, des d'un angle contrapicat, que augmenta la seua presència en l'enquadrament.



Fig. 18: Fotograma de *Persèpolis*.

Els moviments de càmera s'empren de manera narrativa, per a tancar o ampliar l'enquadrament, i centrar l'atenció en les interaccions o les expressions concretes dels personatges. Són recurrents per a enfocar les expressions facials de Marjane, que, amb rostre revelador i la seua personalitat honesta, expressa allò que pensa i sent.

Pel que fa al muntatge, té un caràcter narratiu i està articulat amb el·lipsis temporals, ja que la protagonista inicia el relat des del present, amb una sèrie de *flashbacks* que van avançant narrativament amb salts temporals cap al present de la narració, mentre la protagonista deambula per l'aeroport. Aquestes el·lipsis temporals estan indicades per la veu narradora de Marjane i amb intertítols.

La representació visual de l'Iran de Satrapi

Els dibuixos de Satrapi són figures humanes de formes minimalistes i simples, de línia clara, amb detalls que caracteritzen als diferents personatges. Quan va decidir adaptar la seua obra al cinema, va triar una continuïtat d'estil entre còmic i film (veient-se la comparació entre la fig. 19 i la fig. 20). En paraules de Jordi Revert: "Satrapi elegia la animación como prolongación de su dibujo en blanco y negro, manteniéndose fiel tanto,

en trazo como en la narración”.⁵⁷ Aquest traç de Satrapi és cru i monocromàtic: no hi ha cap tècnica d'ombreig, apenes registre de grisos, tons intermedis o zones de transició, i ofereix majoritàriament els colors blanc i negre plans. Els altres colors sols estan reduïts en ocasions concretes per marcar una diferència temporal entre el relat del passat i l’acció del present.

La tècnica de Satrapi també fa referència a miniatures, murals i frisos perses antics, de temàtica bèl·lica, contes morals i escenes heroiques amb figures humanes de cossos estilitzats i simètrics.⁵⁸ El seu estil se situa com un continu de l'art persa. Satrapi assenyala que a les miniatures perses, com en el seu propi dibuix, el traç és molt simple, amb formes planes de dues dimensions que fugen de la perspectiva, amb les siluetes fortament marcades.⁵⁹



Fig. 19: Fotograma de *Persépolis*.

⁵⁷ REVERT, Jordi, 2023, p. 184.

⁵⁸ HOSSEIN NASR, Seyyed, 1969, p. 131.

⁵⁹ CHUTE, Hillary, 2008, p. 98.



Fig. 20: Vinyeta de *Persepolis*.

Teoritzant sobre l'ús particular del blanc i el negre, es desvincula de la tradició persa amb els seus colors intensos i exuberants que evocuen tota l'emotivitat de l'acció.⁶⁰ Aquesta simplicitat cromàtica és definida per l'interés de Satrapi en fugir del sensacionalisme, de l'exotisme i del que s'entén com una història del Tercer Món.⁶¹ És a dir, buscava centrar l'atenció en el missatge de l'obra, per a que l'espectador compregui, s'involucre emocionalment amb les vivències de Marjane, i empatitzi amb la greu situació política.⁶²

El disseny de producció i la posada en escena

Els decorats, tot i aparentment no mostrar-se en primer terme, tenen un paper actiu durant la narració. No sols són l'espai narratiu on s'ubiquen als personatges, sinó que desvelen la situació política del país amb la representació de les ruïnes dels edificis de Teheran (fig. 21).

⁶⁰ GRAY, Basil, 1935, p. 91.

⁶¹ HETHERINGTON, Janet, 2007, p. 1.

⁶² CONTRERAS-PÉREZ, Marta, 2021, p. 129.



Fig. 21: Fotograma de *Persèpolis*.

El vestuari té una gran importància en la narració, per les referències contínues en el guió. Atés que la directora defensa una postura en contra de l'obligatorietat del vel. En una entrevista per a la CNN feia aquestes declaracions:

This veil is the symbol of this Islamic. You know, it's the big tree that hides a big forest. A veil is an excuse. I mean, when we were kids, I mean, they literally told us, men, when they will see your hair, they will become horny. [...]

Actually in Iran, means you, woman, you're a sexual object that is just here for the desire of the man, you tempted the man. So, this is why for you not to create this temptation, you have to cover your hair.⁶³

Durant el relat es desenvolupen comentaris per part de personatges femenins, sobretot Marjane, criticant l'obligatorietat del vel i del xador (vel ampli que cobreix cap i cos utilitzat per les dones xiïtes iranians). La protagonista manifesta la necessitat de vestir-se amb la seua jaqueta de tela vaquera amb pegats dels seus grups de *punk* favorits, però ha de renunciar per por a possibles càstigs de la policia de la moral (fig. 22).

⁶³ AMANPOUR, Christiane, 2022, p. 2.



Fig. 22: Fotograma de *Persèpolis*.

Per un altre costat, al guió també trobem diàlegs protagonitzats per la policia de la moral vigilant pel compliment de les lleis del pudor públic. Al diàleg s'observa quan Satrapi torna a Iran i el guarda que està revisant els passaports li pregunta si porta dins de l'equipatge alguna cosa prohibida com porc, cartes, pornografia, música i després li exigeix que es cobrisca més el cabell amb el vel.

El relat representa el vestuari com un subjecte més en la narració, i la llibertat d'elecció de la roba, per poder manifestar a l'exterior la personalitat i els gustos propis, s'entén com una llibertat individual truncada per les lleis del règim islàmic.

En referència a la representació de la il·luminació, els dibuixos reproduïen un estil lumínic en *low key*,⁶⁴ és a dir, amb alt contrast, clarobscurs molt pronunciats i ombres denses. Aquesta il·luminació trasllada a l'espectador un caràcter dramàtic i expressionista.

⁶⁴ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 2011, p. 149.

6.4. La representació de les dones iranianes al cinema occidental

En les pel·lícules occidentals que representen les dones iranianes, en nombroses ocasions, la imatge ha estat distorsionada i esbiaixada per uns estereotips basats en idees negatives, dades falses i discursos d'odi.⁶⁵ Les dones iranianes han sigut associades a la ignorància, al fervor religiós i a l'enrairiment social, on les actrius interpreten personatges caracteritzats com a víctimes passives, alienades i sotmeses a les disciplines patriarcal. D'aquesta forma, països àrabs o que tenen l'islam com a religió oficial són representats com societats amb unes relacions de poder discriminatòries contra les dones.

En els mitjans audiovisuals occidentals es genera una imatge de la dona musulmana iraniana com una víctima d'una tragèdia, que la perseguirà des de sempre i per a sempre, com personatges submisos i que es troben reclosos a l'ambient domèstic, sols eixint al carrer per a accomplir tasques de manteniment de la llar. Pel que fa a les personalitats dels personatges femenins, tenen un humor irascible, viuen enfadades, sembla que no riguen mai i tampoc tenen una importància en la trama ni als diàlegs.⁶⁶ En *Argo* (*Argo*, Ben Affleck, 2012), per exemple, es narra l'acció militar estatunidenca a Teheran per repatriar als treballadors de l'ambaixada dels Estats Units, durant els inicis de la revolució. Observant posada en escena i guió, destaca la representació dels iranians i les iranianes com persones violentes i fanàtiques (fig. 23). Les dones sempre van velades amb el xador, estan silenciades, no tenen diàleg ni intervenen amb els protagonistes. És a dir, es representen com personatges negatius i victimitzats.

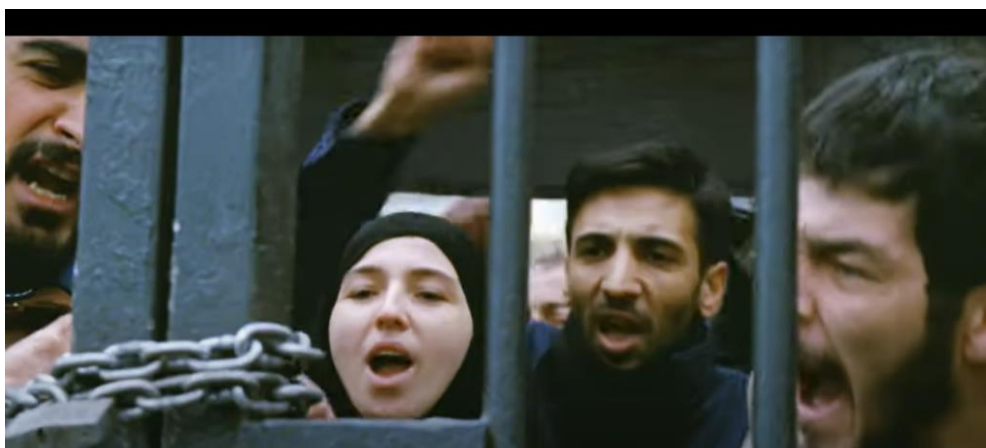


Fig. 23: Fotograma d'*Argo*.

⁶⁵ NAWAR, Ibrahim, 2007, p. 272.

⁶⁶ GARCÍA, Asun, *et al.* 2011, p. 289.

En les pel·lícules, aquest paper de víctima no s'associa a la cultura patriarcal, sinó a la religió islàmica, aleshores s'elabora una representació estereotipada, que obvia els vertaders orígens d'aquesta situació de desigualtat: “Se da por sentado que su religión es el origen de sus males, en vez de buscar las causas en la política de los Estados correspondientes y la herencia sociocultural patriarcal de sus sociedades.”⁶⁷

Des d'Occident, s'aproximen a les desigualtats de les dones iranians amb un cert voyeurisme, acostant-se a elles de manera morbosa i aliena. Aquestes tragèdies, tal com estan constituïts els estereotips, generen rebuig a l'islam i a les cultures dels països. Aleshores, els estereotips sobre la situació de les dones musulmanes són un dels instruments més útils i eficaços per a demonitzar societats, cultures i religions.⁶⁸

6.4.1. Cas d'estudi: *No sense la meua filla*

No sense la meua filla és una pel·lícula dramàtica dirigida per Brian Gilbert basada en el llibre homònim de Betty Mahmoody i William Hoffer. La producció va ser executada per Mary Jane Ufland i Harry J. Ufland per a les companyies de Pathe Entertainment i Ufland Productions. La cinematografia la va conduir Peter Hannan i el muntatge va ser realitzat per Terry Rawlings. La banda sonora va ser composta per Jerry Goldsmith. El rodatge del llargmetratge es va produir entre els països d'Israel i dels Estats Units, concretament en els estudis GG Studios en la ciutat de Neve Ilan i en Atlanta durant l'estiu de 1990.

El llibre narra l'experiència biogràfica de Betty Mahmoody amb el seu marit i la seua filla a Iran. La història va tenir reaccions de tota mena i, com veurem, va rebre crítiques per la manera que va retratar a la societat d'Orient Mitjà. D'igual forma, la història de superació va copsar al públic, i Betty va continuar amb la trama publicant *For the Love of a Child*, llibre que narra la vida posterior de la mare i la filla, i les reaccions de la seua família en tornar. Tanmateix, Sayyed Bozorg “Moody” Mahmoody, el marit de la protagonista, també va expressar el seu punt de vista en el documental *Sense la meua filla* (*Without my Daughter*, Kari Tervo i Alexis Kouros, 2002). El director iranià-finès Alexis Kouros es va interessar a abordar la vida de Moody Mahmoody després del succés i la conjuntura política i global que subjau darrere de la història publicada per Betty Mahmoody i William

⁶⁷ MOUALHI, Djaouida, 2000, p. 292

⁶⁸ GARCÍA, Asun, *et al.* 2011, p. 290.

Hoffer. En un moment d'aquest darrer film, s'aborda obertament l'opinió del doctor Mahmoody. A la seqüència de la conferència a estudiants universitaris, defensa que el text no té connexió amb l'Iran real, i es refereix a Hoffer com a un "Zionist writer, [that] [...] ha[d] taken mine and Betty's story and used it to attack Iran and Islam".⁶⁹

Sobre l'autora i l'autor

Betty Mahmoody és una escriptora estatunidenca que es va mostrar a l'ull públic amb la publicació l'any 1987 del seu primer llibre, *Not Without My Daughter*, en el qual narra les experiències que va haver de viure en la que seria una simple visita de deu dies a la família del seu marit iranià, però que es van convertir en quasi dos anys d'abusos que van finalitzar amb la fugida d'ella i la seua filla cap als Estats Units (fig. 26). La seua història va captivar al públic i a destacades institucions, que van reconèixer el mèrit i la valia de l'autora.⁷⁰ Posteriorment, ha continuat a l'àmbit mediàtic i ha coescrit més llibres sobre la seua experiència com *For the Love of a Child*.



Fig. 26: Betty i la seua filla signant *No sense la meua filla*.

L'altre autor del llibre és William Hoffer, un escriptor i guionista estatunidenc. Les seues obres estan vinculades a històries d'estatunidencs en països àrabs o musulmans. Abans de col·laborar amb Betty Mahmoody, havia coescrit en 1977 el guió de *L'Express de Mitjanit* (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978). En aquest cas narra la història d'Hayes, un jove estatunidenc que per diferents successos, relacionats amb el tràfic de drogues en Turquia,

⁶⁹ GÜREL, Perin E., 2020, p. 8

⁷⁰ Betty Mahmoody va ser triada com "Woman of the Year" en 1990 i "Most Courageous Person of the Year" a Alemanya. El 1992, va guanyar el premi al Millor Llibre dels lectors holandesos i un diari holandès l'anomenava "Mother of All Mothers". DE HART, Betty, 2001, p. 52.

acaba detingut amb una pena de trenta anys. Una de les característiques de la novel·la és la manera que expressa la seua disconformitat amb la cultura i els costums turcs. Finalment, s'escapa posant-se la roba de l'opressor i “fent-se passar com l'altre” per tal de travessar la frontera. Així, tot i ser dos esdeveniments diferents en els seus respectius països, es veu una certa connexió pel que fa a l'enfocament de la trama entre *Midnight Express* i *Not Without My Daughter*.⁷¹

L'argument

Betty Mahmoody, una mestressa de casa de Michigan, accepta sense ganes viatjar a l'Iran el 1984 per visitar la família del seu marit, Moody, un metge iranià amb qui s'havia casat i havia tingut una filla als Estats Units anomenada Mahtob. A la República Islàmica, ella no connecta amb la cultura del país, ni se sent acollida per la seua família política. De sobte, el dia que han d'agafar el vol de tornada, Moody les obliga a quedar-se al país amb l'excusa de la falta de professionals sanitaris. Ella es pot divorciar i marxar, però les lleis de custòdia iranienes sentencien que ella hauria de deixar enrere a Mahtob. Betty es nega a abandonar-la seua filla i va gestant una fugida amb la menor. Després d'un any i mig d'intensa vigilància i maltractament físic i mental, per part del doctor Mahmoody i els seus parents, Betty i Mahtob aconsegueixen escapar, en un trepidant viatge a través de les muntanyes cap a Turquia, fent-se passar per locals amb l'ajuda de contrabandistes, fins a arribar a l'ambaixada dels Estats Units a Ankara.

L'anàlisi del guió

El guió està basat en el llibre i va ser adaptat per David W. Rintels i la seua trama està basada en el gènere narratiu del captiveri—un mite específicament estatunidenc que Susan Faludi identifica com una de les principals justificacions de les campanyes imperialistes americanes—,⁷² però fonamentat en la dicotomia Occident-Orient. Mentre que Occident es presenta com a una societat moderna, civilitzada i racional. Orient es vincula com un lloc sensual d'harems, passió i poligàmia⁷³; on la violència domèstica i la violació són un fet cultural. Aquests crims sexuals, habituals a Occident, són rebutjats i projectats a Orient i als homes islàmics. Aleshores, l'experiència que viu Betty s'exposa

⁷¹ GURBAN-ZADIIH, Husiyn, 2003, p. 50.

⁷² FALUDI, Susan, 2009, p. 263.

⁷³ SAID, Edward W., 2002, p. 85.

com un xoc cultural més que com un problema estructural de relacions de gènere, que fa impossible mantenir el matrimoni.⁷⁴

Betty Mahmoody anomena l'Iran “un país primitiu i endarrerit”, no apte per criar un fill. La trama i la posada en escena, corroboren l’afirmació. Tanmateix, la influència de l'exotisme romàntic sobre Pèrsia, provinent de les novel·les estatunidenques, també està present en el film, aprofitant la dualitat de la persofília i la iranofòbia. Durant la trama es valora la cultura persa prerevolucionària, amb al·lusions a les seues arts, però alhora es rebutja l'Iran contemporani, associant-lo amb l'opressió, la brutícia i la violència.⁷⁵ Tal com descriu l'autora a la societat iraniana, aquesta corromp els valors d'una persona. L'exemple és el seu marit, mentre estan en Michigan es refereix a ell com “as American as apple pie”, personificat com un metge treballador, un pare i un marit afectuós i respectuós; al cap i a la fi, com un autèntic home de família de Hollywood. No obstant això, quan torna a l'Iran, de sobte es transforma en un home violent, maníac, irracional i imprevisible, que abusa i maltracta a la seua dona. Segons ho exposa Betty, la influència iraniana i la cultura islàmica transforma a pitjor al seu marit, com un retrocés cap a la seua pròpia cultura i tradició.⁷⁶

Aquesta manera de tractar la societat i la cultura iraniana està basada en l'orientalisme i té uns efectes polítics, que generen una construcció de l'Orient com l'*altre* inferior i depenent de la superioritat respecte a la civilització occidental.⁷⁷ Com assenyala Timothy Marr, “aquests models del vell món de menysprear els “altres” es van importar als espais del nou món”, fet que va servir als occidentals colonitzadors per a perpetuar esclatxes socials i culturals en els països orientals.⁷⁸

La recepció de la pel·lícula en països orientals va ser interessant. A Iran es va considerar com a propaganda sionista. En Turquia, després de la primera projecció de la pel·lícula l'any 1995, Can Dündar, un dels periodistes més famosos del país, va escriure un article

⁷⁴ DE HART, Betty, 2001, p. 61.

⁷⁵ GÜREL, Perin E., 2020, p. 11.

⁷⁶ DE HART, Betty, 2001, p. 55.

⁷⁷ SAID, Edward W., 2002, p. 27.

⁷⁸ MARR, Timothy, 2006, p. 3

d'opinió denunciant la pel·lícula com a “cheap piece of American propaganda and racism up to the neck”.⁷⁹

Seguint aquesta idea, Marilyn Hoffer, cònjuge del coescriptor, la qual va tenir un paper actiu en la creació de la novel·la, ja que va ajudar significativament al seu marit, va realitzar unes declaracions sobre el procés de creació de la parella. Ella va afirmar que els temes polítics no són centrals en els seus treballs, sinó que busquen simplement entretenir: “First and foremost, we’re entertainers. Our intention is to spin a yarn”.⁸⁰ Aquestes declaracions qüestionarien l’objectivitat i la veracitat en alguns aspectes del relat de la pel·lícula, que s’entendria més com literatura nord-americana de ficció, amb aspectes culturals en clau l'imperialista.

La representació de les dones iranians és negativa. En les seqüències on està tota la família de Moody, es descriu a les dones com a víctimes alienades que perpetuen les normes sexistes del poder, sent figures silencioses, sense quasi diàleg, anònimes, i velades, que es mouen en grups i es comparen amb estols d'ocells o altres animals, amb frases com “los iraníes atacaron la comida como un rebaño de animales sin domesticar”.⁸¹ En canvi, en les mateixes seqüències, Betty i la seua filla porten vels menys restrictius, se’n riuen i fan soroll, fet que genera disconformitat a la família. Sovint, també a les dones iranians són descrites en termes negatius i hostils, considerades com a part de l'enemic i donant suport als homes orientals.⁸² Aquestes dones gairebé no semblen humanes, són qualificades de bruixes o monstres. Mahmoody escriu sobre la seua cunyada: “Su nariz era tan enorme que yo no podía creer que fuera verdadera. Se perfilaba bajo unos ojos castaños-verdosos que, debido a las lágrimas, tenían una textura vidriosa. Su boca estaba llena de dientes torcidos y manchados”.⁸³

Els personatges femenins que no reben una representació negativa són els considerats “bons” iranians, que casualment encarnen qualitats occidentals, com portar vestits i sentir música clàssica. És a dir, *No sense la meua filla* segueix el que Evelyn Alsultany anomena estratègia de “representacions complexes simplifcades” en què els estereotips negatius

⁷⁹ DÜNDAR, Can, 2012, p. 80.

⁸⁰ PAGE, Loraine, 1994, p. 50.

⁸¹ MAHMOODY, Betty; HOFFER, William, 1989, p. 16.

⁸² DE HART, Betty, 2001, p. 56.

⁸³ MAHMOODY, Betty; HOFFER, William, 1989, p. 12.

es promouen i equilibren mitjançant diverses estratègies, com ara representacions positives de persones d'un mateix grup ètnic.⁸⁴ Naturalment, com ha demostrat Alsultany, la presència de personatges simpàtics no elimina el problema dels estereotips racials, sinó que pot enfortir les idees sobre què són musulmans “bons” o “dolents” segons si els seus costums són més o menys occidentalitzats.⁸⁵

Segons Nadine Naber, la història de Mahmoody retrata les dones àrabs com un grup oprimat i inferior en comparació amb les dones americanes blanques, representades com el grup de dones superior i amb més llibertat del món. Aleshores es remarca la idea de la diferència entre els valors occidentals i els orientals, on els occidentals són superiors.⁸⁶

L'anàlisi filmica

No sense la meua filla s'inscriu dins del gènere dramàtic i les seues característiques filmiques i narratives remarquen, de manera indirecta, la ideologia que subjau en el relat, sobre la contraposició entre Iran i Occident, i la visió negativa del país asiàtic.

Pel que fa a la mida dels plans, els de grandària ampla, com els plans generals i els grans plans generals s'empren quan els protagonistes es troben en els Estats Units d'Amèrica, mostrant paisatges tranquils i harmònics (fig. 27), i com els personatges es relacionen entre ells amb amor i afecte (fig. 28). En canvi, en Iran, són plans de conjunt més tancats, que generen una concepció caòtica per la juxtaposició dels personatges (fig. 29), a més es recorre als primers plans i primeríssim primers plans per a remarcar les reaccions negatives de Betty amb la seua família política. Els plans detalls són habituals per destacar la precarietat d'Iran, amb objectes mig trencats com el capçal de la dutxa de la casa de la família de Moody.

⁸⁴ ALSULTANY, Evelyn, 2013, p. 162.

⁸⁵ GÜREL, Perin E., 2020, p. 12.

⁸⁶ NABER, Nadine, 2000, p. 44.



Fig. 27: L'inici de *No sense la meua filla*.



Fig. 28: Fotograma de *No sense la meua filla*.



Fig. 29: Fotograma de *No sense la meua filla*.

Quant a la composició de la imatge, en EUA Betty i el seu marit es representen equilibrats en l'enquadrament amb una angulació normal (fig. 30). L'única seqüència on es produeix una desproporció és en l'episodi racista que sofreix Moody en l'hospital, quan uns companys verbalitzen un seguit de comentaris xenòfobs, estant ell al costat. Aquest desequilibri de poder es trasllada cinematogràficament amb uns moviments de càmera que situen al metge Mahmoody en una representació inferior respecte als altres metges dins de l'enquadrament.



Fig. 30: Fotograma de *No sense la meua filla*.

Seguint el fil del relat, en Iran la composició visual de la parella canvia: predominen les composicions de l'enquadrament on ell es veu més gran que ella, reafirmant visualment el missatge que trasllada la història. Un exemple és la seqüència en la qual ell li conta que l'han acomiadat de l'hospital dels EUA. L'acció succeeix en una escala on Moody es troba a la part superior, i l'angulació que s'empra en els plans d'ell és contrapicada i picada en els de Betty (fig. 31). Aquests recursos filmics, seguint la teoria de Mulvey, remarquen la idea que ella és una víctima que viu subjugada al domini d'un home iranià i són constants.⁸⁷

⁸⁷ MULVEY, Laura, 1975, p. 803.



Fig. 31: Fotograma de *No sense la meua filla*.

La posada en escena

Analitzant la posada en escena, des del moment que la família estatunidenca surt de l'aeroport, es mostra un Iran caòtic, amb multitud de sorolls i persones. També es trasllada la idea de règim autoritari amb la presència de nombrosos militars armats i enfocaments a murs amb el rostre del president de la república, i els màrtirs de la guerra (fig. 32).



Fig. 32: Fotograma de *No sense la meua filla*.

El vestuari és un element fonamental dins del relat. Betty en EUA vesteix amb conjunts molt americans, com texans i dessuadores d'alguns símbols estatunidencs, reafirmant la seua nacionalitat. En canvi, en el país del seu marit rebutja anar velada o ho porta deixant veure el cabell, fet que li ocasiona un conflicte amb la guàrdia de la moral (fig. 33). Pel que fa a la problemàtica del vel, durant la pel·lícula s'assumeix que a les dones els agrada portar xador i *hijab*, i que els homes exigeixen portar-lo. De fet, hi ha un diàleg entre Betty i el

seu marit, on ell remarca que les iranianes han fet manifestacions per reivindicar l'obligatorietat del vel.



Fig. 33: Fotograma de *No sense la meua filla*.

La il·luminació i la seua coloració també ajuda a perpetuar la diferència entre Occident i Orient. Mentre que en les seqüències inicials a Michigan, la llum és clara, homogènia i nítida, transmetent una sensació d'ordre i tranquil·litat; Iran es representa des de l'inici amb una coloració ataronjada i borrosa, aquesta trasllada a l'espectador sensacions relacionades amb la tensió i el perill.

Finalment, els decorats i localitzacions també són elements que reafirmen aquesta dicotomia. Mentre que els EUA és un país amb edificis amplis, nets i habitatges unifamiliars de gran mida; Iran es representa amb edificis en ruïnes, petits i precaris. Aquesta diferència es percep de manera evident en l'última seqüència, quan Betty i Mahtob arriben a l'ambaixada dels Estats Units. Ankara es mostra com un petit poble ruïnós; tot i ser Turquia, es presenta amb edificis vells i bruts com Iran, perpetuant-se la idea que Orient és homogeni i subdesenvolupat independentment del país i la cultura. Ara bé, quan en l'enquadrament apareix l'ambaixada dels Estats Units a l'altre costat carrer, es torna a les architectures pròpies d'Occident, amb un edifici blanc imponent, el seu frondós jardí com una mena de jardí de l'Edèn, sent una referència visual a les seqüències inicials de la família en el seu jardí de casa davant del riu. Aquesta idea es reafirma amb l'aparició de la bandera dels Estats Units onejant en l'ambaixada (fig. 34), que de manera simbòlica representava el que Betty i la seua filla consideraven com llar. La mateixa Betty

asegura: “I countered that crossing the Iran-Turkish border was not our point of security, that we didn’t feel safe until we could see a symbol of security, our flag.”⁸⁸



Fig. 34: Fotograma de *No sense la meua filla*.

El context històric-ideològic

No sense la meua filla s’inscriu en un context convuls, tant amb els països veïns com a escala internacional. La pel·lícula va projectar al món una imatge violenta, cruel i bàrbara d’Iran i dels països musulmans en general. Bàsicament, *No sense la meua filla* era sens dubte una de les fonts d’informació més fàcilment disponibles sobre l’Iran a la dècada de 1990.⁸⁹ Aquest fet va tindre greus conseqüències en la concepció per part de la població sobre els països musulmans i àrabs.

Analitzem les repercussions en països pròxims a Iran. Turquia, per exemple, en les dècades de 1980 i 1990 estava sumida en un clima polític complex i agitat: mentre que una part de la població defensava el laïcisme i la prohibició del vel, els partits d’ideologia islàmica com el Refah aconseguien majoria de vots en les eleccions generals. Des de l’oposició es criticava la línia ideològica islàmica del govern amb eslògans com “Turquia no es convertirà en Iran”⁹⁰. El primer ministre Erbakan va fer el primer viatge oficial a l’estranger a Iran, el que va fer esclatar un colp d’estat militar el 28 de febrer de l’any 1997. L’equip editorial de la revista iraniana *Naqd-i Sinama* va culpar directament de la

⁸⁸ GÜREL, Perin E., 2020, p. 13.

⁸⁹ MUGERLE, Maja, 2013, p. 40.

⁹⁰ NAVARO-YASHIN, Yac, 2002, p. 25.

caiguda de Refah a *No sense la meua filla*, argumentant que la pel·lícula havia estat “construïda simplement amb l'objectiu de denigrar el poble iranià i les seues creences religioses”. Com a peça de propaganda, “es va utilitzar per evitar la propagació de pensaments islàmics i revolucionaris entre la gent de la regió”.⁹¹

Aquesta imatge d'Iran contrasta amb els tímids avanços polítics que s'estaven produint: durant en aquest període les dones iranians havien augmentat la seua alfabetització i l'educació superior, i van reivindicar la seua presència laboral en l'àmbit polític i civil. Aquestes reformes de Khatami qüestionaven l'Iran monolític de Hollywood.⁹²

A més, entre els anys de 1990 i 1991 va esclatar a l'Orient Mitjà la guerra del Golf, on estaven les Nacions Unides, liderades pels Estats Units, contra Iraq per l'intent d'annexió de Kuwait. En aquest clima bèl·lic es va generar una propaganda de difamació d'Iran i des de Turquia es vinculava al país veí com generador del terror islamista. El crític de cinema Rober Ebert expressa de manera clara com es va rebre *No sense la meua filla* als EUA en un article d'opinió publicat l'any 1991 per al *Chicago Sun-Times*:

I don't imagine the makers of this film could have imagined this timing in their wildest dreams: that their negative portrait of fundamentalist Muslims would be released at a time when we seem about to go to war with some of them.[...]

It is curious, in a way, that this movie is set in Iran. At the time its events take place -and at the time the film was made- Iran was our enemy and Iraq was our ally. Now times have changed, and Saddam Hussein, president of Iraq, is our enemy. Think of the box office possibilities if the movie had been set in Iraq! That would be right in keeping with the long, sad human history of portraying enemies as godless, inhuman devils. But every soldier is somebody's child, and some, no doubt, hope to have children of their own, and movies fueled by hate are not part of the solution. ⁹³

Aquesta lectura de la pel·lícula desencadenaria reflexions i hipòtesis sobre la intencionalitat de *No sense la meua filla*, com la possibilitat que la història tràgica d'una

⁹¹ REDACCIÓ, 1998, p. 182.

⁹² GÜREL, Perin E., 2020, p. 22.

⁹³ EBERT, Roger, 1991, <<https://www.rogerebert.com/reviews/not-without-my-daughter-1991>>.

dona i la seua filla a Iran haja facilitat als EUA crear un clima d'odi generalitzat cap als països d'Orient Mitjà, per evitar veus dissidents a les mesures bèl·liques contra Iraq.

7. Conclusió

Per tal de concloure, seria interessant posar en diàleg les dues pel·lícules, per tal d'analitzar quins aspectes dels dos relats s'assemblen i en quins altres es diferencien. La història de *Persèpolis* és autobiogràfica: Marjane Satrapi relata les seues vivències, vicissituds i traumes, a conseqüència del convuls esdevenir polític del seu país i la xenofòbia patida en Viena. Cal reconèixer la capacitat de la història per fer una reconsideració a aquell que la veu sobre les creences, majoritàriament falses i negatives, sobre Iran, sobre el gènere i sobre la guerra.⁹⁴ De manera indirecta, i sense renunciar a una visió crítica, *Persèpolis* contraresta la islamofòbia i el sentiment antiiranià, generats per productes audiovisuals provinents dels Estats Units i Europa. *Persèpolis* diferencia el règim de la societat civil i millora la imatge dels iranians, culpant al règim islàmic que lidera políticament el país, com a institució totalitària que viola els drets dels ciutadans i oprimeix a les dones.⁹⁵

A partir del relat autobiogràfic de Betty Mahmoody, *No sense la meua filla* ens endinsa en un món de fonamentalisme islàmic, en el qual la cultura iraniana es fonamenta en la violència cap a les dones i les tradicions primitives. No es fa cap intent per a explicar el punt de vista iranià, no es dóna veu a les iranians, i quasi cap personatge musulmà està pintat amb una perspectiva favorable, de fet els únics locals que ajuden a Betty i la seua filla són contrabandistes. Tanmateix, ni tan sols se'ns permet saber què diuen, perquè la pel·lícula no utilitza subtítols per a traduir els diàlegs en persa, creant una major alienació de l'espectador cap als estrangers. Tot es mostra des del punt de vista de Betty, qui es troba envoltada de fanàtics religiosos cruels i violents.⁹⁶

El punt en el qual coincideixen les dues pel·lícules és la qüestió autobiogràfica, que dóna un valor versemblant al relat que desenvolupen les dues. A més, comparteixen el fet que ambdues pel·lícules estan narrades per dones, i des de punts diferents, s'aproximen a l'experiència del que és ser una dona a Iran. En *Persèpolis* i *No sense la meua filla* destaca una crítica cap a la interpretació patriarcal de l'islam, i la seua implantació a escala

⁹⁴ BOTSHON, Lisa; MELINA, Plastas, 2009, p. 6.

⁹⁵ HASAN, Rukhsana; MORROW, Colette, 2018, p. 8.

⁹⁶ EBERT, Roger, 1991, <<https://www.rogerebert.com/reviews/not-without-my-daughter-1991>>.

legislativa⁹⁷ dins del govern del règim, generant desigualtats legals contra les dones iranianes.

La principal diferència és l'enfocament des d'on es realitza aquesta crítica: en *No sense la meua filla* es du a terme una diatriba generalitzadora i estereotipada, a tot un país i a la seua cultura; amb la intenció ideològica d'emetre una imatge negativa d'un país d'Orient Mitjà, mentre Occident intervenia en la guerra del Golf contra Iraq. En canvi, en *Persèpolis* des d'una perspectiva local desenvolupa una autocrítica al país, denunciant l'aspecte patriarcal i totalitari del règim islàmic. De fet, Marjane Satrapi s'enorgulleix de la seua nacionalitat, la seua cultura i les seues arrels, manifestant-lo públicament amb declaracions com: "soy iraní y estoy orgullosa de serlo".⁹⁸ Igualment, Satrapi coneix i critica de primera mà la visió negativa d'Iran, que pel·lícules com *No sense la meua filla* han alimentat, tal com diu al guió referint-se als europeus: "No creas que aquí es fácil ser iraní, cuando les digo de dónde soy me miran como si fuera salvaje, para ellos solo somos unos fanáticos que se pasan el día peleándose". La xenofòbia i el racisme és el que diferenciaria a les dues pel·lícules.

Continuant aquesta línia d'investigació, seria interessant analitzar el tractament en el qual s'estan desenvolupant els personatges iranians en les pel·lícules occidentals actuals, estudiar si segueixen els mateixos estereotips o si els reneguen, amb pel·lícules com *Rosewater* (*Rosewater*, Jon Stewart, 2014). Tanmateix, es podria continuar analitzant la crítica cap al règim islàmic iranià en pel·lícules produïdes des de l'exili per cineastes del país, examinant les seues temàtiques i quins aspectes denuncien, amb llargmetratges com *Una xica torna a casa sola de nit* (*Dokhtari dar šab tanhâ be xâne miravad*, Ana Lily Amirpour, 2014) i sobretot *Holy Spider* (*Holy Spider*, Ali Abbasi, 2022).

⁹⁷ DE HART, Betty, 2001, p. 62.

⁹⁸ SHAIKH, Nermeen, 2005, p. 1.

8. Bibliografía

AGENCIAS. “Luto nacional en Irán por el atentado terrorista de Abadán”. *ABC*, 22 d’agost de 1978, p. 19.

AGENCIAS. “Berlinale, altavoz del exilio cinematográfico y del apoyo a Ucrania”. *La Vanguardia*, 17 de febrer de 2023a, p. 1.

AGENCIAS. “Irán y Arabia Saudí anuncian el restablecimiento de sus relaciones diplomáticas tras años de enfrentamiento”. *El País*, 10 de març de 2023b, <<https://elpais.com/internacional/2023-03-10/iran-y-arabia-saudi-anuncian-el-restablecimiento-de-sus-relaciones-diplomaticas-tras-anos-de-enfrentamiento.html>>

(Data de consulta: 26-IV-2023)

AL ABDALLAH, Hala. Entrevista en el *Forum Transregionale Studien*, 2016. [Soporte en línea]. Disponible en: <[Hala al Abdallah: “Cultural Resistance. Documentary cinema and contemporary Syria” on Vimeo](#)>.

ALFARO, Margarita. “Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d’étrangeté-étrangéité dans d’oeuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être Français?*”. *Monografías de Çédille*, 2013, n. 3, p. 13-27.

ALSULTANY, Evelyn. “Arabs and Muslims in the Media after 9/11: Representational Strategies for a “Postrace” Era”. *American Quarterly*, 2013, vol. 65, n. 1, p. 161-169.

AMANPOUR, Christiane. “Interview With “Persepolis” Author And Film Director Marjane Satrapi; Interview With Chilean President Gabriel Boric; Interview With “The Family Roe: An American Story” Author Joshua Prager. Aired 1-2p ET”. *CNN*, 2022, p. 1-15.

ATWOOD, Blake. “The Little Devil Comes Home: Video, the State, and Amateur Cinema in Iran”. *Film History*, 2018, vol. 30, n. 1, p. 138-167.

BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor. “Valentía, feminismo y resiliencia. La (in)visibilidad de la mujer musulmana a través del cine”. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 2020, n. 11, p. 547-591.

BEGUM, Suriya. “The nexus between Iran’s feminism and islamic revolution in *Persepolis*: a feminist critique”. *Philosophy and Progress*, 2015, vol. 57, n. 1-2, p. 67-94.

- BENHAM, Mansoor. "Independent Cinema in Post-1979 Revolution Iran". *Film International*, 2014, vol. 12, n. 3, p. 31-51.
- BOTSHON, Lisa; MELINA, Platas. "Homeland In/Security: A Discussion and Workshop on Teaching Marjane Satrapi's *Persepolis*". *Feminist Teacher*, 2009, vol. 20, n. 1, p. 1-14.
- BRACCO, Carolina. "Panorama de mujeres documentalistas árabes". *Fonseca. Journal of Communication*, 2019, n. 18, p. 41-52.
- BRAMON PLANES, Dolors. *Ser mujer y musulmana*. Barcelona: Bellaterra, 2009.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- CHUTE, Hillary. "The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's 'Persepolis'". *Women's Studies Quarterly*, 2008, vol. 36, n. 1-2, p. 92-110.
- CODÓ MARTÍNEZ, Jordi. "El «cine asiático» como género: problemas de definición". En: SAN GINÉS AGUILAR, P. (ed. lit) *et al. Cruce de miradas, relaciones e intercambios*. Granada: Universidad de Granada, 2010, p. 175-188.
- CONTRERAS-PÉREZ, Marta. "Retrato femenino del exilio y construcción identitaria: caso de estudio de *Persepolis* de Marjane Satrapi". *AVANCA*, 2021, p. 129-133.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Nou vocabulari bàsic de l'audiovisual / Nuevo vocabulario básico del audiovisual*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 2011.
- DE HART, Betty. "Not Without My Daughter: On Parental Abduction, Orientalism and Maternal Melodrama". *European Journal of Women's Studies*, 2001, vol. 8, n. 1, p. 51-65.
- DÍAZ-MAROTO FDZ-CHECA, Zoila; CARRILO PASCUAL, Elena; PUEBLA MARTÍNEZ, Belén. "El tratamiento de los olvidados en el cine iraní contemporáneo: mujer, infancia y minorías étnicas". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 2014, n. 9, p. 310-337.
- DÜNDAR, Can. "Kizim olmadan asla". *Büyülü Fener*, 2012, p. 80.
- EBERT, Roger. "Review of Not Without My Daughter". En: <https://www.rogerebert.com/reviews/not-without-my-daughter-1991> (Data de consulta: 26-IV-2023).

EL SAADAWI, Nawal. *La cara oculta de Eva. La mujer en los países árabes*. Madrid: Kailas, 2017.

ELAHI, Babak. "Frames and Mirrors in Marjane Satrapi's *Persepolis*". *Symploke*, 2007, vol. 15, n. 1-2, p. 312-325.

ELENA, Alberto. *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

FELUDI, Susan. *La pesadilla terrorista*. Barcelona: Anagrama, 2009.

FRENKEL, Leopoldo. "La constitución de la república islámica del Irán". *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 1981, n. 20, p. 105-117.

GABRI, Richard. "Recognizing the Unrecognizable in Dariush Mehrjui's *Gav*". *Cinema Journal*, 2015, vol. 54, n. 2, p. 49-71

GARCÍA, Asun, *et al.* "Velos, burkas... moros: estereotipos y exclusión de la comunidad musulmana desde una perspectiva de género". *Investigaciones Feministas*, 2011, vol. 2, p. 283-298.

GHOBADI, Parham. "Protestas en Irán. "No hay marcha atrás": 500 muertos en las manifestaciones más prolongadas desde la Revolución Islámica de 1979". *BBC News*, 2022, p. 1.

GÓMEZ MORA, Carlos Mauricio. *Los vaivenes de la Revolución Islámica frente a la Nueva Ola del cine en Irán: entre la censura, la vigilancia y la creatividad adaptada (1985-2015)*. Tesis doctoral. Bogotá: Universidad de Colombia, 2022.

GONZÁLEZ GUERRERO, Alejandra. "La cultura política en torno al cine oficial de la República Islámica de Irán: un breve análisis comparativo con México". En: LICEA DORANTES, Silvestre (coord.) *et al.* *Congresos locales y cultura política en México*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2019, p. 119-141.

GRAY, Basil. "Persian Miniatures". *The British Museum Quarterly*, 1935, vol. 9, n. 3, p. 88-91.

GÜREL, Perin. "Not without My Daughter in Turkey: Transnational Politics of Orientalism". *Diplomatic History*, 2020, vol. 44, n. 5, p. 729-755.

GUTIÉRREZ LUNA, Alejandra; FUENTES ARZATE, Iraís. “Una aproximación a la situación de las mujeres en el Irán contemporáneo: perspectivas locales y globales”. *Muuch’xiimbal Caminemos juntos*, 2021, n. 13, p. 159-187.

HASAN, Rukhsana; MORROW, Colette. “The Dissimilitude Paradox in Literary Studies: Islamophobia in Satrapi’s *Persepolis*, Heterogeneity in Neshat’s *Women Without Men*, and Finding a Way Forward in the New White supremacist Era in the US”. *Biannual Journal of Gender and Social Issues*, 2018, vol. 17, n. 1, p. 1-17.

HETHERINGTON, Janet. ““Persepolis” in Motion”. *Animation World Network*, 2007, p. 1.

HORACIO MOLINA, Ángel. “Las relaciones entre el sistema político iraní y la jerarquía jurídico-religiosa chií”. *Alegatos*, 2014, n. 88, p. 571-596.

HOSSEIN NASR, Seyyed. ““The world of imagination” and the concept of space in the persian miniature”. *Islamic Quarterly*, 1969, n. 3, p. 129-134.

KOPEL, Ezequiel. “Las mujeres desafían al régimen de Irán”. *Nueva Sociedad*, 2022, p. 1.

MAGGI, Diego. “Orientalism, Gender, and Nation Defied by an Iranian Woman: Feminist Orientalism and National Identity in Satrapi’s *Persepolis* and *Persepolis 2*”. *Journal of International Women’s Studies*, 2020, vol. 21, n.1, p. 89-105.

MAHMOODY, Betty; DUNCHOCK, Arnold D. *For the Love Of a Child*. Nova York: Tor, 1994.

MAHMOODY, Betty; HOFFER, William. *No sin mi hija*. Barcelona: Planeta, 2019.

MAHMOODY, Mahtob. *Mi Nombre Es Mahtob: La Historia Que Comenzó Con No Sin Mi Hija*. Madrid: La esfera de los libros, 2016.

MARR, Timothy. *The Cultural roots of American Islamicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MARSÉ TALTAVULL, Amor. *El discurso del arte iraní desde la perspectiva de los exilios (1979-2012). Síntesis entre tradición y contemporaneidad*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

- MORADIYAN RIZI, Najmeh. "Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition". *Journal of Religion & Film*, 2015, vol. 19, n. 1, p. 1-26.
- MOUALHI, Djaouida. "Mujeres musulmanas: estereotipos occidentales versus realidad social". *Revista de Sociologia*, 2000, n. 60, p. 291-304.
- MUGERLE, Maja. "Orientalism in Not without my daughter by Betty Mahmoody". *Acta Neophilologica*, 2013, vol. 46, n. 1-2, p. 39-52.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film: Psychology, Society, and Ideology*, 1975, p. 803-816.
- NABER, Nadine. "Ambiguous Insiders: An Investigation of Arab American Invisibility". *Ethnic and racial Studies*, 2000, vol. 23, n. 1, p. 37-61.
- NAFICY, Hamid. *A Social History of Iranian Cinema. Volume 4*. Durham: Duke University Press, 2012.
- NARPIER DOURTHE, Karina Isabel. *La imagen de la mujer en el cine árabe*. Tesis Doctoral. Madrid: Universitat Complutense de Madrid, 2018.
- NAVARO-YASHIN, Yael. *Faces of the State: Secularism and Public Life in Turkey*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- NAWAR, Ibrahim. "La representación de las mujeres en los medios de comunicación occidentales y árabes". *Quaderns de la Mediterrània*, 2007, n. 8, p. 270-273.
- PAGE, Lorraine. "Not without Each Other: William and Marilyn Hoffer". *Writer's Digest*, 1994, vol. 74, no. 11, p. 50-54.
- PÉREZ ELENA, Elena. "Marjane Satrapi y el poder de las historias de la historia". *ASPARKÍA: Investigación feminista*, 2016, n. 29, p. 163-166.
- QURBAN-ZADIH, Husiyn. "Chiragh-quvvih-ı bih samt-i sharq, guft-u-gu ba Alexis Kouros, kargardan-i film-i bidun-i dukhtaram hargiz". *Surih-yi Andishih*, 2003, n. 1.
- RASTEGAR, Kamran. *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- REDACCIÓ. "Dast-ha-yi pusht-i pardih (pish-guyiha-yi Nustiradamus)". *Naqd-i Sinama*, 1998, n. 13, p. 182.
- REDACCIÓ. "Irán: tensión en aniversario de las protestas". *BBC News*, 2010, p. 1.

REDACCIÓ. “Cómo viven las mujeres en Irán, el país donde por ley valen la mitad que los hombres”. *BBC News*, 2022, p. 1.

REVERT, Jordi. *Cine y cómic*. Madrid: Cátedra, 2023.

RIBAS FERRER, Ana. *La evolución de la mujer en Irán. El islam y el feminismo*. Treball de Final de Grau. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2017.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House, 2002.

SATRAPI, Marjane. *Address on Persepolis*. Nova York: Barnes & Noble, 2004.

SATRAPI, Marjane. *Bordados*. Barcelona: Norma, 2004.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona: Penguin Random House, 2020.

SATRAPI, Marjane. *Pollo con ciruelas*. Barcelona: Penguin Random House, 2022.

SHAIKH, Nermeen. “Marjane Satrapi: “I Will Always Be Iranian””. *Asia Society*, 2005, pàg. 1.

TUATHAIL, Geraróid Ó. “Thinking Critically about Geopolitics”. *The Geopolitics Reader*, 2006, p. 1-12.

VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo. “Mujeres y negociación en Las mil y unas noches”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2000, n. 5, p. 99-140.

ZACCARA, Luciano. *Los enigmas de Irán. Sociedad y política en la República Islámica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

ZACCARA, Luciano. “Irán, 12 de junio: La República Islámica desvelada”. *Política Exterior*, 2009, vol. 23, n. 130, p. 51-52, 55-64.

ZACCARA, Luciano. “Irán: perfil del país: política interior, economía y sociedad”. *Anuario Internacional CIDOB*, 2016, p. 193-200.

ZAHEDI, Farshad. “La histeria femenina en cine iraní”. En: CAMARERO, Emma *et al.* (coord.). *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Salamanca: Hergar Ediciones Antema, 2015, pà. 472-482.

ZEYDABADI-NEJAD, Saeed. *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic*. Londres: Routledge, 2009.

9. Crèdits de les imatges

Fig. 1: <https://elpais.com/elpais/2019/01/16/album/1547629768_187595.html> (18-06-2023)

Fig. 2: <<https://elpais.com/internacional/2022-09-20/las-protestas-en-iran-por-la-muerte-de-mahsa-amini-en-imagenes.html>> (18-06-2023)

Fig. 3: <<https://en.qantara.de/content/50-years-of-womens-voting-rights-in-iran>> (18-06-2023)

Fig. 4: <<https://es.dreamstime.com/mujeres-iran%C3%A1Des-rezando-dentro-del-santuario-de-fatima-masumeh-en-qom-ir%C3%A1n-mayo-considerado-por-los-musulmanes-chiitas-como-la-image167810466>> (18-06-2023)

Fig. 5: <<https://iroon.com/irtn/blog/5902/abadan-cinema-lawsuit-against-isis/ir.voanews.com/>> (19-06-2023)

Fig. 6: Captura de *The Scout* (1988) feta amb VLC Player.

Fig. 7: Captura de *El sabor de las cerezas* (1997) feta amb VLC Player.

Fig. 8: Captura de *This Is Not a Film* (2011) feta amb VLC Player.

Fig. 9: Captura de *Taxi Teheran* (2015) feta amb VLC Player.

Fig. 10: Captura de *Ballad of Tara* (1978) feta amb VLC Player.

Fig. 11: Captura de *Ma mare és una princesa persa* (2000) feta amb VLC Player.

Fig. 12: Captura de *Dones sense homes* (2009) feta amb VLC Player.

Fig. 13: <<https://www.reuters.com/news/picture/death-in-venice-as-films-set-in-iran-gre-idUSTRE7821EA20110903>> (20-06-2023)

Fig. 14-19: Captures de *Persèpolis* (2007) fetes amb VLC Player.

Fig. 20: SATRAPI, Marjane, 2020, pàg. 10.

Fig. 21-22: Captures de *Persèpolis* (2007) fetes amb VLC Player.

Fig. 23: Captura d'*Argo* (2012) feta amb VLC Player.

Fig. 24: <<http://revistacultural.ecosdeasia.com/no-sin-mi-hija-1990-una-lucha-que-no-conoce-fronteras/>> (21-06-2023)

Fig. 25-32: Captures de *No sense la meua filla* (1991) fetes amb VLC Player.