

SUPERFICIES DEL ANHELO: UN RETRATO DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA A PARTIR DE SHIRIN*

PEDRO ALVES

INTRODUCCIÓN

La experiencia cinematográfica implica un diálogo significativo entre un autor y un conjunto de receptores, a través de la extensión visual y sonora de una película. Partiendo de una propuesta definida, el espectador fílmico accede a una serie de informaciones que se prestan a su percepción, comprensión e interpretación personales. Además, el advenimiento de un entendimiento subjetivo y original sobre el filme influye también en la propia definición y potencial de la película, puesto que (re)configura la pragmática y los efectos que emanan de su materialidad y capacidad de significación. Jauss (1982: 116) destaca que los procesos de recepción son necesariamente selectivos, dependiendo de condensaciones y valoraciones que simplifican el estímulo de la película, pero enrevesando, a la vez, su carácter significante. Así, un filme se dibuja como una propuesta, pero se reconfigura como experiencia, implicando, de este modo,

tránsitos e influencias diversas y complejas entre los polos de creación y fruición cinematográficas.

El cineasta e investigador portugués João Mário Grilo afirmaba que «[p]ara saber realmente lo que es un espectador, hay que llevar a un niño a su primera sesión de cine. No se debe observar la película [...], sino su rostro. Se asistirá entonces a lo que es el nacimiento de ese fantasma, que volverá a aparecer [...] cada vez que ese niño vuelva al cine» (Grilo, 2006: 54). Grilo, de este modo, parecía adivinar la obra cinematográfica que Abbas Kiarostami vendría a producir dos años más tarde, contextualizada en este campo de diálogo entre autores y espectadores a través de un relato fílmico. En su película *Shirin* (شیرین, Abbas Kiarostami, 2008), el director iraní escenifica la trágica historia de amor de la princesa homónima, basándose en un cuento del siglo XII de Nizami Ganjavi (*Khosrow and Shirin*, 2020). Sin embargo, Kiarostami lo hace solo a través de elementos sonoros, optando por una solución visual inquietante: durante la

narración, vemos exclusivamente los rostros de espectadoras¹ que, en una sala de cine (simulada) acompañan la película (supuestamente) proyectada en la pantalla del espacio diegético. Nosotros, espectadores de *Shirin*, devenimos testigos de la recepción y no de la enunciación del relato trágico de la princesa. Los rostros de las espectadoras (todas ellas actrices) ofrecen, así, un espejo fantasmático para la historia que imaginamos y los efectos interiores que intuimos, a propósito de algo que jamás vemos. *Shirin* representa un ejercicio ficcional alrededor de procesos de *espectatorialidad* que nos permite indagar nuestras relaciones con las películas y nuestros cuerpos, rostros y mentes como superficies donde se manifiestan los anhelos de nuestra existencia. Como refiere Gronstad (2013: 30), enseña la dimensión visceral, íntima, empática e imaginativa de un ritual colectivo. Por eso, la película se ofrece a una reflexión necesaria y pertinente sobre los procesos individuales y colectivos adscritos a la experiencia cinematográfica y las influencias bidireccionales que los definen de modo subjetivo y particular².

LA INTENCIONALIDAD DE UNA IMAGEN Y DE SU(S) AUSENCIA(S)

La configuración de los constituyentes narrativos de una película revela parte de lo que el autor es y de lo que quiere decir o plantear. Una película, igual que un texto, transporta la «sombra» de su autor: «Un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros, trazos, rostros, nubes necesarias» (Barthes, 2006: 56), reflejando «la introspección de su realizador, sus inquietudes culturales, sus referencias» (Gutiérrez San Miguel, 2011: 174-175). Sin embargo, un autor se define también por el lugar atribuido a los receptores en su película, en función de diferentes y posibles tipologías de participación (espectador real, ideal o implícito, definidos entre la concreción o la abstracción de la vivencia fílmica). La experiencia narrativa se construye, entonces, bajo procesos

LA EXPERIENCIA NARRATIVA SE CONSTRUYE, ENTONCES, BAJO PROCESOS DE RECEPCIÓN QUE EL AUTOR TIENE PRESENTES Y MOLDEA SEGÚN SUS INTENCIONES EXPRESIVAS, REQUIRIENDO DEL ESPECTADOR COMPRENSIÓN, INTERPRETACIÓN Y ATRIBUCIÓN DE SIGNIFICADOS Y SENTIDOS A LA PELÍCULA, EN FUNCIÓN DE SU PERSONALIDAD Y PERSPECTIVA SUBJETIVA

de recepción que el autor tiene presentes y moldea según sus intenciones expresivas, requiriendo del espectador comprensión, interpretación y atribución de significados y sentidos a la película, en función de su personalidad y perspectiva subjetiva. Monteiro, convocando el paradigma interaccionista de Jauss, refiere que «la obra no existe, la obra *ocurre* en cada interacción con el receptor» (Monteiro, 1996a: 135). Casetti (1989: 35) añade que cada filme «dibuja» un espectador (tipología de receptor), le asigna un «sitio» (perspectiva discursiva) y le hace seguir un «trayecto» (asimilación crítica del recorrido narrativo y de la sucesión de eventos y elementos fílmicos).

El trayecto *espectatorial* de *Shirin* es particularmente complejo, dividido entre las espectadoras (personajes) que retrata, y los espectadores (nosotros) que las observan. Dicho camino es trazado a partir de capas diegéticas y extradiegéticas que indagan en el lugar del espectador y su relevancia en la configuración y reconfiguración de una película, siempre a partir del modo por el cual Kiaraostami trabaja las escenas con sus actrices (el proceso asume una relevancia casi tan grande como el propio resultado). *Taste of Shirin* (نیری ش معط, Hamideh Razavi, 2008), *making of* de la película analizada en este texto, nos muestra varios momentos en los que el director da indicaciones a sus protagonistas sobre cómo interpretar y repre-



Imagen 1. Expresión de indiferencia de una espectadora en *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

sentar los momentos de una película inexistente, a la cual no tienen forma de acceder (de manera visual o sonora)³. Kiarostami maneja cuidadosamente los momentos de ese filme imaginario, pidiéndoles ligereza e indiferencia para las escenas iniciales (Imagen 1) o tristeza para las escenas finales (Imagen 2), dependiendo de un resultado que solo él conoce e imagina⁴. Además, va indicando a las actrices hacia dónde deben mirar, qué hacer con su expresión facial, qué tipo de postura deben adoptar, corrigiendo y adaptando, en todo momento, el comportamiento corporal y emocional de sus protagonistas. Así, Kiarostami escenifica las reacciones que todo director de cine intenta suscitar, a partir de la obra que configura, dibujando su espectador y proceso de recepción ideales. Sin embargo, el director iraní lo hace en el marco de una película que, al no existir, se alimenta de lo que cada actriz lleva dentro de sí misma, de cara a generar las imágenes necesarias para nuestra fruición de *Shirin*: aquellas que imaginamos de la historia y las expresiones de las actrices. En esta línea, Baudry (1970: 395) afirma que el cine instaura una paradoja entre el reflejo de las imágenes en la pantalla y el reflejo que adviene de esas imágenes, originarias no en la realidad entendida como mundo físico de existencia humana o el aparato físico de exhibición fílmica, sino en aquella



Imagen 2. Expresión de tristeza de una espectadora en *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

realidad procedente del mundo interior del espectador. Durante la experiencia fílmica «no somos conscientes del vacío de la pantalla ni de la fuente de luz que la ilumina. Solamente vemos la proyección de nuestra mente fundiéndose con la fantasmagoría cinematográfica, convirtiendo la ilusión en vivencia con el concurso de las emociones a las que luego atenderemos» (Portillo, 2011: 112). Es por ello que *Shirin* mezcla de forma interesante la dirección de actrices en el marco de una ficción y la invocación de elementos reales e interiores que definen a cada una de ellas, ya no solo como artistas, sino también como espectadoras, mujeres y personas⁵.

La película presenta un diálogo interesante entre imagen y sonido, incorporado en un trabajo exhaustivo sobre el fuera de campo. La idea de imagen como punto de contacto privilegiado con determinada historia enunciada se subvierte, ya que el relato de los eventos del triángulo entre Shirin, Cosroes y Farhad surgen exclusivamente a través del sonido —la imagen se dedica solo a la observación de la recepción de esa misma historia por parte de las 114 espectadoras (113 actrices iraníes y una francesa, Juliette Binoche)—. En ese sentido, surgen dos tipologías de fuera de campo. Uno, más obvio, resulta de la ausencia de la historia del cuadro fílmico. El otro, también pertinente,



Imagen 3. Diferentes reacciones de espectadoras en *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

explora el fuera de campo visual de las protagonistas: a partir de su rostro y comportamiento visible, buscamos desvelar sus movimientos interiores (racionales y afectivos), accediendo a su esfera privada a partir de lo que su apariencia pública sugiere. De este modo, la pantalla instaura una visión parcial de la narrativa, permitiendo al autor jugar con «todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio en *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta» (Bonitzer, 2007: 79). En *Shirin*, se cumple la idea de que «la imagen comunica solo un movimiento, el movimiento del espectador», donde «la emoción es moción» (Mondzain, 2015: 289). Participamos en un juego de adivinar ideas, afectos, deseos, miedos, frustraciones y otros aspectos caracterizadores de cada espectadora, a partir de las expresiones faciales y los gestos corporales que se producen como reacción a la historia narrada. Imaginamos la procedencia y los significados de

una mirada fija o desviada, de una boca trémula o abierta, de una frente fruncida o relajada (Imagen 3). La película relata la historia trágica de Shirin, pero, sobre todo, nos va revelando quién la ve, escucha e interpreta. A lo largo de hora y media de duración —y manteniendo la estética que caracteriza muchas de sus películas (*close-ups*, inmovilidad de la cámara, montaje lento)—, Kiarostami nos proporciona el tiempo necesario para observar, intuir e imaginar los movimientos interiores de las espectadoras que retrata. Al mismo tiempo, la proximidad de la cámara a sus rostros permite nuestro acercamiento a su vida interior y contribuye a desdibujar la geografía mental de la sala de cine donde el visionado de la película tiene lugar⁶. Si «la condición del espectador es la de un sujeto que cambia incesantemente de lugar» (Mondzain, 2015: 246), en *Shirin* ese lugar es, a la vez, físico y metafísico. Las espectadoras (y los pocos espectadores) van siendo repositionadas sin necesidad de atender a la continuidad espacial (no hay una

perspectiva general de la sala). De este modo, se amplía el espacio como campo simbólico donde caben todas las variables y variaciones de la recepción cinematográfica.

Es particularmente relevante el modo mediante el cual el director iraní utiliza y potencia el espectro sonoro de la película, único canal por donde entendemos a qué sucesos las espectadoras reaccionan. El sonido aprovecha el espacio que hay más allá de los límites de la pantalla para intervenir en la orientación de la acción y en la vivencia del mundo ficcional por parte de las protagonistas. Debemos recordar el hecho de que «poner un foco en el oído y en el sonido enfatiza directamente la espacialidad de la experiencia cinematográfica: podemos oír a través de las esquinas y de las paredes, en una oscuridad completa o en una claridad cegadora, incluso cuando no vemos nada» (Elsaesser, Hagener, 2010: 131). Si nosotros, espectadores de la película, somos ciegos relativamente a la acción narrativa a la que las espectadoras asisten, el sonido no solo hace posible la anticipación o sugerencia auditiva de las imágenes invisibles, como permite también confirmar la realidad de esas mismas imágenes, responsables de las reacciones visibles en las espectadoras. Por otra parte,

los sonidos devienen símbolos de la presencia de los personajes, independientemente de que haya o no diálogo, sirviendo para reforzar la presencia de elementos narrativos en un campo visual que siempre nos está vedado⁷.

La música también adquiere particular relevancia para subsanar la ausencia de imágenes de la historia trágica de Shirin. La película empieza con un conjunto de páginas de un manuscrito antiguo donde aparecen los créditos iniciales asociando palabra, pintura y música como elementos que parecen dotar de un carácter más clásico a la obra⁸. Por un lado, la estética utilizada evoca la medievalidad de la historia narrada (Imagen 4), aproximándose a las ilustraciones de Muhammed ibn Mulla Mir al-Hosseini que integran el manuscrito de 1591 (Khosrow and Shirin, 2020). Por otro, la música evidencia el carácter épico y romántico de la narrativa, con un tema que establece la tonalidad emocional y psicológica del relato, y refuerza, a su vez, lo que se muestra (o se va a mostrar) en la representación fílmica (Sánchez Viedma y Blanco Trejo, 2012: 16-19). A lo largo de la narrativa, la música asume un papel relevante en la representación de estados emocionales suscitados en las espectadoras que miramos, fomentando una

Imagen 4. El manuscrito utilizado para los créditos iniciales de Shirin (Abbas Kiarostami, 2008)



interpretación unívoca por su literalidad y por el hecho de que la música siempre está compaginada con lo que escuchamos de la acción narrada. Los temas musicales evocan sentimientos como el amor y emociones como el miedo o la rabia, generando sugerencias narrativas a partir de estructuras y códigos recurrentes en otras experiencias fílmicas, compartidas en el seno del bagaje cultural que nos define como espectadores. En el momento de la fruición de una película no somos *tabulae rasae* en las que la narrativa fílmica inscribe totalmente sus aportaciones racionales, sensibles y afectivas. Nuestro montaje interior del filme (visual y sonoro) siempre está condicionado por experiencias pasadas, por nuestro ambiente sociocultural y por nuestra historia de vida (Tripero, 2011: 36-37). Los espectadores «crean significados sobre los textos basándose en las suposiciones y conocimientos que ya traen cuando se produce su encuentro con ellos» (Jancovich, Faire, Stubbings, 2003: 7). Esto significa que nuestros antecedentes y nuestro contexto individual y colectivo influyen en la percepción, reconfiguración e interpretación que llevamos a cabo sobre una película, determinando decisivamente la experiencia fílmica desarrollada y la redefinición del carácter significativo de la obra. No existe una comprensión innata de un filme y, por eso, sirviéndose de la apertura que una obra ofrece para una experiencia subjetiva (Eco, 1976), cada espectador crea una posible vida de la película, a través de su perspectiva e interpretación particulares, condicionadas por todo lo que le acompaña inevitablemente en el momento de la recepción y en el transcurso de su vida (Stai-ger, 2000: 193).

LAS ESPECTADORAS SON LA PELÍCULA

En la situación de recepción fílmica escenificada en *Shirin*, Kiarostami conduce a las espectadoras a percibir la película imaginaria como campo de aplicación de mucho de lo que las define. Por otra parte nos conduce a nosotros, espectadores,

a entender la película imaginaria según los procesos de recepción que intuimos en las espectadoras-protagonistas. A ellas se les requiere que se apropien de un mundo ficcional y de creación ajena para transformarlo en un universo familiar, con resonancias e inferencias personales. Las imágenes (inexistentes) atrapan la atención de las espectadoras, no solo como simulación, imitación o duplicación, sino sobre todo como «mundo sometido a las narraciones que tenemos en nuestra cabeza, donde comprendemos los personajes confrontando su ambiente cognitivo con el nuestro, un mundo, sobre todo, que interpretamos en función de las intenciones que atribuimos al responsable de la comunicación narrativa» (Jost en Monteiro, 1996b: 88). Asimismo, la interpretación de la película establece una mediación y proporciona autocomprensión a sus protagonistas, propiciando una apropiación subjetiva del universo narrativo de acuerdo con su situación vital (Babo, 2015: 36). *Shirin* deviene, entonces, campo para una reconfiguración personal y subjetiva de relaciones, estados, intervinientes y situaciones narrativas por parte de espectadoras que utilizan el filme como espacio de reconocimiento de sí mismas. Aplican, de forma íntima, sus componentes existenciales a una exterioridad que les pide incorporación de marcas cognitivas y afectivas. En ese sentido, *Shirin* instaura un campo de participación bicéfala. Por una parte, demanda un acto de proyección que permite a las protagonistas introducirse en la película, abandonar sus fronteras caracterizadoras e incorporarse en una experiencia común y *objetivadora* de su subjetividad. Por otra parte, instaura un proceso de identificación, apuntando hacia el interior de las receptoras, que incorporan el mundo ficcional y los elementos narrativos (o algunos de ellos) y, de ese modo, asumen la posición de sujeto imaginario de la propia acción (Elsaesser, Hagener, 2010: 37).

La referida proyección del interior consciente o latente de las protagonistas sobre la historia narrada no es exclusiva de un proceso de experiencia

cinematográfica, ya que, como afirma Morin (1996: 107), todo ser humano tiende a aplicar aspiraciones, deseos, obsesiones o temores sobre todas las cosas y entes en la definición de su identidad real. La organización fílmica de eventos y elementos implica una dirección asumida (por el autor) que permite la aplicación de la subjetividad del espectador, que asume el texto como suyo y reconfigura su sentido y sus significados. No sorprende, entonces, que las espectadoras de *Shirin* experimenten una situación de recepción fílmica que proporciona unas condiciones privilegiadas para la emergencia de contenidos latentes u ocultos de su personalidad e identidad. Aunque mantengan la consciencia sobre el estatuto ficcional de la película, se sumergen y se transportan hacia una proximidad mayor con los eventos fílmicos, una posición que permite una aplicación más intensa de sus capacidades y características —conscientes o inconscientes— a los elementos de la narrativa.

NO SORPRENDE, ENTONCES, QUE LAS ESPECTADORAS DE SHIRIN EXPERIMENTEN UNA SITUACIÓN DE RECEPCIÓN FÍLMICA QUE PROPORCIONA UNAS CONDICIONES PRIVILEGIADAS PARA LA EMERSIÓN DE CONTENIDOS LATENTES U OCULTOS DE SU PERSONALIDAD E IDENTIDAD

Si el movimiento proyectivo se puede explicar a la luz de la necesidad de aplicar deseos, ambiciones o frustraciones que uno no ha podido resolver en la vida real, dicho potencial surge también en la identificación, aunque direccionado hacia una proximidad afectiva con algo que se aproxima a quienes somos o aquello que anhelamos. Sorlin afirma que el proceso de identificación (secundaria) implica que «los espectadores retoman por su cuenta lo que ven, se “ponen en lugar” de los personajes» (Sorlin, 1985: 123). Mitry, por su parte, agrega que «la identificación del espectador (que es

como un acrecentamiento de la creencia en la realidad del film) supone una especie de renuncia a sí mismo, aunque sea por el tiempo del espectáculo, para identificarse con lo “otro» (Mitry, 2002a: 211). Las espectadoras de *Shirin* siguen el recorrido narrativo de una princesa medieval que enfrenta problemas atemporales (amor, celos, muerte), fácilmente trasladables o reconfigurables en la vida real de las protagonistas. Eso facilita también el proceso de identificación y los movimientos afectivos entre la película y sus receptoras, desvelando o sugiriéndonos sus características interiores. No obstante, la identificación puede ocurrir, también, en la equivalencia entre la perspectiva (visual y/o sonora) del sujeto-enunciador y la del sujeto-espectador. Dicha identificación (primaria) surge asociada a un punto de vista que no es controlado ni definido por el receptor fílmico, determinando el punto de acceso a un universo presente ante sus sentidos que, sin embargo, limita su participación en el transcurso de los eventos de la historia. El sujeto-receptor se identifica a sí mismo bajo una perspectiva proyectiva y receptiva, identificándose de esa forma con el aparato de exhibición de la película (Metz, 2001: 63-65). En *Shirin*, los espectadores (nosotros) y las protagonistas son ambos testigos de la misma historia, pero con dos diferencias fundamentales: los primeros acompañan a través del sonido algo que las protagonistas también pueden mirar; las segundas dedican su mirada a observar las espectadoras y a asociar su comportamiento físico a la historia narrada. Con la estética visual de *Shirin*, Kiarostami potencia la identificación secundaria de las espectadoras con los personajes de la película imaginaria, pero también la nuestra hacia las mujeres-protagonistas. En cuanto a la identificación primaria (con la cámara), también esta se divide entre la mirada de las mujeres hacia la pantalla imaginaria y nuestra mirada hacia los rostros de las espectadoras que asisten a esa película. Así, se dan dos tipos de proyección (diegética y extradiegética) de una película en la superficie de una pantalla; dos tipos de espec-

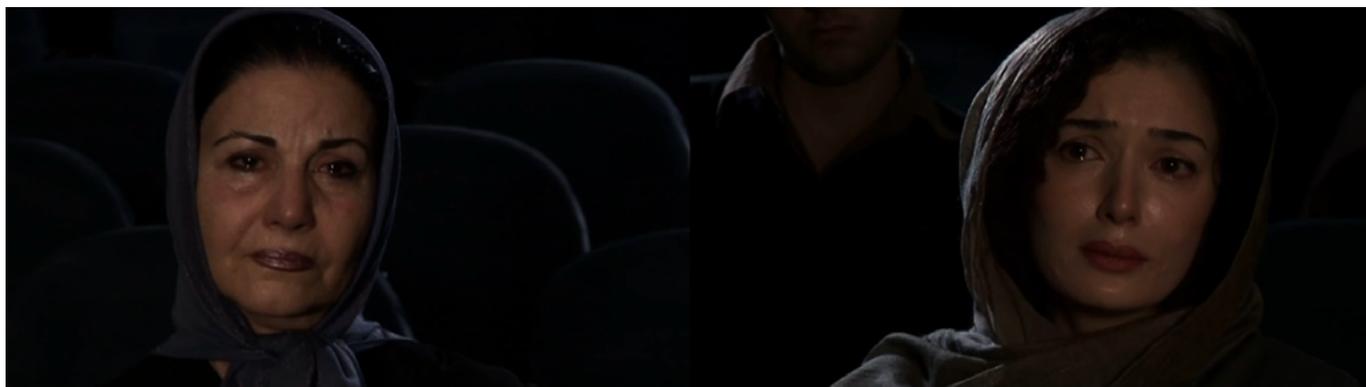


Imagen 5. Dos espectadoras llorando ante los eventos trágicos de la narración (*Shirin*, Abbas Kiarostami, 2008)

tadores clavan su mirada y proyectan sus sentidos sobre una superficie, generando las diferentes tipologías de identificación. De la misma forma que cada pantalla recibe la proyección de los eventos y elementos, que componen la historia imaginaria y el recorrido del universo fílmico, cada espectador utiliza su consciencia como superficie de recepción de todo lo que percibe, comprende e interpreta, depositando así dichos elementos en su retina y en su entendimiento y sensibilidad.

LA CATARSIS DE LO REAL EN LA FICCIÓN

Casi al final de la película, la princesa Shirin interpela directamente a las protagonistas a través de un monólogo, después de la muerte de Cosroes a las manos de su hijo (Shiroyeh) y momentos antes de su propio suicidio (el monólogo servirá, justamente, para comunicar esa decisión a «sus hermanas», las espectadoras). Shirin afirma: «Y aquí estamos, yo, Cosroes y vosotras, mis hermanas lastimeras. Observan el cadáver de Cosroes y lloran. Escuchan mi historia y lloran. Y yo miro vuestros ojos, a través del velo de lágrimas. ¿Estas lágrimas son derramadas por mí, Shirin? ¿O por la Shirin dentro de cada una de vosotras? Aquella Shirin que no ha visto de la vida ni atención, ni favor. Se enamoró y nadie retribuyó. Estaba sola y nadie creyó en su soledad. Y solo después de muerta se acordaron de una chica enamorada

por el juego de la lluvia y del sol y el arcoíris en sus ojos y las lágrimas de siete colores que rodaron por su cara». Este monólogo final de Shirin es el momento donde Kiarostami parece asumir, de forma más evidente, todo el proceso de conexión identificativa entre Shirin, su historia y las mujeres que acompañan ambas en su experiencia fílmica. Sin embargo, y aunque dicha relación se asuma explícitamente en este momento, los reflejos entre espectadoras y película acompañan el desarrollo de esta última desde el principio⁹.

El director iraní también parece buscar una experiencia de representación que ofrezca a la película un grado de catarsis y de saciedad afectiva procedentes de la realidad de las protagonistas. Con eso, surge la cuestión fundamental del filme: ¿Cuál es la verdadera historia de *Shirin* (película)? ¿Aquella vivida por la princesa, en búsqueda de su amor? ¿O las historias invisibles, incompletas, que las actrices y espectadoras retratadas dejan transpirar desde sus expresiones, miradas y gestos (Imagen 5)? La naturaleza del cine (y más concretamente de la experiencia subjetiva y emocional que proporciona) posee determinadas características que estimulan la emersión de aspectos recónditos del ser humano. La ausencia de los contenidos fílmicos (personajes, acciones, contextos y demás elementos presentes en la película) permite al espectador establecer distancia y seguridad relativamente al universo vivido. Sin embargo,

el filme sustituye el espectador por otras figuras que actúan y sufren en su lugar, para que él pueda disfrutar del recorrido narrativo sin consecuencias reales y sin una implicación excesiva. Eso mismo afirma Žižek: «Al delegar en el otro aquello que existe en lo más profundo de mí, incluidos mis sueños y mis ansias, abro un espacio donde puedo tener la libertad de respirar; [...] cuando el otro es sacrificado en mi lugar, tengo la libertad de proseguir con mi vida con la consciencia de haber pagado por mi culpa» (Žižek, 2006: 23). Las espectadoras de *Shirin* parecen enfrentar aspectos abstrusos, frustraciones y deseos no expresados, ganando una forma de confrontarlos y solucionarlos, aceptándolos o rechazándolos. La película, «con sus imágenes y sonidos verdaderos (exteriores), [...] contribuye a nutrir con una substancia suplementaria e importada el flujo fantasmático del sujeto, a irrigar las figuras de su deseo», deviniendo así en «una práctica de la saciedad afectiva» (Metz, 2001: 109). *Shirin* sugiere esa experiencia de asomo de elementos que forman parte de las vidas de las actrices, pero que pocas veces habrán encontrado la posibilidad o pertinencia de manifestarse. La película representaría, en ese sentido, un ejercicio de libertad y liberación donde las protagonistas asumen y experimentan con intensidad la vivencia y correspondencia emocional de aspectos relevantes de su existencia.

Este tipo de proceso de participación en la experiencia cinematográfica evoca, necesariamente, el contexto político y sociocultural de las espectadoras. Dicho contexto influye en lo que Teixeira Lopes (2000: 313) define como la «disposición afectiva» del receptor fílmico, es decir, el estado y la forma en función de los cuales el individuo recibe (subjétivamente) un filme, movilizándolo determinadas actitudes, convenciones, normas y perspectivas que forman parte de su identidad y que son resultado también de su inserción en un determinado ambiente colectivo. En diferentes momentos de la película, la princesa interpela (directa o indirectamente) a las espectadoras a propósito de una diversidad de

EL RELATO DE SHIRIN, COMO MODELO NARRATIVO Y VIGENCIA SUBYACENTE A LAS NARRATIVAS PERSONALES DE CADA ESPECTADORA, ADQUIERE RELEVANCIA COMO HERRAMIENTA PARA LA BÚSQUDA DE SENTIDO QUE EMPRENDE CADA PROTAGONISTA EN LA RELACIÓN CON SU REALIDAD INDIVIDUAL Y SOCIAL

temas asociados a su historia: amor, esperanza, temor o inconformidad. Sus palabras e interpelaciones no se remiten exclusivamente al contexto narrativo de la película, sino que también se abren a una aplicabilidad y pertinencia relativa al ambiente político y sociocultural de las espectadoras. Varios diálogos y monólogos de la película evocan ideas y situaciones que se relacionan con el contexto de las mujeres en Irán¹⁰, dando lugar a reflexiones sobre la cuestión patriarcal y familiar iraní (Moradiyan Rizi, 2016: 50), donde la mujer, muchas veces, se ve oprimida por relaciones de poder que conceden responsabilidades y privilegios diferentes a hombres y mujeres. Saljoughi (2012: 519) refiere que *Shirin* convoca el fracaso de la revolución iraní de 1979 en lo que concierne a salvaguardar la relevancia de la mujer dentro de una perspectiva colectiva de su sociedad y cultura. Moradiyan Rizi (2016: 49-50) añade que muchas de las representaciones de historias de amor heterosexual en la literatura persa y en el cine iraní imponen ideales femeninos como la invisibilidad, castidad y silencio de las mujeres, pero *Shirin* releva la individualidad femenina a través del aparato fílmico, aproximando a los espectadores a la subjetividad, el deseo y la identificación por detrás del rostro de cada mujer. Las mujeres que asisten a la película, con sus diferencias idiosincráticas y contextuales, parecen proyectarse hacia el mismo relato y de ese mismo relato extraen una variedad de resonancias y transferencias vitales. Acompañamos la narración sonora de los eventos, pero lo que nuestra mirada proporciona es la interpretación

de los datos sonoros transferidos hacia las vidas de las espectadoras que observamos. Por otra parte, la mirada de cada espectadora parece reflejar una lucha por sobrepasar el impedimento de tomar sus propias decisiones, basadas en sus necesidades y deseos personales (Gyenge, 2016: 138). Por eso, y en el seno de la cultura y sociedad iraní, la experiencia del relato de la princesa Shirin se ofrece para saciar afectivamente aspectos vitales por cumplir, resolver tensiones acumuladas o conferir sentido a eventos, hechos y elementos del mundo real que pueden carecer de lógica según el entendimiento apriorístico de cada espectadora. Posicionando a la mujer como protagonista expande límites culturales, sociales y políticos, cuestionando los factores de opresión femenina en Irán y proporcionando la catarsis de dicha condición.

CONCLUSIÓN

El relato de *Shirin*, como modelo narrativo y vigencia subyacente a las narrativas personales de cada espectadora, adquiere relevancia como herramienta para la búsqueda de sentido que emprende cada protagonista en la relación con su realidad individual y social. Más allá de la correspondencia directa con hechos de cada realidad personal, la historia de Shirin proporciona estructura y significación a las diferentes historias vitales de las espectadoras. Lo que escuchamos de aventuras y desventuras en el recorrido narrativo de Shirin, lo imaginamos en las situaciones y recorridos vitales de las mujeres que asisten a su historia. En ese sentido, las mujeres perpetúan y desdoblan la narrativa de la princesa en múltiples versiones de esta, tomándola como modelo para diferentes significados. Entre lo que las protagonistas observan y lo que nosotros observamos de ellas, *Shirin* instaura un diálogo entre dos superficies que definen el impacto pragmático de una película: la pantalla y el espectador. Los anhelos de autor, personajes y espectadoras cohabitan en el espacio de una experiencia que releva la propia definición y potencial

de lo que es *ver una película*. En un momento determinado de *Taste of Shirin*, Kiarostami lo muestra de manera manifiesta a sus actrices, mientras las prepara para grabar: «Ahora, como espectadoras, os vais a mirar como actrices». Las historias y los elementos personales de las actrices, convocados para la escenificación del director iraní, establecen un juego entre lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado, pero también entre la simulación ficcional y el registro documental. Ficción y realidad se combinan en un sentido que no se limita a evidenciar sus distancias ni tampoco a resaltar proximidades meramente metafóricas. *Shirin* destaca la relevancia de las narrativas compartidas y la capacidad del cine en invocar diferentes realidades bajo una misma superficie. La obra de Kiarostami contribuye, de este modo, a demostrar que todo el ejercicio de creación cinematográfica es, además y en todo momento, un lugar atribuido a los espectadores, cómplices en la construcción de los significados de una película y de nuevos trazos y sombras que la renuevan en cada nueva mirada. ■

NOTAS

- * Este artículo ha sido financiado por FCT – Fundación para la Ciencia y Tecnología bajo el proyecto con referencia UIDB/00622/2020. Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por el autor del artículo.
- 1 Ocasionalmente aparecen en el cuadro hombres espectadores, pero siempre en segundo plano. Por eso, el enfoque principal se centra claramente en el papel de las espectadoras femeninas como protagonistas de la película.
 - 2 El presente texto se basa en la tesis doctoral inédita del autor, *La ficción 'realizada': implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo* (2015).
 - 3 La banda sonora que relata la historia de Shirin fue realizada en postproducción; durante el rodaje, los sonidos utilizados para la película todavía no habían sido grabados.

- 4 Kiarostami explora la significación interpretativa asociada al efecto Kuleshov, potenciando el hecho de que interpretemos una imagen siempre en relación a las informaciones visuales que la anteceden o suceden (y también del sonido que las acompaña). Así, es particularmente relevante el hecho de que Kiarostami dirija la representación de sus actrices defendiendo, entre otras cosas, que «la expresión de la indiferencia se adecua mejor a la película», tal y como afirma en *Taste of Shirin*.
- 5 La utilización de la vida interior de sus actores o actrices durante el proceso de grabación de una película es algo que caracteriza el estilo de dirección y la filmografía anterior de Kiarostami (donde se evidencia un constante intento de proximidad sobre la realidad y de búsqueda de la verdad de los entornos y situaciones que sus narrativas exploran). En *Taste of Shirin* (2008), Kiarostami confirma en varios momentos esta intencionalidad, cuando le manifiesta a sus actrices: «Depende de ti definir la película para ti misma»; «cuanto más seas tú, mejor saldrá»; «la mejor forma [de actuar] es exhibir una película personal en tu cabeza. Si la tristeza es algo interno, personal, de ti misma, algo que te hizo daño hace mucho tiempo, entonces tu actuación será más genuina».
- 6 Kiarostami grabó todos los planos en la sala de estar de su casa, reconfigurando el espacio y la figuración en cada plano de las actrices.
- 7 Cuando Farhad muere en *Shirin*, escuchamos cuervos y viento antes de la confirmación de lo que ha pasado; esos sonidos nos conducen a la intuición de su probable muerte. También el sonido de un cincel a esculpir en piedra nos sugiere la presencia de Farhad en el cuadro narrativo antes de la narración o el diálogo enunciarlo claramente.
- 8 Este carácter clásico, contrario a la estética habitual de Kiarostami, se define por la utilización de los códigos visuales y sonoros concordantes, que articulan sentidos unívocos y no polisémicos o dicotómicos.
- 9 Hasta el cuarto minuto de *Shirin*, escuchamos un conjunto de mujeres (personajes de la película imaginaria) que lloran por algo trágico sucedido en el universo de la historia. Sin embargo, observamos las expresiones

neutras y todavía indiferentes de las mujeres-espectadoras, que empiezan en ese momento a adentrarse en el mundo ficcional de la película a que asisten. El diálogo entre el sonido y la imagen descritos proporciona un puente natural —diríamos, incluso, inevitable— entre los sentimientos de quien llora (narración ficcional) y de quien observamos (recepción ficcional). Si al principio dicha relación surge de la novedad de ese desfase, luego asumirá contornos de proximidad emocional constante entre las espectadoras y los personajes de la película a la que asisten.

- 10 En cierto momento, Shirin afirma: «Los hombres se calientan con el amor. Las mujeres se queman. Ellas son las primeras víctimas de ese fuego». Un poco más adelante, y a propósito de los actos violentos de Shiroveh contra su padre (Cosroes) y sus hermanos para ascender al trono del reino, Shirin vuelve a interpelar las espectadoras sobre ese tema: «Vosotras, mis hermanas, conocen mejor esta historia que yo. Este es un juego más de los hombres».

REFERENCIAS

- Alves, P. (2015). *La ficción 'realizada': implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/34408/>
- Babo, I. (2015). *Espectadores e públicos activos*. Lisboa: Nova Vega.
- Barthes, R. (2006). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudry, J.-L. (2008). Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. En I. Xavier (org.), *A Experiência do Cinema* (pp. 383-399). São Paulo: Edições Graal.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Del Portillo, A. (2011). Ilusión audiovisual: transfiguración del concepto de realidad ante los discursos cinematográficos. En F. García García, M. Rajas (coord.), *Narrativas Audiovisuales - Vol.1: El relato* (pp. 105-133). Madrid: ICONO14.
- Eco, U. (1976). *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- Elsaesser, T., Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Nueva York: Routledge.
- Grilo, J.M. (2006). *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gronstad, A. (2013). Abbas Kiarostami's *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy. *Film Criticism*, 37(2), 22-37.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2011). De lo lineal a lo simbólico a través de la interpretación simbólica. En F. García García; M. Rajas (coord.), *Narrativas Audiovisuales – Vol.1: El relato* (pp. 157-175). Madrid: ICONO14.
- Gyenge, Z. (2016). Subjects and Objects of the Embodied Gaze: Abbas Kiarostami and the Real of the Individual Perspective. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 13 (2016), 127-141.
- Jancovich, M., Faire, L., Stubbings, S. (2003). *The place of the audience: cultural geographies of film consumption*. Londres: British Film Institute.
- Jauss, H.-R. (1982). *Towards an Aesthetic of Reception*. Carlow: The Harvest Press.
- Khosrow and Shirin* (2020). Calouste Gulbenkian Museum. Recuperado de <https://gulbenkian.pt/museu/en/collection-of-stories/khusraw-e-shirin/>
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Mondzain, M.-J. (2015). *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Monteiro, P.F. (1996a). *Os Outros da Arte*. Oeiras: Celta Editora.
- Monteiro, P.F. (1996b). Fenomenologias do cinema. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, 61-112.
- Moradiyan Rizi, N. (2016). The Acoustic Screen: The Dynamics of the Female Look and Voice in Abbas Kiarostami's *Shirin*. *Synoptique*, 5(1), 44-56.
- Morin, E. (1996). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Saljoughi, S. (2012). Women and Collective Vision in Abbas Kiarostami's *Shirin*. *Iranian Studies*, 45(4), 519-535.
- Sánchez Viedma, R.; Blanco Trejo, F. (2012). La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de *El orfanato*. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(2), 11-42.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Nueva York: New York University Press.
- Teixeira Lopes, J. (2000). *A Cidade e a Cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Oporto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.
- Tripero, T. A. (2011). Análisis de la narrativa audiovisual desde nuevos presupuestos interpretativos de la psicología de la Gestalt. En F. García García; M. Rajas (coord.), *Narrativas Audiovisuales – Vol.1: El relato* (pp. 35-59). Madrid: ICONO14.
- Žižek, S. (2006). *A Subjectividade por Vir – Ensaio Crítico sobre a Voz Obscena*. Lisboa: Relógio D'Água.

SUPERFICIES DEL ANHELO: UN RETRATO DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA A PARTIR DE SHIRIN

Resumen

Una película evidencia marcas de la intencionalidad de su director, determinando lo que el espectador puede ver y escuchar, pero también lo que permanece escondido de sus sentidos. Eso presupone idealizar la recepción filmica a partir de esas decisiones, influyendo decisivamente en la relación del receptor con el filme y los grados de su involucramiento con él. Convocar deseos, frustraciones y tensiones procedentes de la vida individual y colectiva del espectador conlleva la emersión de una oportunidad de manejar, confrontar o, incluso, solucionar cuestiones reales a través de la experiencia cinematográfica. Así, una obra filmica encierra, en su carácter signifiicante, la polisemia necesaria para que, en cada visionado, nuevos caminos se revelen para la película y para quien la vivencia. *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008) constituye una obra paradigmática en lo que concierne a esta indagación de los procesos e impactos inherentes a la recepción filmica. Mezclando la escenificación sonora de un cuento mitológico y la performance de espectadoras (actrices) que se relacionan emocionalmente con la narrativa, *Shirin* entabla un trayecto abierto por los fantasmas de las realidades implícitas y explícitas de sus protagonistas. A partir del análisis de la película de Kiarostami, este artículo pretende identificar y relacionar diferentes aspectos, proximidades y distancias que conforman la complejidad e implicación vital de ver un filme, indagando la pantalla y los espectadores como superficies sensibles donde asoman los códigos-clave para desvelar anhelos por cumplir.

Palabras clave

Cine; Espectador; Recepción; Experiencia; Rostro; Pantalla; Shirin; Kiarostami.

Autor

Pedro Alves (Porto, 1984) es profesor auxiliar invitado en Escola das Artes - Universidad Católica Portuguesa, donde imparte clases de guion y producción audiovisual. Es también investigador de CITAR - Centro de Investigación en Ciencia y Tecnología de los Artes. Ha publicado diversos artículos sobre cine, narrativa, creatividad y educación y es coautor de los libros *Aprender del cine: narrativa y didáctica* y *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. Contacto: pmalves@porto.ucp.pt

Referencia de este artículo

Alves, P. (2021). Superficies del anhelo: un retrato de la experiencia cinematográfica a partir de *Shirin*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 163-176.

SURFACES OF DESIRE: A PORTRAIT OF THE CINEMATIC EXPERIENCE BASED ON SHIRIN

Abstract

A film contains signs of its director's intentionality, determining what spectators can see and hear, but also what is kept hidden from their senses. This entails an idealised conception of the film's reception based on those decisions, decisively influencing the viewer's relationship with the film and the level of engagement with it. The evocation of desires, frustrations and tensions in the individual and collective lives of spectators creates an opportunity to deal with, confront or even resolve real-life issues through the cinematic experience. Thus, in its signifying nature, a film contains the polysemy necessary for new pathways to be revealed for the film and for those who experience it with each viewing. *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008) is a paradigmatic work for this inquiry into the processes and impacts inherent in film reception. Combining the soundtrack of a mythological tale and the performance of spectators (actresses) who relate emotionally to the narrative, *Shirin* offers an open journey through the ghosts of the implicit and explicit realities of its protagonists. Based on an analysis of Kiarostami's film, this article aims to identify and relate different aspects, proximities and distances that comprise the complexity and personal involvement of watching a film, exploring the film screen and spectators as sensory surfaces where the codes for unveiling unfulfilled desires emerge.

Key words

Film; Spectator; Reception; Experience; Face; Screen; Shirin; Kiarostami.

Author

Pedro Alves is an invited assistant professor at Escola das Artes (Universidade Católica Portuguesa, Porto), where he teaches screenwriting and film production. He is also a researcher at CITAR (Research Centre for Science and Technology of the Arts). He has published several articles on film, narrative and education and is the co-author of *Aprender del cine: narrativa y didáctica* and *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. Contact: pmalves@porto.ucp.pt

Article reference

Alves, P. (2021). Surfaces of desire: a portrait of film experience based on *Shirin*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 163-176.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

