

LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE DARIUSH MEHRJUI

Farshad Zahedi*
Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN

La importancia de la carrera cinematográfica de Dariush Mehryui se entiende por su estrecha vinculación con las realidades cotidianas de su entorno. Su obra, en ocasiones divide a los críticos locales; algunos le han nombrado el hijo legítimo de su tiempo, y otros no obstante le han acusado a ser un oportunista. Este debate da indicio de la controversia del contenido de la obra de este director, siempre presente desde el inicio del movimiento del nuevo cine iraní hasta la actualidad. Es visible una clara influencia de la literatura moderna en su obra y del mismo modo gran parte de sus argumentos consisten en adaptaciones literarias. Por lo que este artículo, a modo de una breve introducción, pretende aproximar a esta «huella literaria», a través de una mirada retrospectiva a lo largo de su carrera.

PALABRAS CLAVES: Dariush Mehryui, literatura y cine, cine iraní, cine social.

ABSTRACT

«Literary Adaptation in Dariush Mehryui's work». The significance of Dariush Mehryui's career background is due to the fact that he has always chosen and made his works in accordance with the realities of his native land. Some local critics have occasionally called him a legitimate child of his own time and some others have accused him of being an opportunist. The debates mentions so far put emphasis on the controversial contents of the works of this director who has been present on the stream of the New Cinema in Iran from the very beginning. The impression he has taken from the modern literature is visible in all his works most of which have been made based on novella and plays. This article as a brief introduction makes an attempt to approach these «Literary Traces» through an overall respect upon his works.

KEY WORDS: Dariush Mehryui, Literature and Cinema, Iranian Cinema, Social Cinema.

A pesar de su brillante carrera para el espectador local, Dariush Mehryui fuera de Irán es un autor bastante desconocido. En España, quizás, algunos cinéfilos recuerden su premiada *Sara* en el Festival de San Sebastián de 1993, o probablemente alguien haya leído en algún fragmento de la prensa especializada su participación en La Mostra de Venecia de 1971 con *La vaca* (*Gav*, 1969)¹. En todo caso,

él, sobre todo por su trayectoria tan vinculada a las realidades de su tierra natal y como uno de los pioneros de lo que Alberto Elena denomina «el primer nuevo cine iraní»², merece una mirada retrospectiva so pretexto de construir una breve introducción al análisis de su obra y ver la influencia literaria que tanto le ha marcado.

Nacido en 1939, Dariush Mehryui es hijo de una floreciente época de la literatura moderna iraní, y es miembro de los primeros cineastas iraníes que quisieron aprender el cine dentro de las aulas universitarias, para construir un cine alternativo en una época de dominio de las escenas del baile y del canto, bajo la influencia del pujante cine indio, egipcio, turco o los filmes de aventuras hollywoodienses³.

En Irán, los primeros signos de vida de un cine alternativo aparecen a finales de la década de los 50 cuando el joven Farroj Gaffari, al terminar su formación académica en Francia, vuelve a su patria y realiza *Al sur de la ciudad* (*Yonub-e shahr*, 1958). Aparte de esta primera obra importante, Ghaffari tuvo un papel primordial en la génesis del nuevo cine iraní: fundó la Filmoteca Iraní (Kanun-e Film-e Iran) en 1949, y fue un eslabón imprescindible entre los jóvenes cinéfilos iraníes y las corrientes de los nuevos cines europeos de aquella época⁴.

Aquí es donde participa el joven Mehryui, y encuentra la oportunidad de conocer a los clásicos del cine como Renoir y Flaherty, junto con autores modernos como De Sica, Rossellini, Buñuel, Antonioni y Fellini, que le influyen y le provocan una inquietud intelectual. Es cuando la magia del cine le fascina por completo y le hace viajar a Occidente para ampliar sus conocimientos, por lo que decide matricularse en la Universidad Californiana de Los Ángeles (UCLA) en la carrera de cinematografía. Pronto se queda decepcionado por completo. Cambia la carrera a la de Filosofía, en la que se encuentra más cómodo, con los conceptos más profundos, y en la que se licencia al paso de unos años. Vuelve a Irán, con sólo un deseo en la cabeza, hacer cine⁵.

* Departamento de Periodismo y la Comunicación Audiovisual.

¹ *La vaca*, ganó el premio de la crítica de la Mostra.

² Alberto Elena, «Los nuevos cines iraníes», *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Paidós, Barcelona, 1999.

³ Para tener una idea general respecto al cine iraní en el umbral de nacimiento de nuevo cine se puede ver entre otros a: Hamid Dabashi, *Close up. Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, Londres-Nueva York, 2001; y Hamidreza Sadr, *Iranian Cinema: A Political History*, I.B. Tauris, Londres, 2006.

⁴ Para ver el papel decisivo de Farroj Ghaffari en la formación de la filmoteca iraní y por tanto el nuevo cine, véanse por ejemplo: Yamal Omid, *Tarij-e sinema-ye Iran: 1279-1357* [Historia del cine iraní: 1900-1978], Rozaneh, Teherán, vol. 1, 1377 [1998], pp. 947-963; también a Kazem Musavi y Fereidun Yeirani, *Asnadi bara-ye tarij-e sinema-ye iran: goftegu ba Farroj Ghaffari* [Unos documentos para la historia del cine iraní: entrevista con Farroj Ghaffari], Agahsazan, Teherán, 1386 [2007]. También no hay que descartar otra obra realizada en este periodo que se considera por los historiadores del cine iraní como un precursor del movimiento de nuevo cine: *El ladrillo y el espejo* (*Jesht y aiineh*, 1966) realizado por un hombre de letras pasado al cine: Ebrahim Golestan.

⁵ Véase las declaraciones de Mehryui a Yamshid Akrami, «Ba Mehryui, dar donya-ye Mehryui» [Con Mehryui, en el mundo de Mehryui], (*Film*, núm. 1, zemestan 1351 [invierno de

Desde el principio, el autor iraní, muestra un gran afecto por la literatura moderna y a la vez por la narrativa decimonónica. No es nada de extrañar, ni es difícil descubrir esta afición a lo largo de su filmografía. Durante su estancia en Estados Unidos, publica con unos colegas una revista literaria llamada *Pars Review*, en la que traducen obras de poetas modernos iraníes del corte de la escuela de Nima Yushiwý, y escriben ensayos literarios. Como recuerdo de este momento fugaz, Mehryui tiene en su carrera dos ensayos importantes que servirían, no obstante, para aproximarse a la esencia de su obra. El primero aborda el contenido de obra de Dostoievski y el segundo va en torno de Sadeq Hedayat y su obra maestra: *La lechuza ciega*⁶.

A la vuelta, contradictoriamente a sus ideales, realiza a *El diamante 33 (Almas 33, 1967)*: un largometraje réplica al estilo de *James Bond*, que, a pesar de toda su aparición frívola, sirve para introducir al joven aficionado en la fortaleza del cine comercial de aquel tiempo. Poco después, con *La vaca* gana el Premio de la Crítica de la Mostra de Venecia y, para muchos historiadores del cine en el ámbito internacional, arranca el primer movimiento del nuevo cine iraní.

Como una consecuencia del movimiento universal de los nuevos cines, la temática del nuevo cine iraní en general y el cine de Mehryui en particular, en este periodo de tiempo que dura hasta la Revolución de 1979, gira en torno a una crítica social moldeada en un realismo argumental y marcada por su rechazo radical al dominante matiz melodramático del cine comercial de su tiempo. Así pues, también surgen problemas con la censura local que vigilaba la creación artística para evitar la más mínima inclinación de las esferas de la versión legal y conformista. De este modo, el nuevo cine poco a poco se integra a la ya tradicional oposición intelectual, liderado anteriormente por los literarios y poetas⁷.

Después de la revolución, el cine de Mehryui, a la par de los movimientos sociales de su tiempo, se encuentra en una fase transitoria. El mismo autor nombra a este periodo como una etapa apolínea, nacida del entusiasmo revolucionario, que en aquel momento de la historia reunía a todos los grupos y partidos bajo la bandera de la interminable guerra por la independencia y la libertad⁸. No obstante, este tiempo de euforia se ve agotado para Dariush Mehryui cuando su primer largome-

1972]) en Naser Zeraati (ed.), *Maymue-ye maghalat dar moarrefi va naghde asar-e Dariush Mehryui* [La antología de los ensayos en la presentación y crítica de las obras de Dariush Mehryui], Nahid, Teherán, 1375 [1996], pp. 50-68.

⁶ Ambos artículos respectivamente son localizables en: Dariush Mehryui, *Mofattesh-e bozorg va roshanfekran-e razl* [El gran inspector y los mezquinos intelectuales], Hermes, Teherán, 1384 [2005]; y Dariush Mehryui, «Hedayat va *Buf-e kur*» [Hedayat y *La lechuza ciega*], (*Pars review*, 1965), [Trad. Mahsa Davari], *Sharh*, 3, 6 y 7 esfand 1384 [22, 25 y 26 de febrero de 2005], p. 20.

⁷ Cabe destacar a Hamid Dabashi, *Close up. Iranian Cinema, Past, Present and Future*, pp. 24-41, donde el autor desarrolla esta cuestión de forma detallada.

⁸ Declaraciones de Mehryui a Nushabeh Amiri, Masud Bahari y Yaber Ghasemali, «Dariush Mehryui va yamee-ye por tazadd-e iran: az *Almas 33* ta *Leila* dar goftegu ba filmsaz» [Dariush Mehryui y la sociedad contrastada de Irán: desde *El diamante 33* hasta *Leila*, entrevista al cineasta], *Gozaresh-e film*, núm. 97, aban 1376 [noviembre de 1997], p. 25.



traje después de la Revolución también se censura y empuja al autor a emigrar a Francia.

Al cabo de cinco años, Dariush Mehryui vuelve a su patria, ya que en el Occidente encuentra problemas con lo que denomina «el dominio del capital en el cine»⁹ y decide volver, antes que sea tarde, para aprovecharse de una coyuntura, en la que el cine iraní buscaba la manera de construir un código de supervivencia y salir de la crisis producida, antes que nada, por el dominio de la incertidumbre en las decisiones gubernamentales. Hay que subrayar que *Los inquilinos* (*Eyareh Neshinha*, 1987) funciona como una pieza clave de la renovación de la industria cinematográfica iraní y recupera la acogida de la masa en aquel momento del conflicto, rellenando las salas medio abandonadas, y garantizando el futuro laboral del cineasta¹⁰.

Al poco tiempo, la filmografía de Dariush Mehryui cambia de rumbo. Quizás se pueda considerar *Hamun* (*Hamun*, 1990) como una revolución en el cine de Mehryui y como un punto culminante del matiz literario que queremos analizar en este estudio. La película, no obstante, con el tiempo ha llegado a situarse según los observadores locales entre las más importantes del periodo posrevolucionario del cine iraní. *Hamun* marcaba la afición mehryuiana por la literatura moderna e influyó en las diferentes generaciones iraníes a lo largo de las últimas dos décadas después de la fecha de su producción.

El éxito de *Hamun* anima a Mehryui a seguir el tema en otro largometraje: *Banu* (*Banu*, 1992). La película se encuentra con el muro de la prohibición estatal y empuja a Mehryui a iniciar otra etapa en su filmografía que recoge los problemas femeninos de la sociedad iraní en el centro de la narración: un cuarteto de obras iniciadas en *Banu*, para terminar en *Leila* (*Leila*, 1996) con un amargo epílogo añadido más tarde llamado *Bemani* (*Bemani*, 2002).

La última etapa mehryuiana, hasta nuestros días, parece una vuelta del autor a sus orígenes. Su carrera en el contexto jatamiano, otra vez vive una dinámica más bien transitoria. El establecimiento del inicio de una nueva etapa en la filmografía de Mehryui, esta vez es marcada por una mirada crítica a las realidades sociales, sin embargo carente de ideologías y con una experiencia 30 años a la espalda. *Los invitados de mamá*, (*Mehman-e maman*, 2004) fue una imparcial registro de la vida en los suburbios de Teherán, y *Santuri*, (*Santuri*, 2007) so pretexto del análisis del problema de las drogas, ofrecía una imagen de las diferencias sociales, injusticias, y el tiempo que separa a las generaciones y a los pobres de los ricos. La película, se topó con la censura tan sólo tres días antes de su estreno y a pesar de tener todos los permisos legales, quedó excluido de la lista. Una copia clandestina de la cinta fue

⁹ «Name-ye Mehryui be Ezatollah Entezami» [Carta de Mehryui a Ezatollah Entezami], (escrito en 2 shahrivar 1363 [24 de agosto de 1984]), citado en Yamal Omid, *Tarj-e sinema-ye Iran*, vol. II, p. 490.

¹⁰ Una interesante alusión al papel de *Los inquilinos* en aquella época se encuentra en: Alberto Elena, «Elementos para una historia del cine en el mundo islámico», *Nosferatu*, núm. 19, octubre de 1995, pp. 16-64.

filtrada por unas manos ocultas en Internet y la película, prácticamente, se convirtió en un anuncio de la bancarrota de sus productores.

PRIMERA ETAPA: GHOLAMHOSEIN SAEDI

La vaca se basó en el cuarto relato del libro *Azadaran-e Bayal* (*Enlutados de Bayal*, 1965) escrito por el magistral escritor-psiquiatra Gholamhosein Saedi. Él junto con Al-e Ahmad, fueron los primeros escritores iraníes que narraron sus observaciones de la vida campesina¹¹. De este modo, los años 60 fueron testigos del nacimiento de un género literario regional en Irán. Para un autor como Hasan Mir Abedini, el mundo de los relatos de Saedi contempla la pobreza, superstición, esquizofrenia y horror en los pueblos sufrientes¹². Gran parte de sus personajes fueron los agricultores arrancados de su tierra, intelectuales apáticos, los vagabundos y mendigos, vivientes marginados de la urbe. Así pues Saedi se convirtió en un presentador de las anomalías de la sociedad de su tiempo y en un crítico social radical e intransigente que se contraponía la versión conformista. En su obra, deja una herencia que directamente influencia a Dariush Mehryui: guarda una mirada imparcial y se distancia lucidamente a la admiración de la pobreza económica, intentando enseñar el papel de la pobreza cultural como el generador de las inclinaciones sociales de su tiempo y de la transformación humana¹³.

El gran talento de Saedi estaba en la ambientación de sus relatos. Él, en la elaboración de la atmósfera nostálgica del pueblo medio arruinado, muestra una gran potencia, entremezclando la realidad y la ficción para introducir al lector en el mundo de los sueños y pesadillas de sus personajes. Como afirma Mir Abedini: «sus relatos se quedan suspendidos entre las realidades de la vida cotidiana y un espacio mental y subjetivo. Así pues, el lector comparte los sueños y las alucinaciones de los personajes, se altera, conmueve y sale de su estado pasivo»¹⁴.

Los enlutados de Bayal, el libro que generó un estilo nuevo en la narrativa moderna persa, está formado por ocho relatos cortos. Todos los relatos ocurren en

¹¹ Un detallado estudio sobre el papel de Al-e Ahmad y Saedi en la literatura moderna persa se encuentra en: Rashid Jodami Afshari, *Yalal va Saedi do tan az nevisandegan-e moaser dar realism* [Yalal y Saedi dos escritores contemporáneos en realismo], «Payan nameh» [Tesina], Universidad Tarbiat Modarres, Facultad de Humanidades, Teherán, 1380 [2001].

¹² Hasan Mir Abedini, *Sad sal dastan nevisi dar Iran* [Cien años de la novela iraní], Cheshmeh, Teherán, 1377[1996], p. 509.

¹³ Acerca de este rasgo del pensamiento saediano, se puede encontrar anotaciones interesantes en siguiente artículo: Saeid Ghotbi Zadeh, «Shahr-e Gonah» [La ciudad del pecado], *Film*, núm. 332, ordibehesht 1384, [abril de 2005], p. 38.

¹⁴ Aparte del libro de Mir Abedini: *Sad sal dastan nevisi dar iran*, pp. 508-515, se puede ver entre otros al siguiente estudio sobre la vida y obra de Gholamhosein Saedi: Esmail Yamshidi, *Gohar-e Morad: marg-e jod jasteheb* [Gohar-e Morad: una muerte intencionada], Alam, Teherán, 1381 [2002].





una aldea llamada Bayal, y cada uno de ellos, toma como protagonista a uno o algunos aldeanos. La omnipresencia de la muerte en la vida del pueblo, ofrece una calidad amenazadora a cada relato. En este espacio lleno de angustias, calamidades y perdición, nadie busca remedio, y el único cerebro pensante del pueblo, un hombre llamado «Islam», propone guardar el luto como la única opción existente.

La vaca, es el cuarto relato del libro. Cuando muere la vaca de Mashd Hasan, él que ha perdido su única tenencia en este mundo, se refugia en su universo interior y se vuelve loco. Se considera vaca a sí mismo, muge y pasta como ella y al final, muere cayéndose de un precipicio de camino a la ciudad, donde le llevaban Islam y otros pueblerinos para curarle.

El punto culminante del libro, quizás se encuentre en el sexto relato, cuando el humor absurdo de Saedi llega a su clímax al narrar la reacción de los aldeanos al impacto del sofisticado tecnicismo: Un grupo de campesinos en un camino encuentran una caja metálica y empiezan a discutir para descubrir la verdadera identidad de la caja. Al final Islam, oyendo llantos del interior de la caja, deduce que la caja debe haber sido parte de un mausoleo y por lo tanto un elemento sagrado. No tarda mucho en que los pueblerinos construyen unas paredes alrededor de ella, y elijen una guardia a su «caja sagrada». Esta situación se termina a la llegada de los camiones militares en busca de su caja metálica perdida.

Comparando con el relato, en la película se aprecian unos cambios, sin embargo, el fondo metafórico guarda los mismos matices que el mismo¹⁵. La transfiguración del hombre en su vaca, a pesar de ser la imagen de la extrema soledad del único guardián de este animal mitológico¹⁶, representa su alejamiento de la sociedad y de la familia en un matiz kafkiano. El personaje aislado, perteneciente a una cultura en el punto de metamorfosis, para arreglar el vacío interior, provocado por un suceso histórico, vuelve hacia su interior para recuperar el tesoro perdido a través de un proceso psicológico: un acto individual-subjetivo que, no obstante, es abortado abruptamente por el objeto-sociedad y las fuerzas irracionales arraigadas en la memoria colectiva.

Este mismo ambiente reaparece en la obra de Mehryui hasta final de este periodo, calcando la mirada de Gholamhosein Saedi y Al-e Ahmad, critica la irracionalidad de la masa en una sociedad con un contexto tradicional al contacto con los elementos nuevos en una situación nueva. En este periodo, la ideología izquierdista ocupaba gran parte de las tendencias de los intelectuales iraníes. Así es que la temática mehryuiana, en este tiempo, también acusa a la masa por su falta de volun-

¹⁵ Los análisis de Shahnaz Moradi y Omid Roshan Zamir podrá servir para observar las diferencias entre las dos versiones: Omid Roshanzamir, «Amel-e eghtebas dar sinema-ye Mehryui» [La adaptación en el cine de Mehryui], *Dafiarba-ye sinema*, núm. 4, farvardin 1360, [marzo-abril de 1981], p. 47, y Shahnaz Moradi, *Eghtebas adabi dar sinema-ye Iran* [La adaptación literaria en el cine iraní], Agah, Teherán, 1368 [1989], pp. 43-51.

¹⁶ Más detalles sobre la figura de la vaca como un arquetipo cultural se encuentra en un ya clásico en este terreno: Shahroj Meskub, *Chand Gofar dar Farhang-e Iran*, [Unos ensayos sobre la cultura iraní], Zendeh Rud, Teherán 1371 [1992].

tad para realizar el cambio social a pesar de soportar las sofocantes condiciones humanas. Por otro lado, se opone al absolutismo del tecnicismo racionalista, que fascina a gran parte de la superficie del hombre de su tiempo a la vez que le aliena de su cultura autóctona. Anhela, un tiempo utópico, basado en un equilibrio universal entre el hombre y la naturaleza, entre el individuo y la sociedad: un tiempo previo a los conflictos actuales de su sociedad.

Desde aquel principio, Dariush Mehryui registró su afición a la literatura, y fue destacado entre otros directores de nuevo cine por el carácter predominante de toda su obra: la adaptación literaria. Sus otras tres obras a partir de *La vaca*, se basaban cada una en una obra literaria, respectivamente. Así pues, *El señor simplón*, (*Agha-ye halu*, 1970) fue realizado sobre una pieza teatral escrita por Ali Nasirian, el actor protagonista del mismo y uno de los dramaturgos principales iraníes en aquel momento. *El cartero*, (*Postchi*, 1972) era una adaptación del drama incompleto *Woyzeck* escrito por el dramaturgo alemán George Büchner y *El círculo* (*Dayere-ye mina*, 1974) fue realizado a partir de otro relato de Gholamhosein Saedi.

Cabe añadir que en este periodo, subyace en el fondo de la obra de Mehryui la tendencia hacia la orientación social cómo el matiz de la literatura decimonónica. El plan temático general mehryuiano sobre el contacto del individuo con su entorno, aquí, en estas cuatro obras, se enfoca en las nociones sociales. Cómo reseña el veterano crítico del cine iraní Behzad Eshghi: «el tema general del cine de Mehryui en este tiempo consiste en la metamorfosis gradual del ser en una sociedad injusta». La muerte de la vaca, como el único tesoro de un pueblo medio arruinado, provoca una situación de anomalía en el pueblo y lleva a la locura a su único guardián. La vaca, es uno de los arquetipos culturales persas, y su desaparición en el medio de las evoluciones sociales del tiempo de su producción, marcaba a todo aquel que Al-e Ahmad reivindicaba en sus obras¹⁷.

«El predominio de la situación», es uno de los caracteres principales de la filmografía de Mehryui, concebida desde este mismo arranque. La imparcialidad de la mirada del autor encuadra al objetivismo chejoviano, lo cual se traduce en su obra como el predominio de un determinismo histórico en todas las escenas. En la cadena de las causas y efectos, es la situación la que provoca todo el conflicto narrado. Así pues, la vaca, muere por una situación más allá de la voluntad humana, y aunque el hombre busca algún culpable por esta desgracia, no lo va encontrar, sino, que por más que lo busque fuera de si mismo, se agrava más su existencia.

Esta misma situación atrae al hombre provinciano a la ciudad en *El señor simplón*, para posteriormente observar sus problemas. En un tiempo en que la literatura y el cine iraní contemplaba al recién fenómeno social del contacto entre el pueblo y la ciudad, el tema principal de *El señor simplón*, trataba de lo mismo: la

¹⁷ La reforma agraria de *Shah*, y sus resultados, provocó reacciones diversas entre los intelectuales. Al-e Ahmad, fue entre los primeros críticos de esta política. Entre sus monografías se puede ver por ejemplo a Yalal Al-e Ahmad, *Gharbzadegi* [Occidentopatía], Ferdosi, Tehéran, bahar-e 1385 [primavera de 2005], (primera edición: 1341 [1962]).





antonomia del hombre tradicional con los elementos modernos de la ciudad y la crisis moral producida por este conflicto. Este tema fue posteriormente desarrollado a lo largo de la filmografía del autor hasta convertirse en el rasgo principal de su cine: un conflicto entre las tradiciones y la modernidad¹⁸.

Del mismo modo *El cartero*, tomó forma en torno a la idea del determinismo histórico que pregona el final del tiempo del feudalismo tradicional personificado en la figura del Khan y el inicio de un tiempo que encarna el sobrino: un ingeniero tecnócrata, causa del trágico final de la vida del cartero y su esposa. Büchner en *Woyzeck* (1836) contaba una historia de gran pesimismo sobre una humilde y oscura figura: un pobre hombre que mata a su mujer y se suicida porque no puede desenvolverse en medio de las injusticias de la sociedad. En una similar situación social, *Woyzeck* inspiró a Mehryui para una adaptación cinematográfica y el resultado, como bien lo vio Naser Iraní, «fue un diagnóstico de las enfermedades sociales de una época: una autopsia cinematográfica»¹⁹.

Con *El ciclo*, Mehryui vuelve al universo desolador de Gholamhosein Saedi: una amarga y oscura imagen de la caída de una ciudad en el abismo de inmoralidad y una advertencia al nacimiento de una nueva cultura que no tiene otra base que el beneficio personal. Mehryui, que con *La vaca* se había interesado de la vida campesina, a lo largo de su filmografía acompaña a los pueblerinos en una emigración paulatina al corazón de la ciudad. La historia de *El ciclo* narra la vida de los marginados: pueblerinos de ayer, arrancados de su tierra, mendigos y drogadictos de hoy en el margen de una ciudad que se acerca a un estallido. El guión estaba basado en un relato llamado *Ashghalduni* (*El basurero*, 1978). El ambiente amenazador del libro, reaparece en la película para pintar el claroscuro del mundo subterráneo de la mafia de sangre y del hospital corrupto que frecuenta con tanta facilidad.

DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN

Después de la Revolución, Mehryui realiza su primer largometraje por una propuesta de parte de Abbas Kiarostami para adaptar un libro publicado por el Centro para el Desarrollo Intelectual de los Niños y Adolescentes: *La escuela a la que fuimos*, (*Madresei ke miraftim*, 1980)²⁰. En esta primera obra posrevolucionaria,

¹⁸ Acerca de este rasgo del cine de Mehryui véanse: Ahmad Mir Ehsan, «Manzarha-ye no bazjani-ye sinema-ye Mehryui» [Perspectivas para una revisión del cine de Mehryui], *Gozaresh-e Film*, núm. 97, aban 1376 [noviembre de 1997], pp. 36-43; también a las declaraciones de Mehryui a Nushabeh Amiri, Masud Bahari y Yaber Ghasemali, «Dariush Mehryui va yamee-ye por tazadd-e Iran, pp. 12-36.

¹⁹ Naser Iraní, «*Postchi*» [*El cartero*], (*Ketab viyeh-ye sinema va teatr*, núm. 2-3, dey 1351 [diciembre de 1972, enero de 1973]), en Naser Zeraati (ed.), *Maymue-ye maghalat dar moarrefi va naghde asar-e Dariush Mehryui*, p. 238.

²⁰ Mehryui declara que el proyecto de la película era una propuesta de parte de Abbas Kiarostami, que en aquel entonces trabajaba en el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y

desaparece todo el ambiente saediano del periodo anterior por completo: el claroscuro del tiempo pasado da lugar a una plena luz en las escenas²¹. Los niños, protagonistas de la película, portan la esperanza a la posterioridad y, no obstante, metaforizaban antes que nada, el momento de euforia que vivía la sociedad iraní por la victoria en la revolución. Con la censura de la película, se inician momentos de decepción²², por lo que Mehryui emigra a Francia, donde tras cinco años sólo realiza un cortometraje por encargo de la televisión francesa sobre la vida del poeta francés Artur Rimbaud: *Viaje al país de Rimbaud (Voyage au pays de Rimbaud, 1983)*.

En aquel periodo de la islamización del cine, entre los años 1979 y 1983, toda la actividad cinematográfica estaba marcada por la confusión, el desconcierto y la incertidumbre²³. El caos dominante en la producción cinematográfica y la falta de claridad en las estructuras legales de las nuevas condiciones de proyección de las películas, generaron una lista interminable de largometrajes prohibidos. Con distintos pretextos en cada caso, ninguno llegaba a estrenarse. Las razones de la mayor parte de las prohibiciones de las películas por parte del nuevo sistema de censura se fundamentaban en asuntos morales y políticos, tales como el uso de los actores y directores del periodo anterior, enseñar las realidades relacionados con los partidos políticos, la falta de *hiyab* de las actrices en forma del velo o chador y un comportamiento no claro en cuanto a la religión²⁴.

Con la llegada de Mohammad Jatami a la jefatura del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, a partir de 1983, soplaron vientos más frescos sobre el terreno de la creatividad cultural iraní. Por su visión más moderada, se abre un nuevo camino en el cine iraní, con una política bastante más clara que antes, considerando al cine como un bien nacional por su valor orientativo cultural, que debía ser protegido por un soporte económico y garantizar la calidad del contenido bajo la super-

Adolescentes, basándose en un libro publicado en dicho centro, llamado *El patio interior de la escuela de Adl-e Afagh (Hayat-e poshti-e madrese-ye adl-e afagh, 1980)*, escrito por Freidun Dustar. Véase las declaraciones de Dariush Mehryui a Hushang Golmakani, «Man inyuri film misazam», [Así realizo las películas], *Film*, núm. 296, bahman 1381, [febrero de 2003], p. 87.

²¹ Saeid Miladi, «Hayat-e poshti-e madrese-ye Adl-e afagh» [El patio trasero de la escuela Adl-e Afagh], *Abrar*, 25 ordibehesht de 1369 [martes, 15 de mayo de 1990], p. 6.

²² El Ayatollah Jomeini había reconocido a *La vaca* como un modelo ideal del cine no opuesto a su doctrina. Quizás esta bendición del líder religioso de la Revolución haya animado a Mehryui para realizar *La escuela a la que fuimos*, con carácter precoz en aquel ambiente de desconcierto, pero de ningún modo fue una garantía para los subsiguientes filmes del director. Véase las declaraciones de Mehryui, recogidas por Robin Wright, *The Last Great Revolution: Turmoil and Transformation in Iran*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2000, pp. 128-129.

²³ Un detallado estudio de este periodo de cine iraní se encuentra en: Sussan Siavoshi, «Cultural Policies and The Islamic Republic», *International Journal of Middle East Studies*, vol. 29, núm. 4, noviembre de 1997, pp. 505-509; también en Hamid Naficy, «Islamazing Film Culture in Iran: An Update», *Cahiers d'études de la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, núm. 20, julio-diciembre de 1995, pp. 145-158.

²⁴ Hamidreza Sadr, *Daramadi bar tarij-e sinema-ye siasi-e Iran*, p. 245.





visión estatal²⁵. Del mismo modo, el gobierno, para apoyar al cine nacional, cambió su política de importación para autorizar sólo aquellos filmes extranjeros que merecieran la pena²⁶. El énfasis gubernamental de crear un cine con valores éticos y espirituales condujo, como indica Hamid Naficy, al cine iraní «a un terreno moralista»²⁷. Por otro lado, una guerra devastadora amenazaba las fronteras: Irán, vivía una de las más catastróficas páginas de su historia. Las trágicas escenas de la Guerra, destrucción y miseria, llenaban las pantallas de los cines y fueron imágenes habituales en los programas de cada noche de la televisión nacional iraní.

Aprovechando esta coyuntura Dariush Mehryui vuelve a su patria para realizar la película más taquillera de su tiempo *Los inquilinos* (*Eyarehnesinha*, 1987). Una metafórica comedia próxima al estilo sarcástico godardiano en *Week end* (1967) en caricaturizar los movimientos sociales de su tiempo. La película se convirtió en una muestra del caos viviente de la clase media en aquel momento de incertidumbre.

En todo caso para seguir el linaje de la influencia de la literatura al Dariush Mehryui, habrá que esperar hasta 1990 y la producción de *Hamun*. Escrito el guión por el propio Mehryui, confesaba que a la hora de la redacción pensaba en la estructura de *Herzog* de Saul Bellow y *La lechuza ciega* de Sadeq Hedayat²⁸. Sin embargo la influencia de la literatura moderna se aprecia en la obra, más allá de los comentarios de Mehryui y dicho rasgo, cambia por completo el rumbo de la filmografía del autor. En esta época de las decepciones ideológicas, recurre a la lectura de los críticos del marxismo, y encuentra su ideal teórico-estético en la Escuela de Frankfurt y la lectura de Herbert Marcuse en particular²⁹, quien afirma, que la forma utópica

²⁵ La política de soporte y protección del cine iraní consistía en bajar los impuestos municipales de la producción local del 15% al 5% y proporcionar numerosas ayudas económicas en forma de subsidios, préstamos de reducido interés, y el apoyo a la distribución, tanto a escala nacional como internacional. Del mismo modo, la Fundación Cinematográfica Farabi fue encargada de supervisar los guiones, previo a la producción, para evitar el número de las películas prohibidas. Véanse, por ejemplo, declaraciones de Mohammad Beheshti, *Film*, núm. 142, jordan 1372 [junio de 1993], p. 142, y Alberto Elena, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, pp. 272-273.

²⁶ La importación de los filmes extranjeros, de hecho, se limitó al cine de autor europeo o japonés, ya que la subida de impuestos a la importación cinematográfica hasta el 20-25% y las restricciones de la supervisión gubernamental no dejaban otro conducto. Véanse las declaraciones de Fajreddin Anvar (Consejero Cinematográfico del Ministerio de Cultura y la Orientación Islámica en la época de Jatami como ministro (1983-1992) a Sussan Siavoshi (Teherán, verano de 1992), citado por Sussan Siavoshi, «Cultural Policies and The Islamic Republic», p. 515, y Alberto Elena, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, p. 272.

²⁷ Hamid Naficy, «Islamizing Film Culture in Iran: A Post Jatami Update», en Richard Tapper (ed.), *The New Iranian Cinema, Politics, Representation and Identity*, I.B Tauris, Londres, 2002, p. 44.

²⁸ Declaraciones de Dariush Mehryui a Ramin Yahanbaglu recogida en Ramin Yahanbaglu (ed.), *Hamun* (Guión), Zamaneh, Tehéran, 1373 [1994], pp. 158-159.

²⁹ Cabe hacer una alusión a la traducción de Dariush Mehryui al libro *La dimensión estética* escrito por Marcuse que se encuentra en: Herbert Marcuse, *Bod-e zibaii shenjati* (trad. Dariush Mehryui), Espark, Teherán, 1368 [1989]. Título inglés: *A Critique of Marxist: Aesthetics Dimension*.

del pensamiento socialista, «podría no resolver jamás la totalidad de los conflictos entre lo universal y lo particular, entre los seres humanos y la naturaleza, entre individuo e individuo»³⁰. No obstante, Mehryui aprende de Marcuse que el principio de la manifestación artística va más allá de un mero reflejo de la realidad establecida, ya que el filósofo alemán sostiene su teoría respecto a la construcción de una realidad superior a la realidad cotidiana por el arte.

Sazonando esta opinión con la psicología jungiana, el contenido de la obra de Dariush Mehryui, a partir de este momento manteniendo el matiz de dominio de la situación sobre sus personajes, toma un camino nuevo que termina en la construcción de unos mitos particulares, en busca de los rasgos intemporales de la expresión artística, vista desde el ángulo psicoanalítico, cuyos motivos, podemos decir, que algunas veces coinciden con los sistemas mitológicos de las tradiciones iraníes. A partir de este tiempo, que especialmente es marcado por *Hamun*, Dariush Mehryui, se dedica al problema del ser en una sociedad con las reglas estrictas, que no están arraigadas ni en el pasado ni en el hoy, sino en el corazón del conflicto entre ambos, una sociedad cambiante en fase transitoria.

De aquí nacen los monólogos interiores de sus protagonistas, para reflejar un debate entre el individuo y la naturaleza de su entorno (*Hamun, Leila, El peral y Santuri*). Así pues también surgen en sus obras unos elementos ya conocidos en la literatura moderna: la técnica de la corriente de la consciencia, asociaciones libres, el efecto psicológico de los diversos objetos en el personaje y en el espectador como las ya famosas escenas de la cocina en su obra, apreciable especialmente en *Leila, Sara y Los invitados de mamá, Los inquietos y Hamun*.

Cabe añadir que a pesar de su intento para liberarse del sustento de la consciencia nacional en el tiempo de la creación artística, para llegar a aquella universalidad intemporal que es su ideal, siempre ha vuelto a construir su obra sobre temas muy ligados al tiempo y a las circunstancias a las que cruza la sociedad iraní, y esto simboliza, ante todo, la fuerza de la vida y la realidad establecida de su entorno en la que la obra de Mehryui rara vez puede liberarse; carácter que indica la influencia de la orientación social como el matiz de la novela decimonónica. Su interés por la psicología de lo profundo no se ha dirigido a emanciparse de las circunstancias sociales, así pues experimenta la influencia de Jung y Dostoievski a la vez como un intento para sumar la mirada psicoanalítica con el comportamiento social de sus personajes.

A partir de este momento, la obra de Mehryui entra en un espacio familiar para realizar un análisis social, a través de la vida de su personaje principal, su interior, su contacto con su entorno, sus decisiones y sus rebeldías. Registrando el interior de la familia, llega a consolidar personajes-mitos no capaces de convertir el caos al cosmos, que aquí se convierte en su incapacidad de transformar la crisis existencial-social en un equilibrio. Aquí es cuando su obra se convierte en una muestra de las

³⁰ Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, [trad. Jose Francisco Ivars], Materiales, Barcelona, 1978 (edición original: *Die Permanenz der Kunst*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1978) p. 140.



diferencias esenciales de la sociedad iraní en su forma de pensar y actuar, en medio de un conflicto entre lo tradicional y lo moderno, lo trascendental perteneciente al pasado y la razón dominante de la lógica del beneficio y de la represión de hoy, encarnado en las figuras de los padres e hijos, mujeres y hombres³¹.

De este modo, Dariush Mehryui, consigue construir, una imagen de la diversidad y así contraponerse contra el falso mito político convencional, el que intenta ofrecer una imagen monocromática de la sociedad, de sus tendencias y sus evoluciones: un sentido patriarcal que justifica la represión y la violencia.

El héroe aislado contra corriente habitual y la vanidad de esta clase de lucha por la tendencia hacia el poder como un carácter arquetípico humano, constituye otro carácter de la obra de Mehryui, del que se puede deducir que al fin y al cabo, a pesar de los eslóganes emancipatorios, renacerá la vieja guardia de la represión en las cenizas revolucionarias, ya que las principales necesidades reales del hombre, a pesar de las aparentes libertades conseguidas, se quedará sin respuestas. *El cartero*, el héroe debilitado del cuarto largometraje de Mehryui, dibujaba la fragilidad de las teorías revolucionarias en aquel momento y quizás preveía un carácter intrínseco en ello que tardó muchos años para manifestarse. Así pues, el mismo personaje, como representación de las tendencias nacionales, ya nacidas desde *El señor simplón*, evolucionan en *Hamun*, *El peral*, *Leila* y al final en *Santuri*.

Dariush Mehryui, aspira a expresar metafóricamente, aquellos elementos de la consciencia contemporánea que percibe como eternos y universales. Su humor, constituye el presupuesto indispensable para la transformación del mito en imagen fílmica, en narración. Un humor nihilista antes que nada, basado en situaciones absurdas predominantes en la vida de la masa actual de la vida moderna. Esta mirada absurda, es el elemento principal que nutre imágenes de Mehryui en situaciones que narran el caos dominante. Una crisis que el filósofo iraní Dariush Shayegan, lo considera muy próximo a una esquizofrenia: personajes que quieren ser modernos, pero a la vez están profundamente arraigados en las tradiciones ancestrales del lugar de su nacimiento³². Quizás como un brillante ejemplo podamos hacer una alusión a una escena de *Hamun*: un guerrero iraní del siglo X aparece en uno de los sueños de protagonista vestido como un hombre medieval con una espada curvada en la mano y calzado con los modernísimos patines de rueda.

El uso de la *voz en off* en este periodo que empieza con *Hamun*, hace hincapié en lo que es definible como una influencia directa al autor de la literatura moderna. Los protagonistas manifiestan sus reflexiones sobre la situación que les rodea y ayudan al espectador a sumergirse con ellos en su corriente de consciencia: Hamid Hamun, el hombre pensador y el intelectual de su tiempo, en busca de los conceptos de amor y fe, se ve capturado entre sus tendencias existencialistas y la fiebre

³¹ Para ver este carácter del cine de Mehryui se puede recurrir entre muy variados artículos al estudio de Ahmad Mir Ehsan, «Manzarha-ye no bazjani-ye sinema-ye Mehryui», pp. 36-43.

³² Véase Dariush Shayegan, *Cultural Schizophrenia: Islamic Societies Confronting the West*. [Trad. John Howe], Syracuse University Press, Nueva York, 1997.

capitalista de su sociedad. La que a pesar de su aparente modernidad, no soporta el modo relativista del pensamiento de este hombre, quien harto de la mirada ideológica dominante de su tiempo, busca una salida nueva para llegar a un equilibrio. Leila, narra las consecuencias de su esterilidad, y sin que haya tenido ninguna opción en elegir su destino, se ve condenado de parte de la «voluntad tendiente hacia poder» la que conoce al descendiente «varón», como el único secreto de la supervivencia del linaje familiar. Mahmud Shayan, el escritor, filósofo y artista de *El peral* (*Derajt-e Golabi*, 1998), en un momento yermo de su vida, recuerda su infancia y el momento en que se suplantó el amor a la naturaleza y a Mim, en una absurda lucha política para conseguir los eslóganes ya esfumados. Al final, Ali, en *Santuri*, es el narrador de la violencia en una ciudad que obstruye cualquier forma de la creación artística a un joven como él.

La transformación mehryuiana de la realidad cotidiana en otra distinta y, sin embargo no necesariamente más profunda, sino una realidad superior paralela a la realidad cotidiana, en buena medida ofrece una justificación para el dinamismo prosaico de su obra. Una función para destacar la fuerza de los rincones oscuros de la memoria colectiva de su gente. De este modo, la antinomia del individuo-sociedad bajo las circunstancias individual-extrapersonales, nutre gran parte de la narrativa mehryuiana.

El universo mehryuiano, a partir de *Hamun* se metamorfosea en un mundo femenino para consolidar otra etapa en la filmografía del autor. *Banu* la primera obra de esta serie, para muchos cinéfilos, ha sido una reformulación de *Viridiana* de Luis Buñuel, a una pieza incomoda para los autoridades cinematográficas, ya que veían en ella una metáfora de los revolucionarios y un Irán posrevolucionario, por lo que el Mehryui tuvo que esperar hasta siete años más tarde, cuando en la apertura política del gobierno reformista, le fue concedido el permiso de la exhibición.

Quizás una breve definición del carácter subyacente de la obra de Dariush Mehryui, podamos verlo de la siguiente forma: Una liberación de la personalidad contra la realidad establecida, en medio de los conflictos sociales actuales y la circunstancia universal-histórica. Este rasgo, se ve claramente en la subsiguiente adaptación literaria de Dariush Mehryui: *La casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Aquí Nora de Ibsen se convertía en Sara, para al final dar un portazo a su marido, un nuevo pequeño burgués: Hesam el director del sector de créditos del banco Eghtesad (Economía) situado en un barrio central de Teherán.

Sara acompañaba las voces sociales de los defensores del derecho de la mujer en Irán y volvió a ser una de las obras pioneras de una manifestación feminista³³. Sara, del mismo modo que Banu, Leila, y Bemani, abandonaba la casa en busca de

³³ Los comentarios en torno a *Sara*, aparecieron en casi toda la prensa especializada femenina. Así pues se puede ver a los siguientes artículos: «Sara», *Zanan*, núm. 14, mehr va aban 1372 [octubre y noviembre de 1993], p. 59; Esmat Givian, «Sara, esiani maghbul» [*Sara*, una aceptada rebelión], *Payam-e zan*, núm. 7, mehr 1372 [octubre de 1993], pp. 76-77; Antonia Shoraka, «Tanhai-e Sara» [La soledad de Sara], *Zan-e ruz*, 27 shahrivar 1372 [18 de septiembre de 1993], p. 34.



desarrollo de su individualidad en soledad y sin ninguna dependencia de los hombres. «Una lección del modernismo»³⁴, califica Masoud Bahari, a este hecho de las mujeres de la tetralogía de Mehryui, carácter que sin embargo en las posteriores obras se encuentra otras dimensiones.

Pari, nace de una antigua afición de Mehryui a las obras de J.D. Salinger. Por lo que decide adaptar a *Franny* (1955), *Zooey* (1957) y *Un día perfecto para el pez banana* (escrito en los años anteriores a la II Guerra Mundial y publicado en 1948). Mehryui ha reconocido la gran influencia del escritor americano en su carrera y confiesa que Salinger, por su atracción hacía el misticismo oriental, fue uno de sus escritores preferidos.³⁵ Incluso, al igual que la famosa familia Glass de las obras del Salinger, escribió unos proyectos sobre la familia Hamun, formada por tres hermanos, de los que sólo tuvo la ocasión de llevar a la pantalla la vida del hermano mediano, Hamid, en su décimo largometraje, *Hamun*³⁶.

Pari, narra la perpleja vida de una estudiante, en medio de la crisis individual-social que vive para elegir entre el pasado y el presente. «Una crisis moral», es la definición de Omid Rohani a lo que viven los personajes de Salinger y por tanto en *Pari* constituye el tema principal. Mehryui, en *Pari* toma una lucida distancia al tono feminista de *Sara*, para ver lo mismo desde otro ángulo, y el resultado, como es habitual en su cine, dividió a los espectadores y encontró buena acogida sobre todo en el interior de Irán y en los espacios estudiantiles.

En este periodo, para ver los mejores resultados de la adaptación literaria de Dariush Mehryui, habrá que esperar a la producción de *Leila* y *El peral*. Basados en las obras de dos escritoras iraníes respectivamente: *Leila* fue escrito por Mahnaz Ansarian y *El peral* por la veterana escritora Goli Taraghghi.

Leila (1996), recupera la lengua metafórica del autor para observar los problemas de una mujer más allá de las esferas del feminismo, para convertirse en una imagen global, a la que Dariush Mehryui durante toda su carrera aspiraba. La película narra la historia de una mujer en el medio de los problemas familiares, cuando se encuentra con el muro de un invisible y omnipresente poder patriarcal que domina cada rincón de la familia. Una pareja joven se casa y el problema empieza cuando al año siguiente se dan cuenta de que no pueden tener hijos por culpa de la mujer: Leila. De aquí empieza una serie de intervenciones de parte de la madre de Reza, quien detrás del viejo y rancio escudo del temor al perder el linaje familiar, consigue desintegrar la unión entre los dos jóvenes. La pareja se resiste a separarse, pero al final la actitud perseverante de la autoridad maternal, termina con el nuevo enlace juvenil. Reza, a pesar de su voluntad, y por el mero objetivo de satisfacer a lo que el

³⁴ Masoud Bahari, «Dar nabardi mashkuk» [En un combate sospechoso], *Gozarash-e film*, núm.122, esfand 1377 [marzo de 1999], pp. 44-47.

³⁵ Véase las declaraciones de Mehryui a Hushang Golmakani, «Man inyuri film misazam», pp. 86-92.

³⁶ Véase las declaraciones de Mehryui a Ramin Yahanbaglu, «Mosahebeh ba Dariush Mehryui», p. 123.

propio Mehryui lo llama la «voluntad de acero»³⁷ de su madre, se casa con otra mujer. Leila vuelve a su casa paterna y empieza un periodo de silencio sofocante. La novela de Ansarian y la película de Mehryui, sorprendentemente implantaban situaciones sociales que estaban por venir. Meses después del estreno de la película, Mohammad Jatami es elegido como presidente de la República Islámica por veinte millones de votos y, sobre todo, por una juventud que reclamaba cambios sociales. Unos cambios que se quedarán, no obstante, sólo entre los eslóganes políticos, ya que la ilusión masiva se esfuma como un espectro de la libertad. Lo mismo había ocurrido con el breve momento de la felicidad de pareja en *Leila*.

La esterilidad vuelve al contexto mehryuiano en *El peral*. Esta vez Shayan, un escritor de mediana edad ha llegado a un momento de su vida en que ya no tiene nada para escribir. Toda su creación artística se queda suspendida entre un espacio nostálgico del pasado y la amarga e indeseable realidad cotidiana. Shayan, busca la raíz de su estado actual en su adolescencia, cuando el paso de tiempo y las circunstancias sociales le alejan de sus momentos felices que experimentó junto con su familia, a la naturaleza y a Mim.

El laberíntico tiempo del relato contagia a la película una dinámica antes sin embargo experimentada por Mehryui en *Hamun*. Goli Taraghghi, constituye un viaje entre la actualidad y el pasado del protagonista, a través de una visión nostálgica hacia un tiempo remoto, en un momento estancado de la vida del escritor protagonista. No obstante —como apunta Naghmeh Samini—, una de las más importantes características de los relatos de Taraghghi, es el juego con el tiempo. Ella amasa al tiempo como si fuera una criatura viva con una personalidad especial, cuya evolución depende del desarrollo de la trama y es la causa de que la historia se mueva entre la actualidad y el pasado. Este método es especialmente visible en sus novelas: *El sueño invernal (Jab-e zemestani, 1974)* y *El conjunto de los recuerdos dispersos (Maymue-ye Jaterat-e parakandeh, 1993)*, donde una sensación nostálgica es la base de todos los sucesos y pinta el estado solitario del personaje y su esterilidad»³⁸.

La última adaptación literaria de Mehryui, marcó el inicio de otra etapa en su filmografía que dura hasta hoy. *Los invitados de mamá* fue una adaptación del libro escrito por el exitoso escritor Hushang Moradi Kermani. El resultado es un viaje de autor a las profundidades de Teherán, donde la pobreza está al orden del día. El final de la película, se volvía un tanto utópico, cuando la solidaridad de todos los vecinos hace echar para adelante a Effat, para poder preparar una cena honrada a sus invitados. La cámara de Mehryui registra el comportamiento de la clase baja, del mismo modo que años antes lo había hecho a la clase media en *Los inquilinos*. El final feliz de la película y la mirada objetiva de Moradi Kermani y

³⁷ Declaraciones de Dariush Mehryui a Omid Rohani, «Naghshei bara-ye sajtan-e film», *Zanan*, núm. 40, dey va bahman 1376 [enero y febrero de 1998], pp. 22-26.

³⁸ Naghmeh Samini, «Jod namai-ye gisovan-e adabi az pas-e chargad-e tasvir» [Presumir de los «cabellos literarios» por detrás del «chador de la imagen»], *Film*, núm. 233, noruz 1378 [marzo 1999], p. 100.

Mehryui, por primera vez no dividió a los espectadores y el éxito de la película, del mismo modo que *Los inquilinos*, daba indicio del talento de director en comedias que abordan realidades establecidas de su tiempo con un tono más bien prosaico³⁹.

La última película de Dariush Mehryui, *Santuri*, desarrollaba uno de los temas de *Los invitados de mamá*: las drogas. Ali, el joven músico de la película es rechazado por su familia religiosa por tocar santur y pierde todas las comodidades de la clase alta y cae en la pobreza absoluta. Pronto encuentra más problemas con la sociedad por la ilegalidad de su arte, por lo que se refugia en las drogas y del mismo modo pierde a Hanieh, su mujer. En la película lo que es visible es una enorme fisura entre las generaciones y una invisible sombra del terror a la autoridad patriarcal que acompaña al espectador hasta el final «convencional» de la película. Padre e hijo se enfrentan y la situación les hace cómplice por un momento. Otra vez nos encontramos por el plan metafórico de Mehryui en enseñar la brevedad de la felicidad de la pareja joven, que decide andar contracorriente a las reglas tradicionales. El final de la película, consiste en la vuelta del padre al hijo. Esta unión salva al hijo de su circunstancia actual, pero no garantiza su futuro.

Dariush Mehryui, es el narrador de los conflictos sociales de su tiempo. Desde *La vaca* hasta *Santuri*, su obra busca la manera de observar el caos producido por el contacto de los iraníes con la modernidad. Su aguda mirada social, convierte a cada obra en un análisis particular de la sociedad de su tiempo. Un carácter, que para el espectador local, divide su imagen entre dos polos opuestos: oportunismo o ser el hijo legítimo de su tiempo⁴⁰. El Irán de los últimos 40 años es visible en la obra de Dariush Mehryui y su filmografía permitirá familiarizarse con los avatares sociales de este país a cualquier observador local o extranjero.

Fecha de recepción: septiembre-2009; Fecha de aceptación: marzo-2011.

³⁹ Véanse por ejemplo a los siguientes artículos sobre el contenido de *Los invitados de mamá*: Nima Hasani Nasab, «Hads bezan che kasi bara-ye sham miayad» [Adivina quién viene a cenar], *Film*, núm. 319, mordad 1383 [agosto de 2004], pp. 77-78; y Soroush Sehat, «Biaín Mashin ra yabeya konin mijad kamion rad sheh» [Venid a cambiar el sitio de coche, quiere pasar un camión], *Film*, núm. 319, mordad 1383 [agosto de 2004], pp. 80-81.

⁴⁰ Como una muestra entre estos corrientes en torno a la obra de Dariush Mehryui véanse por ejemplo: Shahzad Rahmati, «Hamchon dar yek ayeneh» [Como si fuera en un espejo], *Film*, núm. 200, mehr 1375 [octubre de 1996], pp. 202-204; y Nushabeh Amiri «Moy savari bar Hamun» [Surfismo sobre Hamun] *Film*, núm. 95, mehr 1369 [octubre de 1990], p. 52; y Shahram Yafari Neyad, «Su-e tabir» [La mala interpretación], *Film*, núm. 95, mehr 1369 [octubre de 1990], pp. 53-55, 79.

BIBLIOGRAFÍA

Entrevistas a Dariush Mehryui

- AKRAMI, Yamshid «Ba Mehryui, dar donya-ye Mehryui» [Con Mehryui, en el mundo de Mehryui], (*Film*, núm.1, zemestan 1351 [invierno de 1972]) en Naser Zeraati (ed.), *Maymue-ye maghalat dar moarrefi va naghde asar-e Dariush Mehryui*, pp. 50-68.
- AMIRI, Nushabeh; BAHARI, Masud y GHASEMALI, Yaber «Dariush Mehryui va yamee-ye por tazadd-e iran: az *Almas 33* ta *Leila* dar goftegu ba filmsaz» [Dariush Mehryui y la sociedad contrastada de Irán: desde *El diamante 33* hasta *Leila*, entrevista a cineasta], *Gozarash-e film*, núm. 97, aban 1376 [noviembre de 1997], pp. 12-36.
- GOLMAKANI, Hushang, «Man inyuri film misazam», [Así realizo las películas], *Film*, núm. 296, bahman 1381, [febrero de 2003], p. 87.
- ROHANI, Omid, «Naghshei bara-ye sajtan-e film darbare-ye zanan nadashtam» [No tenía previsto realizar un filme sobre las mujeres], *Zanan*, núm. 40, dey va bahman 1376 [enero y febrero de 1998], pp. 22-26.

Libros

- AL-E AHMAD, Yalal, *Gharbzadegi* [Occidentopatía], Ferdosi, Tehéran, bahar-e 1385 [primavera de 2006], (primera edición: 1341 [1962]).
- DABASHI, Hamid, *Close up. Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, Londres-Nueva York, 2001.
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Paidós, Barcelona, 1999.
- MARCUSE, Herbert, *La dimensión estética*, [trad. Jose Francisco Ivars], Materiales, Barcelona, 1978 (edición original: *Die Permanenz der Kunst*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1978).
- MEHRYUI, Dariush *Mofattesh-e bozorg va roshanfekran-e razl* [El gran inspector y los mezquinos intelectuales], Hermes, Teherán, 1384[2005].
- MESKUB, Shahroj, *Chand Gofzar dar Farhang-e Iran*, [Unos ensayos sobre la cultura iraní], Zende Rud, Teherán 1371 [1992].
- MIR ABEDINI, Hasan. *Sad sal dastan nevisi dar Iran* [Cien años de la novela iraní], Cheshmeh, Teherán, 1377[1996].
- MORADI, Shahnaz, *Eghtebas adabi dar sinema-ye Iran* [La adaptación literaria en el cine iraní], Agah, Teherán, 1368 [1989].
- MUSAVI, Kazem y YEIRANI, Fereidun, *Asnadi bara-ye tarij-e sinema-ye iran: goftegu ba Farroj Ghaffari* [Unos documentos para la historia del cine iraní: entrevista con Farroj Ghaffari], Agahsazan, Teherán, 1386[2007].
- OMID, Yamal, *Tarij-e sinema-ye Iran: 1279-1357* [Historia del cine iraní: 1900-1978], Rozaneh, Teherán, vol. 1, 1377 [1998].
- SADR, Hamidreza, *Iranian Cinema: A Political History*, I.B. Tauris, Londres, 2006.



- SHAYEGAN, Dariush, *Cultural Schizophrenia: Islamic Societies Confronting the West*. [Trad. John Howe], Syracuse University Press, Nueva York, 1997.
- YAMSHIDI, Esmail, *Gohar-e Morad: marg-e jod jasteh* [Gohar-e Morad: una muerte intencionada], Alam, Teherán, 1381 [2002].
- ZERAATI, Naser, (ed.), *Maymue-ye maghalat dar moarrefi va naghd-e asar-e Dariush Mehryui* [La antología de los ensayos en la presentación y crítica de las obras de Dariush Mehryui], Nahid, Teherán, 1375 [1996].

Artículos de la prensa-otros

- «Name-ye Mehryui be Ezatollah Entezami» [Carta de Mehryui a Ezatollah Entezami], (escrito en 2 shahrivar 1363 [24 de agosto de 1984]), citado en Yamal Omid, *Tarij-e sinema-ye Iran*, vol. II, p. 490.
- AMIRI, Nushabeh, «Moy savari bar Hamun» [Surfismo sobre Hamun] *Film*, núm. 95, mehr 1369 [octubre de 1990], p. 52.
- BAHARI, Masoud, «Dar nabardi mashkuk» [En un combate sospechoso], *Gozaresb-e film*, núm.122, esfand 1377 [marzo de 1999], pp. 44-47.
- ELENA, Alberto, «Elementos para una historia del cine en el mundo islámico», *Nosferatu*, núm. 19, octubre de 1995, pp. 16-64.
- GHOTBI ZADEH, Saeid, «Shahr-e Gonah» [La ciudad del pecado], *Film*, núm. 332, ordibehesht 1384, [abril de 2005], p. 38.
- HASANI NASAB, Nima, «Hads bezan che kasi bara-ye sham miayad» [Adivina quién viene a cenar], *Film*, núm. 319, mordad 1383 [agosto de 2004], pp. 77-78.
- IRANI, Naser, «Postchi» [El cartero], (*Ketab viyeh-ye sinema va teatr*, núm. 2-3, dey 1351 [diciembre de 1972, enero de 1973]), en Naser Zeraati (ed.), *Maymue-ye maghalat dar moarrefi va naghd-e asar-e Dariush Mehryui*, p. 238.
- JODAMI AFSHARI, Rashid, *Yalal va Saedi do tan az nevisandegan-e moaser dar realism* [Yalal y Saedi dos escritores contemporáneos en realismo], «Payan nameh» [Tesina], Universidad Tarbiat Modarres, Facultad de Humanidades, Teherán, 1380 [2001].
- MEHRYUI, Dariush «Hedayat va Buf-e kur» [Hedayat y La lechuza ciega], (*Pars review*, 1965), [Trad. Mahsa Davari], *Shargh*, 3, 6 y 7 esfand 1384 [22, 25 y 26 de febrero de 2005], pp. 20.
- MILADI, Saeid, «Hayat-e poshti-e madre-ye Adl-e afagh» [El patio trasero de la escuela Adl-e Afagh], *Abrar*, 25 ordibehesht de 1369 [martes, 15 de mayo de 1990], p. 6.
- MIR EHSAN, Ahmad, «Manzarha-ye no bazjani-ye sinema-ye Mehryui» [Perspectivas para una revisión del cine de Mehryui], *Gozaresb-e Film*, núm. 97, aban 1376 [noviembre de 1997], pp. 36-43.
- NAFICY, Hamid, «Islamizing Film Culture in Iran: A Post Jatami Update», en Richard Tapper (ed.), *The New Iranian Cinema, Politics, Representation and Identity*, I.B Tauris, Londres, 2002.
- «Islamazing Film Culture in Iran: An Update», *Cahiers d'études de la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, núm. 20, julio-diciembre de 1995, pp. 145-158.
- RAHMATI, Shahzad, «Hamchon dar yek ayeneh» [Como si fuera en un espejo], *Film*, núm.200, mehr 1375 [octubre de 1996], pp. 202-204.

- ROSHANZAMIR, Omid, «Amel-e eghtebas dar sinema-ye Mehryui» [La adaptación en el cine de Mehryui], *Daftarha-ye sinema*, núm. 4, farvardin 1360, [marzo-abril de 1981], p. 47.
- SAMINI, Naghmeh, «Jod namai-ye gisovan-e adabi az pas-e chargad-e tasvir» [Presumir de los «cabellos literarios» por detrás del «chador de la imagen»], *Film*, núm. 233, noruz 1378 [marzo 1999], p. 100.
- SEHAT, Soroush, «Biain mashin ra yabeya konin mijad kamion rad sheh» [Venid a cambiar el sitio de coche, quiere pasar un camión], *Film*, núm. 319, mordad 1383 [agosto de 2004], pp. 80-81.
- SHAVOSHI, Sussan, «Cultural Policies and The Islamic Republic», *International Journal of Middle East Studies*, vol. 29, núm. 4, noviembre de 1997, pp. 505-509.
- YAFARI NEYAD, Shahram, «Su-e tabir» [La mala interpretación], *Film*, núm. 95, mehr 1369 [octubre de 1990], pp. 53-55, 79.
- YAHANBAGLU, Ramin, en Ramin Yahanbaglu (ed.), *Hamun* (Guión), Zamaneh, Tehéran, 1373 [1994], pp. 158-159.



Dariush Mehryui.