

## Irán-India, relaciones cinematográficas: una revisión histórica del filmfarsi

Farshad Zahedi | farshad.zahedi@uc3m.es  
Universidad Carlos III de Madrid

---

### Palabras clave

“industria del cine”; “historia del cine”; “el cine iraní”; “filmfarsi”; “el cine indio”

### Sumario

1. Introducción. 2. Marco teórico, hipótesis y estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Ardes-hir Irani: el padre del sonoro en Irán e India. 5. Sepanta: una década en India y cuatro largometrajes. 6. Del film hindi al filmfarsi: cronotopos y narrativas. 7. *Sangam-El tesoro de Gharun*: un punto de inflexión. 8. La ausencia y el rebrote del filmfarsi, 40 años más tarde. 9. Conclusiones. 10. Bibliografía. 11. Filmografía.

hasta los casos paradigmáticos como *Sangam* (Ray Kapur, 1964) y *El tesoro de Gharun* (Gany-e Gharun, Siamak Yasami, 1965), películas que marcan un punto de inflexión en la historia del cine iraní. Además, el texto examinará las coproducciones irano-indias que, aunque escasas, muestran la colaboración profesional entre ambos países que resultan en tendencias estéticas y narrativas comunes.

### Resumen

Este estudio es una revisión de la historia del cine popular iraní en sus años de formación después de la llegada del sonoro. Conocido como filmfarsi, este cine se estructura mediante una relación con el cine indio, particularmente procedente de Mumbai. Se abordan los eventos históricos que posibilitan el traspaso desde India a Irán, un nuevo conocimiento, una nueva fórmula de creación filmica de enorme recepción popular. Será objeto de una exploración historiográfica, la creación de los primeros filmfarsi, desde los primeros contactos entre los cineastas artesanos de ambos países en la década de 1930,

---

### Cómo citar este texto:

Farshad Zahedi (2022): Iran-India, film relationships: a historical review of filmfarsi, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (2), pp. 451 a 470. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1468

# Iran-India, film relationships: a historical review of filmfarsi

Farshad Zahedi | farshad.zahedi@uc3m.es  
Universidad Carlos III de Madrid

---

## Keywords

“film industry”; “history of cinema”; “Iranian cinema”; “filmfarsi”; “Indian cinema”

## Summary

1. Introduction. 2. Status of the issue, hypothesis, and theoretical framework. 3. Methodology. 4. Ardeshir Irani: a father for talkies in India and Iran 5. Sepanta: a decade in India and four feature films 6. From film hindi to filmfarsi: chronotopes and narratives 7. Sangam and Qaroon's Treasure: a turning point 8. The absence and rebirth of filmfarsi, 40 years later 9. Conclusiones 10. References 11. Filmography

*Sangam* (Raj Kapoor, 1964) and *Qaroon's Treasure (Ganj-e Gharoon*, Siamak Yasami, 1965) as the films that mark a turning point in Iranian film history. Furthermore, the film co-production projects between the two countries will also be examined, which, although scarce, show professional collaborations that result in the common aesthetic and narrative trends.

## Abstract

The main goal of this study is to revisit the Iranian popular cinema in its formation years after the arrival of sound films. Known as Filmfarsi, this film style is structured in constant relation with Indian cinema, particularly productions made in Mumbai. Some historical events will be addressed, those that made possible trespassing knowledge from India to Iran about a new formula of filmmaking with huge popularity. There will be explored, therefore, from the first contact between the artisan filmmakers of both countries in 1930s, to the paradigmatic cases of *Sangam*

---

Farshad Zahedi (2022): Iran-India, film relationships: a historical review of filmfarsi, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (2), pp. 451 a 470. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1468

## 1. Introducción

La relación cinematográfica entre Irán e India es mucho más profunda de lo que parece. En este artículo, mi intención es realizar un repaso histórico a la evolución del cine popular iraní en diálogo perpetuo con el cine indio. Se abordará en concreto las circunstancias personales y sociales de los primeros artífices del cine iraní con clara influencia de los productos populares del cine indio. Las preguntas fundamentales que intentaré responder son ¿cómo el cine iraní se apropia e iraniza la estructura del denominado films masala hindi? ¿En qué circunstancia histórica lo hace? ¿Cuáles son los resultados tanto en la taquilla como en los debates sociales? y Al final ¿desde qué marco teórico podemos aproximarnos a este fenómeno?

Por ser productos tan populares, sin lugar a dudas, la respuesta a la última pregunta parece obvia. Los estudios culturales, y fundamentalmente los estudios de la cultura popular deben de ser presentes como un método de análisis eficaz para observar este objeto de estudio. El largo y sostenido desdén teórico e historiográfico a este cine popular, denominado en Irán de forma peyorativa filmfarsi, ha dejado importantes zonas sin explorar en la cartografía del cine iraní. El término filmfarsi, como lo iré abordando más adelante, en sí es una ironía sarcástica para considerar este cine como una copia de los poderosos films hindi, los que en los círculos de la cinefilia militante iraní han sido considerados por una estructura de melodrama superficial, un cine escapista y carente de los reseñables elementos estéticos. Por ser ejemplos importantes de la cultura popular, en este estudio intentaré examinar el fenómeno, precisamente en su ignorada vertiente estética. Además, la intención es ver la relación entre ambos cines en su contexto histórico para poder encontrar posibles razones de la popularidad y supervivencia de este cine en cuestión.

## 2. Marco teórico, hipótesis y estado de la cuestión

Tal y como fue mencionado, el objetivo principal de este estudio es explorar el filmfarsi en los años de su formación. En este sentido, la hipótesis básica de este estudio es que el surgimiento de una industria del cine en Irán, después de la Segunda Guerra Mundial y la Invasión Anglosoviética (1941-1946), fue posible por una red de relaciones cinematográficas con países de su entorno y en concreto con India. La industria del cine iraní en estos años de formación sigue el patrón de los filmes hindi, para crear un universo onírico en la pantalla, marcado por una mezcla de géneros filmicos y dominado por números musicales. Este estilo fue denominado filmfarsi. La enorme recepción de películas creadas bajo este mencionado patrón permite, al paso de poco tiempo, forjar un tejido industrial. De tal forma que, para el inicio de los años 1970, el cine iraní creaba más de 80 títulos al año, de entre los cuales, al igual que el cine indio del momento, algunos estrenos llegan incluso a tener una capacidad de competir con los todopoderosos productos de Hollywood.

Este importante capítulo de la historia del cine en Irán no ha sido explorado en profundidad. En idioma castellano a penas los investigadores del cine —salvo escasas menciones en el trabajos de Alberto Elena (1999) sobre el cine periférico— pueden encontrar estudios historiográficos y analíticos sobre filmfarsi. El largo desdén por el cine popular en las culturas no occidentales, además del enfoque específico sobre los autores de amplio reconocimiento internacional, han reducido el significado del cine iraní al cine creado por ciertos autores —la mayoría seguidores de diferentes escuelas del realismo— dejando a la sombra los productos comerciales, pertenecientes a la cultura popular, y por tanto una importante parte de largometrajes creados a lo largo de su historia. Un estudio de filmfarsi, sobre todo en sus años de formación, permite aproximaciones a una cultura popular, como un síntoma infalible de una respuesta común al cine como un artefacto moderno, por parte de estas naciones con un similar contexto histórico.

El estudio de filmfarsi, sin embargo, en el ámbito de la academia anglosajona ha sido más fructífero. Existe una nutrida bibliografía sobre el cine iraní en inglés, la mayoría obra de académicos e historiadores iraníes en diáspora. En este sentido los trabajos de Hamid Naficy (1995; 2011) siguen siendo una fuente exhaustiva del tema en cuestión, hasta los recientes estudios de Golbarg Rekabtalaei (2015) cuyo enfoque específico es la historia y estética de filmfarsi. Capítulo aparte es el trabajo de los propios historiadores del cine iraní, de entre los cuales destacan los trabajos de Yamal Omid (1995) así como la lectura política de Hamidreza Sadr (2002). Por último, cabe mencionar las publicaciones en farsi de memorias de artistas, actores, actores de doblaje, como es el caso del libro de Ahmad Zhirafar (2013) y Parviz Jatibi (2001), además de diferentes dossiers online de los documentos administrativos durante la etapa histórica objeto de este estudio.

### 3. Metodología

Una revisión de los textos y documentos históricos y analíticos arriba mencionados ha sido el fundamental método de este cometido. Cabe mencionar que el marco temporal de este estudio es en el transcurso de los años 1931–1979 que se entiende en dos etapas: desde el primer contacto con el cine sonoro en India entre 1931-1937 y una segunda etapa que se inicia tras la Invasión Anglosoviética el 1948 y dura hasta 1979, cuando se forjan y se desarrollan los primeros tejidos industriales de cine en Irán en conexión con el cine indio. En este sentido, a parte de los trabajos historiográficos ya realizados por los académicos e historiadores, una nueva lectura a las memorias profesionales y a los documentos históricos permite estudiar el alcance y la influencia del cine indio en la creación y el desarrollo de filmfarsi y la industria del cine iraní.

### 4. Ardeshir Irani: el padre del sonoro en irán e india

No hay duda: Ardeshir Irani es el padre común del cine sonoro en Irán e India. A juicio de la historia, Jan Bahadur Ardeshir Marwan Irani, fue quien en 1931 produce el primer talkie indio *Alam Ara*. Irani, gana la competición de producir el primer “all talking, singing,

dancing” film indio y como estrategia para llegar al gran público lo rueda en hindustani, un idioma popular en el norte de India, una mezcla entre urdu e hindi. Pero la estrategia clave de Irani, lo que probablemente convierte a *Alam Ara* en un producto de gran éxito a escala nacional, es la inclusión de siete números musicales (Rangoonwalla, 1975: 76). Irani era dueño de Imperial Films. En una entrevista cuenta que, en su visita a Hollywood, conoce la producción sonora en un rodaje de Studio Universal. Ahí es donde piensa en producir talkies en India. Importa un sistema de grabación portátil de sonido de una empresa de manufacturas en Hollywood llamado Tanar Corporation Customers. El sonido era simple, de una sola banda, pero el efecto que deja en el mercado del cine indio fue enorme. Cuenta Irani que elige *Alam Ara*, un espectáculo teatral, popular en Mumbai, viable para ser adaptado en su primera experiencia con el cine sonoro (en Garga, 1980).

Unas circunstancias históricas aproximan *Alam Ara* para ser adaptada y apropiada en las pantallas del cine iraní. Ardeshir Irani era miembro de la comunidad de los parsis en Mumbai. Cabe mencionar que la mencionada comunidad es un colectivo en diáspora en India de origen persa y de religión zoroastriana. Desde el siglo octavo, huyendo de la persecución árabe, tras la invasión musulmana del antiguo imperio de los sasánidas, se refugian en India, para formar en Mumbai y en otras localidades, una comunidad conocida por su origen persa. Conviene mencionar también la existencia de una comunidad zoroástrica en el propio Irán, supervivientes de avatares históricos. La relación entre estas dos comunidades de minoría ha sido crucial para la mencionada llegada y arranque del cine sonoro en Irán. Se trata de la llegada de Abdolhosein Sepanta al rodaje de *Alam Ara*. Sepanta, un iraní inquieto de conocer sobre la Persia antigua, lenguas avésticas y la religión de Zaratushtra, se había formado en uno de los colegios de la comunidad zoroástrica iraní, además de tener en su expediente, años de educación en los centros educativos franceses y británicos en Teherán. Su gran interés por desarrollar su conocimiento sobre la Persia antigua le conduce a Mumbai, en 1927, para una estancia ante dos de los mayores eruditos de su tiempo en la materia: Dinshah Irani Salister y Bahramgor Anklesaria (Naficy, 2011a: 231-2). Su conocimiento de idiomas contribuye en gran medida en conseguir la atención de Dinshah Irani, para que le invitara a colaborar en sus investigaciones. En una entrevista mantenida por el historiador del cine iraní Yamal Omid, Sepanta cuenta que Dinshah Irani tenía amistades con Ardeshir Irani, y es invitado por éste junto con Sepanta para visitar sus estudios de Imperial Films. Ahí es donde Abdolhosein Sepanta se enfrenta con el rodaje de un filme talkie (en Omid, 1997: 64). La impresión es tan grande que le lleva a pensar hacer un filme igual para el público de su país, Irán. Sepanta entabla amistades con Ardeshir Irani y puede convencerle de la viabilidad del proyecto. Para este fin le presenta un informe de las salas del cine en Teherán y le cuenta la popularidad del séptimo arte entre el público metropolitano persa (Ibid: 65). Ardeshir Irani le presta una serie de libros de origen británico para formarle a Sepanta en tareas de guion, dirección de actores y montaje cinematográfico. Sepanta poco después escribe un guion llamado *Dojtar-e Lor* (*La chica de Lurestán*).

Apunta Sepanta que el rodaje de *La chica de Lurestán* (1933) dura unos siete meses. Los problemas fundamentales fueron, encontrar actores de habla persa puesto que se trataba de una producción sonora y dirigida al público iraní. Algunos emigrantes iraníes en Mumbai

pueden ayudar para los papeles secundarios, pero el problema de la pareja protagonista se le resiste. Al final encuentra a Ruhangiz Samineyad, la esposa de un trabajador de Imperial Films, nacida y crecida en la ciudad meridional iraní de Kerman, para el papel de Golnar. Para el papel de Yafar, el coprotagonista, al final el mismo Sepanta interviene. La película se convierte en una suerte de collage lingüístico: Golnar, la chica de Lurestán —una provincia del centro de Irán con su propio dialecto— habla con un acento kermaní. Para los papeles secundarios usan a actores locales. Sepanta también asesora a los actores para la pronunciación de las palabras. Pero es curioso, como un personaje secundario de la película, un mercader árabe habla con un acento hindi. Sepanta interpreta el papel de Yafar, el coprotagonista con un acento teheraní, de donde el personaje también procedía.

*La chica de Lurestán* llega a un cine en Teherán y se convierte en un enorme éxito. Mantiene la estructura similar a *Alam Ara*: una mezcla genérica —entre la comedia, persecuciones a lo western y melodrama— y unos siete números musicales. Entre las claves de éxito hay que buscar, los números musicales, a la suma de la curiosidad del público para ver el primer talkie iraní. La película permanece en las pantallas, considerablemente más tiempo de lo habitual: mientras los cines de Teherán, en este periodo de tiempo apenas mantenían una película en estreno durante dos o tres días, *La chica de Lurestán* queda treinta y siete días en la sala Mayak en la calle Lalehzar, y algunas meses más en otra sala llamada Sepah (Ghanbari, citado en Golestan, 1996: 28). Las entrevistas de Shahrokh Golestan con algunos testigos del éxito de *La chica de Lurestán*, muestran el furor del estreno entre el público teheraní: el estreno produce grandes colas por delante del cine Mayak (Ibid: 28-9). La película entra en el circuito de cines de Teherán por unos años. En cada cine queda en la pantalla por unos meses, y al final llega a otras ciudades, donde también goza de enorme popularidad. El público aplaude cuando por primera vez oye a los actores hablando en persa. Incluso algunos llegan a ver la película más de decenas de veces. Los críticos y periodistas también elogian la película por defender el orgullo nacional ante el mundo y hacer entrar a Irán en la modernidad cinematográfica (Naficy, 2011a: 237-9).

Hamidreza Sadr observa los guiños de la película a las políticas modernizadoras del primer Pahlavi, Reza Shah (Sadr, 2002: 40-6). Yafar es un agente del Estado que llega a la zona de Lurestán, para sofocar una rebelión de bandidos. Ahí, conoce a Golnar, una chica lugareña, secuestrada por el jefe de los bandidos, y atrapada en un café del camino, a fin de prestar servicios a los transeúntes cantando y bailando. Yafar y Golnar se enamoran. Vencen a los bandidos y huyen juntos a Mumbai. El final de la película es cuando años más tarde ya por fin pueden volver a su patria, Irán, liberada ya por la llegada al poder de un nuevo rey. Él aparece vestido con el uniforme de los oficiales del reinado Pahlavi, y ella, Golnar, sin velo y tocando el piano. El destino feliz de la pareja muestra nuevos tiempos de paz y seguridad gracias al nuevo orden en el país, ya liberada del yugo de las tradiciones por las políticas de modernización.

Pero aparte de esta observación a la connotación ideológica de la película, lo cierto es que *La chica de Lurestán* sale airosa en iranizar el espectáculo cinematográfico, domesticado

por su parte antes en la mano de los cineastas artesanos indios. Hamid Naficy apunta al nacionalismo latente de la película en términos del lenguaje, acento y música. Los números musicales, han sido elegidos —muy probablemente por el propio Sepanta— entre el folclore y música tradicional persa, junto con canciones que a juicio de Naficy “muy al contrario de los musicales americanos, no expresan los sentimientos íntimos de los personajes, sino que reiteran el sentimiento público, la filosofía de la vida, el destino, la moralidad y el amor, cuya expresión era habitual en la poesía clásica persa” (Naficy, 2011a: 235). En ocasiones, incluso uno puede distinguir influencias de artes escénicas y rituales persas, como es el teatro Ta'zieh, con su altibajo dramático expresado en diferentes tonalidades de la música tradicional persa (Ver Chelkowski, 1977; Beyzai, 2001).

No hay duda de que *La chica de Lurestán* pone la piedra angular de un cine popular en Irán, por su enorme éxito en las taquillas. El número musical era crucial para conectarse con los gustos del público en ambos países. Tal y como se desarrollará en la próxima sección, no es solo el número musical el detonante de la popularidad de la película, sino que la creación de un espacio marcado por la retórica de la modernidad, el discurso dominante del tiempo: los cafés, bares, hoteles o cabarets, localidades modernas que conformarán con la llegada del cine los espacios habituales del cine popular, donde se materializarán ciertas tensiones dramáticas.

## 5. Sepanta: una década en India y cuatro largometrajes

El éxito sin precedentes de *La chica de Lurestán* anima a Sepanta a seguir soñando con proyectos más ambiciosos. Hasta finales de su estancia en India en 1937 dirige tres largometrajes más. Su repentina fama por el éxito de *La chica de Lurestán* conduce para que en 1934 reciba una financiación del Ministerio de Educación iraní para un proyecto de largometraje a propósito del milenio de *La carta de los reyes, Shahnameh*, obra épica del poeta Ferdowsi, considerado como un patrimonio literario para todos los iraníes. De nuevo, la colaboración con Ardeshir Irani en el Imperial Films, dan vida al sueño de Sepanta: crear un filme sonoro para llevar a la pantalla sus intereses del Irán antiguo y de la lengua y literatura persa. La película debía llegar a las ceremonias del aniversario que, por orden directa de la monarca, Reza Shah, iban a celebrarse en la ciudad iraní, Tus, el lugar donde el poeta está enterrado. Tus, fue preparada para recibir un número de los orientistas europeos de renombre para la ocasión. Las ceremonias tenían una importancia simbólica para el Estado: se iban a celebrar por todo lo alto y se iba a construir un nuevo mausoleo para el poeta con un estilo moderno, inspirado en la arquitectura aqueménida. *Shahnameh* especialmente era importante para la monarquía porque reafirmaba las políticas nacionalistas del momento, por ser Ferdowsi uno de los padres infalibles del idioma persa y el autoproclamado salvador del mismo de la dominación árabe.

Sepanta interpreta al poeta y añade escenas de la tragedia de Rostam y Sohrab, célebre entre el público local, omnipresente en el folclore oral, así como en los escenarios teatrales tradicionales de *pardeh jani* y *naghalli* (Ver Kazemimojaveri, 2016). El resultado toma el título de

*Ferdowsi* (1934). Llega a Irán y sufre uno de los primeros casos de la censura: el propio Reza Shah lo ve y ordena quitar unas escenas de enfrentamiento entre la poeta y el monarca de su tiempo, Shah Mahmood Ghaznavi. Tal y como apunta el propio Sepanta, las escenas fueron de nuevo filmadas en Mumbai, y llegan a ser añadidas a la versión final, poco antes del primer estreno programado de la película (en Omid, 1995: 72). El filme fue proyectado varias veces en las ceremonias del milenio de Ferdowsi y llega incluso a los cines, pero a pesar de lo previsto no le gusta al público. Quizás, según afirma Naficy, era algo incoherente para el público que conocía perfectamente los cuentos de Shahnameh en los teatros populares de las casas de té, además de que su duración de cincuenta minutos no encajaba en la agenda habitual de las películas de Hollywood al que estaba acostumbrado (Naficy, 2011a: 241). La película, de acuerdo con Yamal Omid, no queda más de tres noches en el cine Sepah: “carecía del ritmo y canciones” (Omid, 1995: 72).

Sepanta, toma buena nota del fracaso de *Ferdowsi*. Para el siguiente proyecto llega a un acuerdo con Irani para una adaptación literaria de uno de los poemas del poeta persa Nezami Ganyavi: *Shirin y Farhad*. Contratan nuevas actrices entre las aficionadas del cine en Teherán, entre las cuales la elegida para el papel de Shirin fue Fajrozaman Yabbarvaziri, que acompaña a Sepanta en toda su etapa india. *Shirin y Farhad* (1934) tenía 42 números musicales, y algunos diálogos también eran en verso. El resultado es bastante diferente que *Ferdowsi*. Sepanta, recibe la benevolencia de sus colegas iranólogos indios que aprueban su diseño de vestuario que a su vez había sido bien documentado por el cineasta por su conocimiento de los textos sasánidas, la etapa histórica donde la trama tenía lugar.

El filme era otra prueba de la tendencia políticamente correcta de Sepanta, eligiendo una historia de amor en el Irán preislámico, para escenificarlo en un musical, como síntoma y muestra de las modernizaciones shahianas (Naficy, 2011a: 242). *Shirin y Farhad* llega a los cines Mayak y Sepah de Teherán. Queda en la pantalla del primero 12 noches y en el segundo permanece 24 noches desde el estreno. No solo las salas de Teherán acogen a la película. Esta vez, tal y como apunta la propia Yabbarvaziri, la película levanta pasiones entre la comunidad de los parsis indios. Aparte del set de rodajes, buen tratamiento del ritmo narrativo y vestuarios, apunta Yabbarvaziri, que los números musicales, y el dominio de Iran Daftari —otra de las nuevas actrices del Imperial Films, invitada desde Teherán— en cantar canciones basadas en poema, particularmente atrae el público en ambos países (en Golestan, 1996: 34).

El éxito de taquilla de *Shirin y Farhad*, además de la buena recepción en la prensa indo-iraní (Omid, 1995: 73), animan a Sepanta en pensar en independizarse de Imperial Films y de Ardashir Irani para experimentar por su cuenta nuevas aventuras filmicas. Por su parte, animado por la buena acogida de *Shirin y Farhad*, Shree Krishna Film en Mumbai le invita hacer una película, basada en un relato que circunscriba las historias de ambos países, protagonizado de nuevo por Yabbarvaziri, camino a convertirse en una nueva estrella de cine. El nuevo proyecto, toma el título de *Ojos negros* (*Chashm-haye siab*, 1937) y cuenta una historia de amor durante la conquista de India por parte de Nader Shah, el rey iraní del siglo XVIII.



Se trataba de una pareja de amantes de origen persa, Homa y Homayun, interpretado por Sepanta y Yabbarvaziri y sus aventuras y escapes de la corte del Raja en la ciudad de Lahore. El hijo del Raja se enamora de Homa, quien aprovecha del cariño de éste para llegar a los documentos importantes de la corte para enviarlo a Nader Shah. Mientras que el mensajero espía, Homayun, es su verdadero amante. El Raja se entera y ordena la ejecución de la pareja. Homa y Homayun consiguen escapar y se encuentran a Lahore en llamas por la invasión de la tropa de Nader Shah.

La película, como es de esperar, sufre censura para no levantar sensaciones negativas entre el público indio, pero aun así, recibe una buena acogida sobre todo en la comunidad de los parsis. Llega a Teherán, y su estreno dura una semana en el cine Iran y tres semanas más en el cine Pars. Lo que se traduce en la repetición del éxito de Sepanta y crea expectativas para una nueva entrega de la pareja filmica, Sepanta-Yabbarvaziri.

La última película de Sepanta en India se hace en Calcuta. De acuerdo con su entrevista con Yamal Omid, su amigo y operador de cámara, Bahman Irani, consigue contactos con East India Film Company en Calcuta (en Omid, 1995: 76). Es donde presenta un nuevo proyecto basado de nuevo en la obra clásica *Laili y Maynun* de Nezami Ganyavi, y recibe el permiso y financiación para la producción. La película, a juicio de Omid, es la obra mejor tratada de Sepanta, en cuanto a los sets de rodaje, como el elenco, vestuarios y la banda sonora (Ibid). La música fue elegida desde una de las creaciones del compositor iraní Alinaghi Vaziri. Sepanta y Yabbarvaziri interpretan los papeles protagonistas. De las pocas fotografías que han sobrevivido al paso del tiempo, algunos historiadores del cine iraní interpretan, una influencia directa de Sepanta de Rudolfo Valentino en el *Hijo del Jeque (The son of the Sheik, 1926)* (Naficy, 2011a: 243; Sadr, 2002: 50).

El resultado de la película *Laili y Maynun* (1937) prometía una carrera ya consolidada para Sepanta. Cuenta el cineasta que la distribución de la película en India le trae buenos comentarios en la prensa y de los expertos (en Omid, 1995: 76). Por lo que piensa volver a Irán y abrir el primer estudio de producción cinematográfica. En sus conversaciones con East India, consigue persuadir a los dirigentes de la compañía, en abrir una franquicia en Irán. Su contacto con el consulado iraní también le trae buenas referencias y ánimos para volver ya definitivamente a su tierra y abrir una pequeña productora. Pero la realidad es bien distinta: a su llegada a Irán, se enfrenta con trabas administrativas. Pronto se da cuenta de que su país natal todavía necesita un largo tiempo para poder arrancar su propia historia del cine sonoro. Circunstancias políticas, y la falta de una estructura sólida para crear la industria no permiten que su proyecto reciba la bienvenida que merece. La respuesta que recibe del entonces Ministro de Comercio Aliakbar Davar, cuando le presenta su currículum y la solicitud, ya en sí sintetiza la situación a la que se enfrenta en Irán: “Mire Ud. se ha equivocado de hacer todo esto. ¿Quién le dijo que vaya a servir a su país? ¿Esta gente qué entiende del cine?” (citado en Omid, 1995: 76). El ministro Davar, inundado en conflictos personales y profesionales se suicida poco tiempo después en el febrero de 1937.

*Laili y Maynun* se convierte en la última sonora del cine iraní hasta una década más tarde. La historia, vista desde nuestra perspectiva de hoy, demuestra las razones detrás del tono sarcástico de Davar. Sepanta no podrá realizar su último deseo de abrir un estudio de cine en Irán. Termina en su ciudad natal, Isfahán, dedicado a trabajos de traducción e interpretación, además de una publicación periódica, pero excepto algunas piezas caseras de 8 mm. no volverá a ningún rodaje. La II Guerra Mundial y la Invasión anglosoviética de Irán (1941-1946), la abdicación forzosa de Reza shah a favor de su hijo Mohammadreza en 1941, así como una profunda crisis económica y turbulencias sociopolíticas, no permitieron un nuevo arranque del cine iraní propiamente dicho hasta 1948. Es el año en que, en los nuevos tiempos de paz, *Tufan-e zendegi (La tempestad de la vida)*, un largometraje dirigido por Ali Daryabeigi y producido por Esmail Kushan, reinicia la historia del cine iraní. El público metropolitano iraní, ya definitivamente puede disfrutar de un cine popular hablado, cantado y bailado en su idioma materno.

## 6. Del film hindi al filmfarsi: cronotopos y narrativas

Hamidreza Sadr reúne algunos informes sobre la industria del cine en Irán, preparados por los consulados británicos y americanos respectivamente, en el transcurso de 1936-1945 (Sadr, 2002: 53-79). El informe americano en 1940 observa la existencia de unas 35 salas de cine en Irán. Apunta a la no existencia de producción propia, y a que a su vez la demanda se satisface con la importación de unos 250 títulos anuales. Predominan, producción de Hollywood (159 títulos) seguido de filmes procedentes de Alemania (32), Francia (31), Bretaña (19), Egipto (9), India (1) e Irak (1). El informe apunta a la falta de una estructura para el doblaje de películas en el país, aunque aborda las traducciones en forma de rótulos y subtítulos (Ibid: 60-65).

El doblaje ha de ser considerado como la clave del estallido de un cine popular en el transcurso de pocos años: no solo ayudaba a apropiarse de las películas de importación, traerlos al terreno del lenguaje y al argot callejero del público metropolitano, sino que, siguiendo la experiencia del cine indio, el doblaje transportaba las voces de los grandes cantantes populares a los cuerpos de estrellas de cine. Una combinación triunfadora sobre todo cuando se trata de la acogida popular de las películas habladas, cantadas y bailadas. Visto desde el prisma geopolítico, una experiencia similar en este periodo de tiempo había arrancado la edad dorada del cine egipcio, además de emerger las boyantes cinematografías en Turquía y Líbano. Precisamente es en Egipto donde se forman los primeros actores de doblaje, a la postre de grandes acogidas públicas del cine egipcio en las salas de Teherán. Tal y como apunta Ahmad Zhirafar (2013: 64-65), algunos productores del cine egipcio después de observar el éxito de sus productos en las salas de Teherán, para facilitar la exportación de sus largometrajes, invitan a unos actores iraníes de teatro a El Cairo para doblar las películas en persa.

La magia del doblaje, en gran medida convertía los filmes populares que llegarían a partir de 1948 a Irán en unos productos híbridos, un lugar privilegiado de surgimiento de una

poterosa cultura popular, donde el público podría soñar, al ver un mundo ilusorio en la pantalla con estrellas que hablan su idioma, tienen el mismo lenguaje corporal que el suyo, y le traen la felicidad al sumergirse en un mundo de posibilidades ficticias. Es Esmail Kushan, un nuevo padre del cine iraní, quien dobla la primera película en persa. Formado en la Alemania Nazi, donde dirige una estación radiofónica en persa, se traslada a Turquía durante la ocupación de Irán, y es ahí donde siguiendo sus intereses en la industria sonora, dobla dos películas al persa con la ayuda de los estudiantes iraníes: *Première Rendez-Vous* (Henri, Decoin, 1941) para la que adopta el título de *Dojtar-e farari* (*La chica al escape*) y un año más tarde, un musical español dirigido por Fernando Delgado *La Gitanilla* (1940) que se convierte en *Dojtar-e kolí* para el público iraní (Naficy, 2011a: 251).

Los doblajes de Kushan revitalizan el negocio de los cines de la calle Lalehzar en Teherán. Lo que le anima a producir sus propias películas. Poco después de la finalización de la ocupación, cuando tiene permiso de volver a Irán, funda Mitra film en Teherán y produce el primer sonoro del cine iraní, totalmente rodado en Irán: *La tempestad de la vida* (1948). La película muestra algunos fallos técnicos, lo que en las dos siguientes producciones se van solucionando dentro de los límites técnicos, para llevar a Kushan a dirigir largometrajes, y dar los primeros pasos de convertir el cine artesanal en una industria. Definitivamente, su cuarta película *Sharmsar* (*La desgraciada*, 1950) es considerada el primer gran éxito de cine iraní tras la II Guerra, la película que reaviva la memoria de *La chica de Lurestán* y convierte el género híbrido en un patrón de producción con garantías de éxito, además de lanzar al estrellato a Delkash, la mítica cantante de baladas persas. La película “consolida el modelo de melodrama musical envolviendo a las cantantes profesionales de los cafés, lo que *La chica de Lurestán* había iniciado” (Naficy, 2011a: 211).

Los estudios de Zhirafar (2013), así como las memorias publicadas de Parviz Jatibi (2001) entonces un actor de doblaje, muestran como unos pequeños estudios de doblaje de películas extranjeras, al paso de poco tiempo, para los inicios de los años 50 se convierten en los primeras pequeñas —y aun todavía humildes— productoras cinematográficas. Siguiendo los pasos de *La chica de Lurestán* y *La desgraciada*, la producción enfoca a la fórmula de creación filmica procedente de India y Egipto, y como resultado, crece el número de producción del cine popular en el traspaso de pocos años. La fórmula tenía una estructura cuya viabilidad económica se había demostrado: el uso de canción popular y la combinación de géneros cinematográficos, entre el cine de acción y melodrama, hasta números cómicos y musicales.

Así es que, tal y como Sadr apunta, en el transcurso de 1952-1954, llegan a trabajar en el cine iraní un sin precedente número de 37 cantantes (Sadr, 2002: 147). Esta fortuna del número musical, en gran medida tenía un acento local. Apunta Sadr, que ante la falta de experiencia y tradiciones locales para crear coreografías al estilo de los films hindi, los cineastas iraníes veían más asequibles la fórmula egipcia, de escenificar cantos y bailes individuales (Ibid: 149). Vista desde la perspectiva cultural, tal y como Sadr reflexiona, el cine proporcionaba un placer prohibido por la religión al espectador iraní y egipcio, donde hay que buscar, la

fuerza y atracción del número musical (Ibid). El cine, así, aunque por una parte se convertía en un epitome de nuevos tiempos por tratar tabúes sociales y poner en práctica un nuevo modo de vivir, por otra, levantaba reacciones importantes en los sectores más conservadores de la sociedad, en el caso de Irán, el clérigo chií a la cabeza.

Una simple vista a este periodo de tiempo de cine iraní muestra un trasfondo moral de las historias, aun a pesar de tratamientos que en ocasiones paradójicamente rozaban a lo erótico. El ejemplo paradigmático podría ser la propia película de Kushan, *La desgraciada* cuya historia seguía la línea narrativa de *La chica de Lorestan*, para justificar el baile y el canto femenino, motivo de discordias sociales en una sociedad todavía conservadora religiosamente. La protagonista es una chica de pueblo, engañada por un joven de la ciudad, que escapa por el miedo de deshonra y exclusión social, y termina en un cabaret de Teherán como cantante y bailarina. Naficy, apunta al café como un cronotopo habitual del cine popular iraní, que dura hasta los albores de la Revolución en 1979 (Naficy, 2011a: 235). Pero aparte de este lugar de tránsito, espacio profilmico habitual de producciones cinematográficas de este tiempo, habrá que apuntar al sonido y al espacio sonoro de las películas que en gran medida creaban profundas sensaciones en el público. En este sentido, como fue abordado anteriormente, es el doblaje el responsable de una creación híbrida, que ayuda en gran medida a generar un espacio sonoro. Pronto, de similar modo que el cine indio de su tiempo, grandes voces populares de cantantes como Iray, Wiguen, Delkash o Ahdieh, se convierten en las voces habituales de las canciones fílmicas. Cabe mencionar la labor infalible de los actores de doblaje, que ponían voces en estrellas de cine. A parte de esta importante labor sonora de las voces profesionales y su transcurso de incorporarse en el cuerpo de las estrellas de cine, hay que apuntar también a los grandes compositores de música, como es el caso de Ruhollah Khaleghi, que jugaron en la sombra un papel importante en la industria del cine iraní de aquellos años.

## 7. Sangam-El tesoro de Gharun: un punto de inflexión

La empresa de Kushan inaugura un crecimiento de producciones de cine en Irán. De manera que, para los inicios de los sesenta, la industria de cine iraní llega a crear unos treinta títulos al año. Sin embargo, el fenómeno cinematográfico, cuyo éxito duplica el número de largometrajes es *El tesoro de Gharun* (*Gany-e gharun*, Siamak Yasami, 1965). La película crea un patrón de éxito de taquilla, para consolidar una industria cuya producción aumenta a unos 83 largometrajes en 1971 (Naficy, 2011b: 178-179). Una simple vista a la película que marca un punto de inflexión en la historia del cine iraní por su enorme éxito en taquilla, nos lleva de nuevo a los albores del cine sonoro en Irán, y al film hindi como un patrón infalible. Para empezar, *El tesoro de Gharun* está compuesto por seis números musicales, y la trama aporta una mezcla entre diferentes géneros cinematográficos: desde la comedia hasta la persecución urbana y el film de peleas. La pareja protagonista de la película fue formada por Fardin y Foruzan, cuyo estrellato fue consolidado por la película y se convierten en los mitos del cine iraní para muchas generaciones. La voz de ambos fue doblada por conocidas voces de actores de doblaje y las canciones, obra de cantantes populares como Iray Jayeh

Amiri (Iray) and Rezvan Zadhush (Roya). La historia es sencilla, pero de nuevo, fue estructurada de tal forma que resultó en una respuesta eficaz a la necesidad histórica del público: un solitario hombre rico llamado Gharun, atormentado por la mala salud y afligido por la sensación de culpabilidad por echar hace 25 años a su inocente mujer e hijo de la casa para seguir con sus ambiciones, abandona su palacio en Teherán, para viajar a Isfahán, donde decide suicidarse. Se arroja al río Zayandehrud, en el centro de la ciudad. Son testigos de la escena, Ali un joven mecánico de vehículos, íntegro y animado (interpretado por Fardin) junto con su amigo Hasan, un vendedor ambulante. Ali, conocido como Ali bigham (Ali el alegre) salva al hombre del río y junto con Hasan le llevan a su humilde casa donde vive con su madre. Le invitan a cenar, un modesto cocido abgusht. Ali con la voz de Iray le canta una canción al hombre depresivo e intenta animarle. Le viste con sus propios vestidos. Gharun, el rico, se camufla de pobre, para disfrutar como Ali y Hasan de pequeños placeres mundanos. Al día siguiente salen a trabajar. Gharun, ahora llamado Esmal bimój (Ismael el descerebrado), acompaña a Hasan en la venta ambulante. A la hora de comer se juntan con Ali en las orillas del río, y ahí es cuando Shirin (Foruzan) entra en escena. Shirin es la hija de una familia acomodada en Isfahán. Acaba de rechazar a un peretendiente no deseado llamado Faramarz. Sus padres se enfurecen, ya que Faramarz se había presentado como una posibilidad por presentarse como un hombre rico. Shirin para salir del paso, miente a sus padres, rechazando al indeseable hombre, afirmando que el hijo de Gharun, el hombre más poderoso del país, le ha pedido la mano. Cuando escucha de sus padres que Gharun, que ellos sepan no tiene ningún hijo, Shirin sigue mintiendo: “sí, tiene uno, ha estado en India por años y ahora ha vuelto”.

Accidentalmente Shirin encuentra a Ali y sus dos colegas en la calle. Les cuenta la idea y les pide ayuda. Allí acepta ayudarlo. Mañana parten los tres a Teherán, donde Ali se enmascara en un hombre con traje Nehru y el acento indio. Shirin había preparado una escena para que sus padres conocieran al “hijo indio de Gharun”, en el Hotel Hilton de Teherán. La escena está repleta de números cómicos y termina en una pelea entre Ali y la pandilla de Faramarz a las puertas del Hotel, a quienes Ali propina una buena paliza. El transcurso de la película gira entorno del juego de verdades y mentiras, con tensiones melodramáticas, eróticas y peleas masculinas, entremezclando con números musicales en escenarios como la piscina, el jardín, el bar y en el interior de las casas de los pobres y los ricos. Al final, sale a la luz que Ali realmente es el hijo de Gharun y su madre la esposa abandonada por éste. El final feliz de la película trae prosperidad para los pobres alegres y vitalidad para los ricos tristes.

La película, a juicio de algunos testigos, fue una respuesta a *Sangam* (Raj Kapoor, 1964) (Baharlu, 2015). Un año antes *Sangam* se había convertido en la película más taquillera del año en las salas iraníes, para reafirmar la gran popularidad de los hitos del cine hindi en Irán. Conectaban con el público urbano iraní, la mezcla genérica y la elaboración de seis números musicales en *El Tesoro de Gharun*, así como la historia mitificada e ilusoria de posibilidades de superar las barreras sociales. Para dar mayor espectacularidad a la película, Yasami sigue el camino de superproducciones del cine indio y graba los números musicales en color dejando el resto de la película en blanco y negro. En su primer estreno, la película queda en la pantalla de seis salas de cine en Teherán durante 63 días. Se estima que más de dos tercios de

la población de Teherán de un millón de personas, lo ven y lo disfrutan (Omid, 1995: 374). El éxito de la película es tal que de acuerdo con Yamal Omid se aceleran las obras de nueve salas de cine en construcción para llegar a compartir el gran éxito de la película. (Ibid: 385).

El dúo de *Sangam-El tesoro de Gharun*, marcan un hito en la industria del cine iraní y un punto de inflexión. Se multiplican el número de películas que abordan historias parecidas, de tal forma que algunos historiadores comentan una oleada de películas que año tras año, se aproximan al universo onírico de los masala filmes indios (Sadr, 2002: 184-6). Como es de esperar, mientras el fenómeno de masas traía prosperidad para la industria y felicidad para el público, paradójicamente levantaba reacciones en ambos colectivos intelectuales modernos y tradicionales. Por un lado, es el crítico Hushang Kavusi que acuña el término *filmfarsi* jugando con el término *film* hindi, para generar una ironía sarcástica que peyorativamente abordaba la pertenencia de ambos cines populares a una baja cultura (Rekabtalaei, 2015: 572). Además de *filmfarsi*, tal y como apunta Ali Mortazavi, las películas del cine popular que seguían la estela de *El tesoro de Gharun*, fueron llamadas las películas “a lo cocido iraní *abgusht*”, haciendo referencia al primer número musical de la película, cuando Ali, Hasan y Gharun comparten para la cena un modesto *abgusht* en la humilde casa de Ali, donde el héroe canta con la voz de Iray una entrañable canción a la homenaje de la amistad a pesar de la pobreza (en Naficy 2011b: 197). El cine *abgusht*, era sinónimo de películas livianas y escapistas que con tratamientos sensibleros y proto-románticos intentaban desviar la atención del público de los problemas sociales. Por su parte, el clérigo chíí, ataca sin tapujos al cine en general, pero a este mencionado *filmfarsi* en particular, como un lugar de corrupción de la juventud. *Filmfarsi* fue condenado a desaparecer por su compromiso al escapismo, por un lado, y por su aparente recurrir al espectáculo erótico como estrategia comercial, por el otro.

## 8. La ausencia y el rebrote del *filmfarsi* 40 años más tarde

Fardín procedía del mundo del deporte. Antes de entrar en el cine, practicaba lucha libre olímpica con premios internacionales importantes. Su fotogenia y elocuencia además de su forma de ser humilde e íntegro le dotaban altamente para entrar en el cine popular de su tiempo. En 1960 es descubierto por Esmail Kushan para desempeñar el papel protagonista en *Cheshmeh-ye ab-e hayat (El manantial de la vida)* un largometraje dirigido por entonces director novel, Siamak Yasami. La colaboración de Fardín con Yasami continúa en dos largometrajes más para culminar en *El tesoro de Gharun*, la película con la que Fardín entra en el imaginario público como un modelo de masculinidad, próximo a los caballeros *Yavanmard* de la cultura persa (ver Zahedi, 2018). Fardín llevaba a la pantalla un prototipo de comportamiento que había sobrevivido por el paso del tiempo: ayudar a los pobres, ser duro con los poderosos, proteger a los vulnerables y responder con elocuencia a los comentarios sarcásticos. La película, le catapulta al mundo del estrellato y le convierte como una garantía de la taquilla de las películas. A lo largo de su vida profesional como actor, interviene en 62 películas, para consolidar en sí un género llamado el cine de Fardín *Filmha-ye Fardini* (Naficy, 2011b: 205). Fardín, levantaba pasiones en los cines, más que nada porque, al igual que las superestrellas del cine indio en los setenta como Amitabh Bachchan, cumplía en la pantalla

un deseo público de establecer una “justicia poética” realizada por un protagonista joven airado e íntegro (Bachchan en Cousins, 2011). Tal y como apunta Naficy, Fardin “demuestra ser enormemente importante para la salud financiera de la industria, así como para la psicología de los espectadores” (Naficy, 2011b: 206). Sigue el camino de actores como Naser Malek Moti'i, y abre el camino para otras estrellas del cine iraní como Behruz Vosughi y Reza Beykmanverdi, que también procedían del mundo del deporte.

Apunta Zhirafar (2013) que a lo largo de los años 1950-1960 varios proyectos de coproducción entre Irán e India fueron propuestos, aunque ninguno llega a prosperar. En los años 70, después del gran éxito de Fardin en las pantallas de cine iraní, un nuevo proyecto termina en las pantallas de ambos países. Fardin coprotagoniza junto con Waheeda Rahman una coproducción indo-iraní titulada *Subab-o-Shaam* (*Día y noche*, Tapi Chanakya, 1972). Destinado a la distribución en las salas de cine de ambos países, la película fue doblada en hindi y en farsi. Para el estreno en Irán adoptó el título de *Homay-e saadat* (*El ave de la felicidad*). Se trataba de una historia de amor, con altibajos dramáticos y final feliz, estructurado al puro estilo de Bollywood con la mezcla genérica y números musicales. Fue una coproducción entre la productora iraní Ariana Film, y Shri Ganesh Prased Movies en Madras. Al inicio de la película aparece en los rótulos “la primera película hindi, rodada en Irán”. Los apuntes de Yamal Omid, dan noticia de que la película no consigue las expectativas de los productores, sobre todo la parte iraní de conseguir un nuevo éxito de filmes de Fardin en la taquilla. Al parecer, la formula mostraba indicios de un agotamiento (Omid, 1995: 575).

Para encontrar la siguiente coproducción indo-iraní, habrá que esperar unos 44 años. La revolución iraní, en 1979, puso fin a las producciones de filmfarsi. El cine fue el centro de la disputas revolucionarias: fue considerado por los líderes religiosos como “un locus de corrupción (Rekabtalaie, 2015: 569)”. Un considerable número de salas de cine fueron quemadas en el transcurso de pocos años de las turbulencias sociales. En el inicio de los 80, en el periodo de islamización del cine (Naficy, 1995) todos los aspectos del cine popular de las décadas anteriores fueron eliminados. Los actores, actrices, productores, directores de renombre fueron incluidos en una larga lista de prohibiciones. Solo después de unos años, surgen medidas para revitalizar el cine, a fin de poder enfrentarse con el tráfico ilegal de las cintas de vídeo, donde las películas de Fardin y demás héroes del cine prerrevolucionario, junto con las producciones de Bollywood, Hollywood y el cine europeo, eran monedas de cambio del público disconforme con las medidas y deseosa de tener el entretenimiento cinematográfico, que ahora, gracias a los aparatos de reproducción de vídeo, se habían vuelto populares (Ver Zeidabadi-Nejad, 2016). Fue creada una nueva autoridad cinematográfica, con un estructura ministerial, a fin de crear un cine ideológicamente correcto, como un *arma piu forte* (ver Zahedi, 2021). En este contexto, y sobre todo a finales de la guerra de Irak-Irán, a finales de los ochenta, algunos directores del nuevo cine iraní recuperan el permiso de trabajar y presentar sus proyectos ante el aparato de control cinematográfico, sin embargo las estrellas de cine prerrevolucionario nunca conseguirían tal permiso. La masiva acogida pública a la despedida a Fardin, cuando fallece en 2000, advertía la todavía gran popularidad del héroe público en el imaginario público.

La ironía histórica ocurre, cuando casi cuatro décadas después de la prohibición de film hindi-filmfarsi en las pantallas de cine, de nuevo, el masala film surge a la superficie en forma de una nueva coproducción: *Salam Mumbai* (Ghorban Mohammadpur, 2016), recupera las cenizas del filme a lo Fardin, ahora protagonizado con una nueva estrella del cine iraní, Mohammadreza Golzar coprotagonizando con Dia Mirza, una miss Asia-Pacífico (2000) pasada a Bollywood. La película, como es de esperar, adapta el romance juvenil de New Bollywood para ser apta para las pantallas iraníes. La fórmula sigue siendo una estructura híbrida, pero esta vez algo descafeinada: los números musicales no son cantados por los actores y actrices y solo interviene un baile coreografiado masculino a la mitad de la película. De los seis números, dos son cantados por un autor iraní y cuatro por parte de cantantes indios. Se trata de una historia de amor, rodada en su mayoría en Mumbai. Hay una escena que sintetiza todo el pasaporte ideológico de la película: Ali, el estudiante iraní de medicina en una universidad india, regala un velo, recuerdo de su madre, a Karishma, su amante india. Karishma cubre su cabeza con el velo en señal de amor. *Salam Mumbai*, pasa los permisos gubernamentales, llega a las pantallas del cine en Irán y se convierte en la segunda película más taquillera del año 2016, tras la oscarizada *El viajante* (*Forushandeh*, Asghar Farhadi, 2016).

Mohammadpur en 2018 continúa la estela del éxito de *Salam Mumbai* para esta vez producir y dirigir otra coproducción con sus colegas indios: *The Devil's Daughter* (*La hija del diablo*, 2018). La película repite la misma estructura de *Salam Mumbai*, pero esta vez no trata una historia de amor. Es multilingüe (con diálogos en persa, hindi e inglés) y subtítulo en persa. De nuevo adornan la narrativa los seis números musicales, uno de ellos, el número central, con un baile masculino coreografiado al puro estilo de Bollywood. La película, esta vez está íntegramente rodada en Mumbai.

Quizás podamos denominar el año 2018 como el año del inicio de una nueva etapa en las relaciones cinematográficas de ambos países: Mayid Mayidi, con importantes premios internacionales a su espalda, consigue rodar en India su proyecto de largometraje *Beyond the Clouds* (*Por encima de las nubes*, 2018), basado en un guion suyo coescrito con un colega iraní Mehran Kashani. La película fue producida por la recién creada productora Namah Pictures en Mumbai, junto con Zee Studios. El estilo de Mayidi, un cine reflejo de bajos fondos en la película se vuelve híbrido: rodada con un elenco íntegramente indio, termina también multilingüe (hindi, tamil e inglés) para narrar la lucha diaria de personajes por la supervivencia en un entorno marcado por la pobreza e injusticias sociales.

## 9. Conclusiones

La continuada relación cinematográfica entre Irán e India a lo largo de la historia del cine sonoro de ambos países muestra sustratos culturales comunes y también la gran atracción del cine indio para el público iraní. En otras palabras, la solución de artifices de masala films, para domesticar a Hollywood al gusto del público local, también funciona en Irán. No hay duda de que la fórmula también funcionó en otros países de una cierta similitud cultural con Irán como es el caso de Egipto, Turquía y Líbano. La mezcla genérica, los números musi-



cales, los cronotopos habituales de bailes, un toque de erotismo, pero fundamentalmente bañado de mensajes morales, hacían a los filmes masala procedentes de India, como un espacio de entretenimiento, pero a la vez un mundo ilusorio donde las realidades sociales se convertían en posibilidades, aunque ficticias. Maltratada, durante un largo y sostenido tiempo por los intelectuales tradicionales y modernos, este potente manantial de generación de cultura popular, ha sobrevivido a las revoluciones, prohibiciones y censuras atroces para mostrar que la división entre la baja y la alta cultura es ilusoria y tal y como en su día lo teorizó Pierre Bourdieu (1984) es una cuestión de clase.

En cualquier caso, filmfarsi merece una revisión histórica, para ser examinado como un estilo híbrido creado por una red transnacional de intercambios estilísticos y tecnológicos entre países como Irán e India. Un similar contexto cultural, político y lingüístico entre ambos países, además de otras geopolíticas como es el caso de Egipto y Turquía, llevan a los primeros cineastas artesanos de estos países a una misma solución para domesticar el cine como un artefacto moderno. En este sentido, las relaciones cinematográficas entre Irán e India, demuestra la porosidad del término “cine nacional”, que ante todo ha de ser revisado a la luz de las nuevas historias de cine que abordan la movilidad tecno-estilística entre los cineastas y productores, más allá de las fronteras políticas, para intercambiar el conocimiento y las técnicas de creación fílmica.

## 10. Bibliografía

Baharlu, A. (2015). *El cine de Fardín por el propio Fardín* [Sinema-ye Fardín be revayat-e Fardín]. Teherán: Ghatreh.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [trad. al inglés Nice, R.]. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Beyzai, B. (2001). *Teatro en Irán* [Namayesh dar Iran]. Teherán: Roshangaran va motaleat-e zanan.

Chelkowski, P. (1977). “Ta’zieh: Indigenous Avant-Gard Theatre of Iran”. *Performing Arts Journal*, 2(1), 31-40.

Elena, A. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.

Garga, B. D. (1980). “The Making of Alam Ara, Cinema Vision India”, 1(2), 11-12. Disponible en: <http://sounds.medialabju.org/items/show/1>

Golestan, Sh. (1996). *Linterna mágica: historia del cine iraní desde los comienzos hasta la Revolución Islámica según BBC* [Fanus-e jial: sargozasht-e sinema-ye Iran as aghaz ta enghelab-e eslami

be ravayat-e BBC]. Teherán: Kavir.

Jatibi, P. (2001). *Algunas memorias de los artistas* [Khaterati az honarmandan]. Mo'in.

Kazemimojaveri, E. (2016). "A Short Introduction to Iranian Drama". *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 5 (1), 64-78. <https://doi.org/10.4000/mimesis.1113>

Naficy, H. (1995). "Iranian Cinema under the Islamic Republic". *American Anthropologist*, 97(2), 548-558. <https://doi.org/10.1525/aa.1995.97.3.02a00130>

Naficy, H. (2011a). *A Social History of Iranian Cinema vol 1*. Durham: Duke University Press.

Naficy, H. (2011b). *A Social History of Iranian Cinema vol 2*. Durham: Duke University Press.

Omid, Y. (1995). *Historia del cine iraní (1900-1979)* [Tarij-e Sinemā-ye Irān (1358-1369)]. Teherán: Rozaneh.

Rangoonwalla, F (1975), *75 Years of Indian Cinema*, Nueva Delhi: Indian Book Company.

Rekabtalaei, G. (2015). "Cinematic Revolution: Cosmopolitan Alter-cinema of Pre-revolutionary Iran". *Iranian Studies*, 48(4), 567-589. <http://dx.doi.org/10.1080/00210862.2014.895539>

Sadr, H. (2002). *La historia política del cine iraní* [Tarij-e siasi-ye sinema-ye Iran]. Teherán: Ney.

Zahedi, F. (2018). "Masculinity Crisis and the Javanmard Icon in Iranian Cinema". En Ridgeon, L. (Ed.) *Javanmardi: The Ethics and Practice of Persianate Perfection*. Londres: Gingko Library.

Zahedi, F. (2021). "From Black Comedies to Social Realism: Rakhshan Banietemad's Early Feature Films". En Ghorbankarimi, M. (Ed.) *Refocus: Films of Rakhshan Banietemad* (pp. 27-41). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Zeydabadi-Nejad S. (2016). "Watching the Forbidden: Reception of Banned Films in Iran". En Hagener M., Hediger V., Strohmaier A. (Eds.) *The State of Post-Cinema* (pp. 99-113). Londres: Palgrave Macmillan.

Zhirafar A. (2013). *Una historia de doblaje filmico en Irán vol. 1* [Tarikhche-ye dubleh be farsi dar Iran]. Teherán: Kulehposhti.

## 11. Filmografía

Cousins, M. (Director) (2011). *The Story of Film: An Odyssey*. [Documental]. BIM, Hopscotch Films. [DVD 4].

Irani, A. (Director). (1933). *La chica de Larestán (Dojtar-e Lor)*. Imperial Films. [Película/Video]. Obtenido de YouTube (31 marzo 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=X6r-3fUtsrPY>

Yasami. S. (Director). (1965). *El tesoro de Gharun (Gany-e Gharun)*. Purya Film. [Película/Video]. Obtenido de YouTube (19 febrero 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=S5c-TWcwc-0g>

Kapoor, R. (Director). (1964). *Sangam* [Película/Video]. Mehboob Studio Filmistan. Obtenido de YouTube (11 noviembre 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=MzXYpAHL-Vjg>

Chanakya. T. (Director). (1972). *Día y noche (Subab-o-Shaam)*. [Película/Video]. Ariana films y Shri Ganesh Prased Movies. Obtenido de YouTube (9 mayo 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=ss4Z9VLsgms>

Mohammadpur. Gh. (Director) (2016). *Salam Mumbai* [Película]. Nihalani, P.; Noruz Beigi, Y. (Productores). [DVD]

Mhammadpur. Gh. (Director) (2018). *The Devil's Daughter (Dojtar-e sheitan)* [Película]. Lucky M.; Mhammadpur. Gh. (Productores). [DVD]

Mayidi. M. (Director). (2018). *Beyond the Clouds (Ansu-ye abrha)* [Película]. Namah Pictures; Zee Studios. [DVD]



Licencia Creative Commons  
Miguel Hernández Communication Journal  
mhjournal.org

**Cómo citar este texto:**

Farshad Zahedi (2022): Iran-India, film relationships: a historical review of filmfarsi, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (2), pp. 451 a 470. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1468