

Mutilados por la frontera

*Imágenes de Kurdistán y los kurdos en el cine
de Bahman Ghobadi*



Mutilated by the Border

Images of Kurdistan and the Kurds in Bahman Ghobadi's Films

VIOLETA RODRÍGUEZ GARCÍA

Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco
México

Correo: violethajaldun@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2826-8941>

DOI: 10.48102/hyg.vi61.481

Artículo recibido: 12/10/2022

Artículo aceptado: 6/01/2023

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de las imágenes de los kurdos, Kurdistán, y la frontera que Bahman Ghobadi construye en los filmes *Turtles Can Fly* (2004) y *Halfmoon* (2006). La investigación se enfoca en el valor del cine como medio propicio para que los kurdos como comunidad marginada produzcan sus propias representaciones. Además de abordar la relevancia del medio cinematográfico en la creación y circulación de contenidos simbólicos, este estudio busca enfatizar su capacidad para configurar estos contenidos e incidir políticamente en una problemática sociohistórica contemporánea. Se plantea que al presentar a los kurdos como víctimas de la guerra y mostrar a Kurdistán como un territorio poseedor de fronteras propias, los filmes seleccionados fungen como contravisualidades, pues cuestionan tanto la legitimidad de las fronteras de los estados nacionales en los que fue dividido Kurdistán como las representaciones sesgadas sobre los kurdos que han elaborado agentes externos.

Palabras clave: cine, Bahman Ghobadi, frontera, kurdos-Kurdistán, contravisualidades.

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the images of the Kurds, Kurdistan, and the border crafted by Bahman Ghobadi in the films *Turtles Can Fly* (2004) and *Halfmoon* (2006). The research focuses on the value of cinema as a favorable medium for Kurds to produce their own representations as a marginalized community. In addition to addressing the relevance of the cinematic medium in the creation and circulation of symbolic content, this study seeks to emphasize its ability to shape this content and politically influence a contemporary socio-historical issue. It is proposed that by presenting the Kurds as victims of war and showing Kurdistan as a territory with its own borders, the selected films act as counter-visuals, as they question both the legitimacy of the borders of the nation-states into which Kurdistan was divided and the biased representations of the Kurds that have been made by external agents.

Key words: cinema, Bahman Ghobadi, border, Kurds-Kurdistan, counter-visuals.

INTRODUCCIÓN

Durante casi un siglo la etnia¹ kurda ha sido objeto de diversas políticas de desaparición física y simbólica al interior de Irán, Iraq, Siria, y Turquía, países en los que actualmente constituye una minoría étnica nutrida. Físicamente, los poderes estatales de estos países han intentado eliminar el componente humano kurdo a través de campañas genocidas como la que se desarrolló en la ciu-

¹ En este estudio nos referiremos a los kurdos usando la voz “etnia” que, según la propuesta de Horacio Larrain, designa a los grupos humanos que se consideran distintos entre sí, atendiendo tanto a sus aspectos biológico-raciales como al propiamente cultural, ya que estimamos que es la forma más apropiada para nombrar a este grupo humano, plenamente diferenciado y autoconsciente de su ser propio. Horacio Larrain, “¿Pueblo, etnia o nación? hacía una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas”, *Revista de Ciencias Sociales* (CI), no. 2 (1993): 37.

dad de Dersim, Turquía, entre 1934 y 1938,² o la implementada en la última fase de la guerra entre Irán e Iraq (1980-88), conocida como operación Anfal, cuyo acontecimiento más cruento fue el ataque químico contra la ciudad kurda de Halabja (1988)³ en el que fueron asesinadas alrededor de 5000 personas.

Simbólicamente, se ha intentado desaparecer a los miembros de este grupo étnico a partir de prácticas como desplazamientos forzados, asimilación cultural violenta, campañas de limpieza étnica, destrucción de sus asentamientos, proscripción del uso de la lengua kurda,⁴ eliminación de las palabras “kurdo” y “Kurdistán” de las legislaciones nacionales,⁵ y la restricción de sus expresiones culturales. A estas políticas de borrado se suma la descalificación sistemática de la que los kurdos han sido objeto desde la década de 1920, a través de la construcción de representaciones sesgadas que los muestran como sujetos violentos, ignorantes, y folclóricos en los medios de comunicación que operan bajo control estatal.

La segregación que vive este pueblo está relacionada con un largo proceso histórico que se remonta por lo menos a las primeras décadas del siglo XX, cuando las potencias occidentales vencedoras en la Primera Guerra Mundial reordenaron la región de Medio Oriente. Al término de este conflicto, el Tratado de Versalles (1919) contempló el reconocimiento provisorio de ciertas comunidades que pertenecieron al Imperio Otomano como naciones independientes,⁶ entre ellas la etnia kurda, cuya población

² Manuel Martorell, “Kurdistán. Entre la limpieza étnica y el genocidio”, *Historia y Política*, no. 10 (julio-diciembre, 2003): 130-131.

<https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/44762>.

³ Manuel Martorell, “Halabja, la venganza de Sadam”, *El mundo*, 4 de febrero, 2003, 25. Citado en Martorell, “Kurdistán”, 135.

⁴ Manuel Ferez Gil, *Estos son los kurdos. Análisis de una nación* (México: Porrúa, 2017), 50.

⁵ Carlos Antaramián, “Introducción: Kurdistán”, *Istor*, año XVIII, no. 70, (otoño de 2017): 5.

⁶ Tratado de Versalles, art. 22. Información recuperada en la plataforma dipublico.org/Documentos históricos. Disponible en: <https://www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol/>. (Consultado 18 de diciembre de 2022).

ha habitado desde hace aproximadamente 5000 años el territorio conocido como Kurdistán.

En el mismo sentido, el Tratado de Sèvres (1920) estableció la autonomía local para el área predominantemente kurda que estuvo bajo dominio otomano y planteó la posibilidad de conceder a esta comunidad la independencia de Turquía. Sin embargo, este documento no fue ratificado y en 1923 se reemplazó por el Tratado de Lausana, mediante el cual Kurdistán —y su población— fue dividido entre la República de Turquía, las colonias de Iraq y Siria, el Imperio Persa, y la URSS. Desde entonces, la posible creación de un Kurdistán independiente generó animadversión contra la población kurda por parte de los gobiernos de los países en los que al final quedó dividida.

Actualmente, Kurdistán está atravesado por las fronteras de Irán, Iraq, Siria, Turquía, y Armenia. Al representar un porcentaje significativo de sus respectivas poblaciones y tener aspiraciones de autonomía, los kurdos se convirtieron en una amenaza latente para la estabilidad interna de los estados turco, sirio, iraní, e iraquí, cuyos gobiernos han implementado diversas estrategias de control, negación, y segregación sobre sus respectivas minorías kurdas.

Como podemos observar, el establecimiento de fronteras en Kurdistán, además de convertirse en el mayor obstáculo para la creación de un Estado kurdo independiente, colocó a su población en una posición marginal que le ha impedido ejercer plenamente sus derechos políticos y sociales, al tiempo que limita su participación en la creación de contenidos simbólicos propios. Esta situación explica la relevancia que tiene para los kurdos la frontera, convertida ya en una enemiga histórica. Al formar parte del campo conceptual que constantemente se configura y reconfigura, el análisis de la noción de frontera debe hacerse en vista de su propia historicidad.

La visibilización de sujetos y colectividades marginadas se ha incrementado en buena medida gracias al espacio abierto que el

conjunto de medios de comunicación confiere a una amplia gama de agentes para producir y transmitir información significativa. Entre estos medios, el cine destaca por su capacidad para penetrar los sentidos y las emociones de los espectadores⁷ y librar las barreras de alfabetización que requieren los medios escritos. La disminución en el tamaño de los equipos de grabación y la facilidad con la que estos se usan han hecho del cine el medio idóneo para que agentes segregados construyan sus propias representaciones.

Bahman Ghobadi, cineasta de origen kurdo, se ha beneficiado del espacio plural y de mayor libertad creativa que ofrece el medio cinematográfico para construir imágenes sobre los kurdos y Kurdistán que trastocan las representaciones dominantes sobre ellos creadas por agentes externos. El protagonismo que adquirió la frontera en el reordenamiento regional de Medio Oriente a principios del siglo pasado la llevó a ser uno de los elementos recurrentes en las representaciones escritas, visuales, y audiovisuales kurdas.

En *Turtles Can Fly* (2004) y *Halfmoon* (2006), Ghobadi representa a la frontera como fuente de desgracias y causa del desmembramiento del pueblo kurdo; muestra a los kurdos como víctimas de la guerra, cuyos miembros más vulnerables han sufrido mutilaciones corporales; y presenta a Kurdistán como una unidad territorial poseedora de fronteras propias a través de un mapa.

El objetivo de este trabajo consiste en discutir el concepto de frontera, reconocer el significado que esta tiene para los kurdos, y analizar las representaciones que crea Bahman Ghobadi sobre ella —así como sobre los kurdos y Kurdistán— a través del medio cinematográfico. Con ello busco contribuir a la reflexión en torno al pasado a través de memorias histórico-culturales construidas y comunicadas mediante los medios audiovisuales. Asimismo, se pretende exponer la capacidad del cine para incidir política-

⁷ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes* (Barcelona: Ariel, 1997), 34.

mente al construir y poner en circulación representaciones que se posicionan activamente frente a problemáticas sociohistóricas contemporáneas, entre ellas la cuestión kurda. La intención capital del texto es demostrar que al representar en su filmografía a los kurdos como víctimas de la guerra y la opresión y a Kurdistán como unidad territorial poseedora de fronteras propias y plenamente definidas, Ghobadi crea lo que Nicholas Mirzoeff denomina contravisualidades⁸ y, de este modo, hace un uso político de la imagen.

LA FRONTERA: ENEMIGA HISTÓRICA DE LA ETNIA KURDA

El establecimiento de confines internacionales sobre Kurdistán durante la segunda década del siglo XX convirtió a la frontera en parte de la cotidianidad de sus habitantes, una compañera inseparable que afectó sus prácticas de interacción social y limitó su derecho de explotación sobre los recursos de este territorio. Lo anterior explica la presencia constante de la frontera en el cine kurdo y que esta haya devenido en una suerte de signatura de la filmografía de Bahman Ghobadi, derivada de su origen étnico y de su experiencia vital. Pero ¿qué significado tiene la frontera para el cineasta y los kurdos?, ¿cómo la representa en sus películas?, ¿cuál es su intención al representarla como lo hace? Para responder estas cuestiones, a continuación discutimos brevemente el concepto de frontera, indagamos sobre su relevancia para este grupo étnico, y exponemos los rasgos distintivos de la frontera representada por el realizador en el corpus elegido con miras a reconocer su intencionalidad.

Por su carácter conceptual la noción de frontera carece de univocidad. Esto implica que su significado está condicionado por el horizonte espacio-temporal en el que se emplea. Durante el

⁸ Este concepto se aborda en el apartado III del texto.

siglo XIX, en el campo de la geografía humana, la frontera fue considerada “como fragmento del espacio absoluto, un escenario en donde ocurren procesos sociales y que a pesar de la acción humana es inmutable, pues se rige por sus propias leyes”.⁹ A partir de la década de 1970, como resultado de las transformaciones experimentadas por las ciencias sociales, la frontera comenzó a observarse como un espacio socialmente construido y cambiante en el que además de los fenómenos jurídico-políticos y estratégico-militares, inciden otros de tipo económico, social, y cultural.¹⁰

Desde el punto de vista geopolítico la frontera puede definirse como la línea de separación y de contacto entre dos o más estados, es decir, como un límite entre territorios plenamente diferenciados y reconocidos internacionalmente. Gilberto Giménez, siguiendo a Pascal Baud, Serge Bourgeat, y Catherine Bras, señala que para hablar propiamente de una frontera debe existir una discontinuidad entre dos espacios, lo que frecuentemente significa también una ruptura entre dos modos de organización del espacio, dos sistemas de redes de comunicación, dos o más sociedades diferentes —a veces antagonistas—,¹¹ y, de manera muy importante, dos sistemas jurídicos.

Existen otro tipo de fronteras, como las culturales, relacionadas con aspectos de distinción lingüística y diferencias en las costumbres o modos de vida entre dos o más colectividades; las poscoloniales, en las que se yuxtaponen las espacialidades y temporalidades del mundo colonial y del mundo colonizado;¹² y las simbólicas, “límites invisibles, barreras que separan o dividen, aislando a ciertos grupos o señalándolos”¹³ por razones vinculadas con la otredad.

⁹ Juan Carlos Arriaga Rodríguez, “El concepto de frontera en la geografía humana”, *Perspectiva geográfica*, vol. 17, (enero-diciembre, 2012): 74.

¹⁰ Arriaga Rodríguez, “El concepto”, 73-74.

¹¹ Gilberto Giménez, “La frontera norte como representación y referente cultural”, *Cultura y representaciones sociales*, año 2, no. 3 (septiembre, 2007): 19.

¹² Arriaga Rodríguez, “El concepto”, 88.

¹³ Laura Arguedas Paniagua, “La palabra como frontera simbólica”, *Revista de Ciencias Sociales* no. 111-112 (2006): 143-154. Citado en María Emilia Firpo

Otro tipo de fronteras son las étnicas, que abarcan varios confines a la vez, dando lugar a un tipo de frontera supranacional, como ocurre en los casos de los kurdos, gitanos, judíos, y mapuches.¹⁴

Al establecerse por largo tiempo en un espacio territorial, los colectivos humanos desarrollaron un sentimiento de identidad y una idea de patria; sin embargo, los límites entre clanes o tribus permanecieron flexibles durante mucho tiempo.¹⁵ Fue con el surgimiento del modelo político del Estado-nación, que las fronteras adquirieron la rigidez casi sacralizada que hoy las caracteriza. Las sociedades pre-estatales y las de tipo dinástico se relacionaban con el territorio de otra manera. Hasta principios del siglo XIX la organización sociopolítica de los kurdos, de tipo tribal, estuvo basada en relaciones de parentesco, con una ocupación flexible del espacio. Si bien existían entonces varios emiratos kurdos semiindependientes¹⁶ que compartían un sentido de identidad, anclado en elementos culturales como la lengua y el apego al entorno geográfico, fue a partir de la segunda década del siglo XX que comenzaron a imaginarse como una comunidad política que podía reclamar derechos exclusivos de uso, ocupación, y tránsito en un territorio fijo y claramente delimitado: Kurdistán.

La imposición del nuevo sistema regional dividido en estados nacionales, que obstaculizó el libre tránsito de la población local e instauró normas para la sociabilidad y uso del suelo, marcó el surgimiento del nacionalismo kurdo, cuya aspiración capital fue

Reggio, “Fronteras simbólicas. Aproximación a las discusiones sobre los procesos regulados de construcción de la otredad”, *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* vol. 4, no. 1 (junio 2019): 49. Disponible en <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/227>. (Consultado 26 de diciembre de 2022).

¹⁴ Miguel Héctor Fernández Carrión, “Historiografía, Metodología y Tipología de Fronteras” *Proyecto História*, no. 41 (diciembre 2010): 46.

¹⁵ Abdullah Öcalan, *Confederalismo democrático* (México: Cátedra Jorge Alonso, 2019), 9-10.

¹⁶ Djene Rhys Bajalan, “La historia kurda antes de 1918”. *Los kurdos: de la conquista árabe al final de la Primera Guerra Mundial*, en Antaramián (Coord.), “Kurdistán”, 30.

—en un principio— la erección de un Estado independiente en el que sus habitantes pudieran gozar de autodeterminación, como ocurría en los países de la zona.¹⁷ A partir de entonces, Kurdistán se convirtió en un geosímbolo¹⁸ para este pueblo, es decir, en un territorio con una dimensión simbólica que alimentó y fortaleció su identidad a pesar de haber sido dividido por líneas internacionales de demarcación.

Al constituir una minoría étnica significativa asentada dentro de sus fronteras, desde hace casi un siglo los gobiernos de Irán, Iraq, Siria, y Turquía temen que el deseo de autodeterminación de los kurdos destruya su integridad territorial y amenace sus respectivos proyectos nacionales. Es por ello que al interior de estos países la población kurda ha sido blanco de políticas de asimilación, negación, exclusión, y exterminio. Lo anterior hace patente que la imposición de los límites fronterizos, que desde 1923 fragmentaron el territorio de Kurdistán, colocó a los miembros de esta comunidad en una posición marginal.

Solo a partir de la idea de que no existe una realidad *per se* sino que todo acontecimiento, sujeto, u objeto es apropiado y representado a través de distintas grafías por diversos agentes¹⁹ podremos comprender la forma en que Bahman Ghobadi representa a la frontera en sus películas. En este sentido, debemos considerar que el realizador construye una imagen de la frontera desde un lugar social²⁰ particular, como integrante de una comunidad marginada

¹⁷ Ferez Gil, *Estos son los kurdos*, 95.

¹⁸ J. Bonnemaïson, "Voyage autor du territoire", *L'Espace Géographique*, no. 4. Citado en Giménez, "La frontera", 22.

¹⁹ Jean Claude Abric, "Las representaciones sociales: aspectos teóricos", en *Prácticas sociales y representaciones*, comp. Jean Claude Abric (México: Ediciones Coyoacán, 2004), 11.

²⁰ En este trabajo el lugar social es entendido como la experiencia y los puntos de vista culturales y sociales desde donde se construye un discurso. Véase Silvia Pape, "La problematización del espacio y el lugar social del historiador", en *El espacio. Presencia y representación*, coord. Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila (México: UAM-A, 2009), 35.

con agencia en el predio cultural, reconocido y multipremiado internacionalmente; con unos recursos estéticos concretos, entre los que destaca el uso de primeros planos, planos generales, grandes planos, cámara de mano, y montaje intelectual; y guiado por una intencionalidad específica: mostrar a los kurdos como víctimas de la guerra y la opresión y así legitimar sus demandas de autodeterminación. En una entrevista, el cineasta declaró que las fronteras son el peor enemigo de la humanidad, ya que fueron impuestas a los kurdos por los grandes poderes extranjeros, y expresó abiertamente su aversión a las fronteras al señalar que “en Kurdistán no hay un solo día que termine sin que alguien vuele por los aires por una mina”²¹ en su intento por cruzarlas.

Durante la guerra entre Irán e Iraq (1980-1988), Baneh, ciudad natal del realizador, fue blanco de ataques militares iraquíes y de campañas de desplazamiento forzado dentro de Irán.²² La familia de Ghobadi decidió abandonar Baneh cuando él tenía 11 años, pues, al ser la ciudad fronteriza iraní más cercana a Iraq, era una de las zonas más peligrosas para vivir. El director señala que desde entonces aprendió el significado de la frontera y se familiarizó incluso con su olor.²³ Frecuentemente manifiesta que para él las fronteras son algo ridículo y profundamente cuestionable y aclara que no se refiere solo a las fronteras físicas sino sobre todo a las mentales y emocionales, que son la causa principal del sufrimiento de los personajes de sus películas,²⁴ muchas veces en-

²¹ Flavio Tanoni, “Un réquiem para los kurdos”, *Rebelión*, 7 de octubre, 2016. Disponible en <https://rebelion.org/un-requiem-para-los-kurdos/#sdendnote3sym>. (Consultado 29 de diciembre de 2022).

²² Martorell, “Kurdistán”, 122.

²³ Bahman Ghobadi, “Kurdish director, Stuck Between Iraq and Iran”, entrevista por Peter Scarlet, *The New York Times*, 16 de diciembre de 2007. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16scar.html>. (Consultado 2 de enero de 2023).

²⁴ Bahman Ghobadi, “En el Kurdistán, la poesía está presente en la vida diaria”, entrevista por Nando Salvá, *El periódico de Aragón*, 06 de agosto de 2007. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/bah>

carnados por actores no profesionales que representan sus propias experiencias u otras similares.

En *Turtles Can Fly* y *Halfmoon* observamos una frontera geopolítica tan fútil como amenazadora. En el primer filme aparece como un límite marcado por una estructura endeble de alambre de púas que hace inaccesible el territorio contiguo. En el segundo, está señalada con un montón lábil de piedras encimadas donde un grupo de músicos kurdos, radicados en Irán, esquivan disparos de arma de fuego en su intento por ingresar al Kurdistán iraquí. Las fronteras culturales se observan en *Halfmoon* en la escena en la que los protagonistas de la historia, pese a contar con una autorización oficial expresa para salir del país, son asediados por agentes de la policía iraní a quienes les molesta que los músicos usen la lengua kurda para comunicarse. En *Turtles Can Fly*, el director evoca las fronteras simbólicas en una escena que se desarrolla en la frontera entre Iraq y Turquía en la que un soldado le dispara a tres niños kurdos desde una torre de control situada en territorio —oficialmente— turco por considerarlos una amenaza. En ambos textos fílmicos, Ghobadi asocia a la frontera con nociones de peligro, desamparo, inaccesibilidad, y muerte.

Es evidente que la imagen de la frontera que el cineasta construye en ambas películas está permeada tanto por el trauma de segregación, éxodo, y exclusión que los kurdos comparten, como por las experiencias que ha vivido individualmente en torno a este límite. Pensamos que con la representación de una frontera funesta, el cineasta busca que los espectadores perciban a los kurdos como una colectividad oprimida que merece mejorar sus condiciones de vida; anhelo que podrían alcanzar en la medida en que sus derechos sociales, políticos, y culturales sean reconocidos y garantizados.

man-ghobadi-en-kurdistan-poesia-presente-vida-diaria_341806.html. (Consultado 2 de enero de 2023).

Si bien las instituciones estatales han sido dominantes históricamente en la creación de contenidos simbólicos, el desarrollo experimentado por los medios de comunicación durante el último siglo ha hecho posible que diversos grupos e individuos produzcan y difundan sus propias representaciones. En Irán, Iraq, Siria, y Turquía, medios de comunicación como la televisión, la radio, y la prensa han sido controlados desde siempre por los poderes estatales debido a la cantidad de recursos humanos, técnicos, y económicos necesarios para su funcionamiento y a la amplia infraestructura que suelen requerir para operar. Como minoría étnica marginada, los kurdos han tenido escasa participación en dichos medios. Sin embargo, la llegada a Kurdistán de nuevas tecnologías digitales aplicadas al medio cinematográfico en la década de 1990 les permitió crear contenidos propios; lo anterior, como resultado tanto de la disminución en el tamaño y costo de los equipos de filmación como de la facilidad para utilizarlos.

La década de 1990 fue crucial en el desarrollo del cine kurdo y en los intentos de intelectuales y cineastas locales por definirlo. En un horizonte marcado por la opresión, los conflictos bélicos, la negación de derechos sociales y culturales, y las campañas de exterminio, los kurdos dieron cuenta, a través del medio cinematográfico, de los procesos políticos y sociales registrados en las distintas regiones de Kurdistán, así como de los devastadores eventos que les afectaban. No obstante, al ser un grupo étnico cuya población se asienta fundamentalmente en cuatro países, con población diaspórica, su cine no tuvo un desarrollo homogéneo.

Los kurdos de Turquía han sido punta de lanza en la producción de cine, a pesar de la situación de violencia física y simbólica en la que viven desde que este país obtuvo su independencia (1923). Muestra de ello es el trabajo de Yilmaz Güney, cineasta de origen kurdo que entre 1970 y 1980 abordó las condiciones de vida marginales de este grupo étnico en una serie de películas que

por primera vez visibilizaron a sus compatriotas en el cine turco, desde una perspectiva propia.²⁵

En el Kurdistán iraquí, el desarrollo de los medios de comunicación tuvo lugar en la década de 1970 y se vio favorecido por la autonomía concedida a esta región después de la Primera Guerra del Golfo (1991).²⁶ Esta nueva entidad administrativa destinó recursos para apoyar al cine local, lo que significó un impulso a la construcción de una infraestructura cinematográfica sin precedentes que proporcionó un espacio sin restricciones para emplear la lengua kurda en la esfera pública,²⁷ cuyo uso imprimió un carácter identitario mayor a las producciones fílmicas de esta etnia.

El escenario iraní, a pesar de las políticas de censura —intensificadas— a partir del triunfo de la Revolución Islámica (1979), ha sido relativamente más propicio para el desarrollo del cine kurdo. En primer lugar, porque a pesar de ser una minoría étnica marginada en Irán, las políticas de asimilación cultural dirigidas hacia los kurdos no fueron tan radicales como en Iraq, Turquía, y Siria. En segundo lugar, debido a que el Kurdistán iraní se benefició enormemente del establecimiento de departamentos de cine en la región kurda de Iraq, dada la conexión cultural, política, y territorial que existe entre ambas regiones.²⁸ El éxito internacional del

²⁵ Estas películas fueron *Seyithan* (1968), *Umut* (1970), *Endi.e* (1974), *Sürü* (1978), y *Yol* (1982).

²⁶ Kevin Smets y Ali F. Sengul, “Kurds and their crossroads: Kurdish identity media and cultural production”, *Middle East Journal of Culture and Communication*, no. 9 (3) (2016): 250.

²⁷ Mustafa Gündoğdu, “An Introduction to Kurdish Cinema”. Disponible en https://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema. (Consultado 27 de diciembre de 2022).

²⁸ Mustafa Gündoğdu afirma que gracias a estas conexiones los cineastas kurdos iraníes han podido acceder al apoyo y las oportunidades generadas en la Región Autónoma del Kurdistán, en Iraq. Ejemplo de ello son los cineastas Shahram Alidi, Jamil Rostami, Taha Karimi, y Shirin Cihani, quienes han podido realizar sus filmes con la ayuda de departamentos de cine dirigidos por el Ministerio de Cultura del Kurdistán del Sur en los últimos años. A ellos se suma Bahman Ghobadi, quien rodó algunas de sus películas en Kurdistán iraquí y obtuvo apoyo financiero en aquella región.

cine iraní también favoreció el florecimiento de diversos cines al interior de este país, entre ellos el kurdo.

El desarrollo del cine kurdo en Siria ha sido mucho más complicado debido a las políticas opresoras que el gobierno de este país ha dirigido históricamente a los integrantes de esta colectividad. Durante mucho tiempo no estaba permitido hablar kurdo ni que los kurdos hicieran cine. Más aún, hacer películas sobre este grupo étnico, en su lengua, muchas veces se convierte en una cuestión de vida o muerte. La presencia de una relativa libertad cultural en Siria y el surgimiento de medios de comunicación que ofrecen narrativas diferentes a las oficiales, se identifica solo después de los levantamientos de 2011, en el marco de la llamada Primavera Árabe.²⁹

Fuera de Kurdistán, también en la década de 1990, el cine kurdo experimentó un notable desarrollo a través de la actividad de cineastas de la diáspora. En condiciones más favorables que los realizadores radicados dentro de Kurdistán, estos directores contribuyeron a la multiplicación de producciones cinematográficas sobre este grupo étnico. Recibieron financiamiento de los gobiernos de los países en los que se asentaron, tuvieron acceso a tecnologías más avanzadas, gozaron de mayor libertad creativa, no les fue limitado el uso de su lengua, y no tuvieron que abstenerse de incorporar en sus filmes elementos propios de su cultura como la música, vestimenta, y ritos. Uno de los mayores aportes de los cineastas de la diáspora fue el proceso de nacionalización del cine kurdo, consistente en fomentar la producción de películas sobre este pueblo y reivindicarlas como propias películas que, desde su perspectiva, les pertenecían;³⁰ esto con el objetivo de visibilizar a los kurdos como conjunto et-

²⁹ Enrico De Angeliz y Yazan Badran, “Independent” Kurdish Media in Syria: conflicting identities in the transition”, *Middle East Journal of Culture and Communication*, (2016): 334-51.

³⁰ Suncem Koçer “Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency”, *Middle East Stud.*, no. 46 (2014): 479.

no-cultural plenamente diferenciado y reimaginar una identidad colectiva que sobrevive en la forma de una nación virtual.³¹

En un contexto de no reconocimiento e invisibilidad, el cine se convirtió en un aliado de los kurdos dada la facilidad con la que, derivado de los avances tecnológicos experimentados por este medio, una multiplicidad de agentes puede producir películas fuera de las grandes industrias cinematográficas y de las instituciones estatales que operan bajo estrictos controles de censura. El surgimiento del videotape facilitó el proceso de realización fílmica a sujetos marginados, ya que su uso no exige una formación técnica profesional especializada, lo que hace que prácticamente cualquier persona pueda grabar una película. Además, las cámaras de vídeo digitales son más ligeras, pequeñas, y menos costosas en comparación con el cinematógrafo y los primeros equipos de filmación.³² Estos factores han permitido a los cineastas locales eludir o limitar el control estatal y al mismo tiempo los han hecho menos dependientes del financiamiento gubernamental, sobre todo en la producción de documentales y cortometrajes, que requieren menos recursos para su producción.

Si bien los avances tecnológicos han hecho posible que agentes culturales kurdos elaboren sus propias representaciones en diversos medios, el cine les ha resultado especialmente atractivo y útil dado que, a diferencia de los medios escritos, las películas permiten a los espectadores contemplar paisajes, escuchar sonidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes, e incluso atestiguar conflictos individuales o colectivos.³³ Como señala Robert A. Rosenstone, el cine hace que la vivencia del espectador resulte más verídica que la que ofrece el mundo creado únicamente por las palabras.³⁴

³¹ Gündoğdu, «An Introduction».

³² Kelen Pessuto, “Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi” (Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2017), 61-62.

³³ Rosenstone, *El pasado*, 34.

³⁴ Rosenstone, *El pasado*, 49.

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

Otro rasgo del medio cinematográfico que ha jugado a favor de la visibilización de la etnia kurda es su capacidad para llegar a lugares lejanos y a una pluralidad de destinatarios. Aquí conviene señalar que la relativa facilidad con la que se produce un filme dentro de Kurdistán no implica que este sea visto por un gran número de personas. Sin embargo, artistas como Bahman Ghobadi han conseguido una amplia circulación, derivada en buena medida de su participación en festivales internacionales de cine, los cuales “proporcionan un espacio en el que múltiples agentes negocian relaciones de cultura, poder, e identidad locales, nacionales, y supranacionales”.³⁵

CONTRAVISUALIDADES EN *TURTLES CAN FLY* Y *HALFMOON*

Como ya señalamos, las minorías kurdas han sido blanco de múltiples intentos de eliminación física y simbólica. Físicamente, los poderes estatales con los que se enfrentan han tratado eliminarlos a través de campañas genocidas. Simbólicamente, además de su

³⁵ “Festivals provide places in which multiple agents negotiate local, national, and supranational relations of culture, power, and identity”. La traducción es mía. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen* (New Brunswick, NJ y Londres: Rutgers University Press, 2011), 1. Citada en Danna A. Levin Rojo y Michelle Aguilar Vera, “El norte norteado: dos películas sobre migrantes en la frontera México-Estados Unidos”, en *Mexican Transnational Cinema and Literature*, ed. Maricruz Castro Ricalde et. al. (Oxford: Peter Lang, 2017), 215.

aculturación forzada, los regímenes de Irán, Iraq, Siria, y Turquía se han empeñado en descalificarlos a partir de la construcción de representaciones sesgadas sobre ellos que registran y difunden a través de diversos medios.

El cineasta Memed Aksoy señaló que en la televisión turca los personajes kurdos son frecuentemente representados como incivilizados o terroristas.³⁶ Otros especialistas como Suncem Koçer, Mustafa Gündoğdu, y el mismo Bahman Ghobadi aseguran que en las películas turcas, persas, y árabes es común que estos personajes aparezcan como atrasados, ignorantes, feudales, folclóricos, violentos, o asesinos.³⁷ Fuera de la región, las imágenes que muestran a los kurdos como personas violentas se multiplicaron a raíz de su participación en la guerra entre Irán e Iraq (1980-1988), la Primera Guerra del Golfo (1991), y la invasión angloestadounidense a Iraq (2003).³⁸ Lo anterior nos da cuenta de las visualidades construidas en torno a este grupo étnico por agentes externos.

Nicholas Mirzoeff define la visualidad como el “proceso de poder por medio del cual individuos e instituciones deciden qué se puede ver y qué no, tanto en sentido literal como en sentido metafórico”.³⁹ Este proceso se logra cuando lo que se ve reproduce otras imágenes similares, estableciendo un patrón hegemónico sobre la

³⁶ Memed Aksoy, “Kurdish cinema evoques ethnic memories and history of resistance”, entrevista por Jenny Tsiropoulou, *Mongools*, November 12, 2013. Disponible en: <http://mongoomagazine.com/features/kurdish-cinema-is-memory-and-resistance/>. (Consultado 29 de diciembre de 2022).

³⁷ Véase Koçer, «Kurdish cinema», 479, Gündoğdu, «An Introduction», y Bahman Ghobadi citado en Jakub Szymczak, «Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiego», *Studia Azjatyckie*, 1 (2015): 140. Si bien estos autores afirman que en los medios de comunicación regionales los kurdos son constantemente representados de forma peyorativa, desafortunadamente no proporcionan ejemplos concretos.

³⁸ Este tipo de representaciones pueden observarse en medios como la prensa, la televisión (fundamentalmente en los noticieros), y el cine occidentales en los periodos en que se desarrollaron los conflictos mencionados e incluso después.

³⁹ Nicholas Mirzoeff, citado en Paulina Reynaga, “Imagen”, en *Conceptos claves en Ciencias Sociales. Definición y aplicaciones*, coord. Jorge Ramírez Plascencia (México: Universidad de Guadalajara, 2018), 300.

representación de su contenido.⁴⁰ Las instituciones gubernamentales que dentro de Irán, Iraq, Siria, y Turquía están facultadas para crear y poder difundir representaciones visuales a través de los medios de comunicación controlados por el Estado —que son la mayoría—; son los entes que deciden si se puede o no ver a los kurdos y de qué manera. Al construir y replicar imágenes de los miembros de esta comunidad como sujetos atrasados y extremadamente violentos, estos poderes generaron un patrón visual hegemónico sobre los kurdos que ha permanecido por casi un siglo.

El mismo autor llama contravisualidad a la práctica mediante la cual se produce una variedad de formatos que aprehenden y se oponen a lo que un poder dominante propone como una realidad [visual] única, dando paso a visiones del mundo alternativas.⁴¹ Mirzoeff propone que así como las imágenes tienen la capacidad de mostrar discursos y perspectivas, también esconden lo que no representan explícitamente y así oprimen lo que no es posible mirar.

La proliferación de imágenes negativas sobre los kurdos generó en algunos agentes culturales pertenecientes a esta comunidad la necesidad de elaborar sus propias representaciones. Uno de ellos es Bahman Ghobadi, quien encontró en el medio cinematográfico un espacio idóneo para hacerlo. El realizador asegura que “hay muchos malentendidos sobre los kurdos. Siempre se los ve llevando rifles y disparando a otras personas. Cada vez que voy al Kurdistán, escucho: ten cuidado, pueden cortarte la cabeza”.⁴² Consciente de la existencia de estos estereotipos y de la escasez de espacios propicios para cuestionarlos y contrarrestarlos, en el año 2000 fundó su productora Mij Film, cuyo objetivo ha sido

⁴⁰ Reynaga, “Imagen”, 300.

⁴¹ Nicholas Mirzoeff, “El derecho a mirar”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, no. 13 (2016): 35.

⁴² Szymczak, “Kinematografia w Kurdystanie”, 140.

desde entonces visibilizar a este grupo étnico⁴³ de forma distinta a como lo han hecho los poderes estatales de Irán, Iraq, Siria, y Turquía, fundamentalmente. El cineasta también se ha ocupado de construir una imagen de Kurdistán que desestabiliza las representaciones geográficas dominantes en torno a la región. Mediante el análisis de las cintas *Turtles Can Fly* y *Halfmoon*, escritas y dirigidas por Ghobadi, a continuación reflexionamos sobre el papel que las imágenes creadas por el realizador juegan en la formulación de contravisualidades.

Cuerpos mutilados

A unas semanas de haber iniciado la invasión estadounidense a Iraq, Bahman Ghobadi comenzó el rodaje de *Turtles Can Fly*, su tercer largometraje, que contó con la participación de actores no profesionales. La película narra la historia de los habitantes de Kanibo, un pueblo perteneciente al Kurdistán iraquí, situado cerca de la frontera entre Iraq y Turquía, quienes en vísperas de la guerra buscan enterarse en televisión de las noticias sobre la llegada de las tropas estadounidenses. Para estar informados, compran una antena parabólica en un mercado negro ubicado en Erbil, ciudad capital de la Región Autónoma del Kurdistán iraquí.

El filme es protagonizado por varios niños del pueblo. Uno de ellos es Során, conocido en la comunidad como Satélite, un carismático adolescente y líder de los niños que se encarga de conseguirles trabajo. Satélite casi siempre está acompañado de Pasheo, su mejor amigo y mano derecha. Huyendo de la inminente guerra, junto a un nutrido grupo de refugiados, Hangao, Agrin, y Rega, se instalan en Kanibo. El primero, es un adolescente sin brazos que hace predicciones. Agrin, hermana de Hangao, tiene un hijo con discapacidad visual llamado Rega, producto de una

⁴³ Información recuperada en el sitio MIJ FILM. Disponible en: <http://mijfilm.com/about-mij-film/>. (Consultado 03 de enero de 2023).

violación que sufrió a manos de soldados *baazistas*⁴⁴ algunos años atrás. Aunque durante la primera parte de la película el niño ciego parece ser hermano de Agrin, más tarde es revelado su verdadero vínculo. Hacia el final del filme, y tras varios intentos, la chica asesina a su hijo para después suicidarse. La historia termina con la entrada de las tropas estadounidenses al Kurdistán iraquí.

Si bien en la película se observan diversas imágenes relacionadas con el contexto de guerra en el que se filmó y ambientó, como campos de refugiados, tráfico de armas, personas desplazadas, máscaras antigás, y venta ilegal de mercancías, resulta particularmente conmovedora la presencia de niños mutilados a causa de la explosión de minas antipersona, colocadas en áreas cercanas a la frontera, que los mismos infantes recolectan para venderlas.

Hangao es uno de los niños mutilados protagonistas de la historia. Al adolescente le fueron cercenados ambos brazos. A pesar de su condición, trabaja como recolector de minas. Una de las escenas más estremecedoras en las que el chico participa es la que ocurre entre el minuto 11:37 y 12:10. A cuadro lo observamos, tirado boca abajo sobre un terreno minado para retirar del suelo una mina antipersona utilizando únicamente su boca. Un primer plano, que sugiere una fuerte tensión mental en el personaje y refuerza la impresión de angustia,⁴⁵ nos muestra el rostro del menor, quien, con los ojos cerrados, se concentra para extraer el artefacto explosivo. La toma nos permite visualizar la diminuta parte de uno de sus brazos que conserva después de la amputación que sufrió. La imagen de Hangao presentada en pantalla, indudablemente invade las emociones de los espectadores; los conmociona.

⁴⁴ Pertenecientes al partido iraquí Baaz o Baath –de corte socialista y laico y con una ideología panárabe fundada en la lucha contra el colonialismo europeo- y a quienes desde finales de los años setenta Sadam Husein convirtió en su brazo de poder y utilizó para ejercer un control cada vez más autoritario sobre la población iraquí.

⁴⁵ Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2002), 46.

Otra elocuente secuencia en la que aparece Hangao se desarrolla del minuto 1:00:26 a 1:00:52. En ella vemos un montículo repleto de diminutas siluetas humanas que tratan de recoger los panfletos que esparcen dos helicópteros estadounidenses que atraviesan el cielo de Kanibo. De forma alternada, aparece en pantalla el adolescente mutilado levantando del piso al detestado Rega. En profundidad de campo se distinguen austeras casas de campaña y restos de un tanque de guerra (fig. 3). Ambas acciones son enmarcadas por la efusiva lectura del mensaje escrito en los panfletos por parte de Satélite:

En este país se acabaron la opresión y la injusticia. Somos sus mejores amigos, más que eso, somos sus hermanos... Todos aquellos que sean nuestros enemigos son también sus enemigos. Transformaremos su país en un paraíso, estamos aquí para que la tristeza ya no exista, su país ahora está en nuestras manos... Recuerden que vinimos aquí para ayudarlos; somos los mejores del mundo...⁴⁶

Aquí asistimos al empleo del montaje intelectual tipificado por Sergei Eisenstein como aquel que yuxtapone en una secuencia las emociones que acompañan un conflicto presentado a cuadro para generar en los espectadores una presión sensorial o psicológica que se traduzca en emociones conflictivas.⁴⁷ En este caso, Bahman Ghobadi presenta, a través de la lectura de un panfleto, la desgastada promesa estadounidense de felicidad, fraternidad, progreso, y libertad. Simultáneamente, exhibe visualmente las aciagas condiciones en que viven las verdaderas víctimas de la guerra: un harapiento huérfano mutilado y un rechazado niño ciego, pro-

⁴⁶ Transcripción textual de la lectura que Satélite hace del contenido de uno los panfletos que los enviados de George W. Bush lanzan sobre la multitud kurda posada en la colina hacia el minuto 1:00:18 del filme *Turtles can fly*, Bahman Ghobadi, 2004.

⁴⁷ Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga (México: Siglo XXI Editores, 1999), 80-81. Véase también Martin, *El lenguaje*, 148.

ducto de una violación, ambos buscando salir del lodazal entre los restos de un tanque de guerra.

Pasheo es otro de los niños que padece los estragos del conflicto en su cuerpo. Él tiene una pierna inservible a causa de la explosión de una mina, condición que lo obliga a usar permanentemente una muleta para poder desplazarse. Una de sus apariciones más significativas inicia en el minuto 21:44. La escena se desarrolla en un ambiente lluvioso y desolado en el que predominan los tonos grises. A cuadro vemos al pequeño Rega, desorientado, solo, y llorando, sujetarse del alambre de púas que marca la frontera entre Iraq y Turquía, mientras un perro le ladra de forma amenazante al otro lado de la alambrada. Al ver al niño en riesgo, Satélite y Pasheo se acercan a él para ponerlo a salvo. En su afán por hacer reír a Rega, Pasheo simula disparar con su estropeada pierna a un soldado turco que hace de vigía en una torre de control ubicada al otro lado de la frontera.

La acción realizada por Pasheo es captada a través de un plano medio que sitúa al personaje en un espacio singular. Se observa al chico en el centro de la pantalla detrás de la alambrada de púas. En medio de la lluvia, sostiene su pierna inmóvil con ambas manos y apunta al vigilante turco como si de un arma real se tratara. Los colores sepia del ambiente imprimen una tonalidad psicológica pesimista a la escena. La toma coloca a los espectadores frente a Pasheo, cuya figura es fragmentada por unas tiras de alambre de púas. En profundidad de campo vemos algunas tiendas de campaña que forman parte del asentamiento de refugiados instalado al pie de la frontera. Por unos instantes, el realismo que produce el uso de la cámara de mano traslada a los espectadores a ese lugar y momento. Aunque su pierna no fue cercenada y la inmovilidad de su extremidad no le impide realizar sus actividades cotidianas, Pasheo está corporalmente incompleto, como cada parte de Kurdistán dentro de los países en que fue dividido.

La imagen que el realizador construye sobre los kurdos en este filme es claramente distinta a los estereotipos dominantes sobre

ellos, difundidos en los medios de comunicación controlados por los gobiernos de Irán, Iraq, Siria, y Turquía. La presencia de los niños mutilados en la cinta puede interpretarse como una metáfora de la fragmentación que sufrió Kurdistán a raíz de la instalación arbitraria de fronteras sobre su territorio a principios del siglo XX.

Un territorio mutilado

Halfmoon (2006) es una película producida para el festival New Crowned Hope, organizado en el marco de las celebraciones del 250 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart. Peter Sellars, director artístico del evento, descartó la idea de crear obras cuyo protagonista explícito fuese el famoso compositor austriaco y prefirió encomendar obras completamente nuevas a artistas internacionales contemporáneos, entre ellos Bahman Ghobadi.⁴⁸

A través del género *road movie*,⁴⁹ el filme narra el intrincado viaje que emprenden Mamo, un famoso músico kurdo, con sus diez hijos, y Kako, un simpático chofer y gran admirador suyo, hacia el Kurdistán iraquí para dar un concierto. Tras siete meses de espera, el gobierno iraní le ha otorgado al grupo musical el permiso requerido para salir del país. A pesar de contar con la autorización correspondiente, el camino de los viajeros se llena de obstáculos, como si el destino se opusiera a la concreción del sueño de Mamo: ofrecer un concierto en aquella que llama su patria, recientemente liberada de la opresión del régimen baazista,

⁴⁸ El filme es una producción de Mij Film (Irán), New Crowned Hope (Austria) y SEDA (Francia), con apoyo del gobierno regional del Kurdistán iraquí. Información recuperada de la reseña *Halfmoon by Bahman Ghobadi* (Versión extensa en PDF). Disponible en: <https://www.the-match-factory.com/catalogue/films/half-moon.html>. (Consultado 3 de enero de 2023).

⁴⁹ La estructura narrativa de este género cinematográfico está integrada por: a) una breve presentación del entorno, b) los protagonistas inician su viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas, c) el personaje principal conoce lugares y personas extrañas, d) los protagonistas obtienen nuevos aprendizajes, y e) adquieren una nueva conciencia. Véase Santiago García Ochoa, "Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie", *Revista Anual de Historia del Arte*, no. 15 (junio de 2009): 190-91.

instaurado en Iraq en 1968 y derrocado en 2003, tras la caída de Sadam Husein.

La presentación musical es una suerte de última voluntad del compositor, quien se empeña en que Hesho, cantante poseedora de una hermosa voz, los acompañe al evento a pesar del riesgo que esto implica, pues en Irán las mujeres tienen prohibido cantar.⁵⁰ Esta proscripción carece de validez en el Kurdistán iraquí, donde si cruzara la frontera la intérprete podría cantar sin restricciones. Lo anterior es un ejemplo de la discontinuidad de sistemas jurídicos existente que implica el establecimiento de fronteras geopolíticas.

Aunque Mamo gestionó un permiso para poder trasladarse de Irán a Iraq, él y sus acompañantes conciben al Kurdistán iraní e iraquí como parte de una misma unidad territorial que, pese a no haberse constituido como Estado-nación, existe en su mente como país. Esto puede constatarse en el discurso que el famoso músico redactó y planea pronunciar antes de iniciar su concierto y que le pide a uno de sus hijos leer en voz alta dentro del autobús en el que viajan a modo de ensayo:

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

⁵⁰ Para los musulmanes iraníes el canto femenino es *haram* (prohibido) debido a que los musulmanes conservadores creen que la voz de una cantante solista puede despertar pensamientos impuros en los hombres, al ser considerada sensual. Pessuto, "Made in Kurdistan," 101.

mis hijos a presentarles una música de amor, amistad, belleza, y vida, una pieza llamada...⁵¹

El trayecto que siguen los itinerantes para llegar a Iraq es aprovechado por Ghobadi para presentar a los espectadores un sinnúmero de paisajes de Kurdistán. Pese a la presencia de límites fronterizos, es posible apreciar la continuidad geográfica que existe en Kurdistán. La secuencia que mejor ilustra esta afirmación es la que se desarrolla en la frontera irano-iraquí entre el minuto 49:03 y 51:22. Esta inicia con una toma en plano general captada por una cámara de mano en la que, a través de la ventana de un autobús estacionado, los espectadores vemos de espaldas a los músicos kurdos esperar, sentados sobre un inestable montículo de piedras, a sus compatriotas iraquíes que los recibirían. El confín marcado por las rocas resbaladizas es la expresión material de la frontera. Unos segundos después observamos el área fronteriza del Kurdistán iraní. En ella que destaca la presencia de una cadena montañosa que se extiende de Irán a Iraq. La espera del grupo es acompañada por el sonido diegético de las ininterrumpidas detonaciones de arma de fuego que los soldados estadounidenses realizan desde Iraq.

Del otro lado de la frontera, un gran plano general muestra las grandes montañas kurdas ubicadas en un territorio que, aunque en el imaginario de los kurdos forma parte de Kurdistán, oficialmente pertenece a Iraq. La misma toma permite observar las diminutas siluetas de cuatro individuos que atraviesan un llano dividido por la frontera, cargando sobre sus hombros ataúdes con cadáveres. Los sujetos se dirigen hacia el Kurdistán iraní para protegerse de los disparos. A lo largo de esta secuencia observamos de forma alternada imágenes de la geografía de ambos lados de la frontera que, desde la mirada de los músicos, forman parte de una sola patria. La representación de una frontera casi ridícula, que

⁵¹ Transcripción textual del discurso leído hacia el minuto 34:01 en el filme *Hal-fmoon* (2006).

se desgaja con el mínimo movimiento, nos habla de la naturaleza superficial que esta tiene para el director de la cinta.

Destaca el uso constante que Ghobadi hace de planos generales y grandes planos en este filme, los cuales, según la propuesta de Marcel Martin, posibilitan la integración de los personajes a un paisaje que los protege al absorberlos.⁵² Mediante el empleo de este tipo de tomas, el director pone a cuadro los paisajes montañosos y nevados característicos de Kurdistán, con lo que busca dar una impresión de unidad territorial. El uso de planos generales y grandes planos es frecuente tanto en *Halfmoon* como en el grueso del cine kurdo, ya que, según plantea Hamid Dabaşı, tiene la capacidad de crear una topografía visual⁵³ que permite imaginar a Kurdistán como un país aparte.

Aunque *Halfmoon* ha tenido una gran proyección internacional, debido a la fama alcanzada por su director y a la difusión que tuvo por su participación en el New Crowned Hope y otros festivales, en Irán fue prohibida. Tanto Bahman Ghobadi como la mayoría de los críticos de su obra afirman que la censura de esta cinta en Irán se debe a la aparición de mujeres cantando. De hecho, en una entrevista el cineasta señaló que “el problema por el que no la dejan mostrar es porque una mujer canta una canción, que incluso es religiosa”.⁵⁴ Si bien la hipótesis planteada tiene sentido, pensamos que hay una razón de mayor peso por la que la película fue censurada, la cual tiene que ver con otra declaración del realizador en la misma entrevista:

⁵² Martin, *El lenguaje*, 44.

⁵³ Hamid Dabaşı, citado Çiçek Özgür, “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey”, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1, 2011. Disponible en www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html, (Consultado 4 de enero de 2023).

⁵⁴ Bahman Ghobadi, “Una mirada a lo que pasa al interior del cine iraní a través de Bahman Ghobadi”, entrevista por Catalina Gómez, *Semana*, 3 de mayo, 2010. Disponible en <https://www.semana.com/cine/entrada-blog/una-mirada-pasa-interior-del-cine-irani-travesbahman-ghobadi/22385/>. (Consultado 29 de mayo de 2021).

...ellos me han acusado de separatista y de que busco un Kurdistán independiente, pero lo único que no busco es eso, es en la única cosa en la que no creo, al menos por ahora. Lo podría llegar a pensar si la situación de los kurdos empeora.⁵⁵

Pero ¿por qué *Halfmoon* podría hacer que su director sea considerado separatista? ¿Mostrar a una mujer cantando justifica tal acusación? Al respecto, coincidimos con la hipótesis de Flavio Tanoni, quien asegura que la censura del filme se debe a la escena en la que se presenta a cuadro un mapa de Kurdistán.⁵⁶

Pero ¿qué hay de malo en un mapa? El que se expone en *Halfmoon* constituye una imagen provocadora, dado que cuestiona la división geográfica oficial de la región al presentar como unidad territorial, con fronteras plenamente definidas, a Kurdistán, un país inexistente en los términos que marca el modelo político del Estado-nación moderno. En este tenor, Bahman Ghobadi ha señalado que a pesar de que los kurdos están proscritos, en su cabeza existe un país para ellos; un país virtual, mental, no físico,⁵⁷ un país que él se encarga de representar gráficamente y mostrar al mundo a través del mapa exhibido en *Halfmoon*.

La escena en la que esta representación gráfica del territorio de Kurdistán sale a cuadro es precedida por otra en la que Kako se dispone a filmar el encuentro entre Mamo y Kak Khalil, otro prestigioso músico kurdo. Según el chofer de la banda musical, su grabación podría ser transmitida por todos los canales de televisión kurdos y aclara que no filma la reunión de los viejos músicos para obtener dinero por la venta de su grabación, sino porque se trata de un acontecimiento importante para la cultura kurda. Cuando Kako pronuncia estas últimas palabras su figura ya está fuera de foco y en el campo vemos extenderse el mapa de Kurdistán. Aunque para la mayoría de los espectadores puede pasar

⁵⁵ Ghobadi, entrevista por Catalina Gómez.

⁵⁶ Flavio Tanoni, "Un réquiem".

⁵⁷ Ghobadi, entrevista por Nando Salvá.

desapercibido, el público kurdo reconocerá inmediatamente el mapa de su patria, cuya presencia en pantalla constituye un recurso que el cineasta emplea para mostrar un territorio que fue mutilado por las fronteras que hasta el día de hoy lo atraviesan.

Priscila Connolly plantea que “los mapas construyen nuestra percepción del territorio, junto con el lenguaje necesario para nombrarlo y tienen el poder de dictarnos cómo es, cómo ha sido y cómo debe ser”.⁵⁸ Apoyándonos en esta idea, el mapa que observamos deja claro cómo ha sido, es, y debe ser el Kurdistán para Ghobadi y, muy probablemente, para la mayoría de los kurdos. Dado que “la potencia del mapa está en la mirada”,⁵⁹ el que se expone en *Halfmoon* cobra relevancia al haber sido visto por un incalculable número de personas alrededor del mundo, con lo que logra desestabilizar, al menos por un momento, la imagen fragmentaria de Kurdistán mostrada en las representaciones geográficas dominantes y cuestionar las fronteras geopolíticas de los países en los fue dividido.

De acuerdo con la editorial de diccionarios Oxford Languages, el verbo mutilar significa cortar o arrancar a un ser vivo un miembro o una parte del cuerpo violentamente. La RAE señala que una mutilación consiste en cercenar una parte de un cuerpo viviente, o bien en quitar una porción de algo que de suyo debiera tenerlo. Estas definiciones pueden aplicarse tanto a los cuerpos de los niños kurdos que aparecen en *Turtles Can Fly* como a la fragmentación del territorio de Kurdistán representado en *Halfmoon*, debido que a ambos les fue arrancada, de manera violenta, una parte que deberían tener.

Los niños protagonistas de *Turtles Can Fly*, actores no profesionales y verdaderos habitantes del Kurdistán iraquí durante la intervención angloamericana en Iraq, perdieron miembros de su

⁵⁸ Priscila Connolly, “¿Los mapas son ciudades? La cartografía como prefiguración de lo urbano”, en *El espacio. Presencia y representación*, coord. Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila (México: UAM-A, 2009), 62-63.

⁵⁹ Connolly, “¿Los mapas son ciudades?”, 63.

cuerpo o movilidad por la explosión de minas antipersona colocadas cerca de la frontera, una zona estratégica en un periodo de guerra como en el que se ambienta y filma. En *Halfmoon*, Kurdistán se presenta, en un primer momento, como un territorio profanado por una frontera que, pese a su labilidad, es peligrosa y proclive a prácticas de violencia y negación de libre tránsito. Posteriormente, a través de un mapa, es representado como unidad territorial con límites claramente definidos.

En la primera película el cineasta nos muestra imágenes de niños kurdos mutilados, incompletos físicamente o con partes de su cuerpo inservibles. Lejos de aparecer como terroristas, sujetos violentos, o ignorantes, son representados como víctimas de la guerra. En *Halfmoon* se expone el mapa del Kurdistán imaginado por los kurdos, un país inexistente en las representaciones geográficas hegemónicas, pero real en la mente de Ghobadi y sus compatriotas.


CONSIDERACIONES FINALES

La presencia de la frontera como sello distintivo del cine de Bahman Ghobadi está estrechamente relacionada con la posición marginal que los kurdos adquirieron a raíz de la imposición de límites territoriales inflexibles sobre Kurdistán y con la manera en que el realizador se ha relacionado con la frontera personalmente. Al asociarla constantemente con nociones de peligro, segregación, sufrimiento, desamparo, y muerte, el cineasta construye una imagen de la frontera que la muestra como semillero de tragedias y como el origen de la opresión extrema que padecen los sectores más desfavorecidos de la etnia kurda. Pensamos que con la representación que elabora busca que los espectadores empaticen con la demanda de autodeterminación de este pueblo y condenen a los poderes que lo subyugan.

La capacidad de las imágenes para mostrar algunas cosas y ocultar otras, en el entendido de que existe una subjetividad in-

tencionada en su creación, hace que haya discusiones políticas implícitas en ellas. Desde un lugar social particular y con el empleo de recursos estéticos que afectan sensorial y emocionalmente a los espectadores, Ghobadi crea representaciones que desestabilizan las imágenes sesgadas que presentan a los kurdos como sujetos violentos y cuestionan el mapa regional organizado en estados nacionales. Consideramos que las películas seleccionadas, al construir imágenes sobre los kurdos y Kurdistan distintas al imaginario hegemónico establecido por agentes externos, crean contravisualidades.

Con esta investigación constatamos el valor del cine para que una multiplicidad de agentes, pese a su condición marginal, puedan crear, registrar, y difundir representaciones propias; esto gracias a su accesibilidad técnica, las producciones de bajo costo que posibilita, su capacidad para limitar el control estatal y eludir las prácticas de censura, y sus alcances de difusión. Al poner en circulación contenidos simbólicos elaborados por todo tipo de sujetos y grupos, el medio cinematográfico ha hecho posible que cada vez más individuos entren en contacto con representaciones visuales alternativas sin importar la distancia geográfica, temporal, y cultural que exista entre su lugar de producción y los sitios en que se reciben.

Es cierto que la visibilización de sujetos y colectividades excluidas se ha incrementado en buena medida gracias al espacio abierto que los medios de comunicación confieren a una amplia gama de agentes para crear, definir, y redefinir identidades; no obstante, hay que tener presente que, aunque haya un mayor espacio para disputar identidades gracias a las plataformas con menor control estatal, esto no necesariamente conduce a un mundo mediático liberado, sino a la multiplicación de campos de batalla ideológicos en constante cambio.⁶⁰ 

⁶⁰ Ahmad Mohammadpour, “The fiction of nationalism: Newroz TV representations of Kurdish nationalism”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 20, no. 2 (2017): 169.

FUENTES

Filmografía

Ghobadi, Bahman, dir. *Turtles Can Fly*. 2004; Mij film.

Ghobadi, Bahman, dir. *Halfmoon*. 2006; Mij film.

Bibliografía

Abric, Jean Claude. “Las representaciones sociales: aspectos teóricos”. En *Prácticas sociales y representaciones*, compilado por Jean Claude Abric, 11-30. México: Ediciones Coyoacán, 2004.

Antaramián, Carlos “Introducción: Kurdistan”, *Istor* año XVIII, no. 70. (otoño de 2017): 5-14.

Arriaga Rodríguez, Juan Carlos. «El concepto de frontera en la geografía humana.» *Perspectiva geográfica* vol. 17, (enero-diciembre, 2012): 71-96.

Connolly, Priscila. “¿Los mapas son ciudades? La cartografía como prefiguración de lo urbano”, en *El espacio. Presencia y representación*, coordinado por Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila, 55-81. México: UAM-A, 2009.

De Angeliz, Enrico y Yazan Badran. “Independent Kurdish Media in Syria: conflicting identities in the transition.” *Middle East Journal of Culture and Communication*, (2016): 334-51.

Eisenstein, Sergei M. *La forma del cine*. Traducción de María Luisa Puga. México: Siglo XXI Editores, 1999.

Ferez Gil, Manuel. *Estos son los kurdos. Análisis de una nación*. México: Porrúa, 2017.

Fernández Carrión, Miguel Héctor. “Historiografía, Metodología y Tipología de Fronteras”. *Projeto História* no. 41 (diciembre de 2010): 31-61.

Firpo Reggio, María Emilia. “Fronteras simbólicas. Aproximación a las discusiones sobre los procesos regulados de construcción de la otredad”. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* vol. 4, no. 1 (junio de 2019): 47-57.

García Ochoa, Santiago. “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie”. *Revista Anual de Historia del Arte* no. 15 (junio de 2009): 187-96.

Giménez, Gilberto. “La frontera norte como representación y referente cultural.” *Cultura y representaciones sociales* año 2, no. 3 (septiembre de 2007): 17-34.

- Gündoğdu, Mustafa. "An Introduction to Kurdish Cinema." Disponible en https://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema.
- Koçer, Suncem. "Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency". *Middle East Stud.* no. 46 (2014).
- Larrain, Horacio. "¿Pueblo, etnia o nación? hacía una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas". *Revista de Ciencias Sociales* (CI), no. 2 (1993): 28-53.
- Levin Rojo, Danna A. y Michelle Aguilar Vera. "El norte norteado: dos películas sobre migrantes en la frontera México-Estados Unidos". En *Mexican Transnational Cinema and Literature*, editado por Maricruz Castro Ricalde et. al. Oxford: Peter Lang, 2017.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Martorell, Manuel. "Kurdistán. Entre la limpieza étnica y el genocidio". *Historia y Política* no. 10 (julio-diciembre, 2003): 111-40.
- Mirzoeff, Nicholas. "El derecho a mirar". *Revista Científica de Información y Comunicación*. Traducido por David Montero Sánchez, no. 13 (2016): 29-65.
- Mohammadpour, Ahmad. "The fiction of nationalism: Newroz TV representations of Kurdish nationalism". *European Journal of Cultural Studies* vol. 20, no. 2 (2017): 167-79.
- Öcalan, Abdullah. *Confederalismo democrático*. México: Cátedra Jorge Alonso, 2019.
- Özgür, Çiçek. "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey". *Alpha-ville: Journal of Film and Screen Media* 1 (verano de 2011). Disponible en www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html. ISSN: 2009-4078. (Consultado 4 de enero de 2023).
- Pappe, Silvia. "La problematización del espacio y el lugar social del historiador". En *El espacio. Presencia y representación*, coordinado por Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila, 29-54. México: UAM-A, 2009.
- Pessuto, Kelen. "Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi". Tesis doctoral, Universidad Universidade de São Paulo, 2017.
- Reynaga, Paulina. "Imagen". En *Conceptos claves en Ciencias Sociales. Definición y aplicaciones*, coordinado por Jorge Ramírez Plascencia, 291-310. México: Universidad de Guadalajara, 2018.

- Rhys Bajalan, Djene. “La historia kurda antes de 1918. Los kurdos: de la conquista árabe al final de la Primera Guerra Mundial”. *Istor* año XVIII, no. 70 (otoño de 2017): 19-40.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Smets, Kevin y Ali F. Sengul. “Kurds and their crossroads: Kurdish identity media and cultural production”. *Middle East Journal of Culture and Communication* 9, no. 3 (2016): 247-56.
- Szymczak, Jakub. “Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiego”. *Studia Azjatyckie* (2015).
- Tanoni, Flavio, “Un réquiem para los kurdos”. *Rebelión* (7 de octubre, 2016). Disponible en <https://rebellion.org/un-requiem-para-los-kurdos/#sdendnote3sym>. (Consultado 29 de diciembre de 2022).
- Tratado de Versalles. Art. 22. Información recuperada en la plataforma dipublico.org/Documentos históricos. Disponible en: <https://www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol/>.

Entrevistas

- Aksoy, Memed. “Kurdish cinema evoques ethnic memories and history of resistance.” Por Jenny Tsiropoulou. *Mongoos*, 12 de noviembre de 2013. Disponible en: <http://mongoosmagazine.com/features/kurdish-cinema-is-memory-and-resistance/>. (Consultado 29 de diciembre de 2022).
- Ghobadi, Bahman. “Kurdish director, Stuck Between Iraq and Iran”. Por Peter Scarlet. *The New York Times*, 16 de diciembre de 2007. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16scar.html>. (Consultado 2 de enero de 2023).
- Ghobadi, Bahman. “Bahman Ghobadi: “En el Kurdistan, la poesía está presente en la vida diaria”. Por Nando Salvá. *El periódico de Aragón*, 6 de Agosto de 2007. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultural/2007/08/06/bahman-ghobadi-kurdistan-poesia-presente-48005934.html>. (Consultado 2 de enero de 2023).
- Ghobadi, Bahman. “Una mirada a lo que pasa al interior del cine iraní a través de Bahman Ghobadi”. Por Catalina Gómez. *Semana*, 3 de mayo de 2010. Disponible en <https://www.semana.com/cine/entrada-blog/una-mirada-pasa-interior-del-cine-irani-traves-bahman-ghobadi/22385/>. (Consultado 29 de mayo de 2021).

Sitios web

Mij Film. Consultado 03 de enero de 2023. <http://mijfilm.com/about-mij-film/>.

The Match Factory. Consultado 03 de enero de 2023. <https://www.the-match-factory.com/catalogue/films/half-moon.html>.