

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**La discapacidad visual en el cine iraní**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Zahra Razi**

Directora

**Isabel Martín Sánchez**

Madrid  
Ed. electrónica 2019

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Periodismo y Comunicación global



TESIS DOCTORAL

**La discapacidad visual en el cine iraní**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Autora: Zahra Razi

Directora: Dra. Isabel Martín Sánchez

Madrid, 2018

## Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer de manera destacada a mi directora, Dra. Isabel Martín Sánchez, la confianza que ha mostrado en esta investigación desde el principio, el apoyo constante durante el desarrollo de la tesis y el intenso trabajo en los últimos meses para concluir este trabajo de investigación.

Le agradezco la confianza, apoyo y dedicación de tiempo a mis profesores: Dra. María Antonia Paz, Dr. Francisco García García, Dr. Bernardino Herrera León, Dr. Joaquín Aguirre Romero, Dr. Vicente Baca Lagos y Dr. Emilio Carlos García por haber compartido conmigo sus conocimientos y sobre todo su amistad.

Además, quiero agradecer a la Universidad Complutense de Madrid, la posibilidad que me ofreció de realizar, entre 2012 y 2014, el Máster en Comunicación Social, cuyo trabajo final es el embrión de esta tesis doctoral en 2018, que me abrió la puerta a una realidad social, hasta entonces conocida pero no explorada, como es el mundo de la discapacidad visual en el cine iraní.

A Ana Crespo, por ser parte de mi vida académica, gracias por su apoyo, comprensión y sobre todo amistad y dedicación de tiempo.

A Karina por haber sido una excelente compañera de tesis y amiga, por haberme tenido la paciencia necesaria y por motivarme a seguir adelante en los momentos de desesperación.

A mis padres por ser parte importante de mi vida personal y representar la unidad familiar.  
A mi esposo por acompañarme y darme la fortaleza para seguir mis sueños y a mi querida hija Parnia, por llenar mi vida de alegrías y amor cuando más lo necesitaba.

# ÍNDICE

Resumen	9
Abstract	11
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
1.1 Presentación del objeto del estudio y su contexto	13
1.2 Hipótesis de partida	13
1.3 Estado de la cuestión	15
1.4 La presencia de la discapacidad en el cine iraní	20
1.5 Justificación del presente estudio	29
1.6 Objetivos	30
1.6.1 Objetivo general	30
1.6.2 Objetivos Específicos	30
<b>2. METODOLOGÍA</b>	<b>32</b>
2.1 Objeto del estudio	32
2.2 Preguntas de la investigación:	32
2.3 Objeto de análisis:	32
2.4 Enfoque Social	34
2.4.1 Papel fílmico	34
2.4.2 Protagonistas	34
2.4.3 Rol	35
2.4.4 Carga social/Carga familiar	36
2.4.5 Inclusión y exclusión social	37
2.4.6 Heroización	38
2.4.7 El concepto de <i>Estigma</i>	38
2.4.8 Discriminación	39
2.4.9 La representación social	40
2.4.10 Estereotipo	41
2.4.11 Sobreprotección	43
2.5 Enfoque metafórico espiritual	43
2.5.1 El símbolo en la representación de discapacidad visual	43
2.5.2 Filosofía islámica	44
2.5.3 ¿Qué es sufismo?	44
2.5.4 ¿Qué es símbolo?	48
2.5.5 Simbología de ojo	50
2.5.6 El simbolismo de ojo en el sufismo	51
2.5.7 La manifestación del color en la representación de ceguera	63
<b>3. MARCO TEORICO</b>	<b>66</b>
3.1 Definir la discapacidad	66

3.2 Teoría social de la discapacidad -----	67
3.3 Los modelos de la discapacidad-----	69
3.4 La discapacidad visual y su circunstancia -----	72
3.5 Historia de la psicología social del ciego -----	75
3.6 El cine y la representación de la ceguera -----	76
3.7 El problema de ser ciego: situación real -----	78
3.8 Tratamiento melodramático -----	80
3.9 La venganza de los ciegos -----	82
3.10 El concepto de la discapacidad en Irán -----	83
3.11 Organizaciones destacadas en relación con la discapacidad en Irán -----	84
3.11.1 La Organización de Bienestar de Irán -----	85
3.11.2 Banco de datos de personas con discapacidad -----	86
3.11.3 Centro Cultural de la Discapacidad-----	87
3.11.4 La Asociación de “Bavar” -----	87
3.11.5 La Federación de Deporte de los Invidentes -----	88
3.11.6 La Academia de Bastón Blanco -----	88
3.11.7 Las bibliotecas al servicio de los invidentes-----	89
3.12 La educación de los invidentes en Irán -----	89
3.13 Prensa especial para los invidentes en Irán -----	92
3.14 Testimonio de dos adolescentes sobre la educación de invidentes en Irán-----	93
3.15 Barreras arquitectónicas y falta de adaptación de lugares públicos para el acceso de las personas con discapacidad -----	96
<b>4. ANALISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS PELÍCULAS -----</b>	<b>103</b>
4.1 El color del paraíso -----	104
4.1.1 Introducción -----	104
4.1.2 Negro: color de dos dimensiones-----	106
4.1.3 El pájaro: símbolo del alma alejada de Dios -----	107
4.1.4 La ceguera y la naturaleza: una estrecha relación -----	108
4.1.5 La simbología de la luz -----	110
4.1.6 Mohammad, un viajero de luz hacia la Luz-----	113
4.1.7 Otros símbolos presentes en la película -----	114
4.1.8 Relaciones interpersonales del protagonista, Mohammad y su padre-----	116
4.1.9 Mohammad, su abuela y sus hermanas -----	117
4.1.10 El encuentro de dos ciegos: Mohammad y el maestro de carpintería-----	119
4.1.11 Conclusiones -----	119
4.2 El silencio -----	122
4.2.1 Introducción -----	123
4.2.2 <i>El silencio</i> : una muestra de esperanza -----	123
4.2.3 La escena del mercado como crisol de sonidos -----	126
4.2.4 Majmalbaf y su película: <i>El silencio</i> -----	127
4.2.5 Conclusión -----	129
4.3 Bab´Aziz -----	131
4.3.1 Introducción -----	132
4.3.2 Bab´Aziz, el protagonista-----	133

4.3.3 El encuentro con el cantante -----	135
4.3.4 La muerte de Bab'Aziz -----	137
4.3.5 Símbolos presentes en la película Bab'Aziz -----	138
4.3.5.1 La gacela -----	139
4.3.5.2 Marca de ángel -----	139
4.3.5.3 Mariposa -----	140
4.3.5.4 El pozo -----	140
4.3.6 Conclusiones -----	140
4.4 Los ojos negros -----	142
4.4.1 Introducción -----	143
4.4.2 El personaje con discapacidad visual -----	144
4.4.3 Rol familiar de la protagonista -----	144
4.4.4 Rol social de la protagonista -----	144
4.4.5 Rechazo social y/o familiar -----	145
4.4.6 El cine como medio poético -----	145
4.4.7 La compasión confundida con comprensión -----	148
4.4.8 La pobreza y la riqueza -----	149
4.4.9 Conclusión -----	149
4.5 El Sauce llorón -----	151
4.5.1 Introducción -----	152
4.5.2 Rol familiar del protagonista -----	154
4.5.3 La relación del protagonista ciego con su esposa -----	155
4.5.4 La relación del personaje ciego con su madre -----	158
4.5.5 De relato lineal al relato circular -----	159
4.5.6 Al encuentro con Dios -----	160
4.5.7 La metamorfosis del personaje tras la recuperación de la vista -----	164
4.5.8 Pári o la representación del hedonismo -----	167
4.5.9 El regreso a la ceguera -----	169
4.5.10 El simbolismo narrativo de Mayidi -----	171
4.5.11 Conclusión -----	175
4.6 Las margaritas -----	177
4.6.1 Introducción -----	178
4.6.2 Los personajes de los protagonistas ciegos -----	179
4.6.3 Sobreprotección -----	180
4.6.4 Palabras de Maryam, la clave final de la película -----	182
4.6.5 Conclusión -----	183
4.7 Estación del paraíso -----	185
4.7.1 La primera parte: Soroush se enamora -----	186
4.7.2 Segunda parte: Soroush puede verla, pero ella no -----	188
4.7.3 El sentimiento de culpa de Qazal -----	189
4.7.4 Conclusión -----	190
4.8 Postración al agua -----	192
4.8.1 Introducción -----	193
4.8.2 Las características del personaje invidente -----	193
4.8.3 Sobreprotección -----	194

4.8.4 Dos enfoques opuestos presentados en la película-----	194
4.8.5 Las características familiares y sociales de la protagonista-----	195
4.8.6 Conclusión-----	195
4.9 De Karje a Rin-----	197
4.9.1 Introducción-----	198
4.9.2 La invidencia como efecto colateral-----	199
4.10 Los días de la vida-----	200
4.10.1 Introducción e interpretación de la película-----	201
4.11 Dos ojos sin luz-----	202
4.11.1 Introducción-----	203
4.11.2 Creencias religiosas y discapacidad-----	204
4.11.3 Conclusión-----	205
4.12 Avinar-----	206
4.12.1 El análisis e interpretación de la película-----	207
4.12.2 Conclusión-----	208
<b>5. CONCLUSIONES-----</b>	<b>211</b>
5.1 La invidencia como recurso místico y enfoque espiritual.-----	211
5.2 La ceguera como metáfora y símbolo de pureza-----	213
5.3 Heroización de los ciegos en películas de género bélico-----	214
5.4 La ceguera y el reflejo de sus problemas en el cine-----	215
<b>6. BIBLIOGRAFÍA-----</b>	<b>218</b>
6.1 Bibliografía citada-----	218
6.2 Bibliografía consultada-----	223
<b>7. ANEXOS-----</b>	<b>225</b>
7.1 Anexo I-----	225
7.2 Anexo II-----	241

## Tabla de imágenes

3.11.1 La Organización de Bienestar de Irán	85
Imagen N°. 1	85
Imagen N°.2	86
Imagen N°.3	87
Imagen N°.4	87
Imagen N°.5	88
Imagen N°.7	92
Imagen N°.8	96
Imagen N°.9	97
Imagen N°.10	97
Imagen N°.11	98
Imagen N°.12	99
Imagen N°.13	107
Imagen N°.14	109
Imagen N°.16	110
Imagen N°.17	111
Imagen N°.18	112
Imagen N°.19	113
Imagen N°.21	118
Imagen N°.22	124
Imagen N°.23	125
Imagen N°.24	126
Imagen N°.25	133
Imagen N°.26	136
Imagen N°.27	139
Imagen N°.28	139
Imagen N°.29	147
Imagen N°.30	153
Imagen N°.31	154
Imagen N°.32	155
Imagen N°.33	156
Imagenes N°.34	156
Imagen N°.35	157
Imagen N°.36	158
Imagen N°.37	163
Imagen N°.38	165
Imagen N°.39	165
Imagen N°.40	166
Imagen N°.41	166
Imagenes N°.42	167
Imagenes N°.43	167
Imagenes N°.44	168
Imagen N°.45	168
Imagenes N°.46	169
Imagen N°.47	170
Imagen N°.48	170
Imagen N°.49	171
Imagen N°.50	173
Imagen N°.51	180
Imagen N°. 52.	181
Imagen N°.53	181
Imagen N°.54	182
Imagenes N°.55	186
Imagen N°.56	187

Imágenes N°.57	188
Imagen N°.58	189
Imagen N°.59	190
Imagen N°.60	193
Imagen N°.61	205

## Resumen

Esta obra ofrece el análisis de una muestra antológica de doce películas iraníes, cuyo contenido versa, directa o indirectamente, sobre la discapacidad visual como parte de la trama narrativa, a partir de 1979 con la Revolución Islámica. Se propone un modelo de análisis con el que se trata de exponer los contenidos filosóficos, religiosos, sociales y culturales con los cuales las diferentes películas buscaron un impacto en las audiencias, que hicieran trascender los valores espirituales y sociales de toda esta importante época de la historia de Irán. La condición de la invidencia, por formar parte del acervo tradicional del pueblo persa, ha logrado que estos filmes se conviertan en referentes para la nación y para el mundo, donde una nueva generación de cineastas ha logrado consolidar gran diversidad de géneros convirtiéndola en un gran movimiento artístico de especial relevancia y vigencia, tanto como testimonios del pasado como del presente, para las generaciones actuales. El cine refleja la vida cotidiana en todas las culturas, lo cual se observa más nítidamente en las culturas más místicas y religiosas. En el caso de Irán, la discapacidad conecta al cine con la realidad social y con las tradiciones espirituales antiguas y recientes del pueblo persa.

Para el desarrollo del enfoque social y el enfoque metafórico-espiritual, se tomaron en cuenta diferentes elementos relacionados con la discapacidad visual la narrativa fílmica, la comunicación, el rechazo social/familiar, la inclusión social/familiar, la sobreprotección, la carga social/familiar, y también, las características como la adaptación a los espacios públicos. También se tomaron en cuenta valores épicos, donde los invidentes crean o se relacionan con héroes o heroínas.

Se procedió con un análisis estructurado para destacar las singularidades de cada filme, orientado con criterios semióticos. Se tomaron en cuenta los elementos propuestos en el eje central de cada película, complementándolo con el análisis de los contextos culturales, sus códigos y símbolos.

La invidencia se ofrece a los directores como un rico recurso narrativo: En primer lugar, permite la conexión directa con la espiritualidad profunda del pueblo persa, contenida especialmente en la filosofía sufí, más antigua incluso que el Islam. En segundo lugar, porque la ceguera impone condiciones al conjunto de las relaciones humanas, permitiendo al director destacar los aspectos tanto positivos como negativos que retratan a la sociedad iraní de su tiempo, y contribuyendo con un ambiente de

intimidad cultural pocas veces vista en el cine tradicional antecesor al llamado período revolucionario. Por último, y sin descartar otras variables, la invidencia representa una especie de heroicidad que se acopla muy bien, especialmente, con el género bélico. Ya sea para exaltar los valores patrióticos que se implicaron en aquella costosa guerra que nadie ganó, como también para promover una corriente antibelicista en la población. La ceguera representaba, a un mismo tiempo, tragedia y dolor, pero también sacrificio y heroicidad.

En estos aspectos existe una diferencia entre el cine iraní y el resto de la cinematografía mundial, en el uso de invidencia como recurso narrativo, y en la estrecha relación de la ceguera con la espiritualidad. En efecto, en casi todas las películas analizadas para este período en particular, se percibe la conexión filosófica y teológica tanto de manera directa como indirecta. En este aspecto crucial puede afirmarse que la aportación de la cinematografía iraní al mundo adquiere una singularidad que explica el éxito internacional de algunos de sus filmes, en los que la ceguera teje la trama principal en cada historia.

Hasta ahora, el cine iraní ha hecho énfasis en el aspecto espiritual de los ciegos y muestra a seres espirituales y héroes que pueden superar problemas. Los problemas sociales sirven de contexto que han de sensibilizar a la opinión pública. Pero el cine iraní tiene mucho camino por recorrer para poder aprovechar este medio para contribuir con las demandas sociales insatisfechas de los ciegos, y para acercarse más a sus realidades. Pocas películas, en más de cien años de la historia del cine iraní, asumen esta causa directa y concreta. Y llama la atención la tendencia de los directores para desertar del tratamiento social del tema.

Finalmente, se satisface otro de los objetivos de esta tesis, el cual es llenar el vacío existente en torno a bibliografía sobre películas que tratan el tema de la ceguera en el cine iraní. Esta investigación ha intentado analizar desde diferentes perspectivas el tratamiento cinematográfico de la invidencia y ha destacado las carencias en su enfoque como problema social propiamente dicho. Pero queda mucho por hacer. Muchos cambios culturales primero, sociales después, habrán de ocurrir en una nación que los está demandando. El cine estará allí para reflejar dichas demandas y para registrarlas en sus muchas formas de narrarlas, para la posteridad.

**Palabras Claves:** cine, discapacidad visual, cine iraní, ceguera, cultura mística, problema social

## Abstract

This work offers the analysis of an anthological sample of twelve Iranian films, whose content goes, directly or indirectly, on the visual disability as part of the narrative plot, starting in 1979 with the Islamic Revolution. It is proposed a model of analysis with which it is to expose the philosophical, religious, social and cultural contents with which the different films sought an impact on the audiences, which would transcend the spiritual and social values of this important period of the history of Iran. The condition of blindness, as part of the traditional valor of the Persian people, has made these films become references for the nation and for the world, where a new generation of filmmakers has managed to consolidate a great diversity of genres making it a great artistic movement of special relevance and validity, both as testimonies of the past and the present, for current generations.

Cinema reflects daily life in all cultures, which is more clearly seen in the most mystical and religious cultures. In the case of Iran, disability connects cinema with social reality and with the ancient and recent spiritual traditions of the Persian people.

For the development of the social approach and the metaphorical-spiritual approach, different elements related to visual disability were taken into account: film narrative, communication, social / family rejection, social / family inclusion, overprotection, social / family burden and also, characteristics such as adaptation to public spaces. They also took into account epic values, where the blind create or relate to heroes or heroines.

This work was done based on a structured analysis for emphasizing on each film being spectacular on its own considering semiotic criteria. The elements proposed in the central axis of each film were taken into account, complementing it with the analysis of cultural contexts, their codes and symbols.

The reason why, the blindness is offered to the directors as a rich narrative resource is that firstly, it allows the direct connection with the deep spirituality of the Persian people, contained especially in Sufi philosophy, even older than Islam and secondly, because blindness imposes conditions on all human relationships, allowing the director to highlight the positive and negative aspects that portray the Iranian society of his time, and contributing to an atmosphere of cultural intimacy rarely seen in the cinema

traditional predecessor to the so-called revolutionary period. Finally, and without ruling out other variables, the blindness represents a kind of heroism that fits very well, especially with the warlike genre.

In these aspects there is a difference between Iranian cinema and the rest of world cinema, in the use of blindness as a narrative resource, and in the close relationship of blindness with spirituality. In fact, almost in all the films analyzed for this particular period, the philosophical and theological connection is perceived both directly and indirectly. In this crucial aspect it can be affirmed that the contribution of the Iranian cinematography to the world acquires a singularity that explains the international success of some of his films, in which blindness weaves the main plot in each story.

Until now, Iranian cinema has emphasized the spiritual aspect of the blind and shows spiritual beings and heroes who can overcome problems. It shows Social problems serve as context that must sensitize public opinion. But Iranian cinema has a long way to go to take advantage of this medium to contribute to the unsatisfied social demands of the blind, and to get closer to their realities. Few films, in much of one hundred years of the history of Iranian cinema, assume this direct and concrete cause, and the tendency of the directors to defect from the social treatment of the subject draws attention.

Finally, another objective of this thesis is fulfilled, which is to fill the existing vacuum around bibliography about films dealing with the blindness in Iranian cinema. This research has tried to analyze from different perspectives the cinematographic treatment of blindness and has highlighted the deficiencies in its approach as a social problem, but much remains to be done. Many changes, cultural first, social later, will have to happen in a nation that is demanding them. The cinema will be there to reflect these demands and to record them in their many ways of narration, for posterity.

**Keywords:** Cinema, visual disability, Iranian cinema, blindness, mystic culture, social problem

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Presentación del objeto del estudio y su contexto

En todas las sociedades, el cine se ha convertido en una necesidad cultural para plasmar una realidad. Su principal impacto consiste en haber iniciado un profundo proceso de transferencia cultural, mientras entretiene y convierte el tiempo de ocio en bienestar cultural. Pero, en el mundo moderno es algo más que un recurso para divertirse. El cine, directa o indirectamente, refuerza y difunde cultura. El pensamiento de una nación puede resumirse y consagrarse en un filme, y consustanciar a un pueblo con sus modelos de vida. Es, además, un medio educativo por excelencia, que ha contribuido con la divulgación y masificación del conocimiento científico, con mayor rapidez y eficacia. Dada la extraordinaria importancia del cine, los cineastas disponen de un gran poder y de una gran responsabilidad, como es el de exponer abiertamente las ideas que consideren de valor transmitir.

El cine es también un medio estelar para la investigación científica y humanística. Permite observar, sistematizar e interpretar las representaciones que personas o grupos de diversas culturas exhiben. Aunque la mayor parte de sus producciones se inspiran en la ficción, la cinematografía puede hablar por todos. Refleja y al mismo tiempo muestra la realidad de las audiencias.

El presente trabajo se propone mostrar una faceta de la cinematografía. Aquélla cuyo contenido se concentra en personajes ciegos. Y este aspecto permite reforzar los argumentos de estas primeras líneas. Pero, para delimitar aún más, el estudio abarcará la cinematografía de Irán, analizando su producción cinematográfica a partir del año 1979, durante el auge de la Revolución Islámica que aún conduce los destinos de ese país.

## 1.2 Hipótesis de partida

Resulta de gran interés para esta investigación el objetivo implícito en las películas seleccionadas. Una hipótesis de partida consiste en indagar la intención de los directores en difundir problemas y conflictos dentro de la sociedad iraní. En particular, cuando tratan el tema de las personas con discapacidad y en este caso los invidentes. Pueden observarse al menos tres intenciones. Una, informar y sensibilizar al público sobre la discapacidad. Dos, promover políticas de integración para los discapacitados y favorecer una cultura de tolerancia y respeto social. Y tres, aprovechar la discapacidad

como recurso narrativo y espiritual simbólico que ofrecen mayor dramatismo e intensidad a las historias fílmicas.

El análisis semiótico se concentra en los enunciados, sus condiciones de enunciación y los valores que relacionan la historia, los valores, los sentimientos y la identidad cultural de la nación (Zavala, 2010: 65). No puede perderse de vista que el cine, como toda expresión artística, resume la humanidad particular de cada sociedad. El éxito o el fracaso de una historia está relacionado con la conexión de estos factores: valores, sentimientos, identidad e historia en particular.

Tres hipótesis explican el propósito de los directores que trabajan la invidencia como eje narrativo, dando visibilidad a un colectivo social relegado en Irán. La primera hipótesis propone que se trata de un mensaje dirigido a las instituciones iraníes, con el fin de incentivar iniciativas oficiales para la integración profesional y social de los invidentes.

Una segunda hipótesis explica que es la sociedad iraní la destinataria del mensaje, al intentar promover la sensibilidad social hacia las personas con esa discapacidad, como modo de propiciar y contribuir a un cambio de actitud en la cotidianidad cultural en esa nación.

Una tercera hipótesis se enfoca en las estrategias narrativas de representación de la ceguera en búsqueda de la verdad, cuyas raíces están y se nutren de la propia tradición espiritual iraní<sup>1</sup>, que forma parte sustancial en la identidad de la sociedad iraní, del pasado y del presente. Desde esta perspectiva, la discapacidad deja de ser “un castigo de Dios” y pasa a ser una condición “divina”, conectada a Dios, la naturaleza y a lo trascendental. La invidencia impulsa la sensibilidad extrasensorial y espiritual, que permite ver más allá del mundo físico. El ciego puede ver más que el no-ciego, desde un mundo espiritual más rico que el mundo material.

En resumen, uno de los binomios metafóricos que ofrece la invidencia es la relación entre ceguera y pureza espiritual, opuesta a la impureza del materialismo. De este modo, la cinematografía iraní se convierte en una muestra representativa de la cultura persa. La ceguera conecta con los códigos y símbolos culturales de la identidad de la nación. Las películas iraníes aprovechan intensamente los recursos de los elementos que se desprenden de la invidencia: la luz, el color, la soledad, la trascendencia. Y es, a un

---

<sup>1</sup> Está en la memoria de la tradición cultural iraní, pero también en otras muchas tradiciones.

mismo tiempo, un discurso espiritual y social.

Esta investigación propone llenar un vacío bibliográfico sobre la actualidad del cine iraní, al confeccionar una antología especial de películas iraníes enfocadas en temas de discapacidad visual, abriendo así nuevas líneas de investigación para conocer, comprender y analizar el contexto socio-cultural del país persa.

### 1.3 Estado de la cuestión

Los personajes invidentes han sido un recurso en la cinematografía mundial. El lenguaje cinematográfico ha presentado la invidencia desde diversas perspectivas. Una revisión de la filmografía del cine mundial lleva a la percepción de que la invidencia es una temática marginal, tratando a los invidentes como seres indefensos, incapaces de hacer daño. Considerando la ceguera como un tipo de discapacidad, es preciso hacer referencia a Marqués (1990), quien propone que el cine convencional trasmite tres aspectos, particularmente peligrosos y discriminadores, en especial en el trato a las personas con discapacidad:

*El primero es la estilización estética: los personajes de las películas deben ser personas agraciadas según los cánones dominantes, de modo que se transmite implícitamente la idea de que sólo las guapas y los guapos, los esbeltos y ágiles, tienen derecho al amor y a los problemas generales de la existencia. El segundo es la reducción de la persona con enfermedad o discapacidad a la sola dimensión de enferma: en cine convencional una persona con mala salud aparece solo bajo este aspecto, como si la enfermedad definiera toda su vida. El tercero es el pintoresquismo: la utilización de características corporales como adorno de personajes secundarios, así que una joven inocente sea ciega y que un malo sea cojo son recursos vergonzosos a los que el cine ha recurrido con gran frecuencia. Todo ello contribuye a mantener la ignorancia social sobre los verdaderos problemas y posibilidades de las personas con discapacidad. El cine ha funcionado como una fábrica de imágenes previstas reforzando muchos prejuicios. (Marqués, 1990:8-15)*

La mayoría de los medios de comunicación, entre ellos el cine, difunden omisiones, prejuicios y actitudes negativas hacia las personas con discapacidad. Las asociaciones de personas con discapacidad han luchado denodadamente, desde hace mucho, para conquistar reconocimiento y respeto y por el derecho a ser vistos como parte integrante

de la sociedad. Salanova Sánchez (2012), en la conclusión de su estudio titulado *Cine y discapacidad: cine sobre mujeres y hombres con diversidad funcional*, indica:

*La batalla de las personas con discapacidad está por hacerse presentes en los medios, dejar de ser “invisibles” en ellos de la misma manera que van haciéndose visibles en la sociedad, ya que ello significa existir en el pensamiento de los demás. El aparecer en los medios con “objetividad informativa” y tener la posibilidad de hablar en ellos con voz propia y haciendo llegar a la sociedad mensajes normalizadores sobre la discapacidad.*  
(Salanova Sánchez, 2012)

En cualquier parte del mundo, el peor trato que pueden recibir las personas con discapacidad es que la literatura, los medios y el cine los ignore, y que no les conceda roles en las narrativas. Sin embargo, es también notable el esfuerzo de una generación de cineastas que intentan llevar al cine las experiencias de las personas con discapacidad, destacando sus habilidades y sensibilizando a la sociedad hacia este colectivo, criticando la discriminación que hay hacia ellos en algunas sociedades. Algunos de estos directores proponen filmes que apoyen la superación de las personas con discapacidad contra prejuicios que existen en la mentalidad de la población.

Benito Gil (1987), en su libro *Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine*, analiza el contenido argumental de un considerable número de películas relacionadas con minusválidos, físicos y psíquicos, que suelen crear una galería de diversos personajes “diferentes”, en los que se relaciona la maldad con la deformidad. Este autor explica que, desde los primeros tiempos, el cine se sirvió del sencillo método de manipular convencionalismos, para que los espectadores identificasen desde la primera escena el perfil de los personajes. El método consiste en subrayar el aspecto físico: bellos y atractivos se perciben como “buenos”, mientras que deformes y feos es igual a “malos”. El autor demuestra en su análisis que, en muchas ocasiones, la maldad de un personaje ya viene dada por defecto, más por la fealdad física que por la ética o estética de su comportamiento (Benito Gil, 1987:16-58).

Raúl Areces Gutiérrez (2016), en su tesis doctoral sobre *La discapacidad en el cine* refiere ciento veinte películas españolas, y agrega otras ciento veintiséis de otras nacionalidades, que corroboran el argumento de Benito Gil. Considera en su trabajo que el tratamiento mediático de las personas con discapacidad es un problema y que se debe

por tanto presionar un cambio de actitud y mentalidad en los medios y en la población. Dicho estudio indica que la discapacidad aparece en todos los géneros cinematográficos. El 80% pertenecen al género dramático. Algunas, dentro del subgénero denominado “drama realista”, que cuentan historias basadas en hechos reales. Por ejemplo: *Mar adentro*, *Caótica Ana*, *¿Qué tienes debajo del sombrero?* del cine español. Y *La escafandra y la mariposa*, *Me llaman Radio* o *Nacional 7*, realizadas en otros países. También incluye el “drama romántico”, con historias de amor como eje básico de la narración, como ocurre en las españolas *Yo también*, *Mía Sarah*, *No me pidas que te bese porque te besaré*, y *De óxido y hueso*, *La teoría del todo* o *Lejos de ella*, como algunos ejemplos de películas internacionales. El análisis incluye películas estadounidenses como *No me chilles que no te veo* (1989) e *Hijos de un Dios menor* (1986), considerados clásicos para logopedas y especialistas en trastornos de la audición. La primera relata la vida de una joven sorda llamada Sarah y los intentos de un profesor para que pueda incorporarse con más facilidad en el mundo de los que oyen. Pueden destacarse en esta línea películas españolas que trabajan pedagógicamente con personajes con discapacidad, entre ellas: *Fuga de cerebros* (2009), de género comedia; *A solas contigo* (1990), *Acción mutante* (1993), *El mal ajeno* (2010), *Los ojos de Julia* (2010).

Para Gutiérrez (2016), el análisis de estas películas permite concluir que, en un principio, el tema de la discapacidad hace énfasis con invidentes y sordos. Pero más recientemente se ha incluido una variedad mayor, dándose a conocer patologías y síndromes desconocidos para la mayoría de las audiencias, tales como el síndrome de *nishida*, elefantiasis, acromegalia, entre otros. En cada caso media la iniciativa de las asociaciones relacionadas con el mundo de la discapacidad, con el objetivo de obtener visibilidad y atención al problema. El cine es un excelente medio para este fin (Gutiérrez, 2016:263).

Según el dicho estudio, los personajes con discapacidad suelen ser mayoritariamente masculinos. Pero esta proporción histórica está cambiando en los últimos años, al incorporarse personajes femeninos como eje de las historias: *Musarañas*, *Magical Girl*, *De óxido y hueso* o *Siempre Alice*. Gutiérrez argumenta que incluir actores discapacitados permite al filme una visión más realista de la discapacidad, logrando historias más veraces y creíbles, y evitar imposturas y sobreactuaciones, que lejos de contribuir con el problema generan una imagen distorsionada de la discapacidad.

El estudio muestra también que el tratamiento adecuado del tema está modificando los estereotipos tradicionales sobre la discapacidad, un cambio cualitativo importante para el bienestar de esas personas, que han propiciado mejoras en la educación, la sanidad, el acceso a la información y la calidad de vida. Han transformado la percepción social, y contribuido con una mayor integración. Según este estudio, los relatos cinematográficos de las últimas décadas muestran, en casi todas las ocasiones, valores positivos sobre la discapacidad, y enfocan la discriminación y el maltrato como negativo y malvado. (Gutiérrez, 2016:265-267).

Pero, independientemente del género que se trate, los estereotipos aún se mantienen. En las películas de terror, por ejemplo, destacan los prejuicios, pues mantienen los esquemas tradicionales de fealdad-maldad. Discapacidades y limitaciones sensoriales ofrecen a los creadores de recursos narrativos elementos para producir terror o suspense. En otro género, como las comedias de *humor grueso*, llevan al extremo la burla de la discapacidad, con consecuencias denigrantes. (Gutiérrez, 2016:267-269).

En 2014, Luis Alberto Jiménez Acevedo identificaba una gran variedad de discapacidades en una monografía titulada *La discapacidad en el cine en 363 películas*, de filmes españoles y no españoles. El autor es una persona con discapacidad, pues desde los cuatro años contrajo una enfermedad que le dificultaba severamente la movilidad. Sin embargo, intenta llevar una vida normal. Entre las películas que analiza se cuentan dos películas iraníes, realizadas sobre discapacidad<sup>2</sup>: *El color del paraíso* (1997), dirigida por Mayid Mayidi sobre la invidencia, que se analiza más adelante, y la película *El caballo de dos piernas* (2008) realizada por Samira Majmalbaf, que aborda el tema de la discapacidad por amputación de algún miembro.

De las 363 películas de este estudio, la ceguera es tratada en 80 películas, pasando a ser la temática más recurrente. Lo mismo ocurre en el cine iraní: de los 50 largometrajes realizados sobre la discapacidad durante más de un siglo de la historia del cine persa, trece<sup>3</sup> películas tratan la invidencia y no todas la tratan de manera directa.

Corbella (2010), en el artículo *La representación de las personas con discapacidad*

---

<sup>2</sup> Las pocas películas referenciadas en este estudio demuestra el poco conocimiento sobre las producciones cinematográficas de Irán, justificando la presente obra sobre la discapacidad visual en el cine iraní.

<sup>3</sup> Doce películas sobre la ceguera se han realizados en la etapa postrevolucionaria y solamente una película se ha realizado en etapa pre-revolucionaria y solamente aparece un personaje invidente cuyo papel tampoco es muy significativo.

*visual en el cine*, analiza la imagen de los invidentes en doce películas, llegando a esta conclusión:

*A pesar de apreciar cambios positivos en las representaciones de las personas con discapacidad visual en el cine, todavía los largometrajes las retratan como personas que son incapaces de tener una vida totalmente equiparable a la de las personas videntes. Además, las personas con discapacidad siguen siendo percibidas como una carga para la familia, que necesitan siempre de asistencia o supervisión por parte de un vidente (Corbella ,2010:76).*

Según Norden (1989), en el libro de *El cine del aislamiento; el discapacitado en la historia del cine (1997)* y los estudios de Marta Corbella (2010), se puede clasificar la historia de la aparición de la ceguera en el cine en las siguientes tres etapas:

\_Primera etapa (desde el comienzo del cine hasta finales de los años 30): Abarca un tiempo en el que los personajes ciegos hacían de cómicos, bestias monstruosas, o dignos de pena. La ceguera se usaba como un recurso para inspirar sentimientos de lástima, compasión, caridad, situando a los invidentes en la marginalidad, asociándolos con un acontecimiento trágico. Las películas mudas, en particular, manipulaban el potencial humor negro de personajes ciegos o con baja visión.

Los personajes discapacitados protagonizaron roles de víctimas o de verdugos. O también como personajes depresivos y desahuciados, como con el caso de la ceguera, que solía ser presentada como tragedia, castigo o el fin de la vida. En la película *His Daughter's Voice* (1907), de Walter R. Booth, un personaje ciego es descrito como víctima de un acontecimiento trágico, cuyo sufrimiento solo puede aliviarse con la muerte. O como en *El orgullo de los marines* (1945) de Delmer Daves, que narra la historia de un héroe de la Segunda Guerra Mundial, que despierta en una cama de hospital ciego a consecuencia de las heridas, por lo que rechaza todo tipo de ayuda y se sumerge en una depresión negadora de la vida.

\_Segunda etapa (desde la Segunda Guerra Mundial hasta la década 1970): En esta etapa, los personajes con ceguera intentan superar las barreras y límites, por lo que se produce un cambio del concepto de discapacidad. Los filmes comienzan a mostrar como posible la rehabilitación. Las narrativas envían mensajes esperanzadores para una percepción distinta de la discapacidad, radicalmente diferente de la etapa anterior. Un ejemplo es la película *Nuevo amanecer* (1951), de Mark Robson, protagonizada por un sargento de

servicio en África del Norte, en 1943, que es herido por una bala nazi dejándole ciego. El filme narra una adecuada interpretación del proceso de adaptación de los ex combatientes ciegos.

-Tercera etapa (desde los años 1970 hasta la actualidad): En esta fase, la discapacidad es tratada desde otras perspectivas. Las películas en este período abordan el tema desde el punto de vista de la justicia social, promoviendo e idealizando una sociedad más inclusiva y de convivencia, donde los discapacitados puedan vivir sin discriminaciones ni rechazos. La narrativa cinematográfica apuesta por los valores de la integración social. Obviamente, es inevitable percibir la discapacidad como diferente a cualquier otra persona. Pero las producciones en esta etapa asumen la evolución de la sociedad como una mayor capacidad de comprensión de las diferencias humanas, donde la discapacidad tiene un rol muy especial. En un enfoque positivo, la normalización de la presencia de la discapacidad es lo predominante. Y sin duda, este aporte ha contribuido con la defensa y conquista de derechos sociales e individuales, que se ha traducido en una cultura de derecho, de inclusión y de tolerancia, además de reflejar los marcos normativos y de políticas hacia este sector de la población por parte de organismos nacionales e internacionales.

## 1.4 La presencia de la discapacidad en el cine iraní

El cine llegó a país persa a partir del año 1900 y a pasando 117 años de la historia de este arte audiovisual se han realizado muchas producciones cinematográficas dentro del país; y ahora se produce casi 200 películas al año en el país, habiendo mucho interés entre la nueva generación para usar este medio para reflejar sus ideas, críticas, opiniones, propuestas sociales y etc. Pero, entre todas producciones que se realiza hay pocas producciones que aborden el tema de discapacidad. Revisando la filmografía del cine iraní y encontrar apenas 50 largometrajes con la presencia de las personas con discapacidad visual, ésta afirmación queda demostrada.

A continuación se presentan las películas más relevantes con el tema de discapacidad durante la historia del cine iraní, divididas en dos partes de prerevolucionarios (antes de 1979 ) y postrevolucionarios (después de 1979) , con el fin de tener un eje cronológico para profundizar más el tema sin tener alguna intención de hacer comparaciones del contenido de las películas realizadas en estas dos etapas ya que ni el contenido y ni la

cantidad de las películas permiten hacer una correcta y confiable comparación. Cabe mencionarse que para evitar de repeticiones, el nombre y argumento de las películas que están sujeto al estudio en esta tesis no aparecen en esta sección por ser desarrolladas más adelante.

#### 1) Películas realizadas sobre la discapacidad antes de la Revolución (1900-1979):

A pesar de las numerosas producciones antes de la revolución irslámica en Irán en 1979, y teniendo en cuenta pasando 79 años de la revolución, la cntidad de películas que aborde el tema de discapacidad es muy escasa.

Al principio, la discapacidad apareció como una característica compasiva y se usaba más para efectuar en los sentimientos y emociones de la audiencia. A parte de algunos largometrajes realizados sobre la discapacidad durante los años posteriores de 1900, Forugh Farrokh zad, una poeta iraní realizó un documental – que no se puede faltar de mencionarse- titulado *Esta casa es negra* (1963) sobre la vida oscura de unos leprosos – considerando como una discapacidad \_ en un centro en la ciudad de Tabriz, en el cual demuestra la vida horrorosa de estas personas y el rechazo social que han recibido. Esta documental ha sido producido por Ebrahim Golestasn y en el mismo año ha ganado el premio de Alemania Occidental como mejor documental del año 1963.

Además, se puede mencionar la invidencia del personaje madre en la película *El rey de corazones* (1968) dirigida por Mohammad Ali Fardin. Poco a poco, la discapacidad se tomó en cuenta como una característica descriptiva en el diseño de los personajes secundarios y a veces como protagonistas; pero, todavía no la trataban como una identidad individual.

También entre las películas realizadas antes de la revolución islámica, se puede mencionar la película *El conserje* (1976), dirigida por Josro Haritash y un discapacitado mental que es uno de los niños de la familia y actúa como un personaje secundario. Además se puede nombrar la película *El ajedrez del viento* (1976) dirigida por Mohammad Reza Aslani. En esta película, aparece un personaje principal en una silla de rueda.

La primera producción cinematográfica que trató de la vida de un discapacitado como

un protagonista, es *Corazones quemados* (1977), dirigida por Ali Hatami. Él en esta película pone como eje central un personaje que sufría de un tipo de discapacidad mental y se trata de dar una representación de su relación con su familia. La película demuestra que solamente su hermanastro se siente responsable ante él y el resto de la familia no toma ninguna responsabilidad. Mayid, el personaje con discapacidad, considera muy débil su simple y sincero mundo ante un mundo lleno de mentiras, así que no puede soportarlo y cierra sus ojos a este mundo y se muere. Aunque la mirada de cineasta es más concentrada a un contexto social muy típica pero deja una imagen inolvidable de la soledad de Mayid.

Como es obvio, en esta etapa no aparecen muchas películas con tema de discapacidad, y en el tema de discapacidad visual solamente aparece una sola película titulada *El rey de corazones* (1968), en la cual aparece un personaje con discapacidad visual aparece en un papel complementario.

## 2) Después de la revolución (1979 -2014)

Con la llegada de la revolución, se quedó prohibida la entrada de las películas extranjeras al país y muchos directores con el subsidio del gobierno empezaron a producir películas buscando la identidad nacional. Con el paso de tiempo y el aumento de la cantidad de producciones cinematográficas, el tema de discapacidad también se ha desarrollado más en los contenidos fílmicos y se ve más frecuente en las películas, aunque en comparación con las producciones anuales todavía la presencia temas correspondientes con la discapacidad sigue escasa, no hay que perder de vista que se produce 200 películas al año.

La primera producción cinematográfica sobre el tema de discapacidad después de la Revolución ha sido la película *Relación* (1986) dirigida por Pouran Derajshande, una directora que intentó acercarse al mundo de las personas con discapacidad y directamente en su película narra la historia de un adolescente sordo que tiene problema en establecer una relación con su familia y su entorno. Ella se considera como la primera directora después de la revolución islámica y sus películas se enfocan en problemas sociales de los niños y adolescentes. La discapacidad en esta película no es solamente una historia de vida de una persona con discapacidad, sino es una película que intenta sensibilizar la sociedad hacia este fenómeno reflejando la forma de

comportamiento de la sociedad con una persona con discapacidad criticando a las familias por omitir otras habilidades de las personas con discapacidad y también mostrando la mala influencia de rechazo familiar y social referente a este colectivo de la sociedad.

Lo interesante de esta película es que la protagonista también es un discapacitado de verdad que este tema ayuda mucho a creer en la película y su narrativa. Esta misma directora un año después realizó una película llamada *El pajarito de felicidad* (1987) con la presentación de una niña sorda que por un choque sentimental ha perdido su habilidad de hablar. Otra vez, Pouran Derajshandeh con la elección de una niña sorda como actriz intenta criticar la inoportuna forma de tratar a los discapacitados en la sociedad y al mismo tiempo enfatiza en el papel de los maestros en los centros educativos en el conocimiento de sentimientos de la niña y la gran responsabilidad de ellos para salvar a los discapacitados de los rechazos sociales y de la soledad.

La película *Los viajeros del claro de la luna* (1987), dirigida por Mehdi Fajimzadeh, narra la historia de una persona con discapacidad mental que acompañado por su hermano va de un pueblo a la ciudad, donde se encuentra con falta de atención de su hermano sufriendo del rechazo social llegando. En esta película se da una imagen compasiva de los discapacitados con el objetivo de criticar el comportamiento de la sociedad hacia las personas con discapacidad.

La película *Gol Bahar* (1986) dirigida por Tahmineh Ardakani, muestra la vida de una niña que por un accidente se queda paralizada sufriendo de la nueva vida sin poder moverse. Esta producción cinematográfica pone de manifiesto que estas discapacidades ocasionadas por algún tipo de accidente tienen un mal efecto en el estado de ánimo de seres humanos, hasta el punto de dar final a sus vidas como aparece en esta película; pero como se ve la presencia de una trabajadora social, quien sufre de la misma discapacidad, ayuda muchísimo a la niña en el cambio de su opinión y deja de ser en pensar en suicidarse. También la película *Al lado de los lagos* (1986) dirigida por Yadollah Noasri, narra la historia de un niño sordo en un contexto rural que pasa la mayor parte de su tiempo con un caballo recordándole la fallecida madre. Esta producción muestra los intentos sin resultado de la madrastra en establecer una relación afectiva con el niño con discapacidad.

Ali Hatami, también en la película *Madre* (1989) demuestra en un contexto fílmico, el papel de un personaje con discapacidad que critica la manera de comportamiento del hermano mayor con su hermano con discapacidad mental. Hamid Jebelli, también en la película *El sueño blanco* (2001) representa la vida cotidiana de una persona con discapacidad mental que en muchas ocasiones hace reír a la audiencia creando escenas comedias pero también acarrea la compasión de la audiencia.

Ghodrat en la película *Aquí hay una luz encendida* (2002) dirigida por Reza Mirkarimi, interpreta el papel de un joven con discapacidad mental que vive con el responsable de un santuario en un aldea. El responsable del santuario está triste por la falta de atención del pueblo hacia el lugar sagrado y lo atribuye a la falta de la fe en la gente. Pero la gente no cree en el santuario ya que nunca les ha satisfecho una necesidad. El responsable viaja a la ciudad y como no se presenta nadie, deja a Godrat a cargo de los asuntos del santuario. Ghodrat que tiene el poder de entender a las almas de los muertos, depositados en un cementerio al lado del santuario, se da cuenta de los problemas de la gente del aldea y empieza a utilizar los bienes del santuario para resolver los problemas de la gente. De esta manera el santuario en poco tiempo se queda sin alfombras ni cuadros ni nada. Otra noche, cuando una chica pastora se ve en una situación complicada ya que la rebaña está dispersa, Ghodrat se queda de pie con una luz en la mano durante toda la noche para que la chica, de quien está enamorado, y su rebaña puedan dirigirse hacia él. Ghodrat en la mañana siguiente coge un tren hacia un destino en el que según él, reside “el señor”.

Además, la película *Candy caliente* (2003) dirigida por Mohammad Ali Bashe Ahangar demuestra la vida matrimonial de una pareja con discapacidad sufriendo del parálisis mental y están adaptados a su forma de vivir y han aceptado sus propios problemas físicos y dialécticas y en ninguna manera se consideran a ellos mismos como imponentes. La mujer, bajo la presión de su entorno y sin avisar a su marido, aborta a su niño quedándose arrepentida y con el paso de tiempo quiere ser madre para sentir esta experiencia pero su segundo embarazo es peligroso y puede traer problemas serios para su futuro bebé.

Esta película pone de manifiesto cómo esta pareja se aleja de discapacidad y se acercan a la belleza del mundo y se convierten en ejemplos de amor y cariño. Por ejemplo, en una secuencia de la película, Parvin seca los pelos de Abolfazl después de ducharse o en

la otra, Abolfazl en un parque pone su cabeza en los brazos de Parvin; todos estos demuestran la profunda relación sentimental entre ellos; un sentimiento que llega a su tope con la decisión de Parvin a ser madre y el nacimiento de bebé. El mensaje principal de la película llega bien a la audiencia mostrando una lapida que se encuentra en el patio del centro de discapacitados, en la cual se ha tallado las siguientes palabras: “la tumba eterna de discapacidad”. En el centro la discapacidad no tiene significado y Parvin y Abolfazl también llevan tiempo que han tumbado la discapacidad y la película narrando la historia de la vida de esta pareja, claramente está admitiendo el esfuerzo de estas personas para vivir alegre.

Homayun Asadian, en la película *El oro y cobre* (2009) narra la historia de una pareja en la que la mujer sufre de esclerosis múltiple (EM) . Esta pareja con sus dos hijos han venido de la ciudad de Qom a Teherán por los estudios del hombre pero pasando poco tiempo la mujer se encuentra con problemas de balance y deshabilidades para caminar y al final se queda hospitalizada en un hospital. El hombre no está familiarizado con las tareas de la casa y se ve bloqueado por cuidar de sus hijos de una parte y de otra parte tiene que estar pendiente de su esposa que está en el hospital. La película demuestra el enfrentamiento de una familia con una discapacidad que justamente se presenta por la madre de la familia y el director como el eje central muestra el nuevo rol del padre de la familia y sus problemas en frente de una discapacitada, es decir, su esposa.

La presencia de discapacidad en la película *Aquí, sin mí* (2011) dirigida por Bahram Tavakkoli también es interesante; aunque no se puede decir que Yalda, la chica con discapacidad de locomoción, es el eje central de la narrativa. La película se ha realizado a base de guión del teatro *El zoo de cristal*, escrito por el dramaturgo estadounidense Tennessee Williams y habla de soledad y desesperanza. Ehsan, el hermano de Yalda, muy preocupado sube a un autobús en un viaje interurbano. Él cree que no puede distinguir la frontera entre la realidad y la fantasía. Desde este momento, el espectador entra en el lugar de trabajo de Ehsan en una fábrica, en el marco de una narración de fantasía. Ehsan vive en precarias condiciones con su madre, que trabaja en una fábrica productora de alimentos, y con su hermana Yalda, discapacitada. La madre decide enviar a Yalda a algunos cursos como sastrería y así prepararla para contraer matrimonio. Pero Yalda no asiste a las clases y pasa el tiempo por las calles. Lo único que consuela a Yalda es una colección de pequeños animales de cristal y dedica casi todo su tiempo a ello.

Ehsan, el hermano de Yalda, es fanático del cine y pasa su tiempo en clases o salas de cine. La madre se opone a la dedicación de su hijo al cine y echa sus revistas cinematográficas a la basura; este comportamiento deja más claro la antigua diferencia en sus puntos de vista. En esta película, la personalidad de madre y el hermano también es interesante; pero, la presencia de Yalda es un factor importante en el desarrollo de la narrativa y su aislamiento en la casa aumenta la amagadura del relato.

En la película *Los niños eternos* (2007), dirigida por Pouran Derajshande, aparece un adolescente con Síndrome Down. El argumento filmico relata la vida del niño y su dependencia a su hermano mayor que quiere casarse y en este camino se encuentra con algunos problemas. Esta película es la única película realizada sobre Síndrome Down en cine iraní. Derajshande en otra película titulada *Los sueños continuos* (2010) pone de manifiesto la soledad de una niña con discapacidad mental y física que desea ir al colegio pero no puede y tiene que vivir en una habitación acompañada por su abuelo que es conserje del mismo edificio.

La película *Un tiempo para quererse* (2007) dirigida por Ebrahim Foruzesh relata la vida de un niño con discapacidad física que teniendo un hermano de su edad también está sufriendo por la soledad y desesperanza. Él como el personaje con discapacidad en la película *Los sueños continuos* (2010) desea ir al colegio pero sus padres a pesar de su potencialidades mentales lo han encerrado en una habitación para que nadie lo vea y también evitar que el estado físico de él sea un motivo de que otros niños se burlen de su hermano en el colegio; pero un día, la curiosidad del compañero del hermano menor que había venido para estudiar a la casa, se desvela este secreto y con la ayuda del profesor del colegio cambian la vida del niño con discapacidad física, quien intenta conseguir la confianza de su hermano y mostrarle sus habilidades.

La película relata la dura vida de los niños con discapacidad que se quedan encerrados en una habitación por la vergüenza y el temor que se sienten sus padres a presentarles al público. Los padres de los niños son jóvenes, aunque el padre tiene estudios universitarios y es un ingeniero pero el nivel de su información sobre los discapacitados es muy bajo; siendo desinformado del el nivel alto de inteligencia que tiene el niño discapacitado (Babak) al ver que él juega al ajedrez como profesionales.

Los padres han causado que Babak pierda la confianza por sus inadecuados comportamientos hasta el punto de que él mismo también prefiere quedarse solo y escondido en una habitación. La forma de comportamiento de los padres también ha influido en el otro hijo, de tal manera que no estudia bien y ha conseguido problemas para tener una relación amistosa con sus compañeros y considera a su hermano con discapacidad como un motivo de vergüenza ante sus compañeros.

La intermediación del profesor en este proceso cambió la mentalidad de los padres rompiendo el tabú que habían construido en relación de la discapacidad de sus hijos. El profesor consideró ilegal la forma de su comportamiento con un discapacitado y también con sus seguimientos pudo llevar a Babak al colegio para estudiar. En la película en algunas secuencias aparecen los tíos ( el tío y su esposa) del padre que siempre comportan muy normal con Babak y en muchas ocasiones criticaban la forma de comportamiento de sus padres.

La película *El estanque de dibujos* (2012) dirigida por Mazyar Miri muestra la vida de una pareja con discapacidad mental e intentan llevar una buena relación con su hijo que no tiene ningún tipo de discapacidad y aunque cada día se crea más distancia sentimental entre ellos y su hijo pero ellos intentan mantener su vida matrimonial intentando superar los problemas. El amor e interés entre esta pareja y sus intentos a establecer un hilo afectivo con su hijo, - quien cada día intenta tener una nueva experiencia social y quiere tener padres igual que sus amigos- , está bien desarrollado en esta película.

El relato filmico está bien construido mostrando las relaciones afectivas de la pareja y el hijo y también la soledad de los padres en la ausencia de su hijo, que en resultado de una discusión ha ido a la casa de su profesora. La película habla de la confrontación entre las necesidades del hijo (Soheil) y sus padres con discapacidad mental, por ejemplo en una secuencia el padre es débil de solucionar un problema matemática de Soheil y pide a su jefe que le ayude en este caso o la madre que tampoco puede dedicarse a los deberes del colegio de Soheil, así que al momento de decir dictado no pronuncia bien las palabras y pide a él que copie la lección correspondiente, lo que no agrada al niño (Soheil).

Las películas antes mencionados han sido algunas muestras más relevantes en las

producciones cinematográficas sobre la discapacidad en el cine iraní, como ha explicado anteriormente, las películas con discapacidad visual se presenta más adelante, en el capítulo correspondiente del análisis de las películas.

## La Ceguera en cine iraní

La ceguera en cine iraní se ha tratado desde dos perspectivas: primero, social y segundo, cultural. A parte de temas sociales y parámetros que más adelante se presentan, la cultura y creencias religiosas han jugado un papel importante en el cine iraní y su trato hacia la ceguera influyendo en la visión de cineastas cuyo resultado de sus obras, es decir las películas, presentan una combinación de ambas visiones.

A continuación se presenta dos categorías en las cuales la ceguera está presentada: La primera categoría se corresponde a una ceguera de nacimiento y la segunda categoría pertenece a la ceguera por un incidente o la guerra.

### 1) Ceguera de nacimiento

- *Dos ojos sin luz* (1983), Mohsen Majmalbaf
- *Las Margaritas* (1984), Rasul Sadr Ameli
- *El color de paraíso* (1997), Mayid Mayidi
- *El silencio* (1998), Mohsen Majmalbaf
- *Bab 'Aziz* (2003), Mohammad Naser Jamir
- *La estación de paraíso* (2006), Naser Moghaddas

### 2) Cegueras por incidente o guerra

- *Avinar* (1991), Shahram Asadi
- *De Karje a Rin* (1992), Hatami Kia
- *Postración al agua* (1996) Hamid Jerooddin
- *Los ojos negros* (2002), Iraj Ghaderi
- *El sauce llorón* (2004), Mayid Mayidi
- *Los días de la vida* (2011), Sheij Tadi

## 1.5 Justificación del presente estudio

El estudio de la percepción de la imagen de los personajes con discapacidad visual en el cine de cada nación adquiere importancia, pues pone en evidencia el nivel de atención social que reciben las personas de este colectivo. Para este trabajo, se realizó una búsqueda de fuentes de información y estudios realizados con respecto a este tema. No fue posible hallar estudio alguno sobre la ceguera en el cine iraní y sobre las formas en que los directores iraníes tratan esta discapacidad en particular en el contexto sociocultural del país persa. Lo que sí se dispone es del libro “La guía de películas de personas con discapacidad en cine iraní” (2015) escrito por Nasr Esfahani y Nuri. Esta obra contiene una compilación de filmografías realizadas sobre discapacidad, ofreciendo la ficha técnica de cada película y un resumen de su contenido, sin análisis ni detalles relacionados con la narrativa de las películas.

Fue útil contar con la experiencia en el Trabajo Fin de Máster<sup>4</sup>, en 2014, de quien esto escribe, sobre la discapacidad en el cine de Puran Derajshande, una directora iraní, estudio sobre el enfoque social y crítico de esta directora sobre la discapacidad en el cine iraní. Resultó un buen punto de partida que estimuló y fundamentó la investigación de la que ha resultado la presente tesis.

Pero, la pregunta que surge es la siguiente: ¿Por qué este estudio se enfoca en la ceguera en el cine iraní, entre todas discapacidades que existen? En primer lugar, porque el sentido de la vista reviste suma importancia. Como afirman Ruiz, Abela y Córdoba: “la ceguera es la discapacidad que afecta al sentido más valorado, la vista, ya que esta discapacidad levanta una barrera más infranqueable que otras.” (Ruiz, Abela y Córdoba 2003:28). En ese sentido, Pajón (1972) opina:

*La barrera que separa los dos mundos de los videntes y los no videntes no encuentra comparación con la que existe con ningún otro colectivo de personas con discapacidad. Esta barrera está levantada por parte de los videntes, porque creen disponer de una superioridad que ejercen, ya sea de forma consciente o inconsciente. (Pajón, 1972:127-129).*

De otra parte, la invidencia es la discapacidad más tratada por el cine iraní. Sus películas han sido exitosas y bien recibidas por la audiencia. La ceguera es un detalle

---

<sup>4</sup> Dicho trabajo está disponible en la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Sociología IV.

que llama la atención de los espectadores iraníes. La ausencia de enfoques sociales sobre la ceguera motiva a tratarlo como tema de interés para cineastas, científicos sociales, promotores culturales y funcionarios públicos.

Para fundamentar aún más este estudio, se requería de una muestra considerable de películas realizadas cuyas historias tuviesen como eje la invidencia, o cuyos protagonistas principales fuesen ciegos. Esta investigación considera satisfecha esa muestra representativa contenida en esta obra.

## 1.6 Objetivos

El cine es un espejo de la vida cotidiana. La ficción cinematográfica es otro modo de exponer realidades y también idealidades. Este argumento es aplicable a todas las culturas, incluso las más místicas y religiosas. Se aplica también a la cinematografía iraní, donde llama la atención el protagonismo de personajes invidentes. Se trata de un colectivo social que, en otros tiempos, vivían en soledad y aislamiento social. Pero el cine en Irán ha convertido esta discapacidad en una importante fuente de mensajes, en un intento por captar el potencial de la opinión pública, convirtiendo la invidencia en una forma de ver al mundo, y dando a la tradición espiritual iraní un recurso para expresarse, no sólo para integrar socialmente a un sector particularmente excluido sino además para llamar la atención sobre la identidad cultural de la nación. La presente investigación propone varios objetivos para su desarrollo, los cuales se exponen seguidamente:

### 1.6.1 Objetivo general

- Analizar la discapacidad visual como recurso en el cine iraní y las estrategias de representación de la ceguera a lo largo de la historia del cine post-revolucionario de Irán, a partir de 1979.

### 1.6.2 Objetivos específicos

- Identificar e interpretar los códigos culturales que actúan como metáforas relacionando la discapacidad visual y las identidades de los personajes en el relato fílmico.
- Explicar la presencia del misticismo y la espiritualidad relacionados con

la invidencia, y la influencia de ésta como parte de la narrativa cinematográfica.

- Indagar la intencionalidad de los directores del cine iraní al seleccionar la discapacidad visual como eje central de su relato audiovisual.
- Explorar el mundo de las personas con discapacidad visual que inspiran los personajes y sus problemas, tratados en las películas analizadas.
- Investigar la ceguera como realidad en Irán y su relación como contenido y sujeto de representación social en el cine persa.
- Llenar un vacío en la bibliografía del análisis sobre películas en torno a personas con discapacidad visual en el cine iraní.

## 2. METODOLOGÍA

### 2.1 Objeto del estudio

El objeto de estudio del presente trabajo está constituido por la imagen de las personas con discapacidad visual en el cine iraní. Los argumentos de estas películas están relacionados con la vida social en Irán, a excepción de dos películas<sup>5</sup>, que son coproducciones y se enfocan en diferentes aspectos de la vida de los ciegos. Se trata de películas que han tenido mucha recepción pública. Se realizó un análisis cualitativo, descriptivo, narrativo desde el enfoque sociocultural para interpretar la imagen representada de la ceguera en el cine iraní.

### 2.2 Preguntas de la investigación

Durante el análisis de estas películas se responderá a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se percibe la imagen de las personas con discapacidad visual en cine iraní?
- ¿Cómo se trata la ceguera en el cine?
- ¿Coincide la imagen representada en el cine con la realidad en la sociedad iraní?

### 2.3 Objeto de análisis

La muestra de este estudio reúne los largometrajes realizados a partir de la revolución islámica y la aparición de nuevas políticas culturales hasta 2017. La elección del periodo 1979-2017 también corresponde con la etapa en la que el cine iraní ha trascendido sus fronteras nacionales. No sólo participan activamente en festivales del país, sino que además han logrado un impacto en festivales internacionales.

Luego, se acotó con el criterio estricto de la invidencia, para ello, se han tenido en cuenta dos requisitos de selección fundamentales: que la ceguera sea el eje del argumento narrativo de la película y que los protagonistas sean invidentes; así que, antología quedó en una muestra de doce filmes.

---

<sup>5</sup> Película *Bab'Aziz*, una coproducción entre Irán y Túnez. Algunas secuencias se han grabado en Irán, mientras otras se han rodado en Túnez. La película *El silencio*, es una coproducción entre Irán y Tayikistán con localización total en Tayikistán.

La siguiente fase consistió en hallar y acceder a los filmes, pues había dificultad con la disponibilidad de los archivos, no todos tan accesibles, ni para comprar ni para alquilar. Se encontraron películas cuyos nombres aparecían en la base de datos pero que nunca se produjeron, probablemente por desacuerdos entre el director y el productor o porque la película nunca salió al mercado cinematográfico<sup>6</sup>. El contacto con algunas organizaciones en Irán, en algunos casos, y directamente con los directores, en otros, hizo posible superar satisfactoriamente esta limitación, logrando analizarse doce películas en diferentes años. Entre éstas, *Bab'Aziz*, una coproducción entre Irán y Túnez y la película *El silencio*, la coproducción entre Irán y Tayikistán, incluidas en la lista de análisis del presente trabajo.

La colección final de las películas seleccionadas para analizarse es la que sigue, en orden cronológico:

- 1) *De Karje a Rin* (1992), Ebrahim Hatami Kia
- 2) *Dos ojos sin luz* (1983), Mohsen Majmalbaf
- 3) *Las Margaritas* (1984), Rasul Sadr Ameli
- 4) *Postración al agua* (1996) HamidJeiroddin
- 5) *El color del paraíso* (1997), Mayid Mayidi
- 6) *El silencio* (1998), Mohsen Majmalbaf
- 7) *Los ojos negros* (2002), Iray Qaderi
- 8) *Bab'Aziz* (2003), Mohammad Naser Khemir
- 9) *El sauce llorón* (2004), Mayid Mayidi
- 10) *La estación de paraíso* (2006), Naser Moghaddas
- 11) *Los días de la vida* (2011), Sheij Tadi
- 12) *Avinar* (1991), Shahram Asadí

---

<sup>6</sup>Por ejemplo, la película *La sinfonía oscura* (Mohammad Arab) o la Película *El baile con la luna* (Kahani) que jamás se quedaron terminadas para salir a las pantallas del cine. Pero, sus nombres aparecen como largometrajes en algunos documentos del cine iraní..

## Enfoques aplicados sobre el análisis de las películas

Con la base de datos y la muestra completa, se procedió el análisis de las películas de carácter exploratorio cualitativo, con la finalidad de analizar el discurso sobre la discapacidad visual propuesta por las producciones cinematográficas más arriba mencionadas y se tomaron en cuenta dos siguientes enfoques distintos para el desarrollo de la presente tesis: 1) Enfoque social; y 2) Enfoque metafórico-espiritual.

Para el desarrollo de cada enfoque se tomaron en cuenta diferentes elementos relacionados con la discapacidad visual, la narrativa fílmica, la comunicación, el rechazo social/familiar, la inclusión social/familiar, la sobreprotección, la carga social/familiar, y también, las características como la adaptación a los espacios públicos. También se tomaron en cuenta valores épicos, en los que los invidentes crean o se relacionan con héroes o heroínas.

Además, se procedió a un análisis estructurado, para destacar las singularidades de cada filme. Este análisis interpretativo se orienta con criterios semióticos, y se tomó en cuenta los elementos que se presentan a continuación, sobre el eje central de cada una de las películas, complementándolo con el análisis de los contextos culturales, sus códigos y símbolos.

### 2.4 Enfoque Social

#### 2.4.1 Papel fílmico

Se trata de un aspecto esencial para analizar la representación de la discapacidad visual en la película, ya que el tratamiento del personaje varía sensiblemente en función del rol que ocupa en el argumento y desarrollo de la producción audiovisual.

#### 2.4.2 Protagonistas

La discapacidad visual es uno de los elementos fundamentales que definen al o los personajes principales, ya que el relato gira en su entorno. El análisis del personaje principal ofrece muchos elementos de la historia. La mayoría de las producciones audiovisuales se centran en mostrar diversos aspectos del protagonista y cómo su discapacidad influye, tanto en su mundo interior, en sus reflexiones, su percepción interna, su autoconocimiento, su espiritualidad, etc., como en su relación con el exterior.

En este sentido, se analizó si la discapacidad visual del protagonista en su relación con el relato fílmico. Y también la relación del personaje con el entorno que le rodea y lo que el director desea mostrar de él. Cabe mencionarse que la discapacidad visual se encuentra representada a través de uno o varios de los personajes. Se estudió el tratamiento y relevancia dentro del argumento de la película, o el modo en cómo un personaje secundario puede influir en la historia y en el comportamiento del o los personajes principales. El análisis considera cómo influye o altera la discapacidad visual en el resto de la trama y de los personajes.

Un aspecto esencial en la construcción del personaje es el sentimiento y los valores que muestran las características físicas y psicológicas, que inciden en el comportamiento y desarrollo de una trama o relato fílmico. El análisis se concentrará en la construcción psicológica, sus valores y sentimientos, y la parte determinante de la invidencia sobre estos valores. Si son personajes con una vida y psicología “normal” o si, por el contrario, la ceguera les ha convertido en personas antisociales, depresivas o destructivas. La relación con el entorno familiar y social describirá el grado de integración del discapacitado. También se analizará la percepción que la narrativa fílmica construye del personaje.

El análisis toma en cuenta la capacidad de comunicación de los personajes, la habilidad para hacerse entender por quienes se rodea. La ceguera es de por sí aislante. El invidente debe hacer un esfuerzo de comunicación importante. Este aspecto tiene una carga considerable en todas las historias.

Además, la edad de los personajes invidentes tiene su propia importancia ya que la etapa de desarrollo mental y psíquico del invidente condiciona su percepción sobre la discapacidad que sufre. La edad es determinante en el estado de ánimo de los personajes. La discapacidad visual en un niño se percibe de forma totalmente distinta a la de un adulto. La edad influye en la socialización del discapacitado.

### 2.4.3 Rol

En este estudio se refiere al papel que desempeña el personaje con discapacidad visual, dentro del contexto natural, familiar, social y hasta espiritual. Las películas seleccionadas se concentraron en los roles directamente vinculados a los personajes con

discapacidad visual. El concepto de rol se aplica en sociología para designar las conductas interpersonales regulares e internalizadas, aprendidas durante el proceso de socialización que puede ser determinada por la posición social o estatus de cada quien, esperadas o inesperadas del conjunto social. El rol que cada persona desempeña varía en el transcurso de la vida, en donde pueden coexistir varios roles. Un médico, por ejemplo, puede ser padre, hermano, hijo, amigo, benefactor social, etcétera. Cada contexto se relaciona con un rol. En las películas seleccionadas en el presente estudio, la familia cumple una función esencial en la historia del personaje principal. Es el contexto directo donde los invidentes exteriorizan sus pensamientos y estados de ánimo. Cada personaje asume uno o varios roles: padre, esposo, hijo, hermano, etc. El rol social abarca el entorno inmediato de la familia, como la sociedad en general donde se desarrolla la historia. Aplican en esta parte la relación del invidente con su entorno social inmediato: amigos, compañeros o comunidad social en la que se desenvuelve en general.

Además, resulta importante para el análisis del desarrollo de la narrativa de los filmes si los personajes se encuentran integrados en la sociedad. Muchos ambientes relatan esta relación en particular, la escuela, un oficio o profesión, estudios específicos, afiliación política o pertenencia a algún grupo social, participación en actividades de socialización o de carácter social. Por el contrario, hay que valorar si el personaje se encuentra excluido, rechazado o discriminado.

#### 2.4.4 Carga social/Carga familiar

El concepto carga social y carga familiar se refiere a unas series de problemas que pueden surgir por la carencia de poder en la realización de ciertos deberes cotidianos en las personas con discapacidad visual. Supone que los personajes invidentes requieren diferentes grados de ayuda y supervisión. Disponer o carecer de esto es determinante en la trama. La idea de la discapacidad como una carga familiar proviene del modelo médico<sup>7</sup>. Esta idea surge de personas que creen que las personas con discapacidad no son capaces de superar sus limitaciones, por lo que siempre necesitarán asistencia y los condenan a convertirse en una carga familiar y social y a producir rechazo en el tiempo. Termina convirtiéndose en un estereotipo que justifica la exclusión y la discriminación.

---

<sup>7</sup> Este modelo se explicará en Marco Teórico.

#### 2.4.5 Inclusión y exclusión social

La inclusión social corresponde a la situación que asegura que todos los ciudadanos sin excepción, puedan ejercer sus derechos, aprovechar sus habilidades y tomar ventaja de las oportunidades que encuentran en su medio y ningún problema como la discapacidad (visual) les deja fuera del circuito de la sociedad.

Exclusión social implica la negación o falta de participación de algunos segmentos de la población en la vida social, económica y cultural de sus respectivas sociedades debido a la carencia de derechos, recursos y capacidades. De hecho, la exclusión causa la vulnerabilidad y marginación. Se analizan los filmes teniendo en cuenta estos criterios y definiciones.

Asimismo, se consideran estos conceptos relacionados con el mundo de los derechos humanos y sociales. Este trabajo hace hincapié en la representación que se desprende de dos conceptos, pues determinan la base social de cada película.

La exclusión social puede entenderse como un proceso multidimensional, que tiende a menudo a acumular, combinar y separar, tantos a individuos como a colectivos, de una serie de derechos sociales tales como el trabajo, la educación, la salud, la cultura, la economía y la política, a los que otros colectivos sí tienen acceso y posibilidad de disfrute y que terminan por anular el concepto de ciudadanía (Jimenez Ramírez, 2008: 173-186).

La expresión “exclusión social” implica en su raíz una cierta imagen dual de la sociedad, en la que existe un sector “integrado” y otro “excluido”. El estudio de la lógica de la exclusión social nos remite, en primer lugar, a todo aquello que, en un momento dado, determina la ubicación de los individuos y los grupos sociales a uno u otro lado de la línea que enmarca la inclusión y la exclusión. Así pues, los excluidos se encuentran al margen de los procesos vinculados con la ciudadanía social, es decir, con aquellos derechos y deberes del ciudadano que tienen que ver con el bienestar de la persona, como el trabajo, la salud, la educación, la formación, la vivienda o la calidad de vida. De esos derechos, destacamos la dimensión central del trabajo en la exclusión social; como opinan algunos autores: “para la mayoría de las personas, el trabajo no sólo es el único medio de conseguir los recursos necesarios sino también su forma de participación social más importante” (Pérez, Sáez y Trujillo, 2002:59).

Subirats y otros (2004) apostillan estas ideas y argumentan que, en la sociedad, la plena integración social pasa por la participación de las personas en tres ejes básicos: el mercado y/o la utilidad social aportada por cada persona, como mecanismo de intercambio y de vinculación a la contribución colectiva de creación de valor; la redistribución, que básicamente llevan a cabo los poderes y administraciones públicas; y finalmente, las relaciones de reciprocidad que se despliegan en el marco de la familia y las redes sociales.

#### 2.4.6 Heroización

La discapacidad alude a algún tipo de heroicidad. El esfuerzo y drama de los personajes invidentes otorga una condición. Los invidentes deben enfrentarse a un mundo diferente, y esto requiere una dosis de valiente osadía para no sucumbir. Esta heroicidad crea una vinculación directa entre el ser ciego y el poder. Los directores se ven tentados a agregar destrezas espirituales adicionales a los invidentes. La ceguera parece dotar de una capacidad especial para ver dentro de sí. El mundo interior de la invidencia corre el riesgo de distanciarse de la realidad social, aunque la historia se esfuerce por describirlos como parte de la vida real.

#### 2.4.7 El concepto de *Estigma*

El término estigma es usado en psicología social para referirse a algunas características de rechazo social hacia individuos considerados diferentes. Goffman (1963), fue uno de los primeros autores que definió el concepto de estigma como "un atributo especial que produce en los demás un descrédito amplio". El mismo autor sostiene que los griegos crearon el término para referirse a signos corporales relacionados con la imperfección, lo poco habitual, lo feo y un estatus moral degradado. Incluía a las personas corruptas, ritualmente deshonradas y que debían evitarse en lugares públicos y en la relación social. Más tarde, durante la expansión del cristianismo, el término "estigma" se asoció a la mitología religiosa. Unas veces para aludir a la aparición de signos corporales como resultado de la gracia divina, como brotes eruptivos en la piel, y las otras para referirse a la perturbación física causada por cultos o rituales contrarios a la religión.

En la actualidad, el concepto de estigma ha recuperado un sentido cercano al original, pero aludiendo al mal en sí mismo y no a sus manifestaciones corporales. Los estudiosos, sin embargo, no se han preocupado demasiado por describir las condiciones estructurales previas al estigma, ni tampoco por proporcionar una definición moderna

del concepto en sí. Parece necesario, por consiguiente, tratar de delinear algunos supuestos y definiciones muy generales (Goffman, 2012:13).

Goffman argumenta que un estigma público relega a la persona que lo posee a la condición de estar en oposición a lo normal. Para Crocker et al. (1998), la característica que definiría el estigma social sería que "la persona estigmatizada posea o crea poseer algún atributo o característica que provoque una devaluación de su identidad social en un contexto social particular". Dependiendo del nivel del estigma, puede ser que el sujeto estigmatizado no sea visto o no se vea a sí mismo como miembro de un grupo social, dependiendo esto del tipo de estigma.

Se pueden mencionar tres tipos de estigmas, notoriamente diferentes: las abominaciones del cuerpo, las fallas del carácter y las condiciones raciales o religiosas, susceptibles de contaminar por igual a los miembros de una familia a lo largo de generaciones. Sin embargo, en todos se encuentran los mismos rasgos sociológicos: un individuo que podía haber sido fácilmente aceptado en un intercambio social corriente, posee un rasgo que puede imponerse por la fuerza a nuestra atención y nos lleva a alejarnos de él, anulando las capacidades que puede tener ese individuo (Goffman, 2012:16-20).

Continúa explicando Goffman que las actitudes que adoptamos los "normales" hacia una persona estigmatizada nos son familiares. Tendemos a creer que el problema no es totalmente humano. Desde este supuesto, practicamos la discriminación para reducir su vida social. Procuramos una ideología para explicar su inferioridad y advertir del peligro que representa. Se racionaliza con animosidad las diferencias entre el estigma y lo no normal.

#### 2.4.8 Discriminación

Según la Real Academia Española consiste en "dar trato desigual a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, de sexo, etc.". Puede añadirse por causa de la discapacidad. En 1967, la Convención Internacional sobre Eliminación de toda forma de Discriminación Racial, suscripta en Nueva York, impedía las distinciones fundadas en la raza, linaje, color, etnia o nacionalidad. También la Convención Americana sobre Derechos Humanos, del año 1969, condena la discriminación por raza, idioma, color, sexo, religión, posición económica, nacimiento o condición social.

La discapacidad es objeto de un alto grado de discriminación. En cada sociedad, esta discriminación se diversifica según cada modalidad de discapacidad y según el contexto sociocultural. Los avances en materia de derechos no son suficientes para disminuirla. En el pasado, la discriminación era la norma. Las convenciones actuales son la excepción. Las tristemente célebres tradiciones de la sociedad espartana, que consistían en deshacerse de los recién nacidos que mostraran rasgos diferentes, se han repetido como patrones en muchas culturas. La discriminación es ciertamente muy antigua. En el Museo del Louvre de París se exhibe una pequeña escultura, que data del año 2000 AC, procedente de Mesopotamia, donde se representa a un juglar con las piernas torcidas narrando el triste destino que le espera (Orozco, 1974).

Pero las personas con discapacidad han luchado por un lugar en este mundo y se enfrentan a la discriminación cotidiana e institucional. Este obstáculo supone avanzar hacia la justicia social, cuestionando definiciones discriminatorias y reemplazándolas por otras que promuevan dignidad, solidaridad y reconocimiento.

Las propias personas con discapacidad creen que hay un cierto tipo de discriminación basada en el rechazo, el miedo y la ignorancia, que está envuelto en todas las actividades de la vida diaria de las personas con discapacidad.

#### 2.4.9 La representación social

Este concepto puede definirse como la imagen que se refiere ideas y que depende de la percepción en la que incide múltiples factores relacionados con la vivencia social. La memoria social está impregnada de representaciones. Martínez (2006) ofrece su perspectiva en la siguiente manera:

*Las representaciones sociales permiten acercarnos al pensamiento de las personas, hecho fundamental para el conocimiento de los contenidos ideológicos y culturales, expresiones del pensamiento comunicados a través del lenguaje (discurso) y en este caso refleja el pensar de futuros profesionales, sobre un tema que para algunos será o ya es parte de su práctica profesional, pero que para otros puede comenzar a potencializarse como tema de estudio y de ejercicio profesional. (Martínez, 2006)*

Tomás Ibáñez (1988), en su libro titulado *Ideologías de la vida cotidiana* explica que existen tres ejes que estructuran los componentes de una representación social: la

actitud, la información y el campo de representación. La actitud se presenta como una práctica relativamente favorable que una persona puede tener hacia el objeto de la representación. La información sobre los objetos puede variar, en calidad o en cantidad, en que estas diferencias influyen en el tipo de representación elaborada sobre un objeto social (Ibáñez, 1988:47). Y referente a la representación social explica:

*Una representación social consiste en la propuesta de una determinada interpretación de lo que existe o de lo que acontece en el entorno social de un objeto...La representación social sirve como modelo de influencia precisamente porque esclarece a los sujetos cuáles son las concepciones de la realidad que el Relator distingue, entre todas las representaciones alternativas que serán posibles. (Ibáñez, 1988:47)*

Martín Serrano (1982) define la representación social como interpretación de la realidad que está destinada a ser interiorizada como representación personal por determinados componentes de un grupo. Además, escribe:

*La representación social deviene un producto cognitivo inseparable del producto comunicativo, entendiendo por “producto comunicativo” un objeto fabricado que tiene un valor de uso concreto: poner la información que han elaborado unos sujetos sociales a disposición de otros. (Serrano, 1982: 58)*

Van Dijk (2003) define las representaciones sociales como conjuntos de conocimientos y prácticas que permiten a un sujeto controlar, producir, comprender y construir simbólicamente al conjunto social, la otredad, y a las posibles interacciones que pueden darse en su mundo social. Estos conocimientos y prácticas se insertarían en modelos contextuales que permiten conocer qué dicen y hacen los usuarios del discurso (Van Dijk, 2003:164).

#### 2.4.10 Estereotipo

Es un concepto histórico de la psicología social, y de muchos debates y teorías y el resultado es que no existe ni consenso, y muchos menos, uniformidad en su tratamiento a pesar de que, en las últimas décadas, la literatura al respecto, ha crecido considerablemente (Puertas V., 2004:135).

Walter Lippman (1922) fue quizás el primer intelectual que planteó definiciones sobre el estereotipo y las admite como imágenes mentales, que el ser humano se erige sobre

las personas para hacerse de un perfil de las mismas y entender lo que socialmente simbolizan. Los estereotipos permiten a las personas fichar roles e identificar grupos sean ficciones o sean reales. Representan una generalización, un patrón. Otras un puñado de prejuicios y connotaciones negativas.

Frederic Munné (1989) explica que el desarrollo del estereotipo tiene una raíz psicoanalítica, sociocultural o socio-cognitiva. Psicoanalítico, porque enfatiza en las necesidades inconscientes que satisfacemos al construir estereotipos, principalmente, para justificar con ellos comportamientos discriminatorios. Sociocultural, porque los estereotipos tienen su origen en el sistema social y normativo y, por tanto, llegan al individuo por medio de los procesos de socialización. En la primera corriente, el individuo adquiere un papel protagónico; en la segunda, más bien pasivo. Y sociocognitivo, por cuanto el estereotipo se sitúa entre ambos, al señalar que los estereotipos se forman y desarrollan por actividades cognitivas de los sujetos, si bien “la percepción de las diferencias entre grupos incluye, de una manera natural, diversos sesgos propios de los procesos de información sobre los demás” (Munné i Matamala, 1989: 315-363)

Las personas con discapacidad no quedan fuera del círculo de los estereotipos creados por la sociedad. Diversos estereotipos como la idea de que los discapacitados son una carga y no pueden desenvolverse por sí mismos. O que el discapacitado genera lástima. O concebirlos como enfermos, dependientes, incapaces, inútiles. Todos estos estereotipos o etiquetas forman una barrera mental que influye en la actitud de la sociedad hacia este colectivo y también afecta a la manera en que ellos se ven a sí mismos. Los estereotipos negativos crean obstáculos para la integración y suelen conservar la imagen tradicional sobre la discapacidad.

Hay algunos estereotipos que desde hace muchos años se enlaza con la palabra discapacidad. Nelson (1994) hace referencia a las personas con discapacidad y categoriza los estereotipos en los siguientes grupos: a) lamentable y patético; b) heroico; c) malvado y criminal; d) “mejor muerto”; e) inadaptado; f) carga familiar g) incapaz de vivir una vida de éxito.

Los estereotipos son responsables de la percepción social compasiva, que mira a los discapacitados como dependientes y desvalidos. Una sociedad inclusiva necesita romper tales estereotipos, para desplazar la compasión y sustituirla por la admiración. La

discapacidad es una condición más y es posible valorar e integrar cada caso.

### 2.4.11 Sobreprotección

El concepto original de esta palabra es cubrir a favor de alguien, evitar que una persona o un objeto sufra daño o favorecer o apoyar un proyecto, una persona o una cosa. Refieren al instinto humano de cuidar a su prole. Implica anticiparse a las necesidades de los infantes. También es sobreprotección cuando madre o padre evitan reprender a sus hijos para evitar situaciones de enfrentamiento. Niños y adolescentes sobreprotegidos sienten que pueden hacer lo que quieran. El término es muy usado con discapacitados. Protegerles del mundo hostil en donde están en desventaja es una tendencia instintiva.

La discapacidad física se refugia en el seno familiar, autoexcluyéndose del mundo. Le sigue la autocompasión que inhibe la toma de decisiones, el miedo a enfrentarse al mundo (Benito Gil, 1987:7) En ocasiones los discapacitados rechazan la sobreprotección, en búsqueda de autonomía, valoración y reconocimiento. La sobreprotección limita y expone debilidad ante el entorno.

## 2.5 Enfoque metafórico espiritual

### 2.5.1 El símbolo en la representación de discapacidad visual

El eje esencial de la presente tesis es la discapacidad visual. Alrededor de esta condición se tejen un conjunto de elementos relacionados con el sistema de valores y creencias que forman parte de la identidad social iraní. En la representación de la invidencia en los relatos de ficción, analizados para esta investigación, se aprecian numerosas metáforas y simbologías estrechamente vinculadas al universo de las creencias tradicionales de Irán. Son elementos espirituales que operan como metáforas simbólicas como el color, la luz, el papel de algunos animales como los pájaros, las tortugas y otros. Los directores usan la ceguera como recurso, no solo para representar la discapacidad en específico, sino para conectar con la identidad cultural, tradiciones, valores y creencias del pueblo iraní. Además, ellos ceden protagonismo a personajes ciegos para mostrar que “los que no ven, lo ven a través de los ojos del corazón”. Y eso permite abarcar con detalle la narrativa de la espiritualidad de los personajes. Los problemas sociales suelen pasar a un segundo plano o a veces a convertirse en parte del mundo material del que una vida espiritual debe distanciarse.

## 2.5.2 Filosofía islámica

La Real Academia Española<sup>8</sup> define filosofía, del latín *philosophiā*, derivada del griego antiguo φιλοσοφία, “amor por la sabiduría”, como el estudio de una variedad de problemas fundamentales acerca de cuestiones como la existencia, el conocimiento, la verdad, la moral, la belleza, la mente y el lenguaje. Sócrates se presentaba a sí mismo como un amante de la sabiduría, es decir, como un filósofo. Los musulmanes tomaron la palabra filosofía del término *falsafah*, que en árabe significa “ciencia racional”. La palabra *falsafah* hace referencia al conjunto de saberes tales como: teología, política, matemáticas, moralidad y física. Según *Motahari*<sup>9</sup> (1997), la filosofía islámica es la transformación (*final*) de un conocedor (*alim*) racional en un mundo (*alam*) real. Significa que la filosofía es el estudio que permite a los humanos convertir el microcosmos racional en sintonía con el macrocosmos real. Pero el *arif*<sup>10</sup> por su parte, no tiene nada que ver ni con la razón ni con la comprensión, pues su objetivo es alcanzar el núcleo y la realidad de la existencia, de modo que la humanidad pueda quedar conectada con Dios. Para el *arif*, no basta construir una imagen ideal sobre el reino de la existencia, sino ir más allá, para recorrer el camino espiritual de progresión, desde el origen hasta la Divinidad. Ello requiere superar la separación entre el yo y la espiritualidad supraindividual (Motahari, 1997:23). La ideología implícita en este concepto también es adoptada por el pensamiento sufí, realzando que la sabiduría es una especie de viaje espiritual, cuyo origen y destino es Dios.

## 2.5.3 ¿Qué es sufismo?

El sufismo es la escuela de la iluminación interior y no la de la discusión, y ser sufí es algo en lo que uno “se convierten y no algo que uno aprende intelectualmente”. Ahora bien, lo referente a la iluminación interior no puede expresarse con palabras. Por tanto, según afirman los grandes maestros sufíes, “aquello de lo que se puede hablar no es sufismo” (Nurbajsh, 2002:4).

El sufismo es una filosofía mística sobre el amor que se experimenta en la relación con

---

<sup>8</sup>Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). «filosofía». Diccionario de la lengua española (23ª edición). Madrid: Espasa. ISBN 978-84-670-4189-7.

<sup>9</sup> Morteżā Motahhari, también conocido como *Shahid Motahhari* (1919-1979) fue un islamólogo iraní, chiita quien dominaba bien la filosofía islámica e interpretaba el Corán.

<sup>10</sup> La persona que se dedica al Místico (*Irfán*)

Dios. La relación interior del alma enamorada de Dios es el núcleo básico del sendero sufí. El amor guía a los buscadores hacia Dios. Los místicos aspiran a alcanzar la Verdad en esta vida, como modo de que Dios se revele en los corazones de aquellos que le aman (Vaughan-Lee, 1995:7).

Su propia tradición afirma que ha habido sufís en todos los tiempos y en todos los países, incluso bajo este nombre antes del Islam. La palabra “sufismo” procede del latín *Sufismus*. Un erudito teutónico la acuñó al latín en 1821. Antes existía la palabra *tasawwuf*: el estado, práctica y condición de ser un sufí (Shah, 2008:88).

Existen diversas opiniones sobre el origen del sufismo y como indica Shafa (2009): *Se acepta de forma casi unánime que esta denominación proviene de la palabra árabe Suf, cuyo significado es “lana” y que hace referencia al manto de lana que llevan los sufíes como signo externo de austeridad* (Shafa, 2000:379).

Algunos investigadores han afirmado el papel que ha desempeñado Irán en la aparición y evolución del sufismo musulmán. Shafa en página 381-382 del libro *De Persia a la España musulmana, la historia recuperada*, cita al Gibb (1962) en la siguiente manera:

*Lo que se denomina misticismo musulmán se produjo de forma global en Persia. Se puede decir que los persas, al cambiar las concepciones de los musulmanes e introducir en ellas el pensamiento sufí, creando una poesía mística casi tan apreciada como el Corán, se vengaron de alguna manera de lo que se les había impuesto. La introducción del elemento del amor místico como protesta por el rigor y el dogmatismo fanático del Islam ortodoxo, influyó profundamente en generaciones de musulmanes, de un extremo al otro del mundo islámico asegurando así para Persia una universalidad aun mayor que este esfuerzo comenzó desde la misma época del Profeta, a través del papel desempeñado por Salman el Persa (Gibb, 1962:71, citado por Shafa, 2000: 381-382).*

Todos los creyentes y practicantes del sufismo intentan alcanzar la pureza de su alma, lo cual les permitiría alcanzar al grado de *fana wa baqa fil.lah* o aniquilación y permanencia en Dios. Tanto en la corriente *mazdeísta* como *maniqueísta* se ha querido encontrar las fuentes del misticismo sufí. Los ascetas maniqueos, preocupados por

evitar en todo lo posible la dependencia de lo material y desdeñando los placeres corporales, llevaban un tipo de vida que ningún sufí de los siglos islámicos hubiese podido superar en cuanto a su rigor. Llevar vida de peregrino, vivir en los lugares apartados como ermitaño, renunciar a los placeres carnales y conceder importancia a los cantos y a la música con el fin supremo de reencontrar la “Luz” original, momentáneamente prisionera del cuerpo, era lo esencial en la vida los “puros” maniqueos (Shafa, 2000:384).

La experiencia mística es un estado de unión con Dios. La “unión mística” es la meta de los buscadores o viajeros del sendero místico. En el corazón, el alma ebria y el Amado se unen en éxtasis de amor. Los buscadores comienzan su viaje con el anhelo y el recuerdo de que alma proviene de Dios. El alma recuerda que su Hogar real es Dios y se despierta a través de este recuerdo. El camino espiritual es un camino que lleva de regreso al Hogar, de la separación a la unión (Vaughan-Lee, 1995:7).

El camino místico hacia el Hogar es un camino hacia el interior de sí mismo, donde se encuentra el verdadero núcleo del ser, donde el Amado habita eternamente. La búsqueda se dirige hacia la propia naturaleza humana. San Agustín dice: *Vuélvete hacia ti mismo, porque en el interior del ser humano habita la Verdad*. Los místicos experimentan que el Amado habita dentro de sus corazones, no como un concepto, sino como una realidad. En las profundidades del corazón no hay separación entre el alma enamorada y el Amado. Allí estarían unidos cada alma a Dios, eternamente. La experiencia de esta unión es una revelación de algo que siempre está presente (Vaughan-Lee, 1995:7).

Uno de los grandes sufíes de la historia es Jalaluddin Rumi, el poeta místico persa. Ideris Shah (1997) en el prólogo del libro *Leyendas de los sufíes*<sup>11</sup>, argumenta que “no existe ninguna controversia sobre el hecho de que Maulana (en árabe Nuestro Maestro) Jalaluddin Rumi ha sido uno de los grandes santos y místicos universales, así como Maestro de la Vía para los sufíes” (Shah, 1997:11). El objetivo del sufismo es el conocimiento de la Realidad Absoluta, no como nos la enseñan los hombres instruidos, a través de la lógica y de la demostración, sino tal como es en sí misma. Este conocimiento sólo se puede alcanzar con el «ojo del corazón», esto es, mediante la

---

<sup>11</sup> Escrito por Shemsu-D-Din El Eflaki, publicado por primera vez en 1976.

iluminación y la contemplación (Nurbajsh, 2002:4).

Un ritual interesante en la práctica del sufismo es el baile de Sama. “Dū-n-Nūn fue uno de los primeros místicos que definió el Sama, como la música y canto sufí, que fue prohibido por el Islam, pero ligado a los rituales místicos, particularmente al misticismo persa y turco” (Shafa, 2000:389). La danza Sama es un ritual de conocimiento que intenta fundir al bailarín con el cosmos. Alrededor de la danza está el espacio sagrado, representando por el universo, y los danzantes representan los planetas. Una música apropiada sirve para inducir el estado de trance o estado místico o estado de consciencia. Debe ocurrir en un estado de fluidez espiritual. El sombrero que usan sus danzantes representa la lápida, mientras que la túnica negra simboliza la tumba y el hábito blanco la mortaja libre. El danzante se iría desprendiendo poco a poco del mundo material para poder percibir la divinidad. Los pasos de la danza hacen que el bailarín vaya abriendo los brazos como una flor. La palma de su mano derecha mirando al cielo, intentando tomar el cosmos, mientras que la palma de su mano izquierda mirando hacia la tierra, intentando tomar la humanidad. La danza sagrada de los derviches giróvagos se propone como un ritual que trasciende al ser humano, al permitir la fusión espiritual de cada individuo con la divinidad, procurando lograr ese instante en el que nada se posee y nada es poseído (Callejo, 2017).

Además de muchos países que practican el sufismo, en España también se practicaba el sufismo. Shafa (2000), lo explica en la siguiente forma:

*La España musulmana fue, junto con Persia, uno de las tierras predilectas de la corriente mística en el mundo musulmán. En ningún otro país islámico, pese a contar con destacados representantes, conoció el misticismo como un esplendor tan grande como en estos dos países. Así fue al menos hasta la llegada del Imperio otomano, que se convirtió, a su vez, en una tierra propicia para el sufismo (Shafa, 2000:379).*

El místico más grande de España fue Ibn Arabí (1165-1240) fue a un mismo tiempo teólogo, filósofo, poeta y escritor (Shafa, 2000:399). Para Ibn Arabí, ni la filosofía, ni la teología, ni la religión, en sentido escrito pueden ser un buen sustituto de la experiencia mística (Shafa, 2000:400).

San Juan de la Cruz fue el poeta místico de la España cristiana, y probablemente el místico más conocido de toda la cristiandad. Sorprenden sus afinidades con los sufíes musulmanes y, más específicamente, con los de Persia, un episodio importante en la historia del sufismo (López-Baralt, 1985:71). Su temática típica es la del pájaro solitario, el cual simboliza el alma del místico. Este símbolo ya había sido tratado en el sufismo persa del siglo IX, por místicos como Bayazid Bastami, Sana'í, Attar, Gazzalí, Sohrawardi, Rumí e incluso Avicena que, aunque no fue un místico, escribió una obra llamada *Risalat at-tair*, o *Tratado del pájaro*. Todos se identifican con un pájaro que vuela de lo material hacia lo espiritual y que busca alcanzar las esferas de la luz y el amor (Shafa, 2000:409). El tema de pájaro espiritual y solitario coincide con las propiedades de *Simorq* de los persas. En este caso la obra literaria más importantes y famosa es el *Manteq ut-tayr*<sup>12</sup>, *La lengua de los pájaros*, escrito por Farid ad-Din Attar, el gran sufí persa del siglo XII y XIII. (1143-1230).

A continuación, se presentan algunos elementos principales que se utilizan como recurso en la representación espiritual de la ceguera, pero, antes se define el término de símbolo al que se refiere en el presente estudio.

#### 2.5.4 ¿Qué es símbolo?

El símbolo hace referencia a un signo interpretando uno o varios conceptos dependiendo de la cultura de cada colectivo, se considera como un código que en contextos diferentes tiene su propio significado. En realidad, hay muchas definiciones para el símbolo y el simbolismo, aplicables al tema de la simbología en el cine. Saussure (1945) opina que lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario. Nunca está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre significante y significado. El símbolo de la justicia, la balanza, podría ser reemplazado por cualquier otro, por un carro, por ejemplo (Saussure, 1945: 93).

En realidad, el simbolismo es el lenguaje oculto del director como emisor del mensaje para transmitir un mensaje no directo al receptor como audiencia. Recurrir al simbolismo es la necesidad de un creador de arte para conseguir mediaciones de un inter-lenguaje para establecer una relación estrecha entre la diferencia e identidad, lo

---

<sup>12</sup> Está compuesta por 4600 versos que relata la aventura de los pájaros para en busca de Simorq legendario. Un Simorq que simboliza a todos los seres vivos en busca de la Verdad suprema. De hecho, en persa la palabra Simorq significa “treinta pájaros”, y es en esta palabra en la que se basa la alegoría que representan la búsqueda de la perfección en el interior y no en el exterior de uno mismo.

exterior y lo interior, la realidad y la imaginación, la verdad y la mentira. En la mayoría de los relatos fílmicos que se basan en simbología existe una relación dialéctica.

El símbolo desempeña un papel en la narrativa cinematográfica que debe exponer ideas en un lapso breve de tiempo. Recurrir a imágenes capaces de sugerirle al espectador más de una idea y ratificarla. En la imagen cinematográfica conviven lo aparente y lo latente. El primero inmediata y directamente legible y el segundo constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido imprimirle a la historia que narra dicha imagen (Serrano, 2005:101). De este modo, todo lo que muestra la pantalla tiene sentido, incluso cuando la historia no lo tiene. Luego sobreviene el impacto de la historia, la reflexión y el análisis. Todos los espectadores lo hacen de un modo u otro. El símbolo tiene esa propiedad. Puede trascender el film, puede reemplazar un individuo, objeto o gesto, convertirlos en símbolos. (Serrano, 2005: 102).

Lotman (1993), por su parte, opina que “el símbolo se distingue del signo convencional por la presencia de un elemento icónico, por determinada semejanza entre el plano de la expresión y el del contenido” (Lotman, 1993: 59). El símbolo contiene algo arcaico que consiste en su capacidad de conservar en forma condensada textos extraordinariamente extensos e importantes. El símbolo no tiene que estar incorporado, puede no incorporarse a ninguna serie sintagmática. Y si lo hace, se incorpora a ella conservando su independencia de sentido y estructura. Puede, sin embargo, formar parte de otro entorno textual. El símbolo no se agota en un corte sincrónico de la cultura, ya que la atraviesa verticalmente, viniendo del pasado y proyectándose al futuro. En este sentido, el símbolo representa uno de los elementos más estables del *continuum* cultural. Transporta textos, esquemas de *sujeto* y otras formaciones semióticas de una capa de una cultura a otra. El símbolo posee una doble naturaleza. Es a la vez invariante y al mismo tiempo es variante. Es invariante cuando actúa como elemento que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, para funcionar como un mensajero de otras épocas culturales, y recordar fundamentos antiguos de la cultura. Es variante por cuanto se correlaciona activamente con su contexto cultural, recibiendo su impacto y transformándose bajo su influencia. Se puede decir que el símbolo representa, tipifica, recuerda, conecta, denota, evoca, reemplaza, indica, transporta, expresa y releva (Lotman, 1993: 47-60).

Antes de empezar a explicar los símbolos, es necesario explicar a modo introducción y de forma general la filosofía islámica, ya que el enfoque metafórico-espiritual en el cine

iraní está enraizado en creencias religiosas y hay una vinculación estrecha entre las creencias islámicas y el significado de los símbolos.

### 2.5.5 Simbología de ojo

En árabe, el término que se utiliza para decir *ojo* es *‘áin*, que también significa *fuentes, manantial*, y da nombre a una de las letras del alfabeto. Pero hay otra palabra, *básar*, con la que se precisa que se habla del *ojo físico* (y también su función, la *visión*). Por último, *basîra* se emplea para denominar un *ojo especial*, interior, que está en el corazón. También se dice que la *basîra* es una *luz (nûr)* que Allah deposita en el corazón y que le permite ver y entender lo que está más allá de las formas. Es, por tanto, en principio y aunque solo sea para entendernos, una forma aguda de perspicacia, sagacidad y entendimiento.<sup>13</sup>

La *basîra* está estrechamente relacionada con el *Îmân*, la *sensibilidad y la habilidad del corazón para reconocer a Allah*. El *Îmân* se despliega si el corazón que lo genera cuenta con ese *ojo*, que es lo que confiere consistencia a esa sensibilidad. El *mûmin*, el *dotado de Îmân*, ve la realidad con ese otro *ojo* capaz de penetrar en lo más hondo.<sup>14</sup>

En la filosofía sufí, el primer paso hacia la formación divina es abrir los ojos. Los seres que pueden llegar a ese nivel, podrán ver y escuchar lo que los demás no pueden. Según las narraciones islámicas, tanto chiitas como sunitas, afirman que el corazón tiene ojos, pero también oídos. Las personas que obran de acuerdo a los preceptos de Dios son los merecedores de su luz y sonidos divinos. Rey Shahri (2003:78) menciona una narración del profeta Mahoma en el que afirma la siguiente certeza:

ما من عبد الا وفى وجهه عينان يبصر امر الدنيا ، وعينان فى قلبه يبصر بهما امر الاخره ، فاذا اراد الله بعبد خيرا فتح عينيه اللتين فى قلبه، فابصر بهما ما وعدة بالغيب، فامن بالغيب على الغيب .

Traducción:

*No hay siervo sin que en su rostro tenga dos ojos mediante los cuales observa los asuntos de su vida mundanal, y dos ojos en su corazón mediante los cuales observa los asuntos de su vida en el Más Allá. Cuando Dios desea lo bueno para un siervo, le abre los ojos que se encuentran en su corazón, y ve mediante los mismos aquello que le prometió del mundo de lo oculto, y así mediante*

<sup>13</sup> [https://www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/46/ojo\\_del\\_corazon.htm](https://www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/46/ojo_del_corazon.htm)

<sup>14</sup> [https://www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/46/ojo\\_del\\_corazon.htm](https://www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/46/ojo_del_corazon.htm)

*contemplaciones de lo oculto cree en lo oculto.*

Henry Corbin (2005), el islamólogo francés, explica:

*Nadie ha visto nunca el alma con la vista con la que normalmente vemos las cosas de este mundo. Sólo se puede presentir por la queja de la flauta mística cortada, en el origen, en la Tierra de Luz. Lo que germina de esa Tierra y de ella fue separado, la historia del exilio y el retorno, ésta es la obsesión de la mística persa, y eso es algo que no puede ver, visto ni probado de forma racional, algo que no se puede contar, no se puede ver con la visión directa (Corbin, 2005:133).*

Entre las películas seleccionadas para la presente tesis se encuentra una obra que narra la vida y el viaje espiritual de un derviche ciego, quien ve a través de la luz del corazón. La presencia del sufismo se ve en otras películas como *La estación del paraíso*. Esta película se inicia con el baile de Sama, un ritual de los sufís que les permite “desconectarse” del mundo material.

#### 2.5.6 El simbolismo de ojo en el sufismo

“Ojo (chashm), en la terminología simbólica de los sufíes, se utiliza para referirse al misterio de la visión de Dios” (Nurbakhsh, 2007). Nurbakhsh sigue explicando que en filosofía sufí, en los ojos se contiene el misterio de la visión divina. Visión interior e intuitiva de Dios, que trasciende la comprensión humana, y por ello, la divinidad resulta perturbadora para la cotidianidad humana, incapaz de abarcar la inmensidad de dicha sabiduría. Para llegar a comprender la visión como atributo divino es preciso superar la cotidianidad humana, aunque sin dejar de pertenecer a ella.

Los ojos también representan la percepción omniabarcante de Dios, donde la belleza ocupa un rol estelar. La estética en esta filosofía está sustancialmente conectada con el principio fundamental del sentido de la realidad, y de la divinidad.

La narrativa sufí acuña la palabra ojos con el vocablo persa: *chashm*. En árabe se escribe como “*ayn*”, que también significa “esencia”. Por esta razón el concepto simbólico sufí de la vista debe entenderse “la esencia de Dios”. Pero ver a través de los

ojos no implica, necesariamente, mirar. La mirada es una condición espiritual y por ello la invidencia se concibe como otro modo de mirar la realidad.

Para ampliar esta simbología, Nurbakhsh (2007) clasifica en once categorías la simbología de los ojos en la filosofía sufí que se presenta a través de poesía de poetas sufíes iraníes. A continuación se presentan esta clasificación presentada por Nurbakhsh:

1. *Ojos ebrios (chashm-e mast)*: representan ocultamiento, extravío existencial y encubrimiento de los errores cometidos. La ebriedad es entendida como un estado de aturdimiento y desorientación. Al ocultarse los errores, éstos no pueden ser conocidos y menos perdonados. Se trata de un símbolo de advertencia para incentivar la transparencia individual como un modo de corregir errores.

*¿Qué puedo hacer ya de este cuerpo,  
si tus ojos ebrios le robaron el alma que no tenía?*

Attār

*Pobre de mi corazón,  
porque los ojos ebrios de la Amada rompieron,  
con una sola mirada cautivadora, cientos de votos.*

‘Attār

Existen otras dos expresiones que los sufíes han utilizado con el mismo contenido simbólico que los ojos ebrios. Una es, ojos de color vino, púrpura (*chashm-e meygun*):

*Aquella morena en quien la dulzura del mundo está,  
Ojos de color vino, labios sonrientes,  
Y mi corazón feliz con Ella está.*

Hāfez

Y la otra es,

*Ojos dormidos (chashm-e por jāb):  
¿Dónde está aquel cuyo corazón,  
por tus ojos dormidos,*

*Sin beber vino, no esté en ruina?*

‘Attār

2. *Ojos lánguidos*, entumecidos [*del vino*] (*chashme majmur*): representan significados muy similares a los “Ojos ebrios”, pero se refiere al ocultamiento de los errores, a una inhibición consciente por temor a ser cuestionado. Quien muestra languidez en la mirada, oculta deliberadamente sus faltas por el afán de integrarse o por el miedo a ser reprendido.

*Tus ojos lánguidos cortaron el paso al corazón de los enamorados,  
Esa forma de actuar es muestra de la embriaguez de tu vino.*

Hāfez

*En tus ojos abrumados de languidez se oculta el embrujo del alba,  
en tu alborotada cabellera se manifiesta como reposa la belleza.*

Hāfez

*Por aquellos ojos llenos de languidez y ebriedad,  
llenos están continuamente de sangre mis ojos.*

Sanāi

*Robó con amores mi ebrio corazón la languidez de tus ojos robacorazones.*

‘Attār

Hay que explicar la expresión, ojos adormecidos, somnolientos (*chashm-e nimeh jāb*, *chashm-e Jomar*), posee el mismo contexto simbólico.

*¿Qué calma es esta que me das cuando me roban el sueño  
tus ojos adormecidos? ¡Basta ya!*

‘Attār

3. *Ojos de gacela* (*chashm-e āhuwānah*): sobre el simbolismo sufí Nurbakhsh (2007) opina que en “los sufíes esta expresión simboliza el ocultamiento por Dios de las faltas del viajero a los ojos de los demás; al mismo tiempo que hace consciente a éste de aquel

error y de aquellas faltas que los demás no conocen. Ésta es, en realidad, la perfección de la gracia divina que aparta al viajero de sus errores y le ayuda en su corrección” (Nurbakhsh, 2007), y explica que otros sufíes, como Olfati Tabrizi, lo han considerado como símbolo del reproche de Dios al enamorado mediante una orden directa y por las faltas y errores cometidos por éste (Nurbakhsh. 2007).

*El día de la resurrección es como un “abrir y cerrar de ojos”<sup>15</sup>*

*Veloz como una flecha lanzada por tus ojos de gacela.*

‘Attār

4. *Ojos de añil, ojos seductores (chashm-e shahlā)* representa el descubrimiento de la corrección y la búsqueda de la perfección de los valores, que sólo pueden encontrarse en la relación con la divinidad que yace en el interior intuitivo de cada quien, que es la morada de Dios.

*Di a Aquella, por cuyo amor he caído enfermo toda la vida,*

*Mírame, para que me muera ante tus ojos de añil.*

Hāfēz

5. *Ojos turcos (chashm-e tork)* representa un estado extraviado de la conciencia, donde el “viajero” que intenta alcanzar la morada interior se desvía constantemente de su camino. La simbología sufí considera a los ojos turcos como la forma más perfecta del encubrimiento de la relación con Dios.

*No me preguntes por sus ojos,*

*Porque son Turcos fieros.*

*No me preguntes por su cabellera,*

*Porque es como Hindúes infieles.*

Maqrebi

*¡Oh corazón! ten cuidado con sus ojos ebrios,*

*Porque son Turcos, embriagados y sanguinarios.*

Maqrebi

---

<sup>15</sup> Se refiere al versículo coránico donde dice: Nuestra orden no consiste sino en una sola palabra, como un abrir y cerrar de ojos (50,54).

6. *Ojos de narciso (chashm-e nargues)* alude a los viajeros que, alcanzando la perfección progresiva en su relación con la divinidad, la ocultan a los ojos de los demás. Se refiere al individualismo extremo o al aislamiento individual del viajero en su recorrido espiritual.

*El poderío de sus ojos de narciso,  
cerró a todo los ojos de mi corazón.  
Todo lo que hagan sus ojos, aun si roban el alma, es bello.*  
‘Attār

*¡Oh mi bello Ídolo!  
Desde que abriste tus ojos de narciso,  
el mundo entero está colmado de raptos y de gozo.*  
‘Attār

7. *Ojos juguetones, joviales (chashm-e shuj)*: representan lo contrario de los ojos narcisos, pues los ojos joviales comparten festivamente cada paso perfeccionista en su camino espiritual.

*Como tus ojos juguetones, soy un infiel si cambio  
uno solo de tus cabellos por la fe o por el mundo entero.*  
Sanāi

*¡Oh Maqrebi! tú no eres el único enfermo  
Por los ojos joviales de aquel Robacorazones,  
Pues sus ojos, en cada rincón,  
Tienen otro enfermo como tú.*  
Maqrebi

*De tus ojos joviales, ¿cómo puede uno salvar la vida,  
si continuamente nos acechan en un rincón, con su arco tensado?*  
Hāfez

*¡Oh corazón! Protege tu fe de sus ojos juguetones;*

*aquel Arquero seductor viene arrasando.*

Hāfez

También en algunos versos, el mismo simbolismo ha sido mencionado con la expresión de “ojos atrevidos” (*chashm-e shang*).

*Han derramado mi sangre tus ojos atrevidos,  
¿Hasta cuándo mostrarán tanta osadía tus ojos?*

‘Attār

8. *Ojos tumultuosos, alborotadores (chashm-e fetnah-yū)*: simbolizan el ocultamiento de Dios mediante el escándalo y la irrelevancia.

*De tus ojos tumultuosos que seducen al corazón,  
Surgieron miles de ojos arrebatadores.*

Maqrebi

9. *Ojos cautivadores, embrujadores (chashm-e yādu, chashm-e fattān)* implica el alejamiento del conocimiento de la realidad y de Dios. Y, deliberadamente, privar cualquier opción de esfuerzo propio por retomar el camino a dicho conocimiento. Simbolizan la pérdida progresiva y la decepción divina.

*Tus ojos cautivadores son como las sombras del alba,  
y es por ello, que en este manuscrito, tantos errores aparecen.*

Hāfez

*Del fuego que encendieron sus ojos cautivadores,  
humo se levantó de la mente de los sacerdotes del fuego sagrado.*

‘Attār

10. *Ojos enfermizos (chashm-e bimār)* se refiere al encubrimiento de culpas y errores, pero también al perdón de las faltas. Simboliza los ocultamientos ocasionales del viajero gnóstico derivados de la condición humana, pero susceptibles de corrección.

*No lances a mi corazón las flechas de tu mirada seductora,*

*porque moriré ante tus ojos enfermizos.*

Hāfez

*Con tus pestañas negras mil fisuras hiciste en mi fe,  
¡ven, para que de tus ojos enfermizos coseche miles de penas!*

Hāfez

11. *Ojos negros (chashm-e siyāh)* significa el descubrimiento de las faltas de parte de los discípulos. Puede observarse entonces que, en la simbología sufí, los ojos se dirigen a intentar percibir el estado de la relación con Dios, en las miradas de los “viajeros”. Se definen como viajeros a las personas que han decidido hacer el recorrido espiritual hacia la morada espiritual en el interior de sí mismo. Y en ese viaje las faltas y errores cometidos en la vida cotidiana, y la capacidad para superarlos o para ocultarlos, se reflejan inevitablemente en las miradas.

Es necesario conocer esta simbología para comprender la relación de la invidencia como tema dentro del cine iraní, puesto que el aspecto espiritual es parte sustancial de la cultura contenida en la producción cinematográfica de la identidad persa.

*Sólo tus ojos negros me pueden enseñar cómo alcanzar este empeño,  
Porque nadie más que Tú sabe de encubrimiento y de ebriedad.*

Hāfez

*¡El narciso lanza miradas cautivadoras con tanta extravagancia!  
Contonéate ¡oh Tú! por cuyos ojos negros se desvive mi alma.*

Hāfez

Quizás los ojos son la más significativa parte del cuerpo humano que pueden concentrar las interrelaciones personales. Espejo de sentimientos, amor, odio, ternura, órdenes, súplica, seducción, atención, miedo, ira, benevolencia. El simbolismo del ojo y de la mirada adquiere relevancia en cada cultura. No hay una sola que no haya usado el ojo como síntesis, como forma de luz, como visión espiritual y como percepción intelectual. Cirlot (1998) explica:

*La rara perfección de este órgano, su limpieza y belleza, la variedad de las*

*coloraciones del iris, las gamas de matices expresivos, la comunicación realizada constantemente entre los humanos, en su doble aspecto de seres terrenos, con precisiones materiales, y de espíritus 'caídos', según el mito platónico, hubieron llamar poderosamente la atención desde los tiempos más remotos. (Cirlot, 1998:9).*

En la poesía persa, el ojo se asocia a la magia, al peligro y a la embriaguez. Puede estar ávido de sangre, si es un asesino. Es también una copa de vino, un narciso, una gacela o una concha y además poetas místicos se centran más en el ojo del alma que en el ojo del cuerpo. En el occidente también los ojos son el espejo del alma como lo definen popularmente o *ventanilla del corazón* como lo describe un refrán persa.

Baba Taher Hamedani, es un poeta y místico persa del siglo XI, denominado como Baba Taher Oryan (Desnudo), por alejarse por completo del mundo material. En un poema suyo, hace referencia al ojo y al suspiro del corazón por el dolor que le llega a través del ojo. Expresa que el sufrimiento humano es por la culpa de los ojos, que permiten el contacto con lo material, seduciendo con sus tentaciones y belleza de un mundo falso y a consecuencia de esto, hace que el corazón sufra. A continuación, un fragmento del poema y su respectiva traducción<sup>16</sup>:

"ز دست دیده و دل هر دو فریاد که هر چه دیده بیند دل کند یاد"

"بسازم خنجری نیش ز پولاد زخم بر دیده تا دل گردد آزاد"<sup>17</sup>

*Gritos por el corazón y los ojos, ya que el corazón recuerda lo que el ojo ve*

*Haré una daga de acero, lo daré al ojo para que el corazón se quede libre*

En muchos poemas persas, la vista es la culpable del sufrimiento del corazón, cubriendo la verdad. En este caso, el famoso poeta persa, Hatef Isfahani hace referencia al "ojo del alma", el único ojo que puede ver la verdad.

"چشم دل باز کن که جان بینی آنچه نادیدنی است آن بینی"<sup>18</sup>

*Abre el ojo del corazón que verá el alma,*

*Verás lo que no se puede ver con el ojo del cuerpo*

<sup>16</sup> Hay una sentencia que dice: "Ojos que no ven, corazón que no siente". Estas ideas forman parte también de la filosofía occidental

<sup>17</sup> <https://ganjoor.net/babataher/2beytiha/sh23/>

<sup>18</sup> <http://www.nosokhan.com/Library/Topic/18QJ>

Algunas frases citadas del profeta Mahoma<sup>19</sup>, denominado *Hadis*, advierte a sus seguidores de que tengan cuidado con las miradas, y les indica que Dios ha creado el ojo con párpados, que equivale al velo para que el ser humano pueda controlar sus miradas y para que no mire lo prohibido. Imám Sadiq<sup>20</sup> también enfatiza la importancia de controlar la mirada, diciendo que ningún ojo se quedará cerrado para evitar los pecados al menos que haya recibido la grandeza de Dios.

### La simbología de la luz en las películas representadas por los ciegos

El símbolo es un recurso en el *film*, que permite asociar a personajes, objetos o hechos, facilitando la narrativa y ampliando los contenidos que no pueden por su extensión incluirse en la película. Asiste también en conferir una dimensión expresiva suplementaria, a modo de crear un ambiente propicio para que transcurra la narración más eficientemente (Serrano, 2005:102).

El éxito de una narrativa cinematográfica dependerá, pues, de la mayor relación que se logre entre la narración cinematográfica y la simbología como recurso discursivo, en procura de ofrecer el mayor sentido posible a los espectadores. El mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones, como en *La noche de San Silvestre*. Un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal, como en *La madre*. Una simple pecera con peces rojos iluminados por el sol puede ofrecer la imagen de la felicidad. La intención narrativa de cada *film* intenta captar la sensibilidad e imaginación cultural del espectador (Serrano, 2015: 101). Un rayo de luz sobre un cuadro, una cara luminosa y hasta la mano radiante de Mohammad, el protagonista de la película de *El color de paraíso*, son símbolos que, siendo singulares, forman parte de la simbología cultural y religiosa de los espectadores (Loiseleux, 2005:10).

La luz forma parte de la simbología mitológica y religiosa humana desde los tiempos más remotos. En todas las primeras escrituras antiguas, la luz fue un elemento recurrente que se fue extendiendo con fuerza hacia todas las formas poéticas de la escritura y el lenguaje, y donde adquiere la multitud de significados, desde origen divino hasta redención y liberación, de lo sagrado a la claridad del entendimiento humano.

---

<sup>19</sup>Mahoma es el fundador del Islam y en la religión musulmana, se le considera a-él como «el último de los profetas» (*jātim al-ambiyā'* (الأنبياءءخاتم), el último de una larga cadena de mensajeros enviados por Dios para actualizar su mensaje, entre cuyos predecesores se contarían Abraham, Moisés y Jesús de Nazaret.

<sup>20</sup>Sexto Imam de la rama chií del Islam.

Todas las culturas, sin excepción, incluyen la luz como parte esencial de su simbología mitológica y literaria. Es referencia de la cultura universal como símbolo de vida, conocimiento, ciencia y transformación. En el caso de las películas iraníes tratadas aquí, se tomará en cuenta el significado de la luz en la cultura persa.

En el maniqueísmo<sup>21</sup>, la presencia de la luz es primordial, y la conciben estrechamente relacionada con el pensamiento. En el pensamiento, la luz debería vencer a la oscuridad y a las tinieblas. Este concepto de luz lo desarrolla Shahab al-Din Suhrawardi<sup>22</sup> (1154-1191, siglo XII), fundador de la escuela filosófica iraní basada en la luz, retomó la antigua filosofía iluminista iraní y escribió su considerada obra maestra, titulada *La sabiduría de la iluminación* (Hikmatol Ishraq o *en persa*: حکمت الاشراق / también traducida al español como: *teosofía de la luz*<sup>23</sup>), cuyas ideas siguen teniendo seguidores hasta la actualidad.

El aporte de Suhrawardi consistió en rescatar la antigua sabiduría persa, donde la luz divina ocupa el eje central de su estructura simbólica, y que es usada por los directores de las películas analizadas como un código cultural de especial importancia en la cultura iraní y en general en la cultura islámica.

La escuela persa Suhrawardi, también conocida como Escuela de Ishraq, propone que existe un fuerte vínculo entre los seres humanos y la luz divina. Ello explica el por qué el discurso cinematográfico analizado en esta obra usa el recurso de la ceguera como vía narrativa. Si Dios está representado en la luz, todo lo que permanece en la oscuridad está alejado de Dios. Por lo general, el mundo material se concibe como oscuro, aunque iluminado parcialmente. La búsqueda de la Verdad o de Dios, no es sino la búsqueda de esa luz. Y mientras más cerca se está a ésta, más irrelevante se hace la videncia terrenal. La ceguera es concebida como un acercamiento a la luz divina. Luz y oscuridad son opuestos extremos. En el medio se encuentra el ser humano cuyo comportamiento lo acercará o lo alejará de la Luz Divina.

En algunas producciones cinematográficas, el personaje ciego puede ver a través de los

---

<sup>21</sup> El maniqueísmo es una religión fundada por el príncipe persa Manes (216-277) según la cual existen dos principios reguladores del universo, el Bien y el Mal, que se encuentran en constante lucha y oposición, y a los que denomina la Luz y las Tinieblas, respectivamente. Tras un largo período de tiempo la lucha se saldará con la victoria definitiva de la Luz sobre las Tinieblas.

<sup>22</sup> Para el análisis de las películas cuyas tienen raíz en sufismo, se enfoca en los conceptos en el libro de

<sup>23</sup> Las sabidurías de iluminación de Suhrawardi

ojos del corazón. La ceguera se presenta como símbolo de sabiduría o ignorancia a un mismo tiempo. En *El sauce llorón* esta idea se expresa claramente, cuando el protagonista cambia de actitud después de la recuperación de la vista.

La frase “ver la luz” está asociada con el nacimiento o con la muerte: “Cuando el tren venía hacia mí, vi la luz”. Otro uso de la noción de luz está vinculado a la claridad o el esclarecimiento de la inteligencia. También puede ser una persona o cualquier entidad capaz de guiar e ilustrar. Ana Crespo (2008) define la luz en la siguiente manera:

*La luz es un símbolo necesario para comprender el significado y función del exilio del alma y del viaje de retorno, del descanso desde la Luz Primordial<sup>24</sup> y del ascenso o camino de regreso a través de las distintas etapas, que vienen marcadas por la búsqueda de esa Luz Primordial. (Crespo, 2008:457)*

Suhrawardi presenta su ciencia del existencialismo<sup>25</sup> como “la luz de luces” o “la luz absoluta”<sup>26</sup>. Equivale a la verdad divina misma, cuya claridad ciega. Es la existencia absoluta. Todos los seres vivos le deben su existencia en el mundo material. La graduación de la existencia depende de cuán cerca se esté a la “luz de luces”, que recibe el nombre de “iluminación”. Suhrawardi atribuye poder a cada ser vivo según sea al grado de su iluminación. La luz divina es única, pero tiene gradaciones. Con ella se aprende a leer la realidad. Su ausencia nos aleja del mundo que desaparece con la oscuridad.

En la filosofía islámica y en los textos coránicos, la luz tiene un significado místico. En el sura 24 del Corán, en *el verso de la luz* aparece la siguiente frase: *Luz sobre luz, Allah guía a Su luz a quien Él quiere*. Los sufíes interpretan “luz sobre luz” como la verdad oculta dentro de cada ser humano en la búsqueda de iluminación eterna, al lograrse el encuentro o fusión con Dios. Esta luz interior se exterioriza en forma de amor, ternura, paciencia, comprensión y tolerancia como valores del comportamiento humano que son necesarios para guiar a los creyentes en el camino de ascenso a la “Luz de luces”.

---

<sup>24</sup> En el sufismo La Luz Primordial o la Luz (con Mayúscula) se refiere a Dios, o el Poder Superior.

<sup>25</sup> Es una corriente filosófica que tuvo su origen en el siglo XIX y se prolongó aproximadamente hasta la segunda mitad del siglo XX. Los filósofos existencialistas se centraron en el análisis de la condición humana, la libertad y la responsabilidad individual, las emociones, así como el significado de la vida..

<sup>26</sup> Nurol Anvar ( en árabe: نور الانوار)

Muhammad al-Gazâli o Algacel (1058-1111)<sup>27</sup> en su libro *Muskata al-Anwar* considera a la razón (aql) como la luz (nur). Él elige la palabra “razón” (aql) para seguir la terminología filosófica, mientras, que como él mismo explica, la razón es igual al espíritu, ojo del corazón humano, que tiene atributos de perfección. Gazali propone siete diferencias entre la razón (aql) y el espíritu, que se alista en los siguientes párrafos:

1. *La vista material puede verse a sí mismo, pero la vista espiritual entiende su esencia y existencia propia y ajena.*
2. *La vista material no puede ver los objetos que se hallan o están muy lejos o muy cerca de sí, mientras que la vista espiritual no distingue entre lejos y cerca.*
3. *La vista material no puede ver detrás de un obstáculo o cortina mientras que la razón puede buscar en el cielo y la tierra, y más allá de los recovecos del cielo porque no hay nada que puede ocultarse a la vista espiritual.*
4. *La vista material percibe la imagen, la forma física y el cuerpo de las cosas sin analizar o llegar a la verdadera esencia de las mismas, mientras que la vista espiritual busca en la esencia y el mundo interior de las cosas, entiende los motivos, el porqué de las cosas y también analiza las causas de la existencia.*
5. *El medio donde la vista material puede saber sólo comprende algunas criaturas y objetos tangibles, mientras que toda la creación está al alcance del conocimiento de la vista espiritual y justifica con afirmaciones sobre ellos.*
6. *La vista material no puede ver el infinito y únicamente entiende algunas propiedades de los objetos, los cuales son todos finitos, mientras que la vista material entiende todo lo que pueda ser escrutado por ella y que no se puede imaginar, pues su conocimiento no tiene límites.*
7. *La vista material comete muchos errores de forma que a veces ve pequeño lo grande y viceversa, a la unidad como multiplicidad y a la multiplicidad como unidad, percibe lo móvil como inmóvil y al contrario, mientras que la vista espiritual corrige los errores de la vista material e intenta mantenerse al margen de ella (Gazali, 1058:43-47).*

Cabe recordar que el elemento patrón más usado en las producciones cinematográficas iraníes que se basan en el enfoque metafórico-espiritual es la luz, que tiene un carácter divino. La mayoría de los directores hacen énfasis en la presencia de la luz divina para asociarla a la espiritualidad de los personajes. En la sección de análisis de las películas

---

<sup>27</sup> Un destacado jurisconsulto, teólogo, místico y sufí del mundo islámico

se explicará más detalladamente la presencia de la luz en las secuencias destacadas de cada película.

### 2.5.7 La manifestación del color en la representación de ceguera

Un elemento importante en el enfoque metafórico-espiritual es la presencia de color en el desarrollo de las películas relacionadas con la ceguera y los personajes ciegos representados en el cine iraní, quienes en la mayoría de ocasiones viven en un mundo espiritual.

En la mitología, los colores proponen significados asociados a las narraciones místicas de todas las culturas. El verde es el color litúrgico y espiritual del Islam. El viaje espiritual de los creyentes hacia el paraíso se realiza a través de un espacio de color verde. Desde las antiguas religiones del Oriente Próximo incluyendo al Islam, el verde es el color del firmamento espiritual y color de los vergeles del Paraíso, en la tierra del más allá. El jardín verdeante que alcanza el alma difunta (den) en el mazdeísmo, el verdor de la tierra de Xvarnah en el zoroastrismo, o el ascenso del alma (gryw) al Paraíso de Luz en el maniqueísmo. Todas estas ideas se inspiran en los consagrados poetas persas Nizami, Riimi y Hafiz para hablar de la resurrección y de la entrada en el mundo del alma.

En el sufismo, la luz verde es señal de haberse alcanzado la cumbre del crecimiento espiritual, que conciben como el jardín eterno (al-Kubrh, al-Simnani). El Mar Verde constituye el indicio del resplandor de la vida eterna (Ibn al-'Arabi), por lo que la asumen como el color de la perfección absoluta, 'Iraqi, y de la resurrección, al-Tirmidhi. Es el color del prado donde brota la Fuente de la Vida eterna, según Suhrawardi. Ibn alArabi y Romi. Nizami lo llaman “el precioso jardín esmeralda”, Rumi el verdadero “vergel”, y Hafiz el “jardín de la visión” (Carbó, 2007:65).

El poeta iraní Suhrab Sepehri<sup>28</sup>, titula su libro más destacado así: *Hajm-i sabz* (*El*

---

<sup>28</sup> Sohrab Sepehri (1928-1980) fue un notable poeta iraní y un pintor. Nació en Kashan-Irán. Se considera uno de los cinco poetas iraníes más famosos que han practicado la poesía moderna. Otros practicantes de esta forma fueron Nima Youshij, Ahmad Shamlou, Mehdi Akhavan y Forugh Farrokhzad. Sepehri fue también uno de los pintores más importantes modernistas de Irán. Versado en budismo, misticismo y las tradiciones occidentales, mezclaba los conceptos occidentales con los orientales, creando así una especie de poesía sin igual en la historia de la literatura persa. Para él, nuevas formas eran nuevos medios para expresar sus pensamientos y sentimientos. Su poesía ha sido traducida a muchos idiomas. Su poesía está llena de humanidad y preocupación por los valores humanos. Amaba la naturaleza y se refiere a él mismo

*espacio verde*). En su poesía, de profundo lenguaje místico, se pregunta por el lugar del Amado, y escribe: “¿Dónde está la morada del Amigo?” [. . .] más verde que el sueño de Dios, donde el amor es tan verde como el sueño de Dios. La “línea verde” de la poesía de Hafiz, “el mar verde del firmamento” (daryd-yi akhdar falak), “la extensión verde del cielo” (mazra'-i sabz-i falak) o “el techo verde” (sud-i sabz), allí donde se contempla la presencia del Amigo (dfist), la “zona” (nitdq) de esmeralda verde a la que alude el teósofo shi'í Rajabursl', el “Mar Verde” que en el sufismo de Ibn al-'Arabi conduce a la orilla de la Realidad divina, la “terrazza verde” que según Rumí permite alcanzar el malakfit, hasta llegar a “los jardines verdes de la Realidad”, “el espacio verde” (hajm-i sabz) del que nos habla Suhrab Sepehri o el mar verde del *film* de Shirin Neshat, expresan por igual, con toda la libertad de la experiencia visionaria y la riqueza del lenguaje simbólico, el umbral fronterizo con la realidad inefable del Misterio (Carbó, 2007:88).

La artista iraní Shirin Neshat (Qazvin, 1957), en su obra multimedia titulada *Logic of the Birds* (2001) ha profundizado en el tema de la muerte espiritual y la resurrección y ésta última (qiydma) se refiere a la aparición de los cuerpos espirituales después de haber muerto (Carbó, 2007:89).

Carbó(2007:90 explica que Henry Corbin (1903-1978) ha analizado la importancia que ha tenido el viaje espiritual de los creyentes musulmanes. El viaje interior hacia la “Isla Verde” (al-jazira al-khadrd') de la fe chií. El viaje inmóvil, sin salir de uno mismo, al “país del no-donde” (nd-kujd dbdd) de los relatos místicos de Suhrawardi. El viaje a través de cielos cada vez más sutiles, más verdes. O la travesía del “Mar Verde” (al-bahr al-akhdar) que, según Ibn al-'Arabi, simboliza el conocimiento de la realidad esencial ('ilm al-haqiqa) y que constituye el indicio del resplandor de la vida eterna (Carbó, 2007:90).

Según Carbó, Corbin ve en el corazón de la mezquita persa la expresión sensible del espacio verde imaginario de los grandes visionarios iraníes y de la tradición shi'í. Se trata, en definitiva, de un peregrinaje, de un viaje simbólico que nos lleva de la ciudad de los sentidos representada en Isfahán, ciudad emblemática e imaginaria que tipifica Hfirqalya, la más elevada de las míticas ciudades de esmeralda (Carbó, 2007:69).

La primavera es la mensajera del Amado. El jardín de primavera, con su esplendoroso

---

con frecuencia.

floreCIMIENTO, se convierte en la imagen de la epifanía de Dios y en renacimiento espiritual del alma. El color verde del jardín que se renueva en cada primavera se asocia con la resurrección (qiydma) (Carbó, 2007:83-84)<sup>29</sup>. Explica la presencia del color verde primaveral en la mayoría de secuencias de la película *El color del paraíso*, que aprovecha el director para establecer una relación entre la espiritualidad de personaje con la naturaleza, mientras el color rojo se refiere al corazón del místico, donde ocurre la alquimia espiritual. El rojo fuego representa el incendio del alma previo al fresco verdor que anuncia la proximidad de la gracia divina (Carbó, 2007:83).

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*

### 3. MARCO TEORICO

#### 3.1 Definir la discapacidad

La discapacidad se refiere a un amplio espectro de inhabilidades por impedimentos físicos o de comportamiento, como dificultades de comunicación, cuidado personal y hasta sociopatía. Pueden ser temporales o permanentes, reversibles o irreversibles y progresivas o no progresivas, sean físicas, psíquicas o sociales (Díaz, 2007:14).

La Organización Mundial de la Salud (OMS), órgano oficial de la salud en todas las naciones miembros de la ONU, propone la siguiente explicación para definir el concepto de la discapacidad:

*Discapacidad es un término general que abarca las deficiencias, las limitaciones de la actividad y las restricciones de la participación. Las deficiencias son problemas que afectan a una estructura o función corporal; las limitaciones de la actividad son dificultades para ejecutar acciones o tareas, y las restricciones de la participación son problemas para participar en situaciones vitales. Por consiguiente, la discapacidad es un fenómeno complejo que refleja una interacción entre las características del organismo humano y las características de la sociedad en la que vive (Organización Mundial de la Salud).*

A pesar del esfuerzo de la OMS a partir de esta definición, difundida desde en 1980, la Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías (CIDDM), utiliza muy frecuentemente los términos deficiencia, discapacidad y minusvalía como sinónimos.

Las enfermedades pueden tener consecuencias, de allí la necesidad de clasificarlas, pues algunas dejan secuelas en las personas, tanto en su propio cuerpo, como en su personalidad y en su relación con la sociedad. Por tanto, la CIDDM establece las siguientes definiciones:

Una *enfermedad* es una situación intrínseca que abarca cualquier tipo de enfermedad, trastorno o accidente. Una *deficiencia* es toda pérdida o anormalidad de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica. Una *discapacidad* es toda restricción o ausencia (debida a una deficiencia) de la capacidad de realizar una actividad en la forma

o dentro del margen que se considera normal para el ser humano. Una *minusvalía* es una situación desventajosa para un individuo determinado, consecuencia de una deficiencia o discapacidad, que limita o impide el desempeño de un rol que es normal en su caso en función de su edad, sexo o factores sociales y culturales.

### 3.2 Teoría social de la discapacidad

La discapacidad es una circunstancia que demanda un especial cuidado social especial. Las personas en situación de discapacidad requieren atenciones especiales, sin los cuales estarían expuestas a muchos riesgos. De eso se trata la atención social especial. Padecer una deficiencia puede ser causa de rechazo y exclusión. Esto puede manifestarse tempranamente, desde la infancia, siendo difícil de superar en el periodo adulto. Y puede agravarse por la actitud de la familia y de la comunidad durante los años críticos del desarrollo de la personalidad del discapacitado. Si la discapacidad, especialmente desde la infancia, es vista como un fenómeno estático, se le imponen barreras insuperables. Para superar esta concepción y permitir opciones de afrontar es preciso concentrarse en el período infantil y cambiar la discapacidad como un evento dinámico, que puede ser compensado mediante muchos recursos (Díaz Huertas, 2007).

Desde la década 1980, algunas organizaciones en EEUU demandaron acceso al transporte en favor de personas con discapacidad, ayudarles a tener una vida independiente y reconocerles iguales derechos. Como resultado de muchas manifestaciones, en 1990 se promulgó la Ley de Ciudadanos con Discapacidad en EEUU. En el Reino Unido, también aparecieron movimientos con similares demandas, con resultados iguales, ya que se promulgaron leyes de tratamiento especial y protección para este colectivo.

La suma de experiencia y logros de estos movimientos, impulsó a Michael Oliver a proponer una “teoría social de la discapacidad”, publicada en 1990, bajo el título *La política de la discapacidad: un enfoque sociológico*. Propuso que la discapacidad no es un problema individual sino institucional, que se encuentra entrabado por poderosas fuerzas económicas, políticas e ideológicas. El autor confiaba en un futuro optimista, basando sus esperanzas en que el movimiento seguiría mejorando las condiciones de la vida de los discapacitados.

Algunos años después, las conquistas políticas y legislativas se ralentizaron. En una nueva edición actualizada del libro referido, Oliver y Barnes analizaron los postulados

de su teoría y escudriñaron en los orígenes de la discapacidad, especialmente en las formas en que es percibida por la sociedad. Intentaron explicar las razones por las que los movimientos por los derechos de las personas con discapacidad no han logrado avances y más cambios significativos. Fundamentados en tales razones, formularon críticas contra las teorías posmodernas/posestructuralistas predominantes entonces. Inspirados en la tesis marxista del materialismo histórico, Oliver y Barnes proponen que la discriminación es resultado de ascenso del capital y el ajuste que este ascenso provocó en la estructura de las necesidades del capitalismo. (Benito Gil, 1987:11).

Pero otras teorías afirman que la discriminación, y consecuente exclusión, tienen un origen en un pasado más remoto, muy anterior al surgimiento del capitalismo, tal como es concebido por autores referidos en el párrafo anterior. El rechazo social hacia los discapacitados puede observarse en documentos de la Antigüedad. Desde la antiquísima cultura caldeo-asiria, se fortaleció la creencia de la enfermedad como un castigo divino que se ha mantenido durante siglos. Fue esencialmente la cultura griega antigua, la que aportó la idea de asociar la belleza física y espiritual con la armonía y la utilidad, tal como bien lo expresaron Aristóteles, Sócrates y Platón (Benito Gil, 1987:11).

La interacción de los discapacitados con su entorno es quizás el punto más importante del debate sobre la teoría social de la discapacidad. Una vez que se asume la inevitabilidad de la discapacidad, entendiendo que cada vez se abren más esperanzas científicas y tecnológicas para superarla o minimizarla, lo relevante pasa a ser el cómo tratar la integración social del grupo. En este punto caben aspectos sociales, culturales, jurídicos, políticos, económicos y religiosos. El problema no es la discapacidad sino su dimensión social (Abela, 2003:45).

La forma de relacionarse socialmente con las personas con discapacidad está influida, en la mayoría de los casos, por experiencias propias, razonamientos o prejuicios culturales. Las personas con discapacidad han estado sometidas a una tradición de discriminación histórica. Una idea que ha perdurado tanto tiempo no se deshace en unas décadas. Autores como Hahn concuerdan en que se “impone una presunción de inferioridad biológica o fisiológica a las personas con discapacidad” (Hahn, 1986:121). Esto también se refleja en la cinematografía, donde este ideario tradicional se refuerza y se tergiversa aún más.

Esta tradición prejuiciosa reduce la discapacidad a una relación de poder, marginación y

dependencia. En el mejor de los casos, de allí sólo puede esperarse conmiseración y lástima, es decir, más marginación y dependencia. Y una vez aquí, se refuerza la concepción de según la cual los discapacitados sólo pueden sobrevivir con ayudas especiales, negándose su integración en la sociedad. Desde este enfoque, la discapacidad jamás superaría las barreras a las que ha estado sometida desde hace mucho (Abela, 2003:46). Apple (1993) propone que, bajo ningún pretexto, debe someterse a los discapacitados a relaciones de dependencia.

El asunto de la discapacidad atañe al desarrollo de la humanidad tanto como han evolucionado las ideas sobre el poder, la justicia, la igualdad, la ciudadanía y la democracia. Dejar fuera de la agenda a la discapacidad es negar el extraordinario desarrollo de la civilización logrado alrededor de estos conceptos fundamentales.

### 3.3 Los modelos de la discapacidad

La discapacidad es una lesión física o un defecto congénito en el cuerpo humano, que influye de forma determinante sobre la identidad social de las personas. Los discapacitados, entre ellos los ciegos, se enfrentan a muchos escenarios y factores de los que va a depender su posible bienestar cotidiano. Pero, en cualquier caso, su vida está obligada a una lucha constante contra las adversidades de su desventaja. El aislamiento no es una solución, ya que los humanos son sociales y la familia es parte de esa sociedad con la que compartir. Las personas sin ningún tipo de discapacidad también están sometidas a la presión de la exclusión o aislamiento social, pero los discapacitados viven amenazados permanentemente por ello. Pueden mencionarse algunos factores causales de tal aislamiento. Los límites sociales, los económicos y el cultural, cuando la mentalidad social expulsa a las personas que padecen alguna limitación física o mental. De todas formas, se pueden definir cuatro modelos con sus respectivos enfoques sobre cómo concebir la discapacidad que es aplicable perfectamente a la sociedad iraní.

#### A) Modelo médico

Es el más aceptado e influyente, aplicado en las legislaciones sociales. Define la discapacidad como una anomalía en las funciones biológicas y psicológicas humanas. El defecto físico es la razón de la discapacidad (Karimí Dermani, 2006:39). La opción es la ciencia y la medicina como única posibilidad de la minusvalía por discapacidad. Pero, este enfoque está limitado por la cura. Al no haberla, la discapacidad se convierte en una condición defectuosa o anómala, acentuando la idea de la marginación y la

exclusión.

Cruz (2003), en su obra *Biotecnia cristiana: una propuesta para tercer milenario*, hace referencia a Thuillier (1984) indicando que durante los doce o trece primeros años del siglo XX se realizaron 236 vasectomías forzosas en retrasados mentales, en el Estado norteamericano de Indiana. En ese mismo Estado se aprobó la primera ley de esterilización obligatoria que debe aplicarse para los deficientes mentales, violadores y criminales.<sup>30</sup>

Una consecuencia del enfoque del modelo médico es que conduce a concebir la discapacidad como una enfermedad social como rémora para la sociedad. Una pérdida de energía y capital. Otra consecuencia es definir al discapacitado como una persona enferma, por tanto, sin facultad para llevar una vida integrada en la sociedad a la que pertenecen y que deben estar bajo cuidado familiar y supervisión médica (Sabzian, 2015:50).

## B) Modelo social

El modelo social propone diferenciar los conceptos de discapacidad y defecto físico o mental. Concibe que es la misma sociedad la que discapacita a los miembros minusválidos de la sociedad, pues las personas con impedimentos físicos o mentales pueden integrarse cuando se les permite. La discapacidad se reconoce como limitaciones que la sociedad puede compensar, incluso reducir. Para ello deben deshacerse las barreras que impiden la inclusión social. La sociedad misma se hace responsable y al mismo tiempo incentiva en los discapacitados una actitud similar para su integración.

Los defensores del modelo social atribuyen que los obstáculos sociales y culturales causan la exclusión de la discapacidad (Karimi Dermani, 2006:40). Ciertamente, como

---

<sup>30</sup> En países como Alemania, la ideología promovida por el nacionalsocialismo de Adolf Hitler promovió la eugenesia como idea solución para resolver la discapacidad, concebida como un defecto irresoluble. El nazismo llegó al extremo cuando internalizó la idea de pureza de la raza, aprobando en 1933 una ley de higiene racial, que llevó a cabo la esterilización de muchas personas consideradas deficientes físicas o mentales. El argumento se basaba en purificar la sangre alemana de los “genes defectuosos”, de las “razas inferiores”. Pero no se detuvieron allí. De la esterilización pasaron a la exterminación masiva pura y dura (Cruz, 1999:228). Incluso, las tesis eugénicas del racismo llegaron a considerar que el subdesarrollo social estaba relacionado con factores genéticos deficientes (Cruz, 1999:229).

lo cree el modelo médico, los discapacitados tienen el deber de adaptarse a la sociedad. Pero lo del deber es un eufemismo, pues no les queda más remedio que adaptarse para vivir o sobrevivir, mientras que el modelo social acepta las limitaciones de la discapacidad, pero atribuye a la sociedad en su conjunto la necesidad de adaptarse a las personas discapacitadas. De este modo podría superarse el concepto de “tragedia personal”, aunque lo sea. La compasión como forma de relacionarse con ellos, o peor, la convicción cultural de considerar a los discapacitados como personas inferiores.

### C) Modelo religioso, moral y caritativo


Un patrón recurrente de los mitos es la creencia de que, cuando los dioses están descontentos con los seres humanos por desobediencia o cualquier otro motivo, éstos los castigan con dolor y discapacidad. Se suele pensar que los mitos son creencias del pasado, pero aún hoy muchos siguen creyendo que la discapacidad es un castigo divino que los hijos nacidos con discapacidades son consecuencia de los pecados cometidos por los padres. Quienes creen estos mitos tenderán a ocultar con vergüenza la discapacidad. En todas las culturas humanas del planeta esta idea se mantiene como una tradición. La idea del castigo o maldición también se transmitía a los discapacitados, sumergiéndolos en la exclusión y el autorrechazo, sin saber siquiera qué pecado habían cometido para merecer el impedimento (Sabzian, 2015:53). Este se considera uno de elementos míticos religiosos de la exclusión social. La discapacidad se concibe como una tragedia estigmatizada cuyo precio es padecer las penas y vicisitudes de la discapacidad. Desde este enfoque la solución sería la caridad a cambio de redención y servir de efecto ejemplarizante para que otros no cometan los errores y pecados de quienes fueron castigados por sus transgresiones.

El modelo religioso en Irán, insiste en la creencia de que los miembros con discapacidad de las familias son una prueba de Dios para medir el nivel de la tolerancia de los seres humanos ante los problemas. Esta idea les ayuda a convivir más fácil con este colectivo y mientras más atención pone a estos miembros mejor pasarían esta prueba divina. Pero, de otra parte, no todos los miembros de la sociedad son religiosos y no creen en este modelo de pensamiento.

### D) Modelo de derecho civil

Resulta de aplicar los criterios del modelo social, en el sentido de convertir en texto jurídicos la idea de un sistema de derechos específicos para reducir la exclusión social

hacia los discapacitados. Ha sido también el resultado del esfuerzo del altruismo, de grupos intelectuales y de activistas políticos que, desde la década de los 70, han contribuido a crear conciencia suficiente como para presionar una base legislativa como punto de partida. El argumento central de este modelo es la justicia social y se concentra en el sistema de derechos como medio para hacerla posible, en aspectos tales como acceso al empleo, a espacios comunes, a servicios, transporte, salud, etc. Promueve crear condiciones para facilitar la vida independiente de las personas minusválidas, para lograr que la discapacidad se integre con normalidad en la vida social. A efectos de resumen, se presenta una infografía comparativa entre los modelos enfoque sobre la discapacidad, brevemente descritos en párrafos anteriores, referidos a las personas con discapacidad visual:

Los cuatro modelos de pensamiento sobre las personas con discapacidad	
	La diferencia de modelos de discapacidad y la opinión de la gente que ve a una persona con ceguera.
<b>Modelo social</b>	El ayuntamiento tiene que usar señales especiales en el caso de avería del paso para alertar a personas con discapacidad visual.
<b>Modelo médico</b>	¡Pobrecillo! Le tienen que hacer una cirugía, tal vez pueda recuperar su vista.
<b>Modelo religioso, moral y caritativo</b>	¡Qué lástima!, tiene que seguir así toda su vida, no puede casarse ni puede tener hijos.
<b>Modelo de derecho civil</b>	Si una empresa le contrata, tiene que preparar todos los materiales necesarios según sus necesidades para que pueda trabajar sin dificultad.

Esta infografía de elaboración propia está inspirada por los aportes de Sabzian (2015:53)

### 3.4 La discapacidad visual y su circunstancia

El sentido de la vista juega un papel central en la autonomía y desenvolvimiento de las personas, especialmente, durante el desarrollo infantil. Las diferentes patologías y alteraciones oculares pueden reducir en diversos grados o anular la entrada de esta información visual imprescindible para nuestro desempeño diario y bienestar. La

ceguera o deficiencia visual se refiere sólo a las condiciones de limitación total o parcial de la función visual. Representa además a la capacidad de las personas de concebir el mundo que les rodea. La pérdida de la visión impone limitaciones muy severas. Las personas tienen restricciones en sus desplazamientos o en el acceso a la información que altera considerablemente la vida. También restricciones para la integración social en diferentes entornos vitales para la vida humana: educación, trabajo, ocio. La invidencia es una formidable barrera física, social y de comportamiento. El informe publicado en 2014 por la OMS destacó siguientes realidades sobre la discapacidad visual:

1. En el mundo hay aproximadamente 285 millones de personas con discapacidad visual, de las cuales 39 millones son ciegas y 246 millones presentan baja visión.
2. Aproximadamente un 90% de la carga mundial de discapacidad visual se concentra en los países de ingresos bajos.
3. El 82% de las personas que padecen ceguera tienen 50 años o más.
4. En términos mundiales, los errores de refracción no corregidos constituyen la causa más importante de discapacidad visual, pero en los países de ingresos medios y bajos las cataratas siguen siendo la principal causa de ceguera.
5. El número de personas con discapacidades visuales atribuibles a enfermedades infecciosas ha disminuido considerablemente en los últimos 20 años.
6. El 80% del total mundial de casos de discapacidad visual se pueden evitar o curar. (OMS, Informe de 2014).

En 2013, la Asamblea Mundial de la Salud aprobó *el Plan de acción para la prevención de la ceguera y deficiencias visuales* (ANEXO I), a aplicarse entre el 2014 y el 2019. Estarían involucrados los Estados Miembros, la Secretaría de la OMS y las asociaciones internacionales. El objetivo es lograr una reducción mensurable de la discapacidad visual evitable de un 25% en dicho período, aún vigente.

La labor de la OMS en este ámbito se centra en reforzar los esfuerzos desplegados a nivel nacional y de países para la eliminación de la ceguera evitable, ayudar a los dispensadores nacionales de atención sanitaria a tratar las enfermedades oculares,

ampliar el acceso a los servicios oftalmológicos y expandir las intervenciones de rehabilitación para personas con discapacidad visual residual. Se otorga especial importancia a la creación y el fortalecimiento de los sistemas de salud. El decenio estará centrado en la creación de sistemas de salud accesible e integral.

La OMS coordina alianzas internacionales con gobiernos, con el sector privado y con organizaciones de la sociedad civil, cuyo propósito sea contribuir con la reducción de las enfermedades causantes de ceguera. En ese sentido, la multilateral proporciona liderazgo técnico para los planes contra enfermedades específicas, por ejemplo, la enfermedad ocular del tracoma, cuya total erradicación se aspira entre el 2014 y el 2020. Se trata de un vasto plan de salud ocular, que puede detallarse en el Anexo (I) de este trabajo.

Hay varios tipos de ceguera, pero la clasificación que más frecuentemente se usa son de tres tipos: la ceguera de nacimiento, la ceguera de edad adulta y la ceguera por accidente.

Los ciegos de nacimiento no suelen sufrir traumas psicológicos. La no visión es lo natural, pero dependerá de la relación con su entorno para determinar las condiciones de su vivencia y de su integración social. El entorno inmediato es determinante, incluye la familia, su círculo de amigos, la escuela y luego la sociedad. Vygotski explica que, en la familia, el niño ciego es una singularidad al que se le brinda un trato exclusivo, inhabitual, distinto al de otros. Esto no solo ocurre en las familias en las que un niño invidente implica una carga pesada o un castigo divino, sino también cuando el niño vive en un ambiente amoroso sobreprotector. Los testimonios de ciegos subrayan en particular este aspecto. En ambos casos de ambientes familiares descritos, la sobreprotección conlleva al aislamiento y la exclusión (Vygotski, 1987: 53).

En el caso de que la ceguera no sea de nacimiento, sea la causa que sea, cuando las personas que han percibido el mundo que les rodea se ven de pronto privadas del sentido de la vista, están sometidas a un intenso choque emocional muy difícil de superar. Lo acepte o no, la depresión es siempre una constante. La duración de esta depresión puede variar dependiendo de la situación familiar y de cada persona. Es posible que, superados los primeros tiempos del choque, se pase a un lento proceso de adaptación, hasta que las personas acepten la nueva situación. En esta etapa la autoestima juega un papel crucial. El entorno inmediato es determinante. Cualquiera

que haya sido la causa, y por supuesto si el origen fuera un accidente traumático se acentúa mucho más, la invidencia adulta exige un mayor esfuerzo de superación, donde alcanzar la fase de valoración de la autoestima es fundamental.

### 3.5 Historia de la psicología social del ciego

La ceguera es una minusvalía sensorial extrema. Reta a las personas que la sufren a una concepción de la vida muy diferente de la que conciben los videntes (Huertas, 1988). Es determinante la capacidad emocional en la calidad de la vida. Es obvio que las carencias de recursos, la pobreza y otras barreras añadidas afectan a los invidentes. Pero si se sobreponen pueden alcanzar un equilibrio psicológico indispensable como para aprovechar las ventajas relativas que puedan disponer. En la discapacidad por ceguera la condición psicológica es determinante.

Vygotski propone una historia de la psicología del ciego en tres etapas, a partir de una idea central: que la ceguera no se limita a la falta de la vista, sino que, además produce un radical ajuste en la organización de todas las funciones orgánicas vitales (Vygotski, 1987:74). Cambre (2012), en un artículo titulado *El ciego en la teoría de Vygotsky*, Berta Braslavsky, explica estas tres etapas de la siguiente manera:

La primera etapa pertenece a la Antigüedad, a la Edad Media y a una parte considerable de la Historia Moderna, en que la psicología del ciego se basaba en el misticismo, cuando los mitos, leyendas, cuentos y refranes, relacionaban la ceguera con la miseria, el miedo supersticioso y el abandono. Pero al mismo tiempo, se creía que los ciegos desarrollaban habilidades místicas superiores, que otorgaban el don de la visión espiritual, sustitutiva del sentido de la vista perdida (Cambre, 2012). Estas creencias fueron tomadas y fortalecidas por el Islam y otras filosofías y religiones. En la película *El sauce llorón*, el protagonista ciego Yusef se dedicaba a estudios místicos con los que rompió radicalmente al recuperar su vista, para incorporarse al mundo material, relacionando ceguera con misticismo. Algunas calificaciones conciben a los ciegos como “personas con abundancia de luz” o “personas con luz interior” o “corazones iluminados”. Según estos autores, estas creencias surgieron en esta etapa.

La segunda etapa transcurre durante la Ilustración, ocurrida en siglo XVIII, en la que surge la visión biológica, pre-científica e ingenua sobre la ceguera. Según Vygotski, esta época abrió una nueva era en la comprensión de la invidencia, cuando el misticismo

fue sustituido por racionalidad científica y los prejuicios por la experiencia y el estudio. Como consecuencia, la psicología resultante aplicó el nuevo concepto y comprensión de la ceguera para aplicarla a la educación para integrar a los ciegos a la vida social y a la cultura (Cambre, 2012).

La tercera etapa es la científica o socio-psicológica, propiamente dicha, fundamentándose en las reflexiones sobre la psicología social de la personalidad de Adler<sup>31</sup> (Cambre, 2012). En su teoría de la personalidad, este autor plantea que la seguridad del ser humano está determinada por su comprensión de las fuerzas sociales con las que interactúa. Según Adler, nacemos con sentimientos de inferioridad causados por nacer indefensos y dependientes de otros. Este sentimiento de inferioridad nos impulsa a superarnos o a complementarlo con un sentimiento de superioridad o de perfección, que al cabo, es una meta esencial en el ser humano.

### 3.6 El cine y la representación de la ceguera

Los medios de comunicación difunden una imagen diferente de la realidad de las personas con discapacidad. Son dos visiones distintas. En el cine, los discapacitados son personas extraordinarias y heroicas, sintetizan los logros, y los éxitos. En la realidad, la imagen es muy diferente. Ficción y realidad son rechazadas por los discapacitados. Prefieren que los medios de comunicación transmitan una imagen normal de ellos.

Los medios de comunicación cumplen un papel relevante para corregir la imagen distorsionada de la discapacidad, contribuir con una mayor diversidad conceptual respecto de la tradicional, una imagen más cotidiana.

Sin embargo, entre los medios de comunicación, el cine es un extraordinario instrumento para mostrar diferentes enfoques de la vida de estas personas. Su condición de medio audiovisual y de literatura de ficción le otorga mucha capacidad de influencia en la opinión pública. Pueden establecer una conexión profunda con la audiencia, y difunde mensajes muy rápido a los espectadores.

El cine es un medio que puede crear estereotipos, pero también puede deshacerlos o criticarlos. Tiene una potente capacidad para mostrar realidades cotidianas y también

---

<sup>31</sup>Alfred W. Adler (1870-Aberdeen,1937) fue un médico y psicoterapeuta austríaco, fundador de la escuela conocida como psicología individual. Fue un colaborador de Sigmund Freud y cofundador de su grupo, pero se apartó tempranamente de él, en 1911, al divergir sobre distintos puntos de la teoría psicoanalítica.

ficción, ambas. La ficción toma sus referentes de la realidad. Es también un poderoso mecanismo para enfrentar la discriminación existente. Como el caso de la película iraní, *Un tiempo para quererse* (2007), dirigida por Ebrahim Foruzesh, en la que se muestra la marginación abierta entre dos hermanos, uno con discapacidad.

Conceptos como el rechazo familiar y social, la exclusión o la inclusión son aspectos esenciales en la vida cotidiana de las personas con discapacidad. Tratarlos como tema a través del cine fortalece algunos conceptos o critica otros, comprometiéndose con una sociedad más homogénea y justa, con la participación de todos los seres humanos, independientemente de su diversidad funcional. El proceso cognitivo de la percepción, cuando se ven películas, estimula la creación de nuevos conceptos que ingresarán en el torrente de la dinámica social. (Gutiérrez, 2016:21)

Cabrera (2008) define: “el cine es completamente estratégico: se trata de una caracterización conveniente del cine para propósitos filosóficos, o sea, para la intención de considerar a los filmes como formas de pensamiento. No se trata, pues, de definiciones permanentes e intocables” (Cabrera, 2008:17).<sup>19</sup>

En apenas cien años, el cinematógrafo de Lumière ha experimentado una metamorfosis impensable que se desborda de su finalidad primera y se convierte en fenómeno socio-cultural, y por tanto en objeto de estudio de muy diversas disciplinas (estética, lingüística, psicología, sociología, antropología, historia...). Cada una de ellas ha elaborado, al margen de la teorización relacionada con su objeto de estudio, sus propios enfoques teóricos y metodológicos alternativos para entender y/o aplicar el cine al análisis y comprensión de los fenómenos que estudia (Garrido, 2003:11).

Es innegable que el cine es un excelente medio de expresión. A través de todas sus épocas tecnológicas, la imagen en el cine mudo y luego en el cine sonoro, voces, melodías, efectos especiales, comunican representaciones, bien de la realidad o bien de la imaginación de los cineastas.

La historia cinematográfica supera la esencia misma de los argumentos. La creatividad de los realizadores, asistida por las técnicas que dispongan la producción, permiten construir tantas versiones de los hechos, reales o ficticios. Los resultados son innumerables: distraer, entender, generar reflexiones, influir en la opinión de la audiencia, etc. Son latentes o manifiestas (Pantano, 1990:9).

El cine es un fenómeno de masas porque se apoya en la universalidad del lenguaje literario, que trasciende fronteras culturales. Cuenta historias que constituyen un patrimonio cultural y artístico, para toda la humanidad. Deja legados generacionales y está constantemente innovando en interpretaciones y representaciones con cada generación.

En muchos casos, el cine emite mensajes que sensibilizan al público sobre las realidades sociales, entre ellas el tema de la discapacidad. Es un recurso de gran potencialidad, para abogar por una sociedad más inclusiva con la participación de personas con discapacidad.

La ceguera se ha tratado en diferentes perspectivas en la historia de cine. Los contenidos se tratan tanto desde el punto de vista melodramático y sentimental como desde la visión del héroe. Benito Gil (1987) explica el contenido de las películas realizando cuatro clasificaciones que se presentan a continuación:

### 3.7 El problema de ser ciego: situación real

Parece una paradoja relacionar la ceguera con un medio esencialmente visual como el cine. Pero para el cine resulta un recurso de extraordinaria riqueza narrativa. La película americana *El milagro de Ana Sullivan* (1962) dirigida por Arthur Penn, basada en la obra teatral de Bill Gibson, narra la infancia de Hellen Keller -sordomuda y ciega- y los inicios educativos de la misma por su maestra Ana Sullivan.

La película *Las mariposas son libres* (1972) de Milton Kateselas, basada en la obra teatral del norteamericano Leonardo Gereshe, relata la vida de un joven ciego que está bajo la sobreprotección y severamente controlado por su madre, hasta que decide liberarse e independizarse, enfrentándose a su madre y a sí mismo.

Otra película que expone el prejuicio hacia los invidentes es *Viaje desde la oscuridad* (1975), dirigida por James Goldstone. Narra los esfuerzos de un joven ciego desde los nueve años para ingresar en la universidad. Sus frustrados intentos para ser admitido por jurados de profesores que lo consideran incapacitado para estos estudios, hasta que, con la ayuda de sus compañeros y el seguimiento de un método especial, consigue demostrar su habilidad y capacidad. La película critica el desdén despectivo tradicional en contra de los discapacitados.

También se puede mencionar la película *La otra imagen* (1972), dirigida por Antonio Ribas. Es la historia de dos personajes ciegos, uno por accidente y otro de nacimiento, confrontados con la creencia de que los ciegos son seres incompletos. Ellos deben conseguir su propia identidad superando la mentalidad, según la cual, son miembros inferiores de la sociedad.

La película *La larga noche de los bastones blancos* (1979) dirigida por Javier Elorrieta, muestra la historia de dos invidentes que se quedan atrapados en las cocheras del Metro, que queda fuera de servicio sin que pudieran advertirlo los protagonistas, pues la advertencia se hizo sólo con carteles visuales. El ciego de nacimiento consigue encontrar la salida y llegar a la superficie junto con su otro amigo, invidente por accidente. La conversación sostenida entre ambos muestra hasta cierto modo la diferencia entre el mundo de los videntes y el de los invidentes, criticando la injusta situación de los ciegos dentro de la sociedad.

Otra película, que está basada en el drama y, hasta cierto punto, la comedia, es *Perfume de mujer* (1974), realizada por Dino Risi. Relata la vida de un capitán lleno de vitalidad, mundano y mujeriego, que pierde la vista y una mano en un accidente. Se deprime y planifica su suicidio, luego de un viaje donde despilfarrará para sus últimos placeres. Contrata a un humilde joven estudiante y al involucrarse con éste desiste del suicidio y termina aceptando su ceguera y su nueva situación.

Se pueden nombrar otras obras en las que los invidentes se dedican a pedir limosnas. Películas como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel o *El Lazarillo de Tormes* (1959), basada en una obra muy famosa en España, anónima, con el mismo nombre y dirigida por César Fernández Ardavín, se centran en la infancia de Lazarillo, joven de familia muy humilde que es confiado por su madre a un ciego, para que le sirva de aprendiz. Otra película en la que aparece otro ciego protagonista que pide limosna es *Misericordia* (1977), dirigida por José Luis Alonso y basada en una novela de Benito Pérez Galdós. También se puede citar la película *Monstruos de hoy* (1963), dirigida por Dino Risi, en la que se muestra la vida de una pareja de mendigos, uno de ellos ciego que pide limosna y llama la atención de la gente con desgana.

### 3.8 Tratamiento melodramático

La segunda clasificación de Benito Gil hace referencia a las películas melodramáticas. Según este autor, ceguera y abandono son dos conceptos unidos en la mentalidad de muchas personas, que conlleva a una interpretación melodramática de esta deficiencia. El melodrama unido a una historia de amor, ha dado origen a numerosas películas sentimentales (Benito Gil, 1987:42).

Entre las producciones con este tipo de contenido se puede nombrar la película *Luces de la ciudad* (1931) dirigida por Charles Chaplin. Es un film representativo sobre ciegos con final feliz, apoyado en la curación, y una obra maestra del cine mudo. Su personaje, Charlot, es un pobre vagabundo sin hogar que conoce y se enamora de una florista ciega. Poco después, evita el suicidio de un millonario ebrio, quien le hace promesas de amistad eterna por haberle salvado la vida. Pero de vuelta a la sobriedad, el millonario le rechaza. Charlot inicia un romance con la florista. Ella lo toma por un millonario. Cuando descubre que van a embargar la casa de la chica, a menos que reúna dinero suficiente, comienza a probar suerte en diferentes trabajos, incluyendo el boxeo. Obtiene, finalmente, mil dólares de su amigo millonario, quien se los regala generosamente al encontrarlo ebrio, pero una vez sobrio, niega conocer a Charlot y hace que le persiga la policía. Charlot le da el dinero a la florista, quien así consigue evitar el desalojo y someterse a una operación que le devuelve la vista. Charlot en cambio, es capturado por el policía, acusado del robo de los mil dólares y condenado a pena de prisión. Al quedar libre va al encuentro de la florista, que ahora regenta una tienda y sigue manteniendo la ilusión de reencontrarse con su novio millonario. La película termina con la escena en la que la florista reconoce a Charlot como su benefactor.

Una de las primeras películas sobre ciegos es *El camino hacia la noche* (1920) dirigida por F.W. Murnau. Narra la historia de amor de un pintor ciego que se enamora al recuperar la vista, pero que vuelve a perderla. Una historia tan dramática como romántica. Otra película, *El camino de la gloria* (1926), dirigida por Howard Hawks, cuya cinta está desaparecida sin copias, narra la historia poética de la amargada vida de una joven enamorada, que se está quedando ciega.

En realidad, el mensaje común de la mayoría de las producciones realizadas sobre la ceguera es mostrar y apreciar la auténtica belleza interior de las personas. Se puede decir que la ceguera física refuerza la valoración espiritual. Una película española,

*Marianela* (1940), dirigida por Benito Perojo y basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, cuenta la historia de un ciego y una joven lazarillo que tiene rostro deforme. Crecieron juntos y ella se convierte en los ojos del ciego. Cuando el ciego recupera la vista, la joven tiene vergüenza de presentarse frente a él. Finalmente, él la reconoce y promete protegerla y continúa siendo su amigo.

En esta línea se encuentran películas como *Obsesión* (1954), dirigida por Douglas Sirk, *Mi corazón te guía* (1947), dirigida por John Cromwell, y la española *Un caballero andaluz* (1954), dirigida por Luis Lucia Mingarro. Al final de éstas, los invidentes resultan héroes que superan sus problemas, después de ser víctimas de circunstancias derivadas de sus propias limitaciones y el trato despectivo de la sociedad.

Según Benito Gil, es el género policíaco y de misterio es el que más ha contribuido a presentar una imagen del ciego como persona autónoma, inteligente y capaz. Por su parte, el cine de misterio y policíaco han encontrado un filón argumental en los personajes invidentes. La mayoría de sus personajes son acechados por el peligro del que logran librarse gracias a sus habilidades. No faltan historias donde los personajes invidentes resultan salvados por videntes. Pero la mayor parte de las veces el espectador descubre en los ciegos de ambos géneros inteligencia y habilidad admirables (Benito Gil, 1987:46).

Entre las películas de suspense se puede mencionar *A 23 pasos de Baker Street* (1956), dirigida por Henry Hathaway, basada en la novela de Philip MacDonald. Narra la vida de un escritor norteamericano ciego, que en un bar de Londres escucha por casualidad una conversación sobre la planificación de un crimen. Denuncia lo que escuchó a la policía, pero nadie le hace caso, por lo que decide encargarse personalmente de investigar por su cuenta, hasta que finalmente, a fuerza de ingenio y habilidad, resuelve el caso, recobrando la confianza en sí mismo.

Con características muy similares, Terence Young realizó *Sola en la oscuridad* (1967), basándose en una obra teatral de Frederick Knott llamada *Wait Until Dark*, de gran éxito comercial en los Estados Unidos. La película muestra la larga secuencia donde un asesino entra en el piso de una joven ciega para matarla. Al igual que en *A 23 pasos de Baker Street* (1956), la joven aprovecha la oscuridad para escapar de su agresor, convirtiéndose en la heroína.

Otra película de esta categoría es *El gato de nueve colas* (1970), dirigida por Dario

Argento. Un film italiano interpretado por actores norteamericanos, cuyo protagonista es un periodista ciego, quien a través de fragmentos de conversación descubre o sospecha de un crimen, y al igual que en los casos anteriores, termina capturando al asesino. Una característica de las películas de este género es que sus protagonistas nunca recobran la visión, pero consiguen imponerse por encima de sus limitaciones.

Pocos filmes han convertido a los personajes ciegos en las víctimas. Se puede hacer referencia a la película *Terror ciego* (1971), dirigida por Richard Fleisher, que narra la vida de una joven que pierde su sentido de la vista a consecuencia de una caída del caballo. Una mañana descubre que los miembros de su familia han sido asesinados, comenzando a ser perseguida por el asesino. La protagonista no logra recuperar la vista, pero la ceguera no es obstáculo para que pueda salvar su vida.

### 3.9 La venganza de los ciegos

La última categoría establecida por Benito Gil es la venganza de los ciegos: “una forma literaria de interpretar la realidad de los ciegos, considerándoles como seres poseedores de múltiples secretos, con los que dominan al resto de la humanidad, mediante secretas sectas o similares. La literatura es el arte que más ha producido historias de ciegos ávidos de venganza. El género pretende crear un clima angustioso y terrorífico, donde los ojos invidentes, inmóviles, totalmente blancos en algunas ocasiones, parecen ver el alma misma. Probablemente esta idea haya sido tomada de historia de literatura clásica del Imperio Romano, quienes consideraban a los ciegos como augures y oráculos (Benito Gil, 1987:48).

La película *Los ojos muertos de Londres* (1961), basada en la novela homónima de Edgar Wallace<sup>32</sup>, relata la vida de un criminal que sirve de ayudante a ciegos también criminales que se desenvuelven sigilosamente en la niebla de Londres. Intenta crear en el espectador la idea de que el terror puede surgir de la oscuridad, precisamente a través de seres pertenecientes a ese mundo. Se trata de una película que se apoya entre el horror al ciego y el terror a la oscuridad.

Otra producción, basada en la novela de John Windham, es *El día de los trífidos* (1963), dirigida por Steve Sekely. Una catástrofe cósmica ha provocado la ceguera de la mayoría de población del mundo que expuso sus ojos esperando presenciar un

---

<sup>32</sup> Es el escritor que tiene obras más adaptadas cinematográficas a lo largo de la historia: hasta 160 ocasiones.

espectáculo inofensivo. Luego, los pocos que conservaron la vista son perseguidos por los ciegos para forzarlos a la servidumbre como guías.

La española *El ataque de los muertos sin ojos* (1971), de Amando de Ossorio, es otro ejemplo de esta categoría. En la Edad Media, un grupo de hombres perteneciente a la orden de los templarios son condenados a morir en la hoguera, acusados de herejes. Durante la ejecución lanzan una maldición: que saldrían de sus tumbas para vengarse. Para evitar la maldición, el pueblo sepulta los cadáveres sin sus ojos. Los muertos nunca salieron de sus tumbas, pero un psicópata resentido y vengativo contra el pueblo, ejecuta la maldición tal como lo habían anunciado los templarios antes de ser ejecutados.

En la línea del cine de terror se puede mencionar la película hispano- norteamericana *El coleccionista de cadáveres* (1963), dirigida por Santos Alcocer, donde aparece la figura de un escultor ciego que moldea sus obras sobre esqueletos que le proporciona su esposa. Para conseguirlos, comete una serie de crímenes. En la película *Los crímenes del Doctor Mabuse* (1960), de Fritz Lang, un siniestro médico se esconde bajo el aspecto de un ciego visionario, personaje que resulta inquietante para el espectador, donde de nuevo se utiliza la minusvalía para representar el mal.

Los productores cinematográficos han reconocido el potencial dramático de la ceguera, desde los primeros años hasta la actualidad. Los personajes invidentes evocan miedo, desesperación, pena, esperanza e incluso risa, en las audiencias. Aunque la ceguera se asocia más frecuentemente con el melodrama, otros géneros como el de misterio, suspense, westerns, musicales, comedias, ciencia-ficción y horror también usan la invidencia como recurso. La imagen de las personas ciegas a lo largo de la historia fílmica ha pasado por distintas fases, y en cierto modo, ha ido superando las usuales actitudes negativas y estereotipadas.

### 3.10 El concepto de la discapacidad en Irán

Irán ha adoptado la misma definición de discapacidad propuesta por la OMS y de igual manera la concibe como restricción o ausencia, debido a una deficiencia, de la capacidad de realizar una actividad en la forma o dentro del margen que le permite a un ser humano tener autonomía y desarrollar sus capacidades.

En esta categoría incluyen a personas que quedaron con discapacidad por motivos

bélicos, como los soldados, o por cualquier otra causa relacionada con la guerra, como vivir en zonas fronterizas, afectadas por el conflicto con Irak. Este colectivo llamado veteranos, (en persa: جانباز tr. Yanbaz), tiene una especial importancia en el país, pues el gobierno, además de prestar atención médica, garantiza ciertos subsidios<sup>33</sup> y tratados con admiración, como valientes y defensores de la patria.

Para planificar y ejecutar políticas y programas de apoyo a la discapacidad, y sostener posibilidades de educación, vivienda, acceso a lugares públicos, empleo, salud, entre otras, se requiere una estadística unificada. En Irán, la cantidad de personas con diferentes tipos de discapacidad supera los 10 millones de personas. Y cada año, entre 100 mil a 120 mil personas pasan a ser invidentes. Estas son cifras alarmantes que obligan tomar en cuenta seriamente esta discapacidad (Sabzian, 2015:25).

A pesar de las palabras antes mencionadas de Sabzian (2015), hay que tener en cuenta que las cifras publicadas por el *Centro de Estadística de Irán*<sup>34</sup> no suelen ser tan confiables, ya que muchas familias no registran los datos de los miembros con discapacidad de la familia, por diversos motivos, fundamentalmente por desinformación y también por miedo a exclusión. Es necesario ampliar el sistema de registro, automatizándolo, con los datos de las personas con discapacidad que pueda unificar todas las organizaciones, hospitales, centros médicos, colegios y la *Organización de bienestar*<sup>35</sup> para hacer un registro de acceso informático. Es preciso superar el tratamiento tradicional de las políticas públicas, hacer un esfuerzo por contabilizar en lo posible el número de invidentes y distribuir proporcionalmente los recursos que se destinan para su asistencia.

### 3.11 Organizaciones destacadas en relación con la discapacidad en Irán

Ninguna autoridad de alto rango había hablado de la discapacidad en los medios de comunicación en Irán, antes del actual presidente Rohani<sup>36</sup>. No quiere decir que el tema de la discapacidad no haya estado presente en la agenda política iraní. Las personas con

---

<sup>33</sup> Este colectivo depende del porcentaje de discapacidad oficial para recibir ayudas financieras para comprar medicamentos relacionados con su discapacidad y se les paga extra a sus sueldos. Este colectivo tiene plazas reservadas para acceder a la universidad y a puestos de trabajo público; aunque estas mismas personas no están satisfechas con el tipo de servicio que reciben por parte del gobierno y se quejan por ellos.

<sup>34</sup> Enlace: <https://www.amar.org.ir/english>

<sup>35</sup> Enlace: <http://en.behzisti.ir/Portal/Home/>

<sup>36</sup> También se escribe Ruhaní.

discapacidad han podido tener representación en el parlamento. Pero aún ningún candidato presidencial en campaña ha incluido las minusvalías, para ofrecer promesas de mejora. No consideran importante este colectivo, aunque signifique más de diez millones de personas, la octava parte de la población de un país de ochenta millones de habitantes (Sabzian, 2015:27).

La desatención de la discapacidad en Irán es consecuencia del bajo desempeño de las organizaciones oficiales competentes. Rohani, el presidente actual de Irán, dirigió un mensaje en el Día mundial de la discapacidad, el 3 de diciembre de 2014, comprometiéndose con las personas minusválidas, cuyas limitaciones se debían a tres factores: la naturaleza, la sociedad y la política gubernamental de la salud, por lo que la obligación del gobierno era ofrecer servicios adecuados a este colectivo (fragmento de discurso de Rohani, 2014).

En otro mensaje, en 2015, el presidente resaltó que el gobierno no dejaría de apoyar a las personas con discapacidad en su empeño por ofrecerles una vida satisfactoria. En el mismo discurso, se propuso la unidad y cooperación de todas organizaciones que se ocupan de este trabajo, con el fin de contribuir con el bienestar para las personas con discapacidad (fragmento de discurso de Rohani, 2015). En 2016, el presidente subrayó la prevención como la estrategia contra la discapacidad como objetivo prioritario de las políticas sociales en Irán (fragmento de discurso de Rohani, 2016).

### 3.11.1 La Organización de Bienestar de Irán<sup>37</sup>

Esta organización (Logo, imagen N°.1) depende del *Ministerio de Cooperación, Trabajo y Bienestar Social*. Su presidente es nombrado por el mismo ministro. Es la organización gubernamental más importante, responsable de la mayoría de temas relacionados con las personas con discapacidad. Se encarga de administrar y distribuir los fondos entre los centros relacionados con el tema de la discapacidad.

Imagen N°. 1



<sup>37</sup> Enlace: <http://www.behzisti.ir>

Fue creada en 1980, en el marco de los artículos 21 y 29 de la Constitución de Irán. Como aparece en su página web, fue creada con el fin de programar, coordinar, supervisar, evaluar y valorar los estándares sociales, y del desarrollo e implantación de programas de la organización de bienestar, para proteger a las familias con necesidades económicas, ofreciendo servicios sanitarios y ayudas profesionales y sociales a las personas con discapacidad física y psíquica.<sup>38</sup>

Existen organizaciones no-gubernamentales que dan servicios a las personas con discapacidad. Según el *Banco de Datos de Discapacidad*<sup>39</sup> de Irán, hay 124 empresas y centros culturales, entre ellos bibliotecas, que facilitan libros en braille, audio libros y otros servicios culturales a los invidentes. A continuación, se presentan algunos centros cuyas actividades son más representativas en el ofrecimiento de servicios a los invidentes en Irán. Sin embargo, el servicio de adaptación urbana no ha avanzado lo suficiente como para que los invidentes aún dispongan de facilidades arquitectónicas para la inserción urbana. En esta línea, queda mucho camino por recorrer.

### 3.11.2 Banco de datos de personas con discapacidad<sup>40</sup>

Esta base de datos (Logo: imagen N°.2) empezó a funcionar en 2011. Según sus datos, hay un millón de invidentes en Irán. Otras fuentes aminoran la cifra en quinientas mil personas. El Banco sostiene que la población de invidentes en Irán ha aumentado en un treinta por ciento, poniendo en evidencia que, pese al progreso de la medicina y las tecnologías de la salud, la cifra sigue aumentando, advirtiendo que se requiere atención pública para enfrentar este problema de salud.



Imagen N°.2

<sup>38</sup> Enlace: [www.behzisti.ir/Portal/home/?236463](http://www.behzisti.ir/Portal/home/?236463) | معرفی - بهزیستی

<sup>39</sup> En Inglés: Disability Data Bank , página: <http://www.datadisability.com>

<sup>40</sup> Enlace: <http://www.datadisability.com/>

### 3.11.3 Centro Cultural de la Discapacidad

Este centro (Logo, imagen No. 3) es una entidad privada de carácter científico y cultural. Edita una revista que publica artículos y proyectos de investigación sobre la discapacidad, entre ellas, sobre los invidentes. Elabora audio libros, libros en braille, revistas y libros con contenidos científicos.



Imagen N°.3

### 3.11.4 La Asociación de “Bavar”<sup>41</sup>

Esta Asociación (Logo: imagen No. 4) fue creada en 2004, por personas con y sin discapacidad, con el fin de llenar un vacío existente en el ofrecimiento de servicios culturales a las personas con discapacidad. Desarrolla actividades como dar seguimiento al estado de los derechos de la ciudadanía, organizar festivales culturales, publicación de artículos y organización de viajes cortos de un día. Hace todo un esfuerzo para normalizar la presencia de las personas con discapacidad en la sociedad. Además de los entes antes mencionados, hay algunos que trabajan solamente en el tema de la discapacidad visual.



Imagen N°.4

---

<sup>41</sup> Enlace: <http://baavarnew.ir/>

### 3.11.5 La Federación de Deporte de los Invidentes

La actividad oficial de esta federación (Logo: imagen No.5) empezó en 2009, organizando eventos deportivos para los invidentes y personas con baja visión. Es una federación independiente, aceptada por la Organización Mundial de IBSA<sup>42</sup>. En la última década, con la organización de partidos en varias carreras como *goalball*, natación, atletismo, halterofilia, judo, lanzamiento de disco, fútbol y ajedrez, la participación de este colectivo ha tenido un alto crecimiento.



Imagen N°.5

### 3.11.6 La Academia de Bastón Blanco<sup>43</sup>

Esta Academia (Logo: imagen N0. 6) es una Organización no-gubernamental especializada en el tema de la ceguera. Fue fundada en 1990, por el invidente Mohammad Reza Nameni. Su lema es: “la ceguera no es una limitación”, y se dedica a prestar ayuda a invidentes para desarrollar proyectos. Promueve campañas de sensibilización social, a través de actividades culturales, que procuran crear un ambiente justo para los invidentes. Promueve la oferta de opciones y de empleo para estas personas.



Imagen N°.6

<sup>42</sup>Federación Internacional de Deportes para Ciegos. Fue fundada en 1981 en París. Su sede está en Madrid.

<sup>43</sup> Enlace: <http://asayesefid.org/>

### 3.11.7 Las bibliotecas al servicio de los invidentes

La Biblioteca Nacional de Irán<sup>44</sup> ofrece un servicio especial para personas invidentes o con baja visión. Cuenta con una colección de audio libros, libros en braille y alrededor de 50.000 libros electrónicos, en formato especial para niños. Dispone de una publicación trimestral llamada *El Pensamiento Blanco*, que difunde información sobre nuevos libros publicados en braille y noticias relacionadas con la ceguera.

Además de la Biblioteca Nacional de Irán, las bibliotecas de las universidades, como la de la Universidad de Teherán, también ofrecen servicios a las personas con discapacidad. Cabe mencionarse que algunos centros que dedican sus funciones a desarrollar actividades culturales dirigidas al colectivo invidente, también ofrecen libros en braille, audio libros, etc.

Aunque en recientes años se han constituido centros culturales u organizaciones con el fin de defender los derechos de los ciudadanos invidentes e informar a la sociedad de las potencialidades de este colectivo para fomentar la igualdad social, se observa una tendencia hacia la caridad, alejada de los objetivos formalizados en las políticas públicas impulsadas por el gobierno. Si bien son necesarios para complementar los presupuestos oficiales, las aportaciones de la sociedad civil contribuyen considerablemente. Sin embargo, la política social establece que los objetivos son la inserción social y el desarrollo de las capacidades productivas, antes que la dádiva y la conmisericordia.

### 3.12 La educación de los invidentes en Irán

Los primeros intentos para educar a los ciegos en Irán datan de 1920. En ese año, se matricularon cinco alumnos invidentes en un colegio de la ciudad de Tabriz. El centro fue desarrollado por Pastor Ernest Christopher y era el único centro de educación especial en el país, entonces. Prestó servicios educativos a los ciegos hasta el año 1940, fecha en la que tuvo 45 alumnos matriculados.

#### A) Escuela Nur Ain

---

<sup>44</sup>Enlace: [www.datadisability.com/Companies/view/5495](http://www.datadisability.com/Companies/view/5495)

En 1946, la británica Goun Gostar fundó una escuela Nur Ain para niños ciegos, en la ciudad de Isfahán. Progresivamente fueron fundándose otros centros educativos similares.

Al iniciarse la II Guerra Mundial, Christopher, pionero en educación para invidentes, abandonó Irán. Al término de la guerra, regresó para encargarse de la educación de los niños ciegos en Isfahán. Con la ayuda de profesores de dicho colegio, adaptó libros de texto a braille, logrando importantes avances.

#### B) Colegio de Rudaki<sup>45</sup>

En 1950, se realizó la primera clase con profesores ciegos en la escuela de Rudaki. En ese mismo año, 59 niños y niñas invidentes asistieron a las clases dictadas por maestros también ciegos. Con el paso de tiempo, se incorporaron más niños invidentes al colegio y se crearon más colegios.

Una figura importante en esta época fue el Dr. Mohammad Jazaeli<sup>46</sup>, invidente, quien en el año 1961 fundó la primera *Asociación de Protección y Orientación de los Invidentes*. La asociación recaudó ayudas financieras y recursos humanos para crear una escuela en una antigua casa de la calle Zahiroleslam, en Teherán. Un año más tarde, pudo organizar varios cursos educativos, deportivos y cursos de capacitación profesional y artística para adultos.

Esta escuela ofrecía cursos de primaria, secundaria y bachillerato, y estaba equipada con laboratorio, comedor y biblioteca con libros en braille. Cabe mencionar que Dr. Jazaeli fue la primera persona en poner en marcha la idea de clases nocturnas para adultos videntes, cuyos empleos le impedían estudiar durante el día.

Antes de establecerse la Oficina de Educación de Niños con Discapacidad, en 1968, en Teherán, estudiaban 344 niños invidentes en colegios como Nur Ain, Cristopher, el Mártir Mohebbi<sup>47</sup> y Jazaeli, en las ciudades de Isfahan, Teherán, Tabriz y Ahvaz. Con la Oficina de Educación se fundaron más colegios especiales para los niños invidentes, como el colegio de Abasir en Isfahán, el Instituto de Mohammad Jiabani en La ciudad de rey<sup>48</sup> y la Escuela de Invidentes de Pasdaran.

---

<sup>45</sup> Rudaki (859-c, 941) era el fundador de la literatura clásica persa y también era un poeta ciego.

<sup>46</sup> También, se escribe Mohammad Khazaeli en inglés.

<sup>47</sup> Este colegio antes de la revolución en 1979 se denominaba “Reza Shah”

<sup>48</sup> Una zona en el sur de Irán

### C) Centro educativo El Mártir Mohebbí

El colegio especial de invidentes llamado El Mártir Mohebbi, comenzó sus actividades en 1964 con 33 alumnos y estaba diseñado según sus necesidades. Actualmente, un tercio de sus empleados son invidentes, graduados en el mismo colegio, y tres cuartos de los alumnos pudieron acceder a estudios universitarios.

Hayian (2015) da referencia a una noticia publicada en Iscanews,<sup>49</sup> en Octubre de 2015:

*El director de este colegio, Seyed Said Miri Lavasani ha estudiado en el mismo colegio desde los siete años y ahora lleva quince años en la dirección del mismo. Y, ese es uno de los mejores y más equipados de los colegios especiales para los invidentes que dan servicios 24 horas y que disponen de residencia. De los 163 alumnos que están matriculados, 88 de ellos son de Teherán y el resto son de otras provincias que se quedan en las residencias del colegio (Hajian, 2015).*

### Centro educativo Pasdaran

El centro educativo para niños con discapacidad comenzó a funcionar a nivel de primaria desde el año 1979, bajo el nombre de Pasdaran, en Teherán, en horario diurno. Está a cargo de un ente público, la Oficina de la Educación Especial. Un año más tarde, apartaron a los niños invidentes de los demás niños con otros tipos de discapacidad. Los niños invidentes fueron trasladados al Centro de invidentes del Mártir Mohebbi y las niñas al Centro de los invidentes de Naryes.

### D) Centro educativo Naryes

El centro de niñas invidentes Naryes (نرجس), es el único centro que ofrece estudios en todos los horarios con actividades artísticas, biblioteca y laboratorio especial. Las alumnas de Teherán solamente están durante las lectivas del día. El resto que vienen de otras provincias viven en su sede (Ahmadi, 2003).

Sorprendentemente, las Naciones Unidas recomendaron abandonar el modelo de colegios especiales para niños con discapacidad y propusieron un plazo de diez años, entre 2005 y 2015, con el propósito de incluir a los niños con discapacidad en el sistema

---

<sup>49</sup><http://www.iscanews.ir/news/568433>

educativo general. Sin embargo, este tipo de colegios siguen expandiéndose en Irán. Ciertamente, separar a los niños con cualquier tipo de discapacidad dificulta su socialización, pues al intentar incorporarse socialmente, no logran ajustarse tan exitosamente, como sí ocurre con quienes tienen experiencias educativas integrales. Los discapacitados educados en un sistema educativo distinto muestran depresión y sentimientos de exclusión.

### 3.13 Prensa especial para los invidentes en Irán

La primera revista dirigida a los ciegos fue editada en 1969, por Mohammad Jazaeli, fundador de la primera Asociación de la protección de derechos de los ciegos, en Irán. Se llamó con el metafórico nombre de *Corazón iluminado*<sup>50</sup> (Imagen. No. 7) y su contenido trataba temas relacionados con los invidentes y su vida cotidiana. No apareció ninguna otra publicación hasta 1997, con la edición del diario en braille *Iran-e-Sepid*<sup>51</sup> o *Irán Blanco*. Este diario se considera el primero y único braille en el Medio Oriente.



Imagen N°.7

Según un reportaje publicado de 2014 en la revista *Espacio Logopédico*, la revista *Irán-e-Sepid* era leída por más de 4.000 invidentes, de entre los 500.000

ciegos que viven en Irán, aproximadamente. El diario contiene un resumen de noticias y dedica la mayor parte de su espacio a asuntos sociales y culturales, especialmente

---

<sup>50</sup> En Irán, los ciegos se denominan como “corazón iluminado” como una forma más formal. Y se define la habilidad de ellos en entender bien y que disponen poderes distintos que los videntes.

<sup>51</sup> Enlace: <http://www.iransepid.ir/>

relacionados con la invidencia.<sup>52</sup>

Además, se puede mencionar la revista mensual titulada *Boshra*, que vio luz por primera vez en 2004. Es una publicación no gubernamental en braille y en letras grandes para personas con baja visión. Su temática es científica, cultural, social y deportiva y es producida por ciegos voluntarios. La revista cuenta con una versión infantil para invidentes o con baja visión. También hay dos publicaciones más dirigidas a los ciegos. Otra revista mensual, *La ciencia y cultura*, aborda temas sociales y culturales, y otra revista trimestral que aborda temas religiosos y coránicos dirigidos al colectivo ciegos y que se titula *Sepide Afarin*.

### 3.14 Testimonio de dos adolescentes sobre la educación de invidentes en Irán

En junio de 2008 se realizó en España un congreso internacional con el objetivo de facilitar el encuentro entre adolescentes con discapacidad visual y deficientes visuales de diferentes países del mundo, para reflexionar sobre su realidad y plantear demandas y necesidades. Este congreso fue organizado por la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), en colaboración con el Comité de la Infancia de la Unión Mundial de Ciegos y el Consejo Internacional para la Educación de los Deficientes Visuales (ICEVI). De esta experiencia se publicó un libro titulado *Escuchando a los niños, testimonios de menores ciegos del todo el mundo*, coordinado por Ana Peláez Narváez (2002).

Los asistentes debían presentar un ensayo sobre su vida y experiencias en sus respectivas comunidades, o sobre cualquiera de las áreas de trabajo que propuso el Congreso, tales como familia, educación o relaciones con los pares (Peláez, 2002:11). Los 100 trabajos recibidos a través de la Secretaría de la Unión Mundial de Ciegos, publicados en el libro referido, incluyen niños de Australia, Estados Unidos, Ghana, Nueva Zelanda, Rusia, Reino Unido, Polonia, Irán, México, Nigeria, etc. La experiencia puede resumirse de la siguiente manera:

*Centrándonos ahora en las preocupaciones más frecuentes entre los chicos de países industrializados, éstas guardan más relación con los asuntos sociales: no sentirse diferente o tener un aspecto distinto, tener acceso a la información en la pizarra, sentirse bien con uno mismo como persona con discapacidad*

---

<sup>52</sup> Enlace de referencia: <https://bit.ly/2JWfGA3>

*visual o sentirse integrado. En cambio, en los países menos afortunados los asuntos más destacados están mucho más relacionados con los derechos fundamentales de todos los niños y niñas: vivir con sus padres, no ser abandonados, tener derecho a acudir al colegio, contar con libros, aprender braille o no ser maltratados (Peláez, 2002:13).*

En esta colección se presentaron los trabajos de dos adolescentes iraníes. El primer testimonio pertenece de Bitá Roshandoony, una chica de 17 años, estudiante de ingeniería informática en la Universidad de Teherán. Ella en secundaria estudió informática. Sobre la ceguera en Irán opinaba: *Creo que el principal problema que tenemos en nuestro país es que las personas videntes no nos conocen y no saben de lo que somos capaces.* Se quejaba también de la dificultad de elegir la carrera de su interés y la obligación de estudiar derecho, literatura y etc. También lamentaba la falta de libros de matemáticas y de una persona que les enseñase esta materia. Explicaba asimismo que había estudiado informática con la ayuda de un amigo, pero con mucha dificultad por falta de libros adecuados.

Bitá plantea el problema de elegir el empleo que le gusta y se pregunta: *¿Quién da empleo a las personas ciegas?* Ella desea que los invidentes sean reconocidos en la sociedad. Que se les proporcionen más material y añade: *Entre otras cosas, nos enfrentamos al siguiente problema: todo el material para nuestros ordenadores es muy caro. Si queremos comprar un lector de pantallas o una impresora, cuesta mucho dinero. Mientras que en otros países se proporcionan equipos a las personas ciegas gratuitamente, o pagan menos” En Irán no es así.* Termina optimista pues espera que las cosas mejoren (Citado por Peláez, 2002:161-162).

El otro participante es el joven Parham Doustar. Perdió su vista por completo cuando tenía ocho meses, sin saber el motivo. A los tres años tocaba el piano, y a los ocho años asistía a cursos de tallar madera. Al cumplir la secundaria, eligió la carrera de ciencias humanas, la que podía estudiar, pero como no le gustaba, optó por estudiar matemáticas. Dos años después, a pesar de no contar con libros, obtuvo suficientes calificaciones, logrando aprobar la prueba de selectividad y conseguir una plaza en la Universidad de Teherán. El joven ciego lamentaba escuchar noticias sobre el abandono de niños con discapacidad en Irán, o encerrarlos en una habitación de la casa para que

nadie estuviese en contacto con ellos<sup>53</sup> y reclamaba:

*Lo que está claro es que hay problema para personas con discapacidad porque no hay igualdad en los servicios ofrecidos para miembros de la sociedad. También, hay una brecha enorme entre los servicios que los ciegos reciben en Irán y los servicios que los ciegos reciben en otros países más avanzados. (Citado por Peláez, 2002:161-162).*

Los problemas más importantes de las personas con discapacidad en Irán y la ley de protección de sus derechos

La Ley Integral de Protección de Derechos de las Personas con Discapacidad (LIPDPD) está compuesta por 16 artículos y 24 apartados y fue aprobada en la Asamblea Consultiva Islámica, en 2004 (ANEXO II). Compromete a ministerios, ayuntamientos, instituciones educativas, organización del bienestar y vivienda y otras para formar parte ejecutoria del texto legal. En el artículo se establece que los entes públicos deben contratar a personas con discapacidad.

Su artículo 2º obliga a todas las organizaciones estatales a disponer instalaciones de fácil acceso para las personas con discapacidad y en el apartado 2 del mismo artículo se recomienda al Ministerio de Cultura, a la Organización de Educación Física y los ayuntamientos a equipar las bibliotecas, los centros deportivos, los parques y centros de entretenimiento, de forma que personas con discapacidad puedan participar con mayor facilidad en actividades culturales.

En el artículo 28 de la Constitución de Irán, también incluye que cada persona tiene derecho a acceder al trabajo de su preferencia, mientras que no atente contra la seguridad del país ni al derecho de la ciudadanía. El gobierno también está obligado a ofrecer el trabajo de forma igual a todos los aspirantes.

Un acercamiento a la situación de las personas con discapacidad en el contexto de la sociedad iraní para visualizar la situación real de este colectivo demuestra que hay leyes que se han quedado sin cumplir. Con ello se pretende realizar una breve introducción para el análisis de las películas relacionadas con este colectivo.

---

<sup>53</sup> Como el caso de la película *Un tiempo para quererse* (2008), donde con niños con discapacidad física quedan encerrados en una habitación para apartarlo del más inteligente de su hermano sin discapacidad.

### 3.15 Barreras arquitectónicas y falta de adaptación de lugares públicos para el acceso de las personas con discapacidad

Una barrera que impide la integración social de las personas con discapacidad, en la sociedad iraní, es el desplazamiento urbano. A menos que se tenga ayuda de otras personas, los discapacitados tienen muchas dificultades para la movilidad. El diseño y construcción de lugares públicos no suelen tomar en cuenta dichas dificultades. Pocas calles, escaleras de uso público, parques y edificios están adaptados para la discapacidad. No todos los edificios o calles disponen de rampas para las sillas de ruedas, ni con carritos de niños.

En Junio de 2017, el diario oficial IRNA<sup>54</sup> publicó la siguiente foto donde pone de manifiesto el problema de la adaptación urbana para el acceso de las personas con discapacidad a los servicios públicos. Como se ve en la foto, la persona en silla de ruedas está en la cola para hacer gestiones en la caja de una institución financiera (Imagen N°.8).



Imagen N°.8

La Dirección de Tráfico de Tabriz, en su página oficial, publicó las siguientes imágenes<sup>55</sup>, en las que denunciaba esta misma situación, demandando adaptaciones viales para que las personas que tienen problemas de movimiento puedan acceder por su

<sup>54</sup> Enlace: <http://www.irna.ir/>

<sup>55</sup> Enlace de la imagen: <https://goo.gl/CG8Axw>

cuenta a diferentes lugares de la ciudad (Imagen N°.9).



Imagen N°.9

Los invidentes sufren de la ausencia de adaptaciones para la movilidad urbana. La falta de mantenimiento en los pasos de peatones, que ya es un peligro para los videntes, es causa de no pocos accidentes, que amenazan la seguridad e incluso la vida de las personas<sup>56</sup> (Imagen N°.10).



Imagen N°.10

En el año 2016, ocurrió una tragedia, al no instalarse las señalizaciones obligatorias en las reparaciones y construcciones públicas. En el caso de la refracción de una pasarela,

<sup>56</sup> Enlace de la imagen: <http://www.irna.ir/fa/News/82405567>

una persona invidente, cuando caminaba por su trayecto acostumbrado, cayó desde lo alto del andén interrumpido por la construcción<sup>57</sup> (Imagen N°.11).



Imagen N°.11

El abandono de estas disposiciones por parte del gobierno es una importante causa de exclusión social de las personas con discapacidad. Un ambiente urbano hostil para las personas con discapacidad está reñido con las normativas de tratamiento respetuoso para la discapacidad, y seguridad en general, en obras urbanas. El caso de la caída de un ciego en la pasarela es una llamada de atención.

En el Artículo 2 de la LIPDPD, todas las organizaciones están obligadas a diseñar y ofrecer servicios adecuados, para que los ciudadanos con o sin discapacidad dispongan de facilidad de acceso y movilidad. Pero, esta ley sigue sin cumplirse en una gran proporción.

Uno de los aspectos más débiles de dicha ley es el incumplimiento de lo establecido en el apartado N° 2, del mismo artículo, que compromete a los ayuntamientos a no certificar obras que no contemplen en sus proyectos estándares adaptados para el

<sup>57</sup> Enlace de la imagen: <http://www.irna.ir/fa/News/82405567>

tránsito de las personas con discapacidad. (Imagen N°.12)



Imagen N°.12

Esta situación impone forzosamente la exclusión social. El modelo social de tratamiento a la discapacidad no se cumple y tampoco parece que vaya a cumplirse. Para que ocurra algún cambio en este tema es necesario que exista una presión social que no admita incumplimientos ni deserciones públicas o privadas. Y para que sea posible esta presión social, es preciso sensibilizar considerablemente a la opinión pública. Las campañas constantes son indispensables<sup>58</sup>. Pero, además, el cine puede jugar un gran papel en este aspecto.

Las personas con discapacidad tienen derecho a la igualdad de acceso a los servicios sociales públicos y privados. Además de poder transitar por la ciudad sin correr peligros, también deben tener oportunidad para acceder a los medios de comunicación, a libros y otros medios de información y de entretenimiento. En el caso de los invidentes, es necesario ampliar fuentes en Braille o audio libros. Las tecnologías actuales facilitan y abaratan considerablemente esos recursos, por lo que se hace cada vez más cuesta arriba que el Estado y otras organizaciones privadas no las dispongan satisfactoriamente, como se establece en la ley.

Sin embargo, se pueden encontrar centros culturales y bibliotecas que dan servicios a

---

<sup>58</sup> Enlace de la imagen: [ammi.ir/ixzz4y2gtau/w](http://ammi.ir/ixzz4y2gtau/w) -مقالات/مقالات-معماری-و-شهرسازی/شهر-برای-نابینایان/ammi.ir

los invidentes. La mayoría tienen fuentes de información en sistema braille y audio libros, aunque sigue siendo insuficiente el número de títulos bajo estas modalidades. Es muy necesario que las publicaciones oficiales, de los centros de investigación, de las universidades, entre otras, ofrezcan oportunidades a estos colectivos para que puedan tener acceso a sus contenidos.

Es importante que disminuya la discriminación hacia cualquier grupo de personas. Una sociedad moderna no puede sostenerse estable mientras persistan barreras de acceso y desigualdad de condiciones. Irán tiene una gran responsabilidad con los discapacitados, tanto en prevención, reducción de riesgos, contención de la morbilidad y tratamiento social y psicológico de quienes la sufren. En especial la generación afectada por las secuelas del último conflicto bélico. El cine, como todo arte, es sensible a esta realidad.

Otro aspecto importante a considerar es la pobreza. Un problema social común a todas las sociedades. Muchas personas no discapacitadas pueden caer en ella, sin duda alguna, pero las personas con discapacidad corren más riesgos de sumergirse en la pobreza. En efecto, existe una estrecha relación entre discapacidad y pobreza. Ambas variables se retroalimentan. La pobreza puede ser una causa de discapacidad, por alimentación inadecuada, desnutrición crónica, falta de cuidados sanitarios, morbilidad pre y postnatal, enfermedades y deficiencias que bien pueden evitarse (Ríos, 2011:67).

Por otra parte, la discriminación relacionada con la discapacidad conlleva a la exclusión, a la marginación, a la falta de estudios, al desempleo y todos estos factores aumentan el riesgo de pobreza. Las personas con discapacidad tienen más probabilidades de padecer ingresos por debajo del umbral de la pobreza, ni de ahorrar o disponer de propiedades (Elwan, 1999:22).

Sólo en un escenario con baja exclusión de la discapacidad ofrece la oportunidad para que las personas discapacitadas tengan alguna oportunidad de valerse por sí mismas, para reducir la dependencia y dejar de ser cargas en el presupuesto familiar. Aquí aplican criterios como umbral de la pobreza, empleo, ingresos, costes extraordinarios, deudas, bienes en propiedad, consumo y vivienda. Pero también deben tomarse en cuenta el acceso a la educación, la salud integral y oportuna, la rehabilitación y la integración social. La autoestima es un factor importante. Sufrir rechazo social, violencia y abuso de poder son aspectos que se asocian a los padecimientos de la pobreza (Ríos, 2011:68).

Todos estos factores, mencionados en el párrafo anterior, están estrechamente interrelacionados. Por ejemplo, el nivel educativo afecta al acceso al empleo y al mejoramiento técnico y profesional. Género, el grado de discapacidad, localización geográfica y otros aspectos se agregan al impacto de la discapacidad como origen de la pobreza. Esto hace que sea un error estimar pobreza y asociarla con la discapacidad, tomando exclusivamente ingresos y consumo. Es preciso tomar en cuenta las capacidades y posibilidades de los discapacitados para procurarse ingresos y bienestar (Sen, 1993).

Es escasa la información sobre la relación entre discapacidad y pobreza en Irán. No suele tomarse en cuenta a este colectivo cuando se compilan las estadísticas. Obviamente, no todas las personas con discapacidad sufren pobreza. Pero sin duda la mayor parte de las personas con discapacidad viven en franjas de pobreza. Las débiles ayudas públicas, sobrecargan a las familias de los discapacitados, con gastos en medicamentos, tratamientos médicos, aumentando el riesgo de pobreza.

Al respecto del empleo y discapacidad hay que mencionar según el artículo 7 de la LIPDPD, las empresas e instituciones públicas deben contratar, al menos, un tres por ciento de sus empleados con algún tipo de discapacidad. Pero esto no se cumple en la realidad, como tampoco se conocen sanciones para los infractores. Aún no hay suficiente confianza en las habilidades de este colectivo y se desconocen sus talentos y potencialidades. Los empleadores temen que ellos no sean capaces de rendir como los demás.

La agencia de noticias de Fars, publicó en noviembre de 2017, el discurso de Ali Rabii, Ministro de Cooperación, Trabajo y Bienestar Social, en el que insistía en la contratación de las personas con discapacidad, aludiendo al porcentaje del tres por ciento y su derecho a acceder a puestos de trabajo en cada organización pública y/o privada. El ministro informó que se lleva a cabo esa disposición legal desde dos perspectivas: primero, un programa adecuado de formación de personas con discapacidad, ajustado a sus capacidades físicas; y segundo, encargarse de la cuota de seguridad social de las personas con discapacidad de manera que las empresas que contraten discapacitados queden exentas de dicho pago.<sup>59</sup>

Farid Ansari Dezfuli, el fundador y presidente de la Asociación Iraní de Apoyo a la

---

<sup>59</sup> Agencia Fars News, La noticia disponible en: <https://bit.ly/2M3ch2X>

Discapacidad (IDSA<sup>60</sup> por sus siglas en inglés), y el jefe de supervisión de fronteras y jefe de la comisión de la ONU, en un informe publicado en julio de 2015, afirma que la falta de generación de empleo y el paro creciente entre personas con discapacidad en Irán es causada por varias razones. La más importante, según él, es la visión irresponsable de los gobernantes, que no se sienten comprometidos con los discapacitados, y la necesaria prestación de servicios que corresponde para su caso. Afirmó además que el sector privado tampoco está interesado en contratar a personas con discapacidad. El desinterés gubernamental desincentiva también la cooperación empresarial. Otra razón que tiene que ver con el desempleo de las personas con discapacidad es la falta de formación. La educación y aprendizaje de oficios son inaccesibles sin ayuda financiera y sin apoyo de las organizaciones estatales.<sup>61</sup>

También explicó que el desempleo es el problema principal entre los discapacitados. Especialmente, entre las mujeres. Las organizaciones competentes no presentan una estadística concreta de desempleo en este sector social. En ocasiones las cifras publicadas difieren entre sí, y generan desconfianza. Insistió también en que, según las estadísticas de la Organización de Naciones Unidas y la Organización Mundial de la Salud, el diez por ciento de la población de cada país sufre de algún tipo de discapacidad. Ésta se divide en: muy grave, grave, media y leve.

Irán no dispone de estadísticas confiables, y menos sobre el desempleo en este colectivo. Las pocas personas con discapacidad que logran conseguir puestos de trabajo, perciben salarios más bajos, que es otra señal de discriminación social (Ansari, 2015). De todas formas, en los pocos empleos disponibles tampoco hay opciones de adaptación, o de recursos y medios técnicos. Los discapacitados son quienes deben adaptarse a las circunstancias sin que se les ofrezcan alternativas que compensen su minusvalía.

---

<sup>60</sup> Enlace en: <http://www.iraniandsa.org/index.php/en/>

<sup>61</sup> el informe disponible en: <https://bit.ly/2t7toCJ>

## 4. ANALISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS PELÍCULAS

En el presente capítulo se presenta el análisis de las siguientes doce películas con el protagonismo de los invidentes y nos acercamos a la representación de las personas con discapacidad visual en el cine iraní.<sup>62</sup>

- 1) *El color del paraíso* (1997), Mayid Mayidi
- 2) *El silencio* (1998), Mohsen Majmalbaf
- 3) *Bab'Aziz* (2003), Mohammad Naser Jamir
- 4) *Los ojos negros* (2002), Iray Qaderi
- 5) *El sauce llorón* (2004), Mayid Mayidi
- 6) *Las Margaritas* (1984), Rasul Sadr Ameli
- 7) *La estación de paraíso* (2006), Naser Moghaddas
- 8) *Postración al agua* (1996) HamidJeiroddin
- 9) *De Karje a Rayen* (1992), Ebrahim Hatami Kia
- 10) *Los días de la vida* (2011), Sheij Tadi
- 11) *Dos ojos sin luz* (1983), Mohsen Majmalbaf
- 12) *Avinar* (1991), Shahram Asadi

---

<sup>62</sup> Las imágenes que aparecen en el análisis de las películas son capturas de pantallas de las mismas películas que son sujetos de análisis.

## 4.1 El color del paraíso

Ficha Técnica	
Director	Mayid Mayidi
Guionista	Mayid Mayidi
Año	1999
Género	Social
Música	Ahmad Peyman
Protagonistas	Mohsen Ramezani (Mohammad)
Organización	Organización Cinematográfica de Sureh

Protagonista ciego: Mohammad

Datos generales	
Género	Masculino
Edad	ocho años
Clase social	Media
Profesión	Alumno
Motivo de la ceguera	Ciego de nacimiento

Sinopsis

Mohammad es un niño invidente de ocho años de edad. Estudia y vive en un centro educativo especial para niños ciegos en Teherán. Es huérfano de madre. Su padre vive en un alejado pueblo en el norte de Irán. En la escuela aprende braille y desarrolla habilidades para relacionarse con su entorno mediante el tacto y el oído. Al final del año escolar y el inicio de las vacaciones de verano, debe regresar a su pueblo natal con su padre, donde viven sus dos hermanas y su abuela. La historia narra ese viaje, que también se representa como un viaje espiritual.

### 4.1.1 Introducción

La película *El color de paraíso* (1999) narra la historia de un viaje espiritual que realiza un niño ciego, en su metafórico camino para llegar a Dios. El hilo narrativo se sostiene en varios niveles, cada uno de los cuales muestra contenidos místicos, inspirados en la filosofía sufí.

Mayidi, el director, logra a través de un personaje infantil exponer diversas formas de encontrar a Dios, que deben entenderse como la búsqueda de la verdad. Para ello, el director recurre a la pureza de un niño para darle intensidad a su discurso místico, así como introduce la condición de la ceguera como un estado perfecto para el encuentro religioso.

Con este *film*, Mayidi se convierte en un importante exponente que representa a muchos cineastas iraníes que se preocupan por la espiritualidad religiosa desde muchos sentidos y enfoques. En *El color del paraíso*, los personajes y todas las escenas están estrechamente relacionados en un sistema complejo de símbolos. Juegan un rol estelar en la narrativa cada movimiento, color, instante y detalle, de modo que el autor logra transformar una historia sencilla en una compleja metáfora religiosa.

Mohammad no es el único viajero del camino en la búsqueda de Dios, o lo que es lo mismo, la verdad. Otro personaje de intensa significación, la abuela, le acompaña, le ayuda y le alienta. A través de las yemas de sus dedos, el personaje principal propone la presencia de Dios en todas partes, en todo lo que toca. De modo que la película es un encuentro permanente con la religiosidad. De hecho, el título original de la película es *El color de Dios*. La traducción internacional quedó como *El color del paraíso*. Ambos títulos con una gran carga de contenido.

Aunque el protagonista es ciego, otros personajes con ceguera completan la intensidad espiritual de esa condición. Mohammad tiene un maestro carpintero, también ciego. Además de su profundidad espiritual la película ofrece una perspectiva social del mundo de la invidencia. Expone el problema de la exclusión social y familiar de los invidentes, al mismo tiempo que resalta sus habilidades y destrezas, que permiten a los ciegos valerse por sí mismos, promoviendo así su inclusión social.

La estrategia de los protagonistas invidentes de Mayidi le permite demostrar la extraordinaria capacidad de comunicación emotiva. Como lo explica García García (2012):

*El protagonista ciego es símbolo de la espontaneidad, simplicidad natural, inocencia, retorno al estado embrionario. Según la mitología persa, el niño es la inteligencia intuitiva, no contaminada. Por tanto, es capaz de ver mejor que los mayores en momentos de dificultades y crisis. (García García, 2012:193)*

En este sentido, *El color del paraíso* continúa con la trayectoria iniciada por *¿Dónde está la casa del amigo?* de Abbas Kiarostami, porque en ambas películas “amigo” es sinónimo de Dios. Asimismo, en la prédica de los musulmanes, “verdad” es sinónima de “creer”, en oposición al “no creer” de los ateos. La búsqueda de un amigo es parte también de la literatura persa. Sohrab Sepehri (1928-1980), poeta y pintor iraní, en un poema titulado “¿Dónde está la casa del amigo?”<sup>63</sup>, busca el amigo como una metáfora de la búsqueda de Dios.

#### 4.1.2 Negro: color de dos dimensiones

*El color del paraíso* comienza en fondo negro: las voces de los niños invidentes identificando las cintas que se están reproduciendo en una grabadora. El director invita a la audiencia a formar parte de la oscuridad de los niños invidentes por unos momentos. Se combinan el color negro de la pantalla y la voz de la abuela de Mohammad en una cinta que él escucha. Mohammad ha heredado la devoción religiosa de su abuela. El color negro:

*Se considera como la suma de colores. Es la luz divina por excelencia en el pensamiento de los místicos musulmanes, Mawlana Jalal-od-Din Rumi, el fundador de la orden de los mawlawi o derviches giradores, el negro es el*

---

<sup>63</sup> La traducción completa de la poema:

*¿Dónde está la casa del Amigo? / Fue al alba cuando el jinete hizo la pregunta. / El cielo se detuvo, el transeúnte entregó a las tinieblas de arena / la rama de luz que tenía en los labios, / luego señaló con el dedo un sauce blanco y dijo: / "Antes de llegar al árbol hay una alameda... / más verde que el sueño de Dios / de donde el amor es tan azul como el plumaje de la sinceridad.*

*Irás hasta el final de esta calle que aparece pasada la adolescencia, / luego torcerás hacia la flor de la soledad. / A dos pasos de la flor, / te detendrás al pie del alto surtidor de los mitos de la tierra. / Allí te envolverá un pánico transparente, / en la intimidad fluida del espacio oirás cierto crujido, / verás a un niño encaramado en un pino alto / dispuesto a coger los polluelos del nido de la luz / y le preguntarás: / "¿Dónde está la casa del Amigo?"*

Traducida por: Clara Janés, Disponible en: <https://goo.gl/ydKvgE>

*color absoluto, el término de todos los demás colores, escalado como otros tantos peldaños para alcanzar el estado supremo de éxtasis, donde la divinidad aparece al místico y lo deslumbra (Chevalier, J., & Gheerbrant, 1999).*

Al color negro de la pantalla se opone el color negro del carbón, en referencia al oficio de carbonero del padre de Mohammad. El primero representa la alegría y espiritualidad de los personajes invidentes. El negro del carbón en cambio es opaco, aludiendo a la vida apagada del padre del protagonista. La película apoya su narrativa en ambas definiciones.

#### 4.1.3 El pájaro: símbolo del alma alejada de Dios

Desde las primeras escenas, la narración del *film* muestra a Mohammad, el protagonista ciego en estrecha relación con la naturaleza. La escena en la que salva a una cría de pájaro resume la conexión del niño con su entorno natural. Su ceguera no es impedimento. A través de su oído y del tacto, el niño percibe su entorno con minuciosidad (Imagen N°.13).



Imagen N°.13

Como se ha afirmado antes, la película sostiene el hilo narrativo de su historia en varios niveles. Uno de éstos se muestra en la escena del salvamento del pájaro, que es una introducción de la filosofía contenida en su mensaje místico. El pájaro es un símbolo metafórico que representa el alma humana, que tiene la capacidad de volar hacia Dios. Las alas se consideran esa parte del cuerpo que más se acercan a Dios, ya que supone que permite elevarse hasta donde él está, en el cielo.

En la metafísica clásica, el pájaro es el gemelo celestial del ser humano, que vaga por el Universo. El vuelo de las aves representa la liberación del alma que escapa de la jaula del cuerpo y el mundo material y para llegar a este punto el místico tiene que superar tentaciones materiales con el fin de purificar el alma. Un alma puro ya tiene competencia de tener alas. Es por esta razón que las hadas y los ángeles, figura que están ligadas a varias creencias religiosas como epítome de los pasos espirituales de la perfecciones del ser humano tienen alas.

Los pájaros son, pues, figuras sagradas en casi todas las creencias, asociadas al acceso celestial. En la escena del niño con el pichón que recoge del suelo para depositarlo en el nido, la película expresa que ha ocurrido un alejamiento del nido del alma humana.

De hecho, en los artes y pinturas de la dinastía de Zand<sup>64</sup> y la dinastía de Qayar<sup>65</sup>, la flor y el pájaro son seres sagrados. Las portadas de flor y de pájaro que se encontraba en los Coranes de los siglos doce y trece de hégira confirma esta hipótesis, ya que otro elemento no estaba permitido dibujarse en la portada del Corán. Aquí la flor es símbolo del paraíso y el pájaro es símbolo del hombre inocente. En el arte antiguo iraní, el ala se simboliza como la parte sagrada del ser humano.

El niño protagonista aprovecha cada momento de intimidad para disfrutar de su entorno. Cuando su padre negocia alfombras, él disfruta de los cantos de un ave enjaulada en la tienda. El pájaro es el protagonista del cierre de la película En una escena donde Mohammad está a punto de morir en brazos de su padre, se escucha el canto del pájaro en el cielo despejado y azul, que describe la metáfora del alma del niño regresando a su origen, hacia Dios. El director concede a la audiencia la libertad de relacionar al pájaro de esta escena con el que el niño salvó en las escenas iniciales.

A diferencia de la apertura, la película concluye con luz, aunque en la mitología, oscuridad y luz hagan referencia a una misma identidad: la del proceso místico que conduce desde la oscuridad plena hacia la luz divina.

#### 4.1.4 La ceguera y la naturaleza: una estrecha relación

La naturaleza se comunica con Mohammad a través del resto de sus sentidos. Pasea por

---

<sup>64</sup> La dinastía Zand gobernó el sur y el centro de Irán entre 1750 y 1794.

<sup>65</sup> La dinastía Qayar (también escrito Qajar, Qadjar o Qājār; kayar ) es una familia real de Irán, de origen turco, que gobernó Persia (Irán) desde 1785 hasta 1925.

los campos de flores. Acaricia con su mano las espigas de trigo. Distingue el agua fresca con sus dedos. Escucha y entiende el canto de las aves, presente con anticipación la llegada de una tormenta. Su curiosidad aumenta con cada descubrimiento. Incluso al rozar su mano con el viento fuera de la ventanilla de un autobús.

El autobús representa la movilidad humana. Mayidi lo utiliza como patrón constante. El resto de los viajeros duermen ignorando el caudal de información que poseen, mientras que el niño se convierte en el intérprete entre la historia y la audiencia. En esos instantes, los espectadores pueden ver a través del niño la belleza de cada momento que ofrece la naturaleza. Mohammad se convierte en los ojos de los espectadores para mirar al mundo desde una perspectiva espiritual (Imagen N°.14).



Imagen N°.14

El niño siente y pregunta. Su padre responde aburrido. La película trata el drama de esa relación incompleta, y la enfoca desde el contraste entre la fe y su ausencia. El padre asume a su hijo como una carga que le impide vivir su propia vida. Sus miradas delatan el tedio o castigo que implica cumplir con su responsabilidad. El viaje con su hijo equivale a una tortura. Mohammad es curioso e intenta disfrutar de su entorno. Responde retóricamente a la curiosidad del niño (Imagen N°. 15):

Mohammad: *¿Qué hay allí?*

Padre: *Árboles, el bosque.*

Mohammad: *¿Y qué hay más allá?*

Padre: *Hay más bosques”*



I

magen N°.15

El destino del viaje es un pueblo situado en el norte de Irán. El director obsequia a los espectadores bellísimos paisajes de arboledas y flores. El encuentro espiritual de Mohammad con la naturaleza de su origen es recreado con detalle.

A medida que aparecen otros personajes de la historia, las dos hermanas del niño y su abuela, la alegría emerge como parte de aquel paisaje campestre. Los detalles del niño leyendo al tacto el discurso de su entorno se convierte en el puente que conecta a la naturaleza con la espiritualidad de los personajes de la trama. Los dedos del niño permiten al director comunicar a su público su filosofía. El niño no sólo es el personaje intérprete de la voz de la naturaleza, es también una conexión con el estado de los sentimientos de otras personas de su entorno.

#### 4.1.5 La simbología de la luz

Mayidi explota al máximo la luz en su película. Las secuencias del patio del colegio, en el autobús, la muerte de la abuela y la de Mohammad, y muchas otras, la iluminación son instrumentos esenciales de su discurso cinematográfico. Conoce de su importancia para un público persa que está muy consustanciado con el significado de la simbología asociada a la luz (Imagen N°.16).



Imagen N°.16

En dos secuencias diferentes, una en el colegio de ciegos y otra en el colegio de los niños videntes, se trata un mismo texto sobre el Sol y la iluminación. El texto dice: *El Sol ilumina la tierra y la calienta mientras brilla durante el día. Los días soleados son brillantes y también son cálidos.* El énfasis en la figura de Sol y su omnipresencia es un contraste con el mundo de la discapacidad visual que se trata en la película. El Sol ilumina por igual a todos los seres vivos. Es un elemento crucial en las creencias

religiosas de todas las culturas. En una suele ser Dios mismo, y es metáfora de su presencia.

Mayidi aprovecha la luz en el momento de la muerte de la abuela de Mohammad. Su personaje se presenta como una mujer muy religiosa. Con especial esmero, enfatiza la luz asociada a los personajes místicos. Expresa el ciclo de la vida humana, como un viaje circular que parte de la luz y que regresa a la luz. El rostro de la abuela se ilumina intensamente en el instante de su muerte, acercándola a la fuente de luz de su retorno. En el momento de la muerte de Mohammad, Mayidi aprovecha igualmente la luz. La mano del niño se ilumina desde dentro. Una luz igual a la que le iluminó el rostro cuando muere su abuela. En el movimiento, impide a su padre verla. El efecto de la iluminación en su mano remite al patrón de sus dedos como sus ojos, por donde percibían luz su corazón y su alma (Imagen N°. 17). García García (2012) explica el recurso de la luz en la mano de la siguiente manera:



Imagen N°.17

Ana Crespo hace analogía de esta historia con las explicaciones de Suhrawardi<sup>66</sup> sobre el concepto de iluminación: *El conocimiento (divino) se produce por 'iluminación', es decir permitiendo ser inundado por la luz superior: ser iluminado.*

Para Suhrawardi, la “gnosis” consiste en la capacidad receptiva respecto a la luz precedente, que incorpora en su doctrina como Teosofía de la luz de la antigua Persia, la filosofía de la luz de los primeros magos, fundiéndola con el neoplatonismo y la angelología aviceniana. Dicha doctrina define estas luces jerarquizadas como “Luces Arcangélicas”. Suhrawardi concibe al Universo constituido por una sucesión de planos

---

<sup>66</sup> Shahab al- Din Yahya ibn Habash Suhrawardi (1154-1191) es el gran místico persa y el fundador de la escuela de luces en el misticismo.

de luces angélicas, en el que, progresivamente, se produce una degradación de la luz, a medida que ésta se aleja de su origen. Al final de esta escala descendente se encuentra la materia opaca y sólida de nuestro mundo material (Crespo, 2008:466).

*La mano expresa la idea de la actividad, potencia y dominio, también de capacidad, recordaremos que la forma en que Mohammad reconocía el mundo era el tacto, y que aspiraba a alcanzar a Dios con la punta de sus dedos para contarle los secretos de su corazón (García García, 2012:194). (Imagen No.18)*



Imagen N°.18

El elemento principal que transmite la película es la religiosidad. Dios y hombre y naturaleza y Dios. En cada uno de los personajes principales se muestra la religiosidad. En el niño, la relación con Dios la encuentra a través de la naturaleza. Dios está en todas partes, aunque no pueda verse. El niño ciego lo percibe a través de la sensibilidad de su corazón.

Mohammad y su abuela se encuentran fundidos en la misma alma en cuerpos diferentes. El niño busca a Dios a través de las puntas de sus dedos y la abuela a través de los ojos. Mohammad toca todo lo que encuentra. Es un viajero que se orienta con las señales que percibe. La luz que iluminan tanto los ojos de abuela como la mano de Mohammad es la misma. Ambos logran hallar la verdad y encontrarse en sus propias luces.

#### 4.1.6 Mohammad, un viajero de luz hacia la Luz

Mohammad viaja constantemente en la narrativa del film. Desde el colegio para ciegos hasta su aldea, traza el camino hacia el paraíso. Su paraíso particular, donde el niño anhela la compañía de su padre, su abuela y sus hermanas. Emprende también otro viaje corto y discreto con su padre hacia el río. Otro viaje hacia la carpintería donde aprenderá un oficio. Y un último de la carpintería a la aldea, interrumpido al cruzar un puente. En la escena de la caída del puente se presentan los dos lados opuestos del paisaje como ruptura mística entre el cielo y la tierra, entre lo consciente y lo inconsciente, entre el tiempo material y la eternidad. En ese instante, el niño se encuentra en un río revuelto y furioso (García García, 2012:194). (Imagen N°. 19)



Imagen N°.19

En *El color del paraíso* el viaje es un patrón constante. Para el padre, es la forma de alejarse del hijo. Para la abuela, es la forma de manifestarle al padre su disgusto por su conducta. Para Mohammad, es a un mismo tiempo la búsqueda de su hogar en plenitud de su familia y un viaje interior hacia sí mismo. Ambos viajes representan la distancia que le separa del paraíso que concibe su universo infantil como su destino (García García, 2013:198). Movimiento y viajes constantes representan su búsqueda espiritual. Su destino es la paz y la armonía. En su viaje a la casa de carpintero ciego, se encuentra con el mar, que contempla unos instantes. El mar simboliza la dinámica de vida. Como explican Chevalier & Gheerbran, 1991):

*La mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez la imagen de la vida y de la muerte.* (Chevalier & Gheerbran. 1991:689)

Después de la muerte de la abuela, el padre de Mohammad busca arrepentido a Mohammad para devolverlo a su pueblo. En el retorno, ocurre el accidente en el río. En este pasaje de la historia, entran en juego varias metáforas según García García: *donde el puente implica una estructura que une dos lados opuestos. Al derrumbarse ocurre la ruptura mística entre el cielo y la tierra. La escena que compone el director narra al niño cayendo al cielo. El agua del río representa purificación del cuerpo y el alma de Mohammad.* (García, 2012)

#### 4.1.7 Otros símbolos presentes en la película

Las películas de Mayidi contienen un diverso inventario de símbolos y metáforas. Su técnica narrativa consiste en conectar constantemente el mundo material con sus problemas individuales y sociales, con el mundo místico en el que cree. En la película *El color del paraíso* utiliza los recursos filmicos narrativos de su tiempo para intentar esta conexión entre ambos mundos, el material y el espiritual.

El primer símbolo es el pájaro, el acto del niño protagonista al salvar a la cría de pájaro caído de su nido. El ave representa el viaje celestial. El segundo es un pez que salta fuera del agua y que la abuela rescata con mucha dificultad. El pez representa el tránsito a nado en el océano del cosmos. El tercero es una tortuga que, atrapada, no logra

conmover al padre del niño para seguir de largo ignorando su sufrimiento. La tortuga representa la inmovilidad y la parálisis. Estos tres elementos describen el espíritu de los tres personajes.

En realidad, la naturaleza y sus seres son creación de Dios o representan la creación divina. Mohammad y su abuela están conectados con Dios y se muestra a través de su ayuda a las creaciones de Dios (animales, naturaleza). Son personas puras. Ese acto de salvar a ambos animales es un símbolo de su conexión con Dios-naturaleza. El padre es un alma impura y se demuestra en que no protege a la tortuga. No tiene esa conexión con Dios, por lo que no cuida la creación de Dios.

Cada color ofrece un significado. Ningún elemento que introduce Mayidi en la película carece de rol, de un sentido y de una conexión. Todos los elementos asisten a la trama. Y a medida que avanza la narración se van decodificando hasta mostrar su significado, más allá de la apariencia. Mayidi los combina, de tal modo que antes que perjudicar la narrativa de su película permite a los espectadores fijarse en cada uno de ellos hasta comprender el resto. Puede que haga falta ver la película varias veces, pero en la sencillez de esa primera vez, cualquier espectador puede comprender la dual e inseparable relación social y espiritual de la trama. Orienta para comprender el uso de los colores en la narrativa cinematográfica la explicación que ofrece García García (2013):

*Todos los espacios del relato fílmico están saturados de color, por los matices del verde de los montes y los bosques, del jardín del colegio, de los prados y la colina. Todo es luz en ese escenario de los prados, montes y colinas de la aldea. Colores del arco iris: colores verdes, energía vital, esperanza, alegría, buen augurio, bendición\_; amarillos\_ oro y sol, virtud mágica, riqueza, color de creyentes\_; azules\_ cielo, color del bien que se hace, tranquilidad; blancos\_ color del Islam , luz , buen augurio\_; marrones, tierras, ocre, naranjas..., es una sinfonía de colores.. y también algo de negro, pero este color está reservado para concentrarse en la carbonera del padre\_ el negro es signo del duelo en el Islam, tristeza, dolor pero también elegancia”(García García, 2013:192-193).*

#### 4.1.8 Relaciones interpersonales del protagonista, Mohammad y su padre

La relación del niño ciego con su padre es asimétrica. El niño ama a su padre, pero el padre asume la responsabilidad paterna como una especie de castigo. La historia comienza con la escena del fin del curso y el comienzo de las vacaciones, cuando todos los padres buscan a sus hijos del colegio-internado<sup>67</sup>. La felicidad con la que las familias se reencuentran contrasta con la soledad de Mohammad, pues su padre tarda en llegar. No para llevárselo, sino para intentar que el niño se quede en el internado durante las vacaciones. Negada esa opción, a Hashem no le queda otra opción que llevarlo a su pueblo natal.

La condición del ciego se ha convertido en una carga, y a pesar de sentir el rechazo del padre, el niño se muestra amoroso y feliz de encontrarse con él. El padre es un carbonero viudo que tiene como obsesión casarse nuevamente para asegurarse de que alguien le cuide en su ancianidad. Su hijo representa una dificultad para esa aspiración.

Sin embargo, es un hombre trabajador y honesto. Se esfuerza a diario y se preocupa de mantener a su familia. Está preocupado por su madre anciana, y le atormenta que la discapacidad de su hijo sea un motivo para que otros niños se burlen de él. Por eso intenta aislarlo en lo posible, incluso a costa de separarlo del resto de la familia, su madre, abuela de Mohammad y de sus dos hermanas.

Hashem representa un drama social. La vida es para él una lucha constante. Y se ve a sí mismo como una víctima en un mundo que no comprende y que es incompatible con sus aspiraciones. Progresivamente, sus intereses individuales se van imponiendo por encima de los de su familia. Aspira a casarse con una mujer a quien había pedido la mano. Pero piensa que para ello es preciso deshacerse de su hijo ciego. Para alejar al niño, se le ocurre entregárselo a un carpintero ciego como discípulo, con la excusa de que el niño aprenda un oficio. Esa intención fue la causa de la tragedia de la muerte accidental de Mohammad.

Hashem es un personaje que denota miedo constantemente. La película lo refleja por sonidos naturales que le asustan. La ruptura de un espejo que trae consigo, a las orillas de un río y el llanto de un perro, le predicen la mala noticia. Cuando aparece el cuerpo

---

<sup>67</sup> residencia escolar para niños.

sin vida del niño en la playa, el padre lo abraza arrepentido. Llora suplicando al cielo mientras se oye el canto de un pájaro.

En vida, el niño hace esfuerzos por demostrar que puede valerse por sí mismo. Desea ocupar un lugar en su familia y una oportunidad para compartir con niños videntes, al menos en las vacaciones de verano. Mohammad es un niño inteligente, atento y obediente a su padre. Pero no logra superar el pesar y el temor paterno que le lleva hacia su propia tragedia.

El oficio de carbonero es un detalle que permite a Mayidi usar el color negro del carbón para reforzar la personalidad insatisfecha de Hashem. En un color negro opaco y triste, que se muestra como parte del drama social que asocia con un vacío existencial, que es consecuencia de la pobreza espiritual.

En una escena Pese a insistir en que el niño se quedara, la abuela no pudo impedir a Hashem que llevara a Mohammad con el carpintero. La tristeza que este alejamiento le produce la enferma y le precipita hacia la muerte. García García (2013) explica la personalidad de ambos, de la abuela y el padre de Mohammad en la siguiente manera:

*La abuela manifiesta una religiosidad explícita a través de los ritos, pero, sobre todo, demuestra su bondad permanente y su actitud positiva, ejemplo de vivir y saber vivir. El padre muestra el conflicto, su insatisfacción permanente, su tragedia interior, muy especialmente cuando pretende que su madre no se vaya de casa. Se queja de su destino, de que Dios no le atienda (García García, 2013:192).*

#### 4.1.9 Mohammad, su abuela y sus hermanas

Al llegar a su pueblo natal, Mohammad es recibido con alegría. Sus dos hermanas lo quieren y lo reciben felices de verlo. La ceguera no representa obstáculo alguno en esta fluida relación entre hermanos. Él las acompaña a las clases del colegio, donde puede compartir aprendizaje con niños videntes.

La abuela por su parte, es un personaje esencial para Mohammad, pues es su conexión con el mundo religioso y espiritual. Ambos representan el viaje a la luz que es la metáfora principal de la narración de historia. El niño aprende de ella los valores básicos y los sentimientos de cariño y las tradiciones de su pueblo. En una relación

intensa de un conmovedor amor mutuo. Sin embargo, a la abuela le atormentan los prejuicios sociales hacia los ciegos. Teme las burlas y el daño que otras personas puedan infligirle a su nieto. Trata de sobreprotegerle (Imagen N°. 20). Y aunque reprocha el comportamiento de su hijo Hashem, de algún modo coincide con él en el sentido de concebir el aislamiento del niño como un modo de protegerlo de un mundo hostil y despiadado.



Imagen N°.20

Una escena representativa de la película presenta a Mohammad en la escuela de sus hermanas, después de vencer la resistencia de su padre y abuela. Allí demuestra su habilidad leyendo un libro braille, mucho mejor a como lo hacen los niños videntes de su edad. El maestro queda sorprendido y admirado. Mayidi intenta transmitir el potencial de las personas invidentes y lo absurdo de la discriminación hacia estas personas. (Imagen N°. 21)



Imagen N°.21

#### 4.1.10 El encuentro de dos ciegos: Mohammad y el maestro de carpintería

El destierro de Mohammad le lleva a encontrarse con otro personaje importante en la historia, un carpintero ciego. De inmediato se establece una relación de empatía entre el aprendiz y el maestro. El carpintero motiva a Mohammad a continuar con su vida a pesar de las adversidades de la ceguera. En una secuencia, el carpintero se sorprende al ver el niño llorando, le pregunta el motivo y Mohammad le responde:

*Nadie me quiere ¿sabe? Ni siquiera mi abuela. Todo el mundo se aleja de mí porque soy ciego. Si pudiera ver podría ir a la escuela del pueblo con los otros niños. Pero como no puedo ver, tengo que ir a la escuela para niños ciegos en el otro extremo del mundo. Nuestro profesor dijo que Dios ama a los ciegos porque no pueden ver y yo le dije que si fuera así no nos habría hecho ciegos, para que pudiéramos verlo a él. Él me contestó, Dios no es visible, está en todas partes, puedes sentirlo cerca, lo ves a través de la punta de los dedos. Ahora tiendo las manos por todas partes buscando a Dios hasta que pueda tocarlo y pueda contarle todos los secretos de mi corazón.* (Un fragmento del diálogo entre Mohammad y el carpintero)

El maestro carpintero permite a Mohammad exteriorizar sus sentimientos y compartirlos con los espectadores. Intentando consolarlo, le enseña a Mohammad cómo tallar una paloma en la madera, para lo cual detallan al tacto una paloma real. El ave es símbolo de paz y en la narrativa de esta película representa la paz interior del ser humano.

Esta secuencia de trabajar con madera sirve para transmitir a su audiencia la idea del viaje hacia la fe y el amor, mediante escenas de extraordinaria sencillez pero con mucha capacidad de conmover. El director aprovecha elementos básicos de la naturaleza y logra que el lenguaje musical de la banda sonora influya sobre el estado de ánimo de la audiencia. La historia de Mohammad muestra de manera sencilla que es posible ver a Dios y sentirlo. Vidente o invidentemente. Para ver a Dios, los ojos también pueden estar en la punta de los dedos.

#### 4.1.11 Conclusiones

*El color del paraíso* o en su nombre original *El color de Dios* muestra la historia trágica de un niño ciego que intenta exponer el drama de los problemas sociales que se tejen

alrededor de la discapacidad visual. La exclusión, la discriminación y la desconsideración en el necesario trato respetuoso hacia los invidentes es una de las ideas principales que propone el *film*.

Pero, además, el director propone presentar la ceguera como una forma de ver la luz interior en cada ser humano. El niño ciego protagonista demuestra que se puede percibir la naturaleza con tanta o más intensidad. Y esa capacidad remite a la paz interior de una gran fuerza espiritual. La combinación de la luz y los colores son extraordinarios recursos narrativos en esta película. Allí reside su fuerza conmovedora. Permite tejer una red de relaciones entre los símbolos tradicionales de la religiosidad y una filosofía amorosa de la vida. Al mismo tiempo descargan al narrador de complejidades, permitiéndole narrar una historia tan sencilla como profunda.

Mohammad es un personaje que cumple un rol extraordinario en la dinámica de su familia y de su entorno. Es un alumno, un pasajero, un aprendiz de carpintería. En todos éstos se destaca por su talento e inteligencia. Su rol de futuro ciudadano útil y capaz ya se ofrece por sentado. La película demanda a la sociedad un enfoque distinto al problema de las personas con discapacidad visual. Pero además, el niño protagonista es una persona capaz de relacionarse afectivamente con la naturaleza que le rodea. Está dotado de una ternura que le permite apreciar la complejidad de su entorno y de involucrarse con él de un modo único y especial. Sin embargo, el niño es consciente del impacto que produce en su familia. Sabe del desdén de su padre que intenta aislarlo en un destierro de su familia.

El niño es consciente de su exclusión social, y la película facilita compartir esta realidad con los espectadores. “Nadie me quiere, las personas se alejan de mí porque soy ciego”, dice desgarradoramente en una escena de la película. Y continúa: “si no fuera ciego podría ir al colegio que está en el pueblo, pero ahora tengo que ir a un colegio que está por otro lado del mundo”. Pero, a pesar de estos sentimientos, el niño ciego demuestra constantemente su gana y capacidad de sociabilidad.

La película sirve también para exponer el contraste entre la pobreza espiritual con respecto a una vida rica en fe y espiritualidad. La ceguera del niño es a un mismo tiempo una maldición que se asume como un fracaso personal, por parte del padre de un lado, y una oportunidad para percibir la riqueza del mundo y la espiritualidad interior.

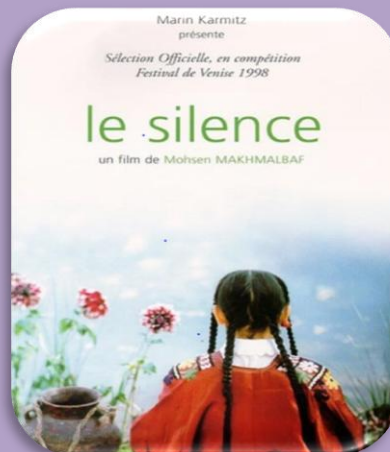
De otra parte, el niño transmite con su carisma una capacidad intensa para promover afecto entre quienes interactúan con él. Es un personaje muy carismático.

Los diferentes escenarios sirven para construir un entramado social complejo que, aunque diferentes, pueden integrarse. El colegio especial para niños con discapacidad visual, el ambiente familiar, los viajes, la percepción invidente de la naturaleza, la carpintería, entre otros, son espacios en los que videntes e invidentes interactúan sin aparente conflicto. El problema reside en los prejuicios culturales y sociales, y en la pobreza espiritual. El objetivo de Mayidi con esta película no se limita a denunciar los problemas sociales de niños con discapacidad, como se suele catalogar en las fichas técnicas a este tipo de películas, sino que el objetivo central ha sido narrar la aventura de un niño ciego en su exitosa búsqueda de Dios.

La ceguera es un recurso narrativo para el director. Aspira en su propuesta exponer las trabas de la convivencia social y facilitar, la comprensión entre el mundo material del mundo espiritual. Critica, por supuesto, la pobreza existencial de la sociedad iraní. El drama de las vidas insatisfechas. El niño, pese a su invidencia, es un ser pleno y feliz. Felicidad que transmite a quienes le rodean. En un mensaje poderoso que contiene la historia que narra su película. La luz espiritual sólo es visible a los ricos de espíritu, y nada más extraordinariamente simple que un niño que lo resume. La oscuridad no tiene que ver con la invidencia sino con la discapacidad espiritual.

## 4.2 El silencio

Ficha Técnica	
Director	Mohsen Majmalbaf
Guionista	Mohsen Majmalbaf
Productor	Marin Karmitz
Año	1998
Género	Social, drama
País	Irán, Tayikistán, Francia
Protagonistas	Tahmineh Normatova Nadareh Abdelahyeva Araz M. Shirmohamadi, Golbibi Ziadolahyeva, Hakem Ghassem
Protagonista ciego: Jorshid	
Datos generales	
Género	Masculino
Edad	10
Clase social	Media
Profesión	Afinador de instrumentos musicales
Motivo de la ceguera	Ciego de nacimiento
Sinopsis	Es una película sinfónica tejida alrededor de un niño ciego llamado Jorshid que está sumergido en el drama de la pobreza. La invidencia del personaje principal permite al director describir la sensibilidad del mundo de los sonidos. Y a medida que avanza el filme, éstos se asocian con los personajes y lugares. La madre del niño le insiste en que tape sus oídos para orientarse mejor, el camino a su trabajo como afinador de instrumentos musicales, al que acude diariamente en autobús. Pero el niño se deja seducir por el atractivo de los sonidos hasta que, en el epílogo, los dirige para hacer oír a los espectadores la 5ª Sinfonía de Beethoven.



## 4.2.1 Introducción

*El Silencio* (1998) se proyectó en París, en 1997 y logró muchos premios, entre ellos, Medalla de Oro del Parlamento de Italia y el Premio del “Ser humano, el arte y la naturaleza”, ambos del Festival de Venecia en ese mismo año de su estreno.

La música, el tacto físico y los sentimientos son elementos esenciales que permiten a la película la conexión entre los espectadores y el mundo acústico que en ella predomina.

La protagonista, un niño ciego de casi diez años llamado Jorshid, que vive con su madre en una zona rural de Tayikistán. La ceguera del niño no le impide disfrutar de la frugal sencillez de su entorno, y las sensaciones de la vida, a través de la dulzura de las cerezas, la ternura del pan fresco y de la belleza al tacto de las chicas que adornan el filme con ropas coloridas. El niño muestra una especial sensibilidad por los sonidos, desde la caída de la lluvia, el zumbido de las abejas, el transcurrir del río. Por obvio que resulte su condición de invidente, su mundo está constituido por sonidos, y es justamente lo que logra el director con sus espectadores. Además, el niño ama la música, mostrando la habilidad que le permite trabajar como afinador en un taller de fabricación de instrumentos musicales.

## 4.2.2 *El silencio*: una muestra de esperanza

El niño ha aprendido a aprovechar al máximo su sentido de la audición. En la escena de apertura, el golpeteo rítmico del casero en la puerta de la casa donde vive, lo muestra extremadamente sensible al sonido. Luego, el aleteo de una abeja tratando de escapar de un bote de cristal, una escena que se repite en varias ocasiones y más adelante se queda claro que este sonido representa los sonidos innecesarios que hacen desviar la mente de Jorshid de su objetivo que es llegar a tiempo a su destino que es el trabajo.

En la narrativa del filme, Jorshid transcurre atendiendo a cuanto sonido escuche, incluso, el de su propio silencio cuando se tapa los oídos con sus manos o con dos tapones de algodón, que recoge en los campos. Un personaje importante infantil, Nadareh, siempre lo acompaña y sostiene con él los pocos diálogos que se suceden.

Muchas de las secuencias de *El silencio* exponen esperanza y curiosidad por el entorno rural y semiurbano de la película. El ritmo de la música y los movimientos de baile de

cuello de la niña Nadareh enriquecen el ambiente místico infantil que propone la historia (Imagen N°. 22)



Imagen N°.22

La escena de la fila de vendedoras de pan y frutos se asocian con el sonido de varios instrumentos musicales y de percusión, convirtiendo de esa simple escena de mercado en una sinfonía de coloridos cantos y de sabores. El sonido de los artesanos de los recipientes de cobre, profundo a la vez que musical y percusivo, envuelven en un ambiente metafórico al cine de Majmalbaf.

Jorshid, que significa Sol, es una referencia a la narrativa poética del director. El Sol sepia es un protagonista esencial en la película, por el intenso e impresionante juego de luz que se mezcla oportunamente con cada ambiente rural y urbano. Alrededor del niño siempre hay luz, así sea en forma de haz, como en la escena final cuando dirige una versión de la famosa 5ª Sinfonía de Beethoven. La invidencia del personaje pasa desapercibida. Los espectadores se ven atrapados en el juego de luz y sonidos en una historia sin un principio ni final definidos. La sensibilidad de la invidencia se convierte en el eje esencial de la estructura narrativa.

Jorshid es capaz de ignorar todos los problemas. Él es potente y sensible ante lo que sucede en su alrededor. En realidad, cada sonido o sensación de cualquier tipo que sea (el olor de pan recién hecho, la textura de las manzanas y las cerezas, el sonido de una abeja, la música o el martillo de un calderero) lo deja sancionado. Su vida está llena de aventura musical.

En una escena, Jorshid, en el autobús, escucha la voz de dos niñas que trataban de memorizar un poema, recitándolo en voz alta (Imagen N°.23). Él lo memoriza de inmediato, y las niñas se quedan sorprendidas, preguntándole cómo había aprendido este poema. Jorshid responde: “Los ojos quitan la concentración. Cierren los ojos, memorizarán el poema más rápido”.



Imagen N°.23

El texto del poema de la escena con las niñas en el autobús concentra en sumario lo que el director quiere expresar con su película. Se trata del poema de Jayam<sup>68</sup>, recitado por los niños:

از دی که گذشت هیچ ازو یاد مکن      فردا که نیامده ست فریاد مکن

*Pasado el ayer, no pienses en él,*

*no clames por una mañana que ni ha llegado*

برنامه و گذشته بنیاد مکن      حالی خوش باش و عمر بر باد مکن<sup>69</sup>

*No te apoyes en lo que no ha venido ni en el pasado,*

*disfruta del presente y no arruines tu vida*

Tal es la sensibilidad de Jorshid, que trata de obedecer a su madre y a su empleador en su recomendación de taparse los oídos, de tal modo que los sonidos no lo desvíen del camino. Uno de esos sonidos, con el que el director juega con su apología acústica es el zumbido de una abeja, insecto que le sirve para asociarlo al arte. Así, la abeja es una

<sup>68</sup> Omar ibn Ibrahim Jayyam Nishapurí, también conocido como Omar Jayam (1048 -1131) fue un matemático, astrónomo y poeta persa.

<sup>69</sup> Rubyat de Jayyam , No. 136 - <https://ganjoor.net/khayyam/robaee/sh136/>

artista cuyo contexto es cualquier flor para la miel auténtica y clara. El artista, según esta película, puede escuchar más allá y detallar las claves del mundo y de lo que en él habita.

Jorshid vive en un presente eterno, donde el futuro es irrelevante. Cuando se percata de que han sido echados de la casa que habitaban, sabe que le toca hacer un largo viaje que él mismo representa en la escena en la que imita el galope del caballo y culmina en el pasillo artesanal para dirigir la ópera sinfónica de los sonidos que le rodeaban.

#### 4.2.3 La escena del mercado como crisol de sonidos

Jorshid y su amiga Nadareh caminan en el mercado. En un momento, el niño se deja guiar por un sonido musical, separándose de la niña y perdiéndose en el tumulto del mercado. Para encontrarlo, ella cierra los ojos y sigue la música que le lleva al lugar donde el niño se encuentra extraviado.

Nadareh es un personaje mítico y poético, que al mismo tiempo le sirve de intérprete a Jorshid para explicarle la realidad. El director la presenta con una toma cerrada de su mentón que describe al tacto el niño, en un detalle poderosamente tierno, describiendo la especial belleza de la niña actriz (Imagen N°.24).



Imagen N°.24

Nadareh trabaja en el taller de instrumentos musicales y en las ventas del mercado. Mientras Jorshid afina los instrumentos musicales, la niña se divierte convirtiendo en pendientes dos cerezas y pétalos de flores como esmaltes de uñas en sus manos. Danza

sin estridencia, con movimientos de manos y cabeza. Un personaje que conecta el arte y la realidad.

El silencio representa tres realidades de su época. La primera alude a un mundo caótico, un mundo de sonidos sin coherencia ni relación alguna. Su personaje invidente logra darle un orden y convertir dicho caos en una bella armonía. La segunda realidad trasciende los problemas de la vida actual, acosado por la pobreza (la familia del Jorshid está amenazada por desalojo), las ausencias por la guerra (el hijo del propietario de la fábrica de instrumentos musicales está deprimido por la pérdida de un hijo en una guerra), el abandono (el del padre de Jorshid), la desintegración familiar (la obligación de emigrar), el miedo a la violencia (la niña Nadareh teme a un hombre armado que le impone usar el velo religioso).

Frente a esta realidad, la película se refugia en el mundo brillante y claro del corazón de los niños. Éstos enfrentan la vida de un modo diferente. Majmalbaf intenta mostrar el lado bello del sentimiento del ser humano, en la forma sencilla y esperanzadora del enfoque de sus infantiles personajes. La tercera realidad intenta mostrar la distancia entre el mundo poético y el mundo no-poético, entre los amantes de la música y quienes viven en el silencio. Entre esperanza y la desesperanza y entre la luz y la oscuridad.

#### 4.2.4 Majmalbaf y su película: *El silencio*

El director de *El silencio* ha realizado películas de diferentes géneros, desde cine realista hasta surreal y simbólico. En algunas películas introduce pocos personajes y en otras construye la historia con muchos personajes. Sus películas son sencillas y a la vez complicadas. Nunca estudió en ninguna escuela de cine. Es un completo autodidacta.

Fue un activo político antes de la revolución de 1979, y después de la revolución. Como él mismo afirma en sus entrevistas, se concentró más en el cambio cultural que en el político que ésta ofrecía. La política, opina, agita los poderes. La cultura, en cambio, cambia el modo de mirar la realidad (Majmalbaf, 1998).

En una entrevista que le hicieran en la Escuela de Cine en Tayikistán, en noviembre de 1998, publicada en *La revista semanal del cine*, le preguntaron: “Al parecer los ojos cerrados de Jorshid es más una opción que sea un tema relacionado con la ceguera. Así el director intenta crear un mundo diferente con la excusa de la ceguera. ¿Eso es

correcto?”<sup>70</sup>

Majmalbaf, responde:

“Creo que todos creamos este mundo para nosotros mismos y esta creación no pertenece solo al mundo del cine. En realidad, no solamente en cine estamos mostrando lo que queremos mostrar o hacemos oír lo que queremos que se oiga. En la vida cotidiana también lo hacemos con frecuencia y estamos enmarcando con los ojos y definimos lo que queremos ver y lo que no. O lo que tenemos que escuchar y lo que no. Nuestra concentración en la vida sobre las imágenes y sonidos es un tipo de decoupage cinematográfico. El mundo está lleno de imágenes y sonidos y son excesos para solo una persona, pues naturalmente se elimina el exceso de información y se elige lo que uno quiere ver o escuchar. Una persona inteligente no es quien no ve y no escucha sino es quien en su tiempo adecuado es capaz de no ver y no escuchar. El decoupage de cada director en el mundo del cine es este mismo. Determinar lo que hay que ver y lo que no. Lo que hay que escuchar y lo que no. Así que cada director crea un mundo con estos dos elementos de imagen y sonido” (Majmalbaf, 1998).

La invidencia es para este director una potente forma de destacar los otros sentidos. De algún modo, el privilegio de lo visual nos inhabilita para percibir los detalles que componen el resto del mundo. Tanta información visual distorsiona la información acústica, gustativa y sensual. Percibir con el resto de los sentidos mejora nuestra capacidad visual del mundo.

En la referida entrevista, Majmalbaf explica que con *El silencio* se proponía una película sobre el mundo de los sonidos. Explicar qué pasaría si nuestro mundo dejase de ser visual para convertirse en un mundo exclusivamente acústico (Majmalbaf, 1998). Por esta razón, grabó con exclusividad los sonidos que luego aplicó a la cinta, evitando la grabación directa y de este modo difuminar su específica intención de destacar los detalles de audio. Sólo un personaje invidente podía servirle de medio para construir su mundo acústico. En ese mundo caótico, el ruido se sucede con sonidos rurales y urbanos, para culminar en una perfecta sinfonía musical.

---

<sup>70</sup> Entrevista traducida por la autora de la tesis.

## 4.2.5 Conclusión

La película *El silencio* fue rodada en Tayikistán, gracias a una coproducción entre Irán, Tayikistán y Francia. Aunque no se ubica dentro del contexto social de Irán, y puede verse como fuera de los parámetros definidos para la presente tesis, se considera, sin embargo, una película especialmente iraní. Su director ha aportado un enfoque especial de la invidencia, y con ello ha ganado lugar en esta investigación.

La narrativa audiovisual de la película propone convertir el ruido en música y las cosas más triviales, como probar una fruta, en algo trascendente. El desprendimiento, la contemplación, la fe en que en la vida pueden resolverse en las cosas, permiten construir una película atractiva, sin que ésta ofrezca una historia de un comienzo, trama y desenlace. La historia no parece tener un principio ni tampoco un fin. De hecho, no hay una historia propiamente dicha. La narrativa fluye tan caóticamente como los sonidos que se suceden. El silencio es el contraste. El director bautiza su película como una paradoja.

Los diálogos son puntuales y precisos, con algunas frases esenciales, como la de Jorshid cuando recomendaba a las niñas del autobús cerrar los ojos para concentrarse en el poema. El poema mismo es también otra forma esencial de los diálogos, así como el que se establece entre los dos niños amigos, y al final con el músico samaritano, incluyendo la línea final del niño anunciando su partida y su baile del galope del caballo hasta la escena última de la sinfonía.

Las imágenes se desarrollan una tras otra y Jorshid las experimenta a través de los sonidos, mientras que un silencio conceptual se hace presente en casi todas las secuencias de la película. Jorshid está incluido en la sociedad, no hay nada de diferente en él. Es parte del paisaje y de la historia sin mayores estridencias, aun cuando los espectadores no puedan verle los ojos.

El protagonista es ciego, pero la esencia del filme no es la ceguera. Para el director, ser ciego equivale a ser vidente y no poder percibir los detalles del resto del mundo acústico y sensitivo que nos rodea. Combina imágenes simbólicas simples y comentarios sociales con transiciones de cierta complejidad. Para narrar imágenes, la película se apoya en la literatura persa. *El silencio* tiene la singularidad de convertir a todos los espectadores en

ciegos capaces de percibir cada sonido del entorno.

Esta película está muy conectada con el pensamiento de disfrutar de la creación, en el sentido religioso: el mundo creado por Dios, y además se encuentra una profunda relación entre las sensaciones del protagonista de esta película y el niño de *El color del paraíso* en el fondo y forma.

### 4.3 Bab´Aziz

Ficha Técnica	
Director	Naser Khemir
Guionista	Naser Khemir y Tonio Guerra
Año	2005
Género	Drama
Música	Armand Amar
Protagonistas	Parviz Shahinhou Maryam Hamid Nessim Kahloul Golshifteh Farahani
Estreno en España	7 de Marzo de 2008

Datos generales	
Género	Masculino
Edad	Más de 60 años
Clase social	Media
Profesión	Derviche
Motivo de la ceguera	Ciego de nacimiento

Sinopsis	<p>Bab´Aziz narra el último viaje de un derviche<sup>71</sup> sufí hacia su muerte material y el comienzo de su ascenso espiritual. El trayecto transcurre en el desierto, lejos del mundo cotidiano, teniendo como destino una gran reunión de derviches que se convoca cada treinta años, pero cuyo lugar de reunión nadie conoce, de modo que para llegar a éste sólo hay que tener fe y orientarse por la soledad del desierto. Bab´Aziz, el personaje principal, es ciego. Está acompañado por su nieta Ishtar, de siete años, y a lo largo de la película. La narrativa se basa en enseñanzas sufíes, mientras que los encuentros describen rituales derviches. En el camino, Ishtar se impacienta y Bab´Aziz busca a alguien con quien enviar a su nieta de regreso. Pero la niña se niega a separarse de su abuelo y se queda hasta el final del camino.</p>
----------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>71</sup> El derviche es un sufí y el sufismo es una corriente de Islam espiritual cuya raíz pertenece a Persia.

### 4.3.1 Introducción

La película Bab'Aziz propone un resumen de la estructura filosófica del sufismo, como corriente espiritual del Islam. Trata del viaje espiritual para llegar a Dios, y que se realiza dentro del corazón de cada persona. Un viaje con una dilatada tradición, que los seguidores sufíes continúan haciendo como un modo de alcanzar el éxtasis que produce la unión entre el “amante” y el “Amado”. Como indica Pacha:

*Todos los senderos espirituales tradicionales, sea el hinduismo, judaísmo, islam, budismo, cristianismo, etc., tienen estas mismas prerrogativas básicas de valores espirituales universales, y contienen también, los mapas y guías con el simbolismo oculto del verdadero despliegue evolutivo del ser humano. (Pacha, 2016)<sup>72</sup>*

El director de la película prescinde del enfoque social. No pretende exponer problemas ni debates sociales sobre la ceguera. Se concentra exclusivamente en el enfoque filosófico y espiritual. Intenta sustraer a sus personajes del mundo cotidiano y material, llevándoles hacia un desierto donde van a encontrarse con la espiritualidad filosófica. Según Pacha:

*El desierto es este mundo fenoménico, impermanente como un espejismo desde el punto de vista de Dios, pero no falso en un sentido absoluto, es un sueño de lo divino. Para orientarse en él, se necesita seguir el camino del corazón, con la fe y la esperanza, entregando por completo nuestra vida en las manos de Allah. (Pacha, 2016)<sup>73</sup>*

Es la fe lo que guía a los derviches viajeros por el camino que les lleve a su destino. Cada uno de ellos, así como de los personajes que por diversos motivos intervienen, caminan por separado. Todos se encuentran al final dándole sentido a la metáfora de Bab'Aziz, según la cual, cada persona tiene muchos caminos para llegar a su destino. Y ese destino es el mismo para los viajeros fieles y de espíritu. En el pensamiento sufí, el cuerpo físico se encuentra en un segundo nivel, debajo del alma. El anciano sufí está ciego. Sin embargo, ofrece y puede dar la luz con su sabiduría.

---

<sup>72</sup> Disponible en: <https://goo.gl/S9ZKiS>

<sup>73</sup> Disponible en: <https://goo.gl/S9ZKiS>

### 4.3.2 Bab´Aziz, el protagonista

Bab´Aziz es un anciano ciego y un derviche sufí que intenta llegar a un encuentro con otros derviches. Ha recorrido un largo camino para alcanzar un alto nivel de sabiduría. Como él indica en una secuencia de la película, *desde su niñez acompañaba a su abuelo en sus encuentros espirituales* (Imagen N°.25).



Imagen N°.25

La película no trata la vida familiar del personaje: su objetivo es narrar el camino que el anciano sufí ciego debe recorrer para llegar al lugar de reunión de los sufíes, en algún lugar del desierto, desconocido e inexacto. La película tampoco hace énfasis en la ceguera del protagonista, sino que lo toma como un estado de ser antes que una minusvalía. Todos los diálogos de esta trama fluyen de modo sencillo y natural.

La película está clasificada dentro del género “drama”. No obstante, carece de definiciones sobre roles sociales. Algunos personajes que sirven de representantes del mundo material, son viajeros de algún modo, desarraigados de sus contextos cotidianos, ya que el contexto y el contenido se basa en un viaje espiritual en medio del desierto, lejos de los convencionalismos sociales. La película es un drama espiritual.

Bab´ Aziz relata a su nieta una historia adicional a la trama del *film*. Se trata de la vida de un príncipe, refiriéndose a Ebrahim Adham<sup>74</sup>, un emir persa de Balkh durante el siglo XI. Como explica Pacha (2016):

---

<sup>74</sup> Según el árabe y el persa como fuentes, al-Bukhari (870) y muchos otros, Bin Ibrahim Adham recibió una advertencia de Dios y abdicó su trono para asumir la vida ascética en Siria. Murió en 777-8 y se cree que está enterrado en la ciudad siria de Yebleh.

*La narración central muestra a un príncipe que abandona su reino para convertirse en derviche, un buscador espiritual “pobre” no de cosas materiales, sino de ego. A través de una vía tan ancestral como el cuento, se recrea una serie de historias simultáneas conectadas entre sí, como una visión caleidoscópica e integral de enseñanzas de valores espirituales universales, tal como en el libro de Las mil y una noches. (Pacha, 2016)<sup>75</sup>*

El príncipe se queda mirando el reflejo del agua como si hubiera recibido las bendiciones de Dios. Una música mística de fondo acompaña las secuencias de la búsqueda del príncipe (Imagen N°. 25).

La letra de música espiritual es de Baba Tahir, el poeta místico persa. La traducción del poema:

”غم عشقت بیابان پرورم کرد  
فراقت مرغ بی بال و پرم کرد  
بمواجی صبوری کن صبوری  
صبوری طرفه خاکی بر سرم کرد“

*El dolor de tu amor me mandó al desierto  
Tu separación me dejó sin alas  
Me has dicho que tenga paciencia  
Mira qué me hizo, esta paciencia*

La gente del reino va en su búsqueda hasta que lo encuentran en el desierto. Uno de los personajes comenta sobre su estado en la siguiente forma:

*Parece que está contemplando su imagen en el agua, quizá no sea su imagen lo que ve, al parecer está enamorado del reflejo de su imagen, entonces ¿Qué ve? Está contemplando su alma, no lo despiertes por favor. Tengo miedo de correr a salir volando. (Fragmento de la película)*

En la historia, el príncipe contempló su alma en el reflejo del agua tanto tiempo que finalmente abandonó el mundo visible para viajar a un mundo invisible. En medio del desierto, despierta vestido con el hábito blanco de los derviches, como símbolo de que él ya se ha convertido en un sufí.

---

<sup>75</sup> Disponible en: <https://goo.gl/S9ZKiS>

En otras palabras, el viajero espiritual se esfuerza en llegar hasta su Señor pero, al final de su viaje, lo que se le revela no es sino su propia realidad y tan sólo contempla su propia imagen proyectada en el espejo de Dios. Podemos, en suma, contemplar nuestra forma reflejada en el espejo divino, pero no la superficie sobre la que dicha forma se proyecta. Dios es, desde la perspectiva akbarí, el medio a través del cual se produce nuestra comprensión, nuestro amor y nuestras acciones, pero es incognoscible en sí mismo y está más allá del amor, la acción o cualquier otra cualidad humana que pretendamos atribuirle (Zahonero, 2017:31).

Por otro lado, también cabe afirmar que la realidad es un juego de espejos y reflejos en el que todo es simultáneamente espejo y reflejo y en donde se mezclan las dimensiones interior y exterior, pues cuando dos espejos se hallan simétricamente enfrentados, el interior del uno se proyecta en el exterior del otro y viceversa. Es lo que expone precisamente Ibn Arabí al declarar que el exterior de Dios es el interior del ser humano, y el exterior de este, el interior de Dios; o, si se prefiere, que la aparición de Dios supone la ocultación del ser humano, mientras que la manifestación del ser humano –o el yo– conlleva la ocultación de Dios (Zahonero, 2017:32).

### 4.3.3 El encuentro con el cantante

Bab'Aziz e Ishtar se encuentran con un grupo de músicos sufíes que también se dirigen al encuentro. Es una música muy alegre con cánticos hacia Dios, y ambos personajes bailan. En el sufí, el baile es parte del ritual. En el encuentro con los músicos, mantienen la siguiente conversación con ellos:

- Cantante: *¿Dónde está la reunión?*
- Ishtar: *No lo sé, mi abuelo tampoco lo sabe. no hace falta saber.*
- Cantante: *Entonces, ¿cómo pensáis llegar?*
- Bab'Aziz: *Basta con andar, solo andar.*
- Cantante: *Y, si nos perdemos, ¿qué hacemos?*
- Ishtar: *Nada, porque quien tiene fe, nunca se pierde.*
- Bab'Aziz: *Cada persona usa su don más propicio para encontrar el camino, en tu caso es tu voz. Canta hijo mío y ya verás cómo aparecerá el camino.*

El joven sigue cantando mientras los protagonistas siguen su camino. Los viajeros espirituales no tienen una edad especial. Puede ser niño, joven o anciano. Es el caso de Ishtar, que como indica Bab'Aziz, en la secuencia en la que la niña enferma: “Ella es una niña, pero su alma es vieja y le encanta el viaje espiritual”. Como se ha explicado en un capítulo anterior, el canto y baile divino son elementos principales de la práctica sufí. Lo realizan por amor a Dios, como un estado que produce una alegría que los acerca más a la fuente de la luz. Los derviches vienen de todas partes para estar en la reunión del desierto, de las montañas y del mar. Es un camino muy largo en el que hay que guardar el silencio y concentrarse en el alma (Imagen N°.26).



Imagen N°.26

El periodista, poeta y escultor, Alberti Úbeda Portugués, comenta que “el *film* es un festejo del sufismo, que define como la rama más hermosa del Islam. Una filosofía que no impone nada, y que sólo aspira a que lleguemos al trance, a la felicidad, a la búsqueda de uno mismo a través de la meditación, de la danza y del canto.

Los paisajes, explica, son “arrebataadores” y la historia del príncipe que se ensimismó en una charca buscando su alma y recorriendo ciego inmensas dunas de arena. La fe no necesita caminos, destaca como prédica. Se trata, afirma, de una historia fascinante, enriquecedora, como un cuento de *Las mil y una noches*”. (Ubeda-Portugués, Alberto Al fondo de las secuencias que mostraba al príncipe hechizado por el amor de Dios, se

شعر پروانگان

جملگی در حکم سه پروانه ایم  
در جهان عاشقان افسانه ایم  
اولی خود را به شمع نزدیک کرد  
گفت آری من یافتم معنای عشق  
دومی نزدیک شعله بال زد  
گفت حال ؛ من سوختم در سوز عشق  
جملگی در حکم سه پروانه ایم  
در جهان عاشقان افسانه ایم  
اولی خود را به شمع نزدیک کرد  
گفت آری من یافتم معنای عشق  
دومی نزدیک شعله بال زد  
گفت حال ؛ من سوختم در سوز عشق  
سومی خود داخل آتش فکند  
آری آری  
این بود معنای عشق  
آری آری  
این بود معنای عشق  
عطار نیشابوری

*Poema de las Mariposas:*

*Todos somos como tres mariposas<sup>77</sup>  
Siendo leyendas de este mundo.  
La primera mariposa se acercó a la vela  
Y le dijo, ya encontré el significado de amor  
La segunda abrió y cerró sus alas frente a la vela  
y dijo ya me quemé en la llama del amor.  
La tercera se lanzó a la llama,  
Sí, sí, eso fue el significado de amor.*

*Attar*

#### 4.3.4 La muerte de Bab'Aziz

Ya es de noche y Bab'Aziz se encuentra ante su tumba. Es el lugar que esperaba como el punto final del recorrido de su vida. Como indica Carbó (2012):

<sup>76</sup> Farid al Din o Farid ad Din y Attar (en persa: فریدالدین عطار), fue un poeta y místico persa que ha vivido entre los siglos XII y XIII, en Jorasán, al noreste de Irán. Murió asesinado durante el saqueo mongol al Irán. Entre muchas obras importantes que tiene se puede mencionar *Mantiq al-Tayr* o *El Lenguaje de los pájaros*.(Enciclopedia Iránica), Disponible: <https://goo.gl/cW161>, Consulta:01 de febrero de 2018

<sup>77</sup> Se refiere a los habitantes de este mundo que son como las tres mariposas frente a la llama de la vela de Dios.

*En la literatura mística persa el desierto y las ruinas son dos símbolos recurrentes para expresar la extinción del yo en el umbral del Amado. En persa, “jarabat” significa tanto “desierto” como “taberna”. El sufí que frecuenta la taberna de la Unidad del Amado es el ser liberado de sí mismo. El desierto es la terra incógnita donde se oculta el Bienamado. Las ruinas, es las que esconden los más preciosos tesoros de lo oculto, es asimismo la imagen del peregrino totalmente vacío de sí mismo, “el desierto de la extinción”. (Carbó, 2012:23)*

El pasando el desierto llega a unas ruinas y al llegar se despide de Ishtar y la deja con Zaeid, uno de los personajes de la historia con quien se encuentra en el camino y que luego le acompaña. Se queda esperando a Hassan, otro de los personajes que andaba por el desierto sin tener ningún objetivo particular. Bab’Aziz le pide que él sea el testigo de su muerte. Hassan teme a la muerte, justo por lo que Bab’Aziz lo elige como su testigo, y le explica:

*Si vas andando junto a tu padre y de repente se cae y mete toda la cara en el barro, ¿qué harías? Le ayudarías a levantarse y le limpiarías con tu camisa. La cara de mi padre sería el Islam. Y lo que he hecho es tratar de limpiar su cara con este film, lleno de amor y sabiduría (Frase de Nacer Khemir, citado por José Arce, 2008:16).*

Estas palabras las dirige a los espectadores el director Nacer Khemir, a través del anciano protagonista. Bab’Aziz, el sabio sufí, ha llegado a su anhelado destino, el fin de un largo camino en la búsqueda de la unidad con Dios.

#### 4.3.5 Símbolos presentes en la película Bab’Aziz

La película está cargada de símbolos. La temática sufí necesita de un sistema de iconos para construir su relato. He aquí algunos de estos símbolos:

#### 4.3.5.1 La gacela

Una gacela acompaña a Bab'Aziz durante todo su recorrido (Imagen N°. 27). Es un símbolo que permite asociar su propia historia con la del príncipe, que cuenta a su nieta, como si se describiera a sí mismo. Para el sufismo, un "Pastor de Gacelas" equivale a un hombre sabio. El director representa la gacela como un conector durante el desarrollo de toda la película. Bab'Aziz comparte la gacela con su nieta Ishtar, como una herencia. Ella pregunta: *¿Acaso te entiende?* y Bab'Aziz responde: *Claro, esa me conoce desde hace mucho tiempo*. Según Chevalier (1991), en la tradición mística cristiana la gacela representa la agudeza de la mirada y la rapidez. El nombre de este animal deriva de una palabra griega que quiere decir "ver" (Chevalier, 1991:520).



Imagen N°.27

#### 4.3.5.2 Marca de ángel

En la mitología sufista, antes de nacer los bebés conocen todos los secretos del mundo. Pero en el justo momento de nacer un ángel pone su dedo en su barbilla para hacerle olvidar todo el recuerdo de esa sabiduría. Ya adultas, algunas personas conservan esa marca en la barbilla, llamada la marca de ángel. Y señala la hendidura en la barbilla de la niña (Imagen N°.28).



Imagen N°.28

### 4.3.5.3 Mariposa

Es también otro símbolo importante. Para el sufismo, algo que comparte con muchas otras religiones y filosofías, la mariposa representa el alma del ser humano. Batin (2010) explica que existe un error de traducción con respecto a sus títulos en inglés de la película. En la frase *to find the beloved one must have faith*, fue traducida como *Para encontrar aquello que se ama uno debe tener fe*. Ciertamente, es correcta para el contexto occidental, pero la traducción debió tener en cuenta que lo que se ama se refiere a Dios, por lo que la traducción, según su contenido islámico, debió decir: *para encontrar al Amado uno debe tener fe* (Batin, 2010).

### 4.3.5.4 El pozo

La historia de Osman se cuenta a través de uno de los personajes que cae al pozo para encontrarse un palacio y a una mujer hermosa, y que termina siendo un espejismo. Representa la ilusión de las tentaciones, que el término religioso “nafs” traduce como ego. De modo que caer a un fondo de aguas profundas equivale a vivir ilusoriamente, en lo más profundo del engaño. Las doctrinas islámicas promueven que el creyente domine su “nafs”, en el sentido de recomendar la abstinencia con respecto a las tentaciones egoístas, es esencial para agradar a Dios. Comenta Úbeda-Portugués sobre el director de la película, Nacer Khemir, “confirma su devoción por la disciplina del ascetismo en su *film* que se festeja con alegría en el sufismo” (Úbeda-Portugués, 2008, 36).

### 4.3.6 Conclusion

*Bab'Aziz* es una proclama de la búsqueda de Dios o la Verdad, la Luz de luces, a través de la sabiduría sufí. La película describe el viaje espiritual del anciano sufí, Bab'Aziz, cuya ceguera representa el símbolo de su separación del mundo material. Está acompañado por su nieta Ishtar, que le acompaña a lo largo de su recorrido por el desierto. En un viaje cuya meta es encontrarse a sí mismo.

La historia transcurre con altibajos de soledad y compañía, de olvido y de fe, en referencia al sabio sufí persa, Rumí: *¿Por qué debo buscarlo? Soy el mismo, soy como él. Su esencia habla a través de mí. ¡Me he estado buscando!*” (Rumí,714-715) Se trata de una película esencial, que invita a conocer de un modo simple, a través de una

historia sencilla, una de las filosofías teológicas más antiguas, cuyos postulados espirituales pueden encontrarse en todas las cosmogonías religiosas de todas las sociedades humanas, más allá de las fronteras geográficas y del tiempo, pues en todas éstas los secretos del cosmos y del microcosmos se encuentran en el interior de cada ser humano. Y para acceder a revelar los secretos del mundo eterno, es preciso un largo viaje espiritual que eduque a escuchar al corazón, el de aquellos que aprenden a escucharlo.

La película es una coproducción entre Irán y Túnez, y no pretende abordar el tema de la ceguera desde la perspectiva de la discapacidad. La ceguera es completamente irrelevante en este *film*, salvo para asistir como metáfora del viaje espiritual de un personaje que cierra sus ojos al mundo material y mira al universo a través del alma, proclamando un modo más profundo y directo para alcanzar la Verdad anhelada. La película predica con moralejas y metáforas con lecciones de validez universal, como lo hacen muchas de las religiones, sólo que escoge la resolución conciliatoria y fraternal de la angustia humana, donde la relación con Dios permite reconciliarse con el mundo material.

En el largo camino del viaje de la vida, el sufí hace énfasis en la mirada hacia el interior del espíritu humano. Carecer de visión pierde importancia y la invidencia no es impedimento alguno para alcanzar su meta. De hecho, los espectadores apenas sí se percatan de la ceguera del anciano sabio. Se trata de una bendición para él, en el sentido de que ha logrado ser vidente de su alma, que le provee de su propia luz interior. Es la esencia de los derviches, en su búsqueda de Dios para unirse con él. En muy poco tiempo y a través de una simple y aparentemente intrascendente historia, Bab'Aziz enseña a todos a conocer una buena porción de nuestra historia religiosa.

## 4.4 Los ojos negros

Ficha Técnica		
Director	Iray Qaderi	
Guionista	Mohammad Hadi Karimi	
Año	2002	
Género	Melodrama romántica	
Música	Fariborz Lachini	
Protagonistas	Mohammad Reza Golzar Mah Chehreh Jalili Sudابه Aghajanian Rasul Tavakkoli	
Protagonista ciega: Qazal		
Datos generales		
Género	Femenino	
Edad	22	
Clase social	Media	
Profesión	Estudiante	
Motivo de la ceguera	Enfermedad de vista	
Sinopsis	La película relata la vida de una chica que en una fase de su vida pierde su vista. En esta circunstancia recibe diferentes reacciones por parte de las personas que la rodean tanto en el ambiente familiar como en el profesional.	

#### 4.4.1 Introducción

*Los ojos negros* (2002) es un canto a la vida, a través de la poesía. Narra la historia de amor de dos jóvenes poetas que sufren desencuentros y severos impedimentos físicos, pero sus silenciosos sentimientos van fluyendo entre ellos desde la espiritualidad de la literatura. Qazal y Surena estudian en una misma facultad, pero ella está comprometida en matrimonio con un chico llamado Farshad. El repentino padecimiento de una enfermedad que le hace perder la vista gradualmente, hasta quedar completamente ciega, le obliga a abandonar sus estudios.

A partir de ese momento, la historia gira en torno al impedimento y los desencuentros. Su prometido la abandona sin darle explicación alguna y su hermana se queja del deber de atenderla. La joven es de familia modesta, y decide separarse de su familia y mudarse a una residencia para ciegos con el fin de no representar una carga. Sólo el joven Surena le hace compañía y le ayuda en el trance de adaptarse a la invidencia y a continuar con sus proyectos literarios. Pero un giro del destino le trae fortuna, gracias al éxito editorial de sus poemas, que sirven de texto a canciones y recitales poético-musicales. De su modesta residencia se muda a un apartamento de lujo. Surena, por su parte, se distancia de Qazal.

Al sentirse enamorado se atreve a escribirle una carta donde declara su amor. La carta se extravía accidentalmente y no encuentra respuesta. Luego, el joven enamorado sufre la agresión de dos delincuentes que le hacen perder el habla. Qazal se entera de la agresión sufrida y lo busca, pero vuelven a desencontrarse en una trama de malos entendidos y temores. Él que no puede hablar y ella que no lo puede ver. Deprimido y sintiéndose no correspondido por Qazal, Surena se exilia con su madre en el norte de Irán. Y ella, sintiéndose rechazada, camina sin rumbo por la calle donde la atropella un coche. Las últimas escenas no ofrecen un final explícito. Surena llora en una tumba pero se entera y regresa a Teherán para buscarla, pero el director niega a los espectadores la escena del reencuentro. Puede deducirse que Qazal ha fallecido. Como también, que recuperó su vista y que logró mirar a su joven amado. Lo seguro es el poema final de su mirada sonriente y feliz.

#### 4.4.2 El personaje con discapacidad visual

Qazal es el personaje invidente. Una joven estudiante de literatura, de 22 años, que va perdiendo la vista gradualmente hasta la ceguera total. Por la ceguera pierde a su novio prometido. Pierde también el afecto de su hermana, que se siente obligada a atenderla y a sentirse resentida por la sobrecarga económica para su padre, único sostén del hogar. Pero la angustia y el dolor de su tragedia se aminoran, gracias a la presencia de su compañero de estudio, el joven Surena, que le permite sobreponerse e ir asumiendo animosamente su nueva condición. Aprende braille y se entrena para vivir la invidencia con la mayor independencia posible, intentando valerse económicamente por sí misma y tratando de ayudar a su familia de los apuros de la pobreza.

#### 4.4.3 Rol familiar de la protagonista

La familia de la protagonista se reduce al padre anciano y a su hermana. Qazal está comprometida formalmente con Farshad, aunque se trata de una relación más bien trivial. Farshad no comparte el mundo literario de su novia y está más pendiente de su mundo material. Al enterarse de la enfermedad de su prometida, opta por alejarse de ella, evadiéndola y sin mayores explicaciones.

La narrativa de la película presenta dos comportamientos distintos en la familia de Qazal cuando se presenta su nueva condición de invidente. Su padre la ama incondicionalmente, pero Asal, su única hermana, expresa cansancio y quejas al considerarla un problema y una carga familiar. Esta dicotomía material-espiritual se expresa en muchas escenas del filme, donde Qazal se encuentra presionada.

#### 4.4.4 Rol social de la protagonista

Qazal estudia literatura persa, pero se decide a abandonar la universidad cuando comienza a perder gradualmente la visión. La narrativa no explica de qué se trata la enfermedad, tan solo se enfoca en las consecuencias. No obstante de abandonar sus estudios, Qazal continúa produciendo literariamente. Cuando ya ha perdido la vista, contacta con una editorial interesada en publicar sus poemas. Su mundo poético le sirve de refugio en su nueva condición, y aunque ella trata de mantener una distancia con su entorno material, se muestra apta e integrada socialmente.

Su trabajo poético se convierte en un éxito editorial, y logra cautivar a una productora musical que musicaliza sus textos para convertirlos en canciones comerciales. Qazal participa en la producción de sus propios poemas, recitándolos ella misma. Su éxito le permite tener buenos ingresos y darse un mejor nivel de vida material. Su invidencia no le impide obtener sus logros profesionales, y muestra carácter para defender sus derechos laborales.

#### 4.4.5 Rechazo social y/o familiar

Mientras progresaba la ceguera en Qazal, escucha, sin querer, la conversación de su hermana Asal con una amiga, que sigue:

*Si yo estuviera en su lugar, me marcharía a un centro de cuidado para ciegos, para no molestar tanto a mi familia. La verdad es que mi padre está gastando todo lo que gana en los libros y casetes de esta señorita. (Fragmento de la película)*

Esta charla impactó a Qazal y le lleva a tomar la decisión de abandonar su casa y mudarse a un centro de cuidado de ciegos, pese a la negativa e insistencia de su padre. Esta decisión alteró la relación con su padre, y la alejó aún más de su familia.

El abandono del novio, que ni la recibe ni responde a sus llamadas, representa un duro golpe para la joven. Paradójicamente, su tragedia y su dolor se vierten en su éxito editorial. Al sentirse rechazada por las personas que ama se sumerge en una profunda soledad, y sólo su trabajo poético se convierte en el vínculo con la sociedad en que vive, añorando su entorno universitario.

#### 4.4.6 El cine como medio poético

Con la compañía de Surena, Qazal afronta con éxito su ceguera. Se enfrenta decididamente a la compasión y la lástima. Se vale por sí misma, se niega a la sobreprotección dadivosa y se dedica a compartir con su amigo el mundo espiritual literario al que pertenece. La poesía está presente en muchas secuencias, tanto en voz en *off* como a través de la grabación de sus recitales. Esto le da confianza en sí misma, cuando entra en la fase de perder definitivamente la visión.

Al difunto director de la película, Iray Qaderí, le preguntaron en una entrevista realizada en Teherán y publicada en la Revista Electrónica Tebyan que cómo definía él, el melodrama de su propia película, a lo que respondió: *El melodrama es la misma vida. La sonrisa, alegría, boda, tristeza, muerte, y...etc. Todos son un componente de vida y también son elementos de mis películas. Yo al lado de estos añado el sentimiento. Eso es mi cine, una combinación de elementos esenciales de la vida* (Qaderí, 2003).

Iray Qaderi, el director de la película, en la misma entrevista, responde a la pregunta sobre la especial atención a la poética del filme diciendo: *El poema es el origen del amor. Los dos jóvenes de mi película aman la poesía y publican libros de poesía* (Qaderí, 2003). Y en efecto, la invidencia de Qazal se convierte en una poderosa fuente de inspiración poética y al referirse a sí misma dice:

*Los caminos están oscuros y  
Mis ojos son lámparas apagadas,  
Hay que marcharse,  
Mi corazón es el Sol.*

Sus poemas van construyendo una imagen literaria de la oscuridad de la invidencia. La ceguera es una ida, y sólo sus sentimientos son su fuente de luz: *Mi corazón es el sol*. No se queja de su tragedia, y se enfrenta a su impedimento con esperanza: *No solo los ojos, si me quitas los pies, te viviré ¡vida!*

Las heridas sentimentales de la joven poeta comienzan a mejorarse con la llegada de Surena. Compartir con él su proceso hacia la invidencia fue esencial para redimirse de su tristeza y de su soledad. Leían libros, revisaban sus poemas, caminaban inspiradoramente por el parque. Las escenas de Qazal y Surena causan un fuerte impacto enternecedor, en especial cuando la voz en *off* del joven recita:

*He venido para ser tus ojos,  
Mis ojos que reciben tu luz  
Ojala supieras cuánto me gustaría estar en tu lugar,  
Tú que ves a través de tu corazón,  
Y yo que no veo a través de mis ojos.*

De este modo, los dos personajes envuelven la historia en un ambiente poético donde la invidencia, la pobreza, los problemas familiares, las presiones y los desengaños dejan de preocupar a los mismos personajes y a los espectadores. La ceguera deja de ser relevante, y el amor que va emergiendo entre los dos jóvenes pasa a ocupar la esencia de la historia. Esta fuerza emocional logra expresarse con el primer poema de Qazal que obtiene éxito en el mercado editorial. En este texto, la joven logra sintetizar sus sentimientos:

*Me has quitado los ojos,  
Pero, no dijiste ¿Por qué?  
Te los has llevado,  
Pero, no dijiste ¿a dónde?  
Ahora mi día es negro como la noche  
Mis ojos ya son viajeros de la oscuridad  
Mi cielo sin estrellas  
No diga que “no”  
En mi pecho, hay un corazón roto  
No diga que “no”  
Acaso no era yo, la enamorada del Sol  
O que no era competente para mis ojos  
¿Quién viene a ser mis ojos otra vez?  
Y que me traiga noticias de las luces,  
Y que se quede con esta ventana cerrada,  
Y cante en lugar de esta faringe cansada*

En este punto, la película ha convertido a la poesía en un instrumento mediador, entre el mundo interior de la joven poeta, el de su joven amigo de quien se está enamorando y del público espectador de la historia. Qazal se convierte en una poesía pura. Es una voz de la oscuridad y de la esperanza, del vacío de la soledad y la esperanza de las luces. El éxito de los poemas de Qazal, la llevan a recitar sus poemas en programas de la radio y a convertir la poesía en un bien social (Imagen N°. 29).



Imagen N°.29

#### 4.4.7 La compasión confundida con comprensión

La compasión no es una respuesta esperada por las personas con discapacidad. Mucha gente confunde la compasión con la comprensión. Compadecer conduce a la sobreprotección, que es un elemento que influye negativamente en el estado de ánimo de los discapacitados, pues le hace sentirse inútiles y sucumbir. La película propone este mensaje, a través de Qazal cuando le dice a Surena:

*¿Sabes? Lo que más me molesta de la situación que tengo, es la compasión de la gente. Amabilidades sin sentido y compasiones exageradas matan mi autoconfianza.* (Un fragmento de diálogo entre Qazal y Surena)

La historia fílmica trata el tema de la compasión de forma directa o indirectamente crítica. Surena, ya enamorado en silencio de Qazal, estuvo a punto de declararle su amor y pedirle matrimonio. Pero se cohibió de hacerlo, por la insistencia de la joven en aborrecer la compasión, haciéndole pensar que ella interpretaría la propuesta de matrimonio como una forma de compadecerse de ella. Cuando un amigo de Surena le insiste para que le declare su amor, éste le responde: *En esta cultura vivir con un invidente no tiene otro significado que el sacrificio.* De este modo el joven promueve su propio desencuentro con su amada e introduce en la narrativa del filme, el enfoque de las relaciones entre las personas sin discapacidades con las personas con discapacidad, definiéndolas como relaciones compasivas.

Otra pista sobre la compasión la introduce el director del filme, cuando se argumenta que el éxito editorial logrado por Qazal se debe a su condición de invidente. Al lograr que un poema suyo sea el texto de una canción comercial, el productor comentó: *Lo que nos ayudó mucho a lograr esta licencia, es que la poeta es ciega y eso provocó la compasión de los responsables para emitir la licencia.* (Un fragmento de palabras de uno de los directores del editorial)

La compasión fue, sin duda, un recurso usado en el filme para contrastar la relación de la invidencia con el fondo mismo de la poesía como recurso espiritual. El desarrollo de la historia, el énfasis de la protagonista, inclina la balanza hacia el valor poético, por encima de cualquier otra circunstancia.

#### 4.4.8 La pobreza y la riqueza

La apuesta poética de *Los ojos negros* es aprovechada como crítica al enfoque materialista de la sociedad. El personaje del frívolo novio de Qazal, Farshad, contiene la versión más acabada de esta crítica. Tanto en la fase del abandono de éste a su novia que está condenada a la ceguera y a la pobreza, como en la escena en la que intenta volver con su novia, después de que ella haya alcanzado el éxito. Qazal, por supuesto, lo rechaza, logrando que tanto el director como el público también rechacen lo que el personaje representa.

Otro personaje, un compañero de trabajo de Qazal, intentó aprovecharse de ella oportunamente. Al enterarse de que había recibido la oferta de una importante universidad en los Estados Unidos, le pidió matrimonio haciéndose pasar por su enamorado. La hermana de Qazal agrega también otro ingrediente a la crítica anti-materialista del filme. Tras haber provocado el abandono de Qazal de su propia casa por su nueva condición de invidente, intenta luego aprovecharse de su fortuna y buena situación económica.

Qazal se ve, además, presionada por el acoso de lo material en su relación de trabajo editorial y creativo, que le demanda más producción comercial. Todos estos aspectos hacen mella en el ánimo vigoroso de la joven poeta. Y la soledad y la tristeza comienzan a deprimirla cuando su joven poeta amigo se distancia de ella, sin saber que la razón era el amor que el joven le profesaba.

#### 4.4.9 Conclusión

La película *Los ojos negros* propone un drama romántico de final incierto. El epílogo puede interpretarse como la muerte de la joven protagonista, o en cambio, por el feliz encuentro de los jóvenes que representan la pureza del amor poético. La película es una excusa para difundir poesía, y una visión idílica y poética del mundo, enfrentada al comportamiento frívolo, calculador y hedonista, como contraparte. Los poemas de la exitosa pero atormentada protagonista simbolizan la intensidad de las emociones. Su inexplicable condición de invidente otorga una poderosa fuerza al relato. El corazón como asidero de la luz y la calidez del Sol como ánimo y guía en el camino de los

sentimientos más sublimes.

La oscuridad de la ceguera, el rechazo, el abandono, el desencuentro, el interés por lo material y la soledad acechan. Sólo la amistad y el amor, o bien, el amor y la amistad, para el filme es irrelevante el orden de ambos sentimientos, es el refugio para resistir y mantenerse firme y con esperanza. Sólo cuando se ausentan el amor y la amistad, el mundo se derrumba. Sin la esperanza de su amor extraviado, la protagonista se abandona a la suerte de la fatalidad.

El director de este filme propone una apología maniquea típica del romanticismo, poniendo en contraste el sentido lírico de la vida en oposición al acoso del vacío material. La invidencia no es aquí, un problema político, ni social, ni moral, ni religioso. La invidencia es un recurso que permite potenciar el discurso poético, individual, presente de forma muy intensa, a todo lo largo del filme.

Es precisamente la ceguera la que intensifica el efecto de su poesía. Posiblemente, si ella no hubiese perdido la vista, no hubiese desarrollado esos sentimientos ni utilizado la poesía como medio de expresión de los mismos. El director plantea que la ceguera supuso un aspecto que finalmente fue positivo para la joven, al utilizar la poesía como medio de expresión que la lleva al éxito. Por tanto, un mensaje es: la ceguera puede convertirse en una oportunidad si se sabe aceptarla y afrontarla adecuadamente.

Hay un juego social de los personajes. Surena representa plenamente a una parte de la sociedad, que no sabe cómo comportarse ante un ciego para no herir sus sentimientos. El hecho de que no le confiese sus sentimientos por temor a que ella lo interprete como compasión le lleva a adoptar una decisión errónea. Aquí se esconde un mensaje social: hay que ser sinceros con los invidentes y no temer tratarlos como iguales. Su excesiva delicadeza provoca un desencuentro, cuando debería tener un comportamiento natural, como con cualquier otra persona que no sea ciega.

## 4.5 El Sauce llorón

Ficha Técnica	
Director	Mayid Mayidi
Guionista	Mayid Mayidi
Año	2005
Género	Social
Música	Ahmad Pejman
Protagonistas	Parviz Parastuyi Roya Teimurian Leila Otadi
Organización	Organización Cinematográfica de Sureh

| Protagonista ciego: Yusef | |
Datos generales	
Género	Masculino
Edad	46 años
Clase social	Media
Profesión	Profesor Universitario
Motivo de la ceguera	Un accidente a los 8 años
Sinopsis	*El sauce llorón* (2005) narra un cambio drástico que sufre la vida de un profesor universitario, quien después de sufrir una ceguera accidental desde los ocho años logra recuperar la visión en su madurez. En su vida de ciego, Yusef es un intelectual que vive un matrimonio tradicional del que tiene una hija. La vida transcurre de forma satisfactoria, intentando mantener la mayor independencia posible ante su discapacidad, pero hace plegarias para su curación. Sin embargo, enferma repentinamente y debe tratarse en el extranjero (París). Allí le practican un trasplante de córnea que le devuelve “milagrosamente” la vista. A su vuelta a Teherán, su pasado se le hace desconocido y comienza a rechazar su vida anterior. Se distancia de su esposa pero mantiene su buena conexión con su hija. Se enamora en solitario de una alumna universitaria y se desentiende de otros familiares y amigos.  Pasa los días de la revolución sentimental y él vuelve a sufrir otro ataque que le deja ciego de nuevo, desquiciándolo al punto de vagar ciego por las calles hasta reencontrarse con el origen del milagro anterior, una plegaria escrita y guardada en un ejemplar Braille del Corán. Ante el derrumbe catastrófico de su breve nueva vida, la historia termina con el protagonista rogando otro milagro, otra oportunidad.

### 4.5.1 Introducción

Yusef, el protagonista ciego de la película *El sauce llorón* es un profesor universitario de 46 años que representa un personaje socialmente tradicional. Una persona apacible, estudiosa y apreciada por la comunidad que lo rodea. Su vida transcurre inmersa en el mundo de su ceguera, que es el tema central de la película. Pero, mediante un antes y un después, la narración convierte al personaje en protagonista y antagonista a un mismo tiempo.

En un primer momento, durante su condición de ciego, Yusef es completamente social. Disfruta de una armoniosa relación con su esposa, su hija y su entorno. Luego, cambia radicalmente, desde el momento en que recupera su vista. El cambio va desde su mundo, fundamentalmente espiritual, a la confrontación con un mundo material que debe reconocer y reaprender.

Mayid Mayidi propone discursos sencillos a lo largo del *film*, pero ofrece una narrativa cinematográfica mediante una simbología compleja. *El sauce llorón* mítico que sólo se menciona, paisajes, estancias mudas en un tren, la aparición de un personaje misterioso durante su estancia en el hospital de París y hasta una hormiga que se convierte en el primer ser vivo que logra ver tras su operación. Los pocos personajes que intervienen aparecen marginados del intenso mundo simbólico que se desarrolla desde el comienzo y que parecen interactuar con el protagonista y con los que éste se entiende en su redescubrimiento de aspectos, formas y colores.

La confrontación con el mundo real se representa en escenas como el robo perpetrado por un carterista a otra persona mientras viajaba en un tren. El espectador no podría afirmar si la parálisis de Yusef se debió a que no sabía cómo reaccionar o porque no tenía idea de que se trataba de un robo. Pero, en los movimientos de tren, la narración visual aprovecha para mostrar la inquietud mental de Yusef.

Su cambio de personalidad parece coincidir con la escena de su llegada al aeropuerto de Teherán, cuando al ser recibido por familiares y amigos, Yusef busca identificar a su esposa y reconocer a su familia.

Entonces elige el rostro de una mujer joven y atractiva que resultó ser una de sus

alumnas. Esa impresión le obsesiona al punto de enamorarse de ella y de intentar un acercamiento frustrado (Imagen N°. 30).



Imagen N°.30

La película pasa entonces a describir la crisis de personalidad del protagonista, que se escapa de su propio control, aparentemente confundido por su nueva vida. De su mundo místico, literario, religioso y espiritual pasa radicalmente a un mundo donde las imágenes le desbordan. El repentino regreso de su ceguera, le precipitan al colapso catastrófico de su propia personalidad. Huye como intentando escapar de su vida anterior, hasta que la narración culmina con el intento de una segunda redención religiosa, pues la primera fue la que le devolvió la visión.

Al quedar ciego, siendo aún un niño de ocho años, el comportamiento de Yusef es más infantil. Parece proyectar su infancia hasta la adultez. Se propone entender por “edad cultural” la relación entre el comportamiento del personaje seleccionado de la historia fílmica con respecto al comportamiento estándar socialmente aceptado como adecuado. Este detalle podría ser de importancia para las bases argumentales de la trama narrativa. La condición de ciego lo sumerge en un universo cándido, que en esta historia estaría representado por su hija, cuya edad es similar a la que tenía antes de quedarse ciego.

Luego, ya en su condición de vidente, Yusef intenta reconocerse en el mundo infantil de sus alumnos, en la escuela para invidentes donde fue profesor. Siendo casado y con una hija, la relación con su esposa Roya se muestra más maternal que conyugal. Aunque en ocasiones protesta por los cuidados maternos excesivos, que hacen que ella se intente moderar sin que él se dé cuenta. El mundo infantil se ofrece para Yusef ciego como el

mejor refugio para protegerse de la angustia producida por la invidencia. Su edad no fue obstáculo para seguir siendo un niño. Será ese comportamiento infantil lo que entrará en choque al pasar, de forma repentina, a su madurez, forzada por la videncia.

#### 4.5.2 Rol familiar del protagonista

La narración comienza, en cuadro negro, con el monólogo de Yusef con Dios:

*Dímelo tú. ¿Hasta cuándo puedo ocultarlo? No decir nada a nadie. ¿Un día?, ¿una semana?, ¿un mes? No sé si preocuparme por mí o por ellas. ¿Qué les pasaría si se enteraran de ello? ¿Van a poder soportarlo o qué? Dime tú, ¿qué les digo a mi familia?, ¿les digo o no? No sé qué decirles. (La voz de Yusef. Monólogo del protagonista en la película)*

En un monólogo inicial de voz en *off* y débil, muestra un destello de madurez que contrasta con la descripción del personaje del resto de la historia. Yusef sospecha que morirá sin anunciarse cómo, y expresa angustia por su familia. Su hija cumple de entrada un rol de esperanza que le hace regresar. Las voces en *off* de ambos y las imágenes del río y el juego de la carrera de palos logran un ambiente de ternura y armonía, aunque Yusef le disimule unas lágrimas a ella. La relación padre e hija, sencilla y fluida, la propone el autor como el prólogo resumen de la vida del protagonista de la historia, aunque la figura paterna se ofrece algo debilitada por su condición de impedido (Imagen N°.31).



Imagen N°.31

Una escena similar ocurre también como prólogo del Yusef vidente, al regresar de París ya curado. Es la escena de los juegos en la nieve, con su hija y junto a su esposa. Las escenas describen pureza y bienestar. Un comienzo blanco, que deben colorear a partir de allí. El cómo desea ilustrarlo, dependerá de él (Imagen N°.32).



Imagen N°.32

Para ello su hija, escenas más adelante, le enseñará los colores que la representan en el film. Pero el detalle de las lágrimas disimuladas y contenidas por el protagonista, en la escena inicial del río, se torna ahora en forma de mirada distante o ausente. Anuncia que algo ha cambiado.

#### 4.5.3 La relación del protagonista ciego con su esposa

A comienzos de la historia, la relación de Yusef con su esposa Roya es armoniosa. Ella, además de atenderlo como esposa, ser su conductora y también su enfermera, cumple un papel de asistente de su trabajo intelectual, escribiendo en máquina de braille los textos de su esposo, particularmente, un texto sobre la literatura espiritual sobre Shams y Rumí.<sup>78</sup> Yusef se lo agradece, y en una escena del colirio lo expresa con elogios: “¿Quién dice que los ángeles sólo viven en el cielo?” (Imagen N°.33).

---

<sup>78</sup> Shams era un humilde y sabio sufí que al ser alumno de Rumí produjo cambios espirituales en la vida de Rumí.



Imagen N°.33

La línea narrativa continúa mostrando la vida de la pareja, haciendo énfasis en el carácter armonioso de su relación. Una armonía que se debe, fundamentalmente, al esfuerzo de Roya, pues Yusef le reprocha, en ocasiones, el cuidado excesivo y sobreprotección que le hace sentir inútil, o su molestia por no hallar el colirio cuando intenta aplicárselo a sí mismo.

La escena de las hojas de sus escritos esparcidas por el viento revela que detrás de la armonía de la pareja, el protagonista sufre inconformidad y hastío, que se le somatiza en un desmayo que le lleva al hospital. Así, pues, la esposa es toda devoción. Yusef, en cambio, es frustración o inconformidad, lo cual provocará una crisis cuando éste recupere la vista (Imágenes N°.34).



Imágenes N°.34

El director Mayidi resume fantásticamente este fondo conflictivo de la aparente armonía de la pareja con una escena en la universidad donde Yusef es profesor. Sin querer,

tropieza con el anillo de matrimonio que lo había puesto sobre la mesa que cae al suelo. Puede ser un detalle el hecho de que, para impartir clase, Yusef se quite el anillo. Pero también lo hace con el reloj braille y una sortija, por lo cual ese aspecto pasa desapercibido. Comienza a buscar la joya al tanteo, orientado por el sonido al momento de caer. El anillo ha caído en un lugar debajo de un pupitre, difícil de encontrar. De pronto, aparece una mano femenina que, en silencio, le acerca el anillo para que él lo encuentre. El espectador da por seguro que se trata de la esposa, porque la mano femenina exhibe otro anillo de matrimonio idéntico (Imagen N°.35).



Imagen N°.35

Él percibe la presencia y pregunta: “¿Cuándo llegaste?, ¿Te preocupaste otra vez?” Pero no era Roya, pues ella aún se encontraba en la puerta observando la escena por el visillo. El espectador no puede saber si se trató de una escena imaginada por ella o por él o si realmente ocurrió en la historia de la película. Pero para el director, ese dilema es irrelevante, pues lo importante es fijar la atención en el conflicto existencial que separa a la pareja, y que va a ser determinante para la segunda parte de la historia. La escena termina con la mirada entre triste, preocupada y decepcionada de Roya, una expresión que aparece por primera vez en la película y ya se nos adelanta, a través de Roya, que hay algo interno en Yusef que no le satisface en su vida y que vaticinará la crisis que se desencadena en el personaje en el futuro. Roya ya se percata de que hay algo en Yusef que no le hace feliz y que puede ser un problema.

#### 4.5.4 La relación del personaje ciego con su madre

Aunque es un personaje que aparece pocas veces en la historia, la madre de Yusef cumple un rol muy significativo en la misma. En las primeras secuencias, la madre no aparece, pues su rol lo cumple Roya, la esposa. El espectador conoce a la madre por primera vez en la escena de la despedida de Yusef a París. En ese momento, representa el peso de la tradición cultural iraní. Ese instante permite al director comenzar a separar a la madre de la esposa, en dos personas distintas. Lo cual logrará más nítidamente en la escena sin parlamento del regreso de Yusef, ya curado, desde París. Además de los monólogos del protagonista con Dios, la madre sirve de vehículo para exteriorizar el conflicto existencial de Yusef. Más adelante en la historia, tras ser abandonado por su esposa, un diálogo entre ambos representa un momento revelador de la trama argumental de la película. Vale la pena citar textualmente dicho diálogo:

*Madre: Yusef, por Dios ¿Qué has hecho con tu vida?*

*Yusef: ¿Qué vida?, ¿Quién sabe cómo y con qué nostalgia he aguantado esta miserable vida, durante todos estos años? Todos me han tratado con lástima, usted, mi mujer y todos los demás. Ahora, ya no necesito a nadie. Quiero ser yo mismo. Quiero tener la vida que me merezco. He perdido los mejores años de mi vida. Echa un vistazo a mi alrededor. ¿Sabes qué es lo que tengo? ¿Lo que me ha tocado? (señala los libros de su biblioteca) Es un montón de basura. Cuatro árboles y una casa que pensaba que era una parte del paraíso. Me da asco este paraíso. Quiero tener la vida que me gusta, por Dios. Ya quiero tener la vida que amo, ¿entiendes? La vida que amo de una buena vez por todas. Quiero mi vida de una maldita vez.*

Al final de esa escena, la madre, sin decir palabra ni despedirse con ningún gesto, le abandona para no volver a aparecer el resto de la película. Un acto que representa la resignada aceptación de una especie de muerte de quien alguna vez fue su hijo. Además de su hija, esposa y madre, un tío, posiblemente hermano de su madre, cierra el modesto círculo familiar. Su tío representa al Irán próspero, práctico, pujante y preocupado por el bienestar de un miembro de su familia en penuria. Lo presentan como próspero empresario de la orfebrería. Una vez que Yusef recupera la vista, intenta asimilar a su sobrino a una red social más amplia, de ofrecerle un nuevo trabajo o apoyarle en lo que desee emprender para su nueva vida.

#### 4.5.5 De relato lineal al relato circular

La historia de *El sauce llorón* es narrada en dos fases. La primera transcurre de modo lineal, cuando aparece secuencialmente Dios, la hija, la esposa, la madre y el tío de Yusef, en un ambiente de armonía y resignación por la discapacidad que el mismo protagonista llama “pequeño paraíso”. La segunda fase se torna cíclica, mediante una constante reiteración del conflicto que ha producido en el antes resignado invidente la recuperación del sentido de la vista. Un siguiente monólogo con Dios establece la separación entre las dos modalidades narrativas. Ocurre después de sufrir un ataque que le hace perder el sentido, estando inconsciente en la cama del hospital. Ese monólogo se convertirá en la plegaria de papel que escribe en braille, guardada dentro de un ejemplar del Corán:

*Quiero hablar contigo unas palabras. ¿Te acuerdas de mí? ¿O me has olvidado por completo? Soy yo, Yusef, al que has privado de poder contemplar la belleza de tu universo. El que no se quejó nunca. En lugar de entrar en la luz y el brillo, me he sumergido en la oscuridad completa sin haberme manifestado por ello. Habría permanecido contento con ese pequeño paraíso. Disfrutaba de ello. No ha sido suficiente estos años de sufrimiento y dureza. Y ahora me quieres añadir más sufrimiento. No sé si volvería al seno de mi familia después de este viaje. No sé si esta grave enfermedad me va a dejar fuera de combate o no. Desde aquí puedo llevarte mis quejas de ti. No me escondas tu cariño, enséñamelo. No me quites la oportunidad de vivir.* (Fragmento de monólogo de Yusef con Dios)

Yusef transita la línea que separa esos dos extremos, entre la sobreprotección y el anhelo de “vivir”; entre la exclusión de una vida claustrofóbica y la aventura que ofrece recuperar el tiempo perdido en la oscuridad de su ceguera. En este momento él empieza a llorar, como si estuviera esperando que alguien empiece a hablar con él, que alguien lo oiga, y que mantenga una comunicación. Él sigue así:

*Quiero ser yo mismo, quiero ser independiente, quiero tener una vida que la merezco. Yo he perdido mis mejores años de la vida. Echa un vistazo a mi alrededor, mira lo que tengo yo. ¡Esa es mi vida!, ¡un puñado de basura!* (Fragmento de palabras de Yusef)

Por fin, Yusef encuentra un espacio para hablar, le hacía falta una comunicación, que le había reducido a la soledad. Yusef, tirando los libros, en el momento de protestar de su situación demuestra que él tampoco está contento con los estudios místicos que tenía. Está huyendo de todo al poder ver el mundo colorido.

#### 4.5.6 Al encuentro con Dios

Antes de partir a París para su tratamiento, el protagonista hace una plegaria escrita, citada textualmente en la página anterior, que conserva en un ejemplar del Corán. Es un ritual de sacramento clave, en el que pide a Dios mantenerlo con vida y que le permita regresar a su “pequeño paraíso”, que es su hogar y su familia.

Pero Yusef conocerá a un extraño personaje, Morteza, que en la historia representa a Dios. Hasta ese momento, los pronósticos sobre su salud no le daban muchas esperanzas. Los diálogos iniciales entre el médico tratante y el amigo de la familia que lo recibió en París informan al espectador de que se trata de un cáncer debajo de un ojo, probablemente en metástasis. A la espera de una biopsia y otros exámenes, a Yusef se le acerca una persona desconocida, el extraño Morteza, que se sienta a su lado en el banco de un jardín en el hospital iniciando una conversación. La charla parece una conversación normal entre dos desconocidos, hasta que Morteza se refiere a Yusef como profesor, como si aquel desconocido lo conociera. Veamos el siguiente extracto de ese diálogo, porque a partir de ese la historia da un nuevo giro:

Yusef: *Pero ¿cómo sabe usted que doy clases en la universidad?* (Se escuchan en off sonidos de pájaros)

Morteza: *¿Escucha usted los pájaros? Están volando hacia el bosque. Está detrás de esa pensión. Es un bosque lleno de pájaros. Voy todos los días a ese bosque. Si tú quieres, hoy podríamos visitarlo juntos. Ya está la cinta. Te la reparé. Te la devuelvo luego. Ven conmigo.*

Yusef: *Aún no me ha dicho cuál es su enfermedad.*

Morteza: *Se me han quedado en el cráneo unos despreciables fragmentos de granada que afectan a la vista. Recuerdos de la época de la guerra. Curioso, tantos árboles en este bosque y ni un solo nogal.*

Yusef: *¿Ni un sauce llorón?*

Morteza: *El sauce no da fruta.*

Yusef: *Claro que no. Para mí, da suerte, por una parte y por otra, tengo buenos recuerdos de ellos.*

Morteza: *¿Cómo que da buena suerte?*

Yusef: *Recuerdo cuando estaba en la escuela de videntes. Nos dieron una planta a cada uno que teníamos que cuidar. Mi planta era un sauce llorón. Tenía el mismo tamaño que yo, aunque al final él creció mucho más que yo.*

Morteza: *Al final del camino hay un estanque grande. Quizás haya algún sauce por ahí. Vamos, venga, sacamos una foto también...*

(Risas y se alejan caminando hacia el bosque)

La escena termina sin que el espectador observe ni el bosque ni un sauce llorón referido en el diálogo anteriormente citado. Tras ese casual encuentro con el desconocido, un nuevo diálogo del médico con el amigo de la familia revela una milagrosa posibilidad de que Yusef recupere la vista mediante un trasplante de córnea. El director cuida de poner en perspectiva de cooperación la participación de la medicina y el “milagro” que está por ocurrir, evitando un conflicto innecesario entre ciencia y religión que no es relevante en la historia. Al enterarse de la posibilidad de que no sólo su vida estaba fuera de peligro, sino que además tenía la opción de recuperar la visión, Yusef responde agradecido con un siguiente monólogo con Dios y hace un juramento:

*Sé que me he equivocado. Mi gran equivocación fue no terminar de conocerte profundamente. Ahora me doy cuenta de que mi nombre no está tachado en el listado de tu gracia, de que no te olvidaste de mí, que estás conmigo y que me cuidas. Ojalá tu gracia fuera completa. Ya que me has echado una mano y me has traído hasta aquí, pido por favor que se cumpla tu voluntad. Confía en mí. Yo mejor que nadie sé apreciar la luz. Si salgo de la oscuridad, te acompañaré hasta el final.*

(Fragmento de palabras de Yusef)

(Imagen N°.36)



Imagen N°.36

En la escena siguiente, a Yusef ya se le ha practicado la biopsia y se encuentra a la espera de la cirugía de córnea. Es cuando tiene lugar el segundo encuentro con Morteza, cuyo diálogo se transcribe en extenso por cuanto los detalles son reveladores e insustituibles:

Yusef: *¿Quién es? ¿Eres Don Morteza?*

Morteza: *¡Tramposo!... ¿No será que me estás viendo?*

Yusef: *Sólo puede venir de Don Morteza ese olor tan agradable.*

Morteza: *Es que he escuchado buenas noticias. Me alegro muchísimo. Ahora sí me doy cuenta de la suerte que trae el sauce llorón.*

Yusef: *¿Quién te lo dijo?*

Morteza: *Anda, parece que no valoras mis habilidades.*

Yusef: *Súbete y siéntate aquí (en la cama del hospital).*

Morteza: *Espera voy a recoger las nueces (que se le cayeron al suelo antes de iniciar el diálogo).*

Yusef: *Y entonces, cuéntame ¿Te operaron?*

Morteza: *Ya estoy por irme de aquí. Ese maldito fragmento se ha acomodado ahí (señala con el dedo a su cabeza) y no quiere salir. Los médicos me dicen que me quedaré completamente ciego si no me someten a una cirugía. No quiero quedarme ciego. Es mejor perder la vista paulatinamente. A ti, ¿cuándo te operan los ojos?*

Yusef: *Dentro de unos días.*

Morteza: *¿Estás emocionado?*

Yusef: *No sé. Tanto miedo como emoción.*

Morteza: *¿De qué no puedas ver?*

Yusef: *O de poder hacerlo. Llevo viviendo en otro mundo 38 años.*

Morteza: (Dándole semillas en la boca a Yusef) *Toma, contiene fósforo, es bueno para los ojos.*

Yusef: *Muchísimas gracias.*

Morteza: *Casi se me olvida. Toma, he reparado tu cinta. Y esto es el resto. Mi tarea se ha acabado por aquí. Tengo que volver.*

Yusef: *¿A dónde?*

Morteza: (Ríe y canta un cántico religioso)

El personaje Morteza no vuelve a aparecer en el resto de la película hasta que Yusef encuentra una carta suya después de la recuperación de vista y el regreso a Irán, que

logró salvarse de la quema de libros, cuando el protagonista estalla en crisis. La carta representa un monólogo, pero esta vez, a la inversa, con la voz en off del personaje. Se trata de otro momento decisivo en la trama pues, después de leer la carta y de mirar la fotografía de Yusef junto a un sauce llorón, Yusef pierde la vista nuevamente. Probablemente, este pasaje sea uno de los más poéticos de la película:

*Hola Yusef.*

*Te he echado mucho de menos. Me hubiera gustado verte de nuevo. Podrías contarme de todo lo que has visto, y yo contarte lo que no puedo ver. Desde que comencé a practicar el no ver, he visto cosas nuevas. Cosas no repetitivas. Por cierto, he encontrado un bosque lleno de nogales. Me gustaría llevarte un día a ese bosque y que nos pongamos las botas picando nueces. Me encantaría saber qué cantidad has podido observar. ¿Ya tienes los ojos llenos de paisajes? Porque tengo un montón de preguntas. ¿Has podido ir a ver a un sauce llorón? Quisiera saber si el sauce aún te trae buena suerte. Te he enviado una foto que te había prometido. Así sabrás que me acuerdo de ti siempre.*

*Tu amigo,*

*Morteza.*

Estas sucesivas coincidencias con el personaje Morteza, invitan al espectador a pensar que el mismo milagro que le devolviera la vista podría ser el mismo que se la arrebatara nuevamente, habida cuenta de su comportamiento conflictivo que le trajo como consecuencia la pérdida de su familia. Este aspecto mítico se conecta con la plegaria final de la historia (Imagen N°. 37).



Imagen N°.37

#### 4.5.7 La metamorfosis del personaje tras la recuperación de la vista

Impaciente, Yusef no puede esperar el tiempo de convalecencia para saber si puede volver a ver. Durante la noche, mueve la venda que le cubre los ojos y que le permita mirar parcialmente a través de ella. Lo primero que ve es una hormiga en faena de carga. Y esa misma hormiga será lo último que verá el espectador como actor en el minuto final de la trama. No resiste el impulso de salir del cuarto oscuro hacia el pasillo iluminado, caminando como siempre lo ha hecho los últimos 38 años, como un invidente. Forma de caminar que mantendrá, por cierto, a lo largo de toda la película, aun en su condición de vidente. En esa eufórica fuga fuera de la habitación, se detiene ante su propio reflejo en el cristal de una puerta. Mira con sorpresa la figura proyectada, y para asegurarse, se reconoce con el tacto para confirmar que lo que observa es él mismo.

Ya vidente, París le despide con una escena de la calle en perspectiva, engalanada con una bella luz de atardecer. La lluvia convierte al cristal de la puerta del coche en un *collage* de colores de diferentes intensidades. Luego un plano rojo separa a París del claustro interior del avión donde viaja y del largo pasillo-túnel de su llegada al aeropuerto de Teherán, escoltado por un empleado de la aerolínea como si fuera un invidente, hasta llegar a la alfombra de flores que le tiende su comité de recepción.

Yusef regresa a un Irán que no conoce. La escena de su encuentro con familiares y amigos comienza con un reflejo. No hace falta alguna palabra para delatar los contrastes que el personaje comienza a vivir con inesperada intensidad.

El impacto del mundo material que asoma, y que ya había olvidado, lo aborda súbitamente, y lo rebasa. No reconoce a nadie en la distancia. Pero esos instantes le llevan a seleccionar quién es quién. Una selección guiada por el azar mientras construye su propio modelo estético del mundo que está volviendo a conocer. Ha emergido, como afirma Gazali, citado por Ana Crespo (2008:459), al “exterior visible” y ha expuesto, su “luz interior”. Es lo único con que cuenta para reprogramar sus propios criterios. Así elige los rostros para sí. Elige los que más le atraen. Elige a Pári. Yusef tampoco reconoce a su esposa. Entre todas las personas de su comité de bienvenida, ella destaca

por ser la mirada más dulce. El personaje protagonista la mira como quien observa a un desconocido. En ese momento, tiene bloqueada su relación sentimental con ella (Imagen N°.38).



Imagen N°.38

Las escenas que siguen a la llegada al aeropuerto le sirven al director de la película para aturdir al protagonista. Se trata de recordarle a Yusef el mundo al que pertenece, el entorno social que le ha rodeado toda su vida, la ciudad que habita. Una sucesión de discursos, en especial, la de su tío, le abruma. Aunque comienza a relacionar los personajes sin rostros con los que ha vivido, no parece estar seguro de reconocerles. Participa enmudecido en el protocolo social de su bienvenida. Su ceguera es sustituida por su silencio (Imagen N°.39).



Imagen N°.39

Su primera noche en Irán es también lluviosa como la de París en su partida. Pero contrasta, porque la de Teherán es una tormenta con relámpagos. El director se ayuda con el fenómeno natural para recrear una fotografía también de contraste. Cada relámpago, con la intensidad en la luminosidad que desata, enfrenta la casa de su vida invidente, confortable y segura, con la incertidumbre del mundo de luz que espanta la oscuridad (Imágenes N°. 40).



Imagen N°.40

Ya en la intimidad de su hogar, se produce el primer encuentro a solas de la pareja. “¿Por qué me miras de esa manera?”, pregunta Roya, intimidada por la expresión hostil de su esposo ciego. Él la evade, quiere estar solo.

Ella se observa a sí misma en el espejo, evaluando su aspecto, un aspecto físico que no le preocupaba todos los años de compartir con su esposo. Él se queda dormido en el sofá de la sala y ella lo celebra, pues esos instantes serán las ocasiones en que pueda haber armonía entre ambos. En adelante, la relación de la pareja será entre indiferente y conflictiva. Del mismo modo en que él no ha podido aprender a caminar como vidente, su esposa tampoco ha podido aprender de inmediato a relacionarse con un esposo vidente (Imágenes N°.41).



Imagen N°.41

#### 4.5.8 Pári o la representación del hedonismo

Yusef descubre en el momento mismo de su llegada a Teherán que puede elegir con criterios que antes no disponía y elige a Pári. A medida que transcurren sus días como vidente esa elección se tornará obsesiva, corrosiva, destructiva. De todas las fotos tomadas en su llegada, él elige aquella junto a Pári. La ocasión del Trabajo Fin de Grado (TFG) de la joven universitaria ocupará un lugar relevante en sus nuevas ocupaciones. Y progresivamente va construyendo una relación imaginaria en la que se enamora de ella (Imágenes N°.42)



Imágenes N°.42

Esa imaginaria relación con Pári acelera su distanciamiento sentimental con su esposa, pero también con el resto de su familia. Ya había rechazado regresar a su trabajo de la escuela de invidentes, y sólo Pári le anima a regresar parcialmente a la universidad. Por su parte, Pári está totalmente ausente e ignorante de esta obsesión, y Yusef interpreta que el interés de Pári por verlo coincide con sus sentimientos. Así que, una vez revisado el trabajo académico de la joven, decide expresar sus sentimientos, ofreciéndole una rosa en el interior del manuscrito (Imágenes N°. 43).



Imágenes N°.43

Es la escena de la decepción amorosa, en la entrada de la universidad, en una tarde lluviosa. Yusef descubre que Pári no le corresponde y que su fantasía sólo existe en sus sentimientos. Esto lo sumerge en una depresión que la lluvia destila con particular tristeza en los espectadores. De otra parte, Yusef no puede evitar que Roya le descubra y le abandone (Imágenes N°.44).



Imágenes N°.44

La depresión de Yusef se torna iracunda. Desata su rabia contra lo que representa su vida, sus libros, sus escritos y los lanza al patio, al agua y alrededor de la alberca de su “pequeño paraíso”( Imagen N°. 45).



Imagen N°.45

Rompe fotos en un intento por borrar inútilmente sus recuerdos. Cuando apenas comenzaba a vivirlo, su mundo material hedonista, éste ha comenzado a derrumbarse. Y ese colapso arrastra también su mundo espiritual. Ambos mundos colapsan a un mismo tiempo. Un colapso representado por la recaída y enfermedad de su madre.

Su tío, único familiar presente en su soledad, reprocha amistosamente su comportamiento, su propio abandono, y le propone un “cambio radical” de su vida, en la que debería recuperar a su esposa e hija. Reconstruir su hogar. Pero Yusef, absorto, huye, persiguiendo con su mirada un maniquí que viajaba en un auto. Huir, es la acción que expresa su rostro. La fuga parece ser la opción que toma. Dejar atrás toda su vida.

Esa fuga está representada en la escena de la pira, donde quema fotos, intentando deshacerse del pasado y del presente reciente, es decir, del amor que ya no siente por su esposa y del desamor de su nuevo sentimiento no correspondido. Borrar la imagen de lo que fue (Imágenes N°.46).



Imágenes N°.46

#### 4.5.9 El regreso a la ceguera

La última imagen que ve Yusef es su foto bajo el sauce llorón. Su ceguera regresa de pronto, como un castigo por su trasgresión, por el incumplimiento de su juramento a Dios. Sus gritos de pánico se sumergen en la oscuridad de la pantalla. Sus ojos ya no reaccionan a la luz. Ahora carece de visión y de alma. Huye de la protección de su tío, el último representante de la familia que lo retiene en el pasado (Imágenes N°.47).



Imagen N°.47

Deambula por la oscura ciudad. La lluvia vuelve a hacerle compañía. Pernocta en el refugio de un basurero. Pero al sentir la luz del día que ya no puede ver, logra regresar de algún modo a casa, que al espectador se muestra en ruinas. Yusef regresa a la fuente de la alberca de su hogar. El agua es el elemento que inicia la historia y que Mayidi elige también para el epílogo, llevando al protagonista de su historia a suplicar el retorno a su origen, al comienzo.

El agua del riachuelo inicial y de la fuente es símbolo de pureza y de la vida (Chevalier, 1906:16). Es el agua de la fuente, de la eternidad contenida en el mundo espiritual. Yusef busca su juramento escrito en la fuente, guardado entre las hojas del libro de Rumi, es su último desesperado gesto en la búsqueda de la redención. Lo encuentra y despliega el papel en braille que lee con sus manos. Lloro al suplicar otra oportunidad... *¡Oh, Dios!, Te suplico otra oportunidad para vivir y empezar a ver otra vez.* (Fragmento de palabras de Yusef), (Imagen N°.48)



Imagen N°.48

En los últimos segundos de la historia, la hormiga que había visto en el momento de recuperar la vista pasea por las hojas del Corán, antes de concluir en negro la pantalla. El autor opta por un epílogo inconcluyente, un no-final, dejando al espectador la responsabilidad de darle a la historia la continuidad que desee (Imagen N°.49).

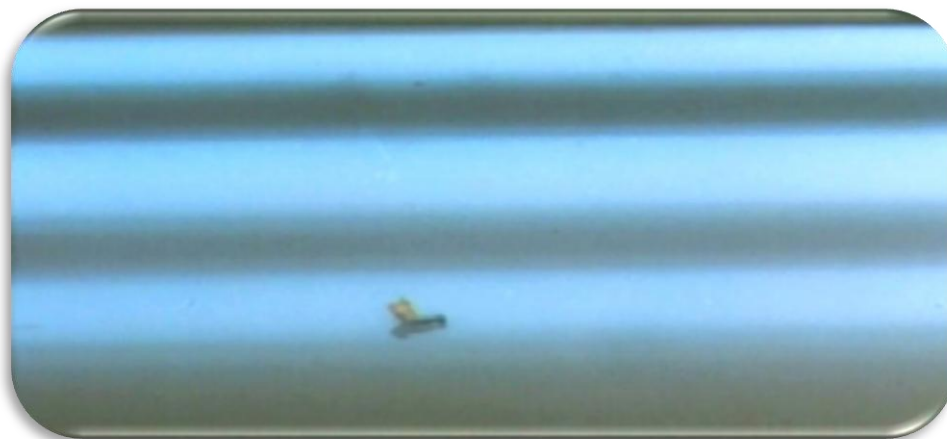


Imagen N°.49

#### 4.5.10 El simbolismo narrativo de Mayidi

Las secuencias de colores simbolizan las jerarquías de Yusef como habitante de un mundo místico. Un mundo cálido, armonioso y seguro que el director opone al de los peligros y tentaciones banales que acechan fuera de éste y los riesgos de salir de la santa ruta que estaba recorriendo.

Las percepciones comienzan por las imágenes, pero a medida que la narración avanza, la visión percibe los colores. Entonces cada color se transforma en la guía del viaje narrativo. Los colores ofrecen por sí mismos un discurso. En la filosofía metafísica del gran místico persa Suhrawardi, “luz” y “ser” están estrechamente relacionados. Desde la Luz Primordial, Luz de las Luces (Nur al-anwar) se despliegan el resto de luces a través de una jerarquía celestial descendente. Ana Crespo (2008) explica el sentido de colores en el mundo místico de la siguiente forma:

*En el mundo místico cada color tiene un significado, “cada vez que tú contemples enfrente de ti una amplia planicie, situada a una gran distancia y bajo la cual reina un aire puro, y ves al extremo final de lo que la mirada puede percibir colores como el verde, el rojo, el amarillo, el azul, aprende que si atravesases esta atmósfera llegarás justo hasta las luces. Las luces son las*

*de los estados espirituales. La luz verde marca la vida del corazón, la clara luminosidad del fuego es la marca de la vía de la penetración visionaria cuyo significado es el poder, pero si la luz está sucia, se trata del fuego de la violencia en que se halla el viajero abatido por el dolor y el temor que engendra la lucha contra el alma y el demonio. El azul es color de vida del alma, el amarillo la marca de debilidad, estas son las significaciones que hablan de ellas mismas por medio de dos lenguas a la que están dotados.* (Crespo, 2008:615)

La pantalla negra es un recurso para representar la oscuridad que rodea a Yusef, pero al mismo tiempo alude a la sabiduría, cuando las voces en *off* refuerzan el sostén espiritual en los diferentes giros de la trama. Como indica Ana Crespo, *la Luz*<sup>79</sup> *designa la iluminación, la Verdad, y el negro se asocia con la sabiduría. Es el descubrimiento de la oscuridad rea.* (Crespo, 2008:449), Además, la mencionada autora se refiere a Shabestari: *El velo de la oscuridad es preferible al velo de la Luz.* (Crespo, 2008:450). Yusef vive en un mundo místico, distante del mundo material, desde donde sólo puede ser vista la Luz divina.

El director de la película ha recreado el mundo místico mediante la ausencia de la luz y su relación con los colores. Este juego y los símbolos que giran a su alrededor se presentan de forma oportuna a lo largo de la historia. Acompañan a la vida mística y hacen ebullición en la vida material. Luz y oscuridad, ceguera y videncia se correlacionan armónica y conflictivamente en un hilo narrativo. Y tienen un significado en el sufismo que explica Ana Crespo: *La alternancia entre luz y oscuridad, blanco y negro conecta el ser humano con su propia oscilación, significa el encuentro en la dimensión suprasensible en la morada intermedia.* (Crespo, 2008:452). Yusef protagoniza el experimento al renacer de lo espiritual a lo material.

El fuego, el agua, la tierra y el aire, con los elementos cosmogónicos tradicionales presentes en todas las grandes religiones, y en esta historia se combinan como recursos narrativos. Se atribuye a antiguas religiones iraníes la concepción del fuego como portador de sacrificios, al consumir a las víctimas inmoladas y elevarlas así hasta las moradas celestiales. En sentido inverso, como mensajero enviado por los dioses a los hombres. El zoroastrismo heredó este modelo de culto religioso y le añadió significados

---

<sup>79</sup> Se refiere a Dios, luz de luces.

morales: el fuego, según la enseñanza del profeta Zoroastro, es símbolo de justicia. Mayid Mayidi, sin acudir a las explicaciones de los discursos usa el fuego como recurso de amor y odio, de venganza y redención (Imagen N°. 50).



Imagen N°.50

Las cenizas se esparcen por el aire que simboliza la libertad. El aire se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital, creador y en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación. Finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales. La luz, el vuelo, la ligereza, así como también el perfume y el olor, son elementos en conexión con el simbolismo general del aire (Cirlot, 1992:60).

En la perspectiva de Cirlot, el agua simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias. Por ello, la iconografía artística presenta con gran frecuencia el motivo de la fuente mística, como se encuentra también en el mitraísmo. En la película de Miyadi, el agua es el centro. Se refuerza y ratifica en la arquitectura del jardín, donde la fuente ocupa el centro, que simboliza el Selbst o individualidad. Recuerda, los mitos de la fuente de juventud, del Códice de Sphaera, de Florencia y el Jardín de las delicias, pintado por Hyeronimus van Aken, *El Bosco*. Indica que en *Ars Symbolica*, de Boschius (1702), la fuente en el jardín cercado significa constancia en la adversidad y también que ese recinto puede considerarse como recinto sagrado (Cirlot, 1992: 211-212). El agua está presente también en la lluvia, en las escenas de París y la noche de regreso a Teherán.

Otro recurso simbólico del director son las cortinas y las ventanas que usa en muchas ocasiones. Le permite narrar las miradas de Yusef, y separar objetos del mundo material y del mundo espiritual. La pared de cristal del aeropuerto permite a Yusef contemplar en soledad el mundo material.

Los nogales son otros recursos. Son árboles fuertes y recios, que proveen esperanza, futuro y bienestar. Cómo es posible que no haya un nogal en un bosque tan hermoso. Yusef aprende de ello mediante su amigo desconocido del hospital de París. Mientras que el sauce llorón es el símbolo de Yusef. Nogal y sauce se hermanan para producir el milagro. El precio de la videncia de Yusef será el precio de la ceguera de Morteza, el personaje mítico que usa Mayido como recurso magistral en su aleccionadora, hermosa pero trágica historia.

En una entrevista de la autora de la tesis con Ana Crespo<sup>80</sup>, (realizada en 14 de enero de 2018), se le solicitó que resumiera lo que para ella representaba esta película de Mayidi, *El sauce llorón*. Su respuesta coincide plenamente con la propuesta de análisis que sobre este *film* se ha desarrollado a todo lo largo de este capítulo, y por ello, concluimos con sus propias palabras:

“¿Qué es ver y qué es no ver? ¿Puede descartarse que la verdadera visión empieza al cerrar los ojos? Puesto que, al abrirlos, el asalto abrumador del mundo material puede imponernos una visión del mundo reduccionista, que tiende a ignorar la visión interior. El ser humano, inspirado en la idea de Dios, está hecho de luz y de sombras. De cuerpo y de espíritu. Para el Ibn Arabí, filósofo sufista de la España musulmana del siglo XII, el cuerpo es muy importante, tanto como su integración en su espiritualidad. Es justo el punto central de la búsqueda del sufí. El enfoque es pues de inclusión y no de negación.

---

<sup>80</sup> Ana Crespo. Doctora en Bellas Artes y artista multidisciplinar, cuenta con una amplia trayectoria expositiva iniciada en Europa a finales de los 80, que compatibiliza con su trabajo como profesora de color y técnicas gráficas desde 1988. Su investigación estética se recoge en varios libros de los que es autora como *El Zen en el arte* (1997) o los volúmenes *Los Bellos Colores del corazón* (2008) y *Rojo, verde, blanco y negro, las cuatro ramas del Árbol del Universo* (2013), sobre el simbolismo del color en el sufismo que están siendo traducidos al árabe. En breve aparecerá su último libro *La cualidad desveladora de la imaginación*. Además es autora de dos volúmenes del libro titulado *Los bellos colores del corazón, color y sufismo*. Ella presenta su trabajo de la siguiente forma: “Mi obra se ha nutrido de colores, formas, cuentos, poesía, de las resonancias que despiertan en mí la descripción de los estados de los místicos, esos universos interiores que parecen ser narrados para dilatar el universo del oyente. En la poesía y arte islámico hay tanto gozo, tanta sutileza, finura y alegría delicada, que en contacto con ello, mi imaginación se ha hecho más receptiva, más amorosa y sensual, más precisa. Las imágenes que se dibujan en mi mente llegan acompañadas de sabores y ese sabor penetrante me hace intuir nuevas formas.” (Crespo, 2013) Disponible en: <http://anacrespo.es/Projects/ABOUT>

Un diálogo amoroso entre los opuestos, que el camino sufí se complementa. Y cuando ese diálogo continúa, ingresa en lo inefable, en lo inclasificable. Puede sobrepasarnos y es capaz de dejarnos perplejos, al constatar quizás que en la penumbra hay tanta luz como oscuridad, hay en el mundo iluminado de lo material.” (Ana Crespo. 2018: entrevista realizada por la autora de la tesis)

La película *El sauce llorón* describe a un personaje en estado negativo de sequedad interior. En un momento, poco antes de recuperar la visión, admite que hasta ese momento su mayor error había sido no conocer en detalle a Dios, es decir, a la espiritualidad a que le es posible acceder, aun estando ciego.

En este sentido, se da importancia a la necesidad de iluminar todas las estancias interiores, para descubrir lo que contienen. Es decir, es necesario iluminar el propio espacio interior para comprender lo que dicen las sombras, y qué hay en ellas.

Desde un sentido sufí, el protagonista se sumerge en una ceguera interior cuando recobra la vista. Al final él mismo se da cuenta, al rogar por otra oportunidad. Ha reconocido la codicia y la insatisfacción que permanecían en él a lo largo de su vida. En ese sentido, la historia narra la etapa de vaciamiento interior del personaje, que es necesaria para avanzar en el camino hacia la eternidad.

#### 4.5.11 Conclusión

Esta película dirigida por el director de *El color del paraíso*, se considera como una continuidad de la misma. En realidad, Yusef es el mismo niño de 8 años que ahora se representa como un hombre de 46 años de edad. Pero, de otra parte, los protagonistas de ambas películas están opuestos. El niño invidente de *El color del paraíso* entiende muy bien el contexto y realidad, mientras que el niño-hombre protagonista de esta película entra en conflicto con la realidad de su propio contexto. Después de recuperar su vista, ocurre una crisis de personalidad que aleja al personaje del sentido de su ser.

“Ver o no ver”, en referencia a la famosa frase “Ser o no ser”, puede resumir el nudo dramático de la historia. La película pone en perspectiva de contraste dos enfoques de la vida, dos formas de mirar el mundo, pero en una sola persona. Dos formas opuestas e incompatibles, que al encontrarse chocan conflictivamente de modo inevitable. El autor



no ofrece otra opción que la crisis y el colapso.

El protagonista invidente se sumerge en el mundo místico distante del mundo material, capaz de convertir en paraíso un reducido espacio y a las pocas personas con las que entran en contacto íntimo en la humanidad misma, en el contexto de la universidad que le da sentido a su vida intelectual. La llegada de la videncia conduce al choque con la vida material, el mundo tal como se muestra a través de la luz, el hedonismo de la contemplación y la banalidad de los detalles no ceden espacio al mundo místico. Más bien lo expulsan y lo exilian.

Una moraleja metafórica resulta de este conflicto, que resume muy bien uno de los personajes de la trama: *Desde que comencé a practicar el no ver, he visto cosas nuevas, cosas no repetitivas* (palabras de Morteza en un fragmento de la película) El mundo místico e inmaterial no necesita del detalle, el contorno ni el color, sólo requiere percibirse. Hay que estar preparado espiritualmente para ver. En términos generales, la película se concentra en la espiritualidad relacionada con el ser y el comportamiento que resulta de esta relación. Y, acto seguido, advierte de la fragilidad de ese equilibrio y de las consecuencias de alterarlo. Su ruptura puede precipitar al colapso. Esta película impone ese dilema como inevitable.

No se trata de una película de ciegos ni sobre la ceguera. No denuncia ni reclama atención y solidaridad para la invidencia. Ni siquiera concibe la ceguera como un problema social. Se trata, por el contrario, de una película para los que pueden ver y, sin embargo, no logran ver más allá de lo material. Es una película profundamente espiritual.

## 4.6 Las margaritas

Ficha Técnica			
Director	Rasoul Sadr Ameli		
Guionista	Fereyduun Yeirani		
Año	1984		
Género	Drama		
Música	Kambiz Roshan Ravan		
Protagonistas	Parvaneh Masumi Davoud Rashidi Yamshid Mashayehji Bijan Emkanian		
Protagonistas ciegos : Yavad y Maryam			
Datos generales	Yavad	Maryam	
Género	Masculino	Femenino	
Edad	23	22	
Clase social	Media	Media	
Profesión	Empleado	Estudiante	
Motivo de la ceguera	Ciego de nacimiento	Ciega de nacimiento	
Sinopsis	<p>Una acalorada discusión con un amigo, que termina con la tragedia de un crimen que no quiso cometer, condenó a Abbas a 25 años de cárcel. Su condena fue, sin embargo, reducida a 20 años, pero el día de su liberación muere súbitamente. El teniente Hedayat es el policía encargado de informar a Esmat, la esposa de Abbas, de la repentina muerte del esposo. Esmat oculta este acontecimiento a Yavad, su joven hijo ciego, quien espera durante años la liberación de su padre. Yavad está a punto de casarse con la joven también ciega Maryam. Ambos acordaron esperar a Abbas para celebrar la boda. Desesperada, Esmat propone y suplica al teniente Hedayat hacerse pasar por el padre, Abbas, para asistir a la boda y él angustiadamente lo acepta. Pero el mismo día del matrimonio, Yavad escucha la conversación de su madre con Hedayat y se entera de la muerte de su padre. Molesto y aturdido por el dolor, Yavad huye de la casa abandonando la ceremonia. Finalmente, Maryam, su novia le convence de aceptar la nueva situación y la muerte de su padre.</p>		

## 4.6.1 Introducción

Las margaritas son flores que crecen en la oscuridad. Esta es, sin duda, la razón de la elección de este nombre para la película relacionada con la discapacidad visual, como referencia al oscuro mundo de los ciegos. La película fue realizada en los inicios la revolución islámica, pero su historia transcurre en el contexto pre-revolucionario. Ha sido ganadora de muchos premios, en la tercera edición del Festival de Fayr, en Teherán, en 1984. Entre los premios se puede nombrar los siguientes: La mejor música (Kambiz Roshan Ravan), La mejor edición (Abbas Ganjavi), El mejor actor (Yamshid Mashayegi), la mejor actriz (Parvaneh Masumi) y la mejor dirección de cámara (Firouz Malek Zadeh). Azimi, sobre la película explica:

*Las Margaritas es la primera película que ha introducido el melodrama al esqueleto del cine iraní, en la época post-revolucionaria y hasta cierto modo inspirado en el cine de India. De hecho, la falta de padre físicamente es una estrategia que se repite más adelante en muchas producciones cinematográficas sobre todo en el género del cine bélico. (Azimi, 2016:28)*

Los dos personajes principales son invidentes, Yavad, y su novia Maryam. La historia se inicia con el sonido del bastón blanco del joven invidente y luego se realiza un *flash back* al pasado, con un hombre llamado Abbas, un drogadicto que se ocultaba en casas de algunos amigos para consumir drogas. Pero su esposa, Esmat, lo descubre y le acusa de abandonar a su hijo por ser ciego. Los diálogos son sencillos:

Esmat: *¿Por qué estás huyendo de tu propio hijo?*

Abbas: *No estoy huyendo de mi hijo, voy a regresar a casa muy pronto.*

Esmat: *Él no es culpable de ser ciego.*

Dicha conversación advertía a los espectadores del conflicto que ocurría en la pareja por el nacimiento de su hijo invidente. El padre rechaza la acusación de su distanciamiento, pero sin convencer a la madre, que lamenta el desencuentro con su esposo y su familia.

Ese mismo día, cuando Abbas discute acaloradamente con sus amigos, quienes se burlaban por considerarlo un hombre dominado por la esposa, la discusión termina en una pelea que hace que uno de sus amigos caiga por una ventana y muera. Abbas es condenado por homicidio a 25 años de cárcel. El bebé ciego queda con su madre,

narrándose el dolor y los años de esperanza del niño por conocer a su padre a medida que va creciendo. Con casi 3 años, el niño mantiene una conversación con su madre:

Yavad: *¡Madre! ¿Cuántas paredes tienen nuestra casa?*

Esmat: *Tiene cuatro paredes.*

Yavad: *Pues, ¿cuántas paredes tiene la cárcel de papá?*

Esmat: *Igual, tiene cuatro paredes. Todas las casas tienen cuatro paredes.*

Yavad: *Pues, ¿cuál es la diferencia entre nuestra casa con el cárcel de papá?*

Esmat: *La diferencia es que la puerta de la cárcel siempre está cerrada y papá no puede salir.*

Yavad: *¿Cuándo le abren la puerta para que pueda salir?*

Esmat: *¡Cuando tú crezcas y seas mayor!*

Yavad (con mucha emoción): *Pues, ¿crezco rápido?*

Esmat (con tristeza): *Si, hijo mío. Crece muy rápido.*

Después de dos secuencias narrativas de la niñez de Yavad, siguen las de la juventud, en la que sigue esperando la libertad de su padre, y en la que se presenta su novia, igualmente invidente de nacimiento. Se describe su vida rutinaria. Va a su trabajo sin problemas, e interactúa socialmente con toda normalidad. Su ceguera no es causa alguna de preocupación.

#### 4.6.2 Los personajes de los protagonistas ciegos

Yavad y su novia, Maryam, son dos jóvenes esperanzados con su futuro como pareja. Él ha crecido sin su padre, pero tiene un carácter fuerte. En su mundo social y laboral sabe desenvolverse bien. Conoce sus derechos y cumple con sus obligaciones. Evita las consideraciones especiales por su condición de invidente e intenta superar la sobreprotección de su madre. Es una persona muy integrada socialmente, aunque por lo general es introvertido, algo que suele ser normal por su condición de hijo único. Maryam, igual que Yavad, es una joven muy activa. Cursa estudios en la universidad y se desenvuelve con plena independencia. Pero a diferencia de Yavad, es extrovertida. Habla de un hermano que hace el servicio militar pero que no aparece en la película.

La discapacidad visual de ambos no entorpece sus roles familiares. Viven típicas vidas de clase media y ambos son apreciados socialmente. Sin embargo, tanto Yavad como

Maryam aparecen como personas melancólicas y tristes. En pocas escenas se les ven alegres. Se muestran como personas preocupadas y que no exteriorizan sus alegrías, aunque se comporten correctamente dentro del marco de las normas sociales familiares y sociales.

Como se ha explicado en el desarrollo del marco teórico del presente trabajo, un elemento importante en el desarrollo de la personalidad de los seres humanos es la comunicación con su entorno. Este aspecto tiene mayor importancia en el mundo de las personas ciegas, por carecer del contacto y la comunicación visual. Entablar una comunicación verbal con las personas de su entorno es vital para los invidentes. En casi todas las secuencias de la película el aspecto de la comunicación está presente en ambos personajes (Imagen N°.51).



Imagen N°.51

### 4.6.3 Sobreprotección

Se trata de un aspecto de preocupación muy común entre todas las personas con discapacidad. Por lo general les hace sufrir de impotencia. La dependencia es desesperante, de modo que muchos reaccionan rechazando el trato sobreprotector. Esto ocurre esencialmente con Yavad en su relación con su madre. Sus frecuentes llamadas telefónicas para saber de él irritan al joven. En una escena Yavad responde una llamada de su madre a la oficina así:

Yavad: *Hola madre. Estoy bien, muy bien. Hoy también he llegado sano a la oficina, totalmente sano.*

Esmat: *¿Qué ha pasado Yavad? ¿Ha ocurrido algo?*

Yavad: *No madre. No ha ocurrido nada, nada. Ni ha caído una gota de mi nariz, estoy bien, como ayer, como anteayer y como todos los días pasados.*

Esmat: *¡Mira! Todas estas llamadas que te han molestado son por mi preocupación por ti, hijo mío.*

Yavad: *No te engañes madre. Desde que me han contratado aquí, todos los días me llamas con varias excusas para saber si estoy bien, que me haya caído o que no me haya roto las manos y los pies.*

Esmat: *Son inventos tuyos, pero no es así.*

Yavad: *Si no tienes algo que decir, ¡adiós!* (Imagen N°. 52)



Imagen N°.52

En otra secuencia, Yavad encuentra su habitación ordenada por su madre, pero protesta molesto por eso. Considera que la sobreprotección materna no le ayuda en su condición, así que reacciona enfadándose. En ésta escena rompe a propósito una jarra de cristal (Imagen N°.53). La madre escucha el ruido y corre hacia su habitación, y Yavad le protesta en el siguiente diálogo:

Yavad: *¿Te dio miedo, madre?*

Esmat: *Pensé que...*

Yavad (enfadado): *Has pensado erróneo, madre. Yo mismo la rompí para avisarte.*

Esmat: *¿Qué significa ese comportamiento? ¿Qué te pasa?*

Yavad: *Ya no soy un niño. Puedo hacer mis cosas.*

Esmat: *Pues, hazlo. ¿Acaso alguien no te deja?*

Yavad: *¿Por qué me tratas como un niño? ¿No habíamos quedado que me dejes ordenar mi habitación, yo mismo? Mi cama, mi escritorio, mis libros. Habíamos quedado que yo mismo haga mis cosas y que nadie me dé su compasión.*

Esmat: *Yo no tenía esa intención. Todas las madres ordenan la habitación de sus hijos.*

Yavad: *Pero madre, yo no soy como todos los demás. Te has olvidado de eso.*



Imagen N°. 53

A través de otras dos secuencias, el director expresa directamente los sentimientos de las personas con discapacidad cuando reciben una atención exagerada. La sobreprotección es un aspecto de importancia en este filme. Se trata de un modo de expresar a los espectadores que la sobreprotección es delicada y en la mayoría de los casos las personas con discapacidad (visual) la interpretan mal, ya que sienten cuestionada su capacidad para satisfacer sus propias necesidades diarias.

#### 4.6.4 Palabras de Maryam, la clave final de la película

Cuando Yavad abandona la fiesta de su boda, Maryam, su novia, lo busca en el parque donde siempre quedaban para verse. Según lo habitual, Maryam empieza a buscarlo haciendo ruido con el bastón, una forma de comunicarse entre ellos (Imágenes N°. 54).



Imagen N°.54

Maryam expresa a Yavad su preocupación por no aceptar la verdad de su padre fallecido, pero finalmente le convence. Maryam dirige las siguientes palabras a Yavad:

*Tú siempre has vivido en los sueños. No me digas que por vivir en la oscuridad no se puede tener deseos. Es verdad que nosotros ciegos vivimos en la oscuridad. Pero podemos escribir y leer en la oscuridad. ¿Los demás tienen esta habilidad? Nuestros oídos y nuestras manos pueden imaginar, percibir y leer todo. No hay que huir de la realidad. Tu padre ya está muerto. Hay que aceptarlo.* (Fragmentos de palabras de Maryam dirigidas a Yavad)

Yavad la escucha y con un silencio le expresa a Maryam su acuerdo. Esta escena permite a los espectadores percatarse de la intensa conexión entre ambos. Maryam influye en Yavad, única persona que puede comprender sus sentimientos, su profundo

dolor.

#### 4.6.5 Conclusión

La película *Las margaritas* está considerada como la primera producción cinematográfica que inserta el melodrama en la historia fílmica del cine iraní postrevolucionario. Se trata de un drama cotidiano, con aspectos trágicos como el homicidio involuntario, la ausencia forzosa paterna y el esfuerzo de las personas invidentes por llevar una vida normal, socialmente aceptada.

Es quizás también la primera película en la era del cine post-revolucionario que trata el tema de la discapacidad visual de un modo central, intentando una introspección en el mundo de los invidentes. El director intenta poner de manifiesto elementos del comportamiento de los invidentes, como el caso insistente de la sobreprotección. En particular, el drama de Esmat, que muestra a través de sus preocupaciones como madre el temor al rechazo social y familiar a su hijo ciego.

A excepción de algunos problemas de comunicación de los ciegos con su entorno, el director de *Las margaritas* enfoca al mundo de la invidencia sin obstáculos para insertarse plenamente en la sociedad iraní. Sin embargo, sigue siendo hoy un problema la adaptación arquitectónica de los lugares públicos para ciegos en Irán. Es un aspecto que no se muestra en la película, ni siquiera en las escenas de desplazamiento del personaje cuando se dirige de su casa al trabajo. Ciertamente, la película no tiene el propósito de mostrar problemas sociales de las personas con discapacidad visual. La ceguera es tratada como un argumento para desarrollar la narrativa fílmica introspectiva de dos personas que se aman, unidos por la oscuridad que a ambos les tocó vivir. Es un filme de esperanza y sufrimiento, de temores y alegrías y de relaciones familiares cotidianas.

No obstante, sí se sugiere que el padre no acepta la ceguera del hijo, aunque lo niegue en su conversación con la madre. El director, a través de las expresiones de la madre, da a entender que la invidencia del hijo fue causa de problemas entre los padres, por lo que hay un personaje (el padre) que encarna o representa el rechazo familiar.

El enternecedor mensaje final de Maryam resume el empeño fílmico central que

consiste en mostrar una historia conmovedora. Y aunque no es su propósito hacer un tratado sobre la ceguera y el mundo de las personas invidentes, logra sin duda elevar el valor de los sentimientos humanos, en los personajes de dos jóvenes que reclaman espacio, reconocimiento y empeño en vivir plenamente en la sociedad a la que pertenecen.

En general, hay que destacar que los personajes ciegos presentados en esta película son aceptados socialmente y que su discapacidad no ha sido impedimento para desarrollar su trabajo o carrera profesional. Como se ve en la película, Maryam va a la universidad y Yavad está trabajando, lo que muestra que su discapacidad no es una limitación.

Rasul Sadr Ameli, el director de *Las margaritas*, enfatiza en las habilidades de los ciegos y advierte de la sensibilidad que tienen. En algunas secuencias emite mensajes sensibilizadores en los que demuestra el disgusto que la sobreprotección provoca en las personas con discapacidad.

Teniendo en cuenta el año de producción de la presente película, en un momento en el que no se hacía mucho caso a los sentimientos y problemas socio familiares de personas con discapacidad (visual), Sadr Amedi ha desarrollado una película exitosa y bien recibida por parte del público, que cumplía el rol de entretenimiento, además de convertirse en un recurso para la sensibilización del público a favor de las personas con discapacidad (visual).

## 4.7 Estación del paraíso

Ficha Técnica	
Director	Amir Tavassol
Guionistas	Nader Moghaddas, Afsaneh Monadi
Año	2006
Género	Social, romántico
Música	Karen Homayounfar
Protagonistas	Shahab Hosseini Sepideh Jodaverdi Mehdi Mayami

| Protagonista ciego: Soroush | |
Datos generales	
Género	Masculino
Edad	28
Clase social	Media
Profesión	Músico
Motivo de la ceguera	Ciego de nacimiento
Sinopsis	*Estación del paraíso* (2006) narra la vida de Soroush, un joven músico invidente, que en el proceso de su tratamiento médico se enamora de la enfermera que le cuida. Ese amor le animaba a recuperar la vista para verla. Pero el día de su operación, se entera casualmente de que la enfermera tiene una cita de pareja con el médico que le trata. Desanimado, muere atropellado por un coche al salir del hospital, pero un ángel lo devuelve en forma de espíritu, para permitirle cumplir el deseo de conocer a la mujer de quien se enamoró, bajo la condición de no revelarse el secreto de su vuelta a nadie. La película describe el alma vidente del joven ciego. La enfermera por su parte, al conocer los sentimientos del joven hacia ella se siente culpable por desatenderlos. Al morir, Soroush se encuentra en un lugar, la *Estación del paraíso*, que da el nombre a la historia, cuya trama de amor mezcla la realidad con la fantasía.  Shahab Hosseini, en su papel como Soroush, es un actor famoso iraní, quien ha sido galardonado como mejor actor del festival de Cannes de 2016. Para poder interpretar el papel, vivió dos meses en un centro para los invidentes, estudiando la forma de interpretar genuinamente el papel de ciego.

#### 4.7.1 La primera parte: Soroush se enamora

Una danza de *sama*<sup>81</sup> inicia la película. El joven Soroush toca el violonchelo. Es ciego, pero muestra grandes habilidades para interactuar con su entorno. Un personaje con discapacidad visual efectuando un instrumento musical sofisticado simboliza las capacidades de los invidentes para asumir la vida plenamente. Es lo que intenta expresar el director al público desde el mismo comienzo del filme (Imágenes N°. 55).



Imágenes N°.55

Pero el joven va a enamorarse. Mientras se prepara para una operación quirúrgica, no puede evitar sentirse atraído por la enfermera que lo atiende. El amor le lleva a desear la videncia. Se emociona con la esperanza de recuperar la vista. Un amigo vidente que se entera de sus sentimientos, le pregunta: *¡Soroush!, si no la has visto a ella, ¿cómo es que te has enamorado?* (un fragmento del diálogo entre Soroush y Qazal).

El director va creando un ambiente en el que se contrastan los dos mundos, el de la videncia y el de la invidencia, y al mismo tiempo, dos maneras diferentes de enfocar el amor. La historia continúa mostrando habilidades de otras personas con discapacidad visual. Poetas ciegos que recitan sus poesías dan la sensación de su inclusión en la cotidianidad social iraní, mientras introduce a los espectadores en un ambiente estético y espiritual que empatiza con los invidentes.

---

<sup>81</sup> También se dice el *sema* (*samâ*). Es un baile sufí relacionado directamente con el movimiento giratorio de los planetas y la conexión con Dios. Es una danza que por los derviches se considera como una cura y el alimento del alma.

Un día antes de su operación, Soroush intenta conectarse con la enfermera, aprovechando la ocasión de su cumpleaños, regalándole un ramo de flores rojas y un osito de peluche. Ella se desentiende, pero le transmite afecto y tranquilidad. De pronto, los años que ha esperado pacientemente para la operación que puede devolverle la visión se convierten en una obsesión. Desea conocer de vista a la mujer de quien se ha enamorado. La esperanza es un factor muy importante en la vida de Soroush, y la posibilidad de disfrutar el amor se añade con fuerza a su afán (Imágenes N°. 56).



Imagen N°.56

Pero, casualmente, se entera de que el oftalmólogo que lo trata también está enamorado de la enfermera y que planea casarse con ella. Esto produce un choque en él. En su desesperación, huye de la clínica, y ya en la calle es atropellado por un coche.

Desde este momento, la historia toma un giro fantástico. Soroush ha fallecido. Se encuentra en otro mundo, pero puede observar a las personas que lloran rodeando su cuerpo sin vida, tendido en la calle. Luego, pasa a un lugar llamado “Estación del paraíso”, donde tiene una conversación con un ángel que va a su encuentro. En la creencia musulmana, los humanos pasan a un mundo de paso después de morir, denominado Purgatorio<sup>82</sup> o Barzaj<sup>83</sup>, y allí estarán el tiempo necesario para conocer su comportamiento en el mundo material, tras lo cual podrían continuar su camino, hacia el paraíso o hacia el infierno. El director ha visualizado ese mundo de paso como una

---

<sup>82</sup> Esta creencia está compartida con el catolicismo.

<sup>83</sup> Como indica en Corán, el Barzaj (برزخ) es el estado intermedio en el que el alma del difunto se queda en una especie de sueño entre el día de su muerte y el día de Juicio Final.

estación, una parada de la esperanza hacia la estación de paraíso.

En las escenas de su conversación con el ángel de la muerte, en la película *Estación de Paraíso*, Soroush ruega por una oportunidad para regresar al mundo material. Pide al ángel que le permita sentir y disfrutar el placer de estar enamorado, ahora que puede ver a su idílico amor. El ruego conmueve al ángel, que le concede unos días de vuelta al mundo de los vivos, pero en forma espiritual, bajo la condición de no revelarse ante nadie, pues para todos, Soroush está muerto (Imágenes N°.57).



Imágenes N°.57

#### 4.7.2 Segunda parte: Soroush puede verla, pero ella no

Concedido el deseo de Soroush, la historia retrocede para recomenzar desde otra perspectiva. Soroush experimenta ahora el mundo en su nueva condición de vidente. Puede reconocer a todos a quienes conocía en vida a través de sus voces y de los olores de sus perfumes. Sin embargo, nadie le reconoce a él. Es un espíritu en forma de espectador. Tiene el mismo aspecto físico, la misma voz, pero las personas con quien se encuentra no lo reconocen. No tienen ninguna idea de quién es.

Para ocultar su identidad, el espíritu encarnado de Soroush se presenta como Nima, con el fin de cumplir la condición que le impuso el ángel para regresarlo temporalmente a su mundo anterior. Como Nima, el joven tiene la oportunidad de experimentar una vida diferente con la intensidad que le proporciona poder observarlo detalladamente. Todo lo ve por primera vez. Va en la búsqueda de Qazal, el amor que le inspiró. La encuentra en la clínica, recostada en una cama, lamentando la muerte de Soroush. Él logra escuchar

sus pensamientos. Ella recordaba cuando el día de su cumpleaños Soroush le ofrecía un afecto que le era desconocido. Le escuchó pensar:

*¡Soroush! ¿Sabes? con el buen gusto que tienes, si pudieras verme, nunca me elegirías como tu mejor amiga, ya que yo soy fea; pero, en realidad, me siento bien ante ti, ya que no puedes ver mis vicios (Imágenes N°.58).*



Imagen N°.58

#### 4.7.3 El sentimiento de culpa de Qazal

Qazal exterioriza su pena por la muerte de Soroush. Le afectaba saber que su desinterés le causara su muerte. En una conversación con su madre, reconocía haber imaginado un romance con el joven. La madre la increpa: *¿Cómo podías tú vivir con un ciego para toda la vida?*, estos diálogos permiten al director confrontar los dos mundos, entre la videncia y la invidencia, a través de los prejuicios y temores de unos respecto a otros.

Pero la historia no presenta a todos los videntes con prejuicios discriminadores para los videntes. En la clínica donde transcurre la historia, el comportamiento del personal, acostumbrado al trato directo con los invidentes era normal y valoraban sus sentimientos.

Nima logra hablar con Qazal, y le recuerda el amor que Soroush sentía por ella. Pero no podía revelarle su identidad para no trasgredir su promesa adquirida en la *Estación del paraíso*. Luego, la relación de Nima con Qazal se torna entre deprimente e irritante. Cuando ella comienza a molestarse, Nima (Soroush), desesperado, gritando hacia el cielo: *Soy Soroush... ¿Por qué me han devuelto al mundo? ¿Para arrepentirme de mi*

*regreso? Regresé para decirle que la quiero, pero sólo le rompí el corazón. Me odio a mí mismo.*

Simbólicamente, Soroush se deshace de su agenda de memorias que tenía en la vida, lanzándola al mar. Y decide alejarse de Qazal. Con este gesto, ha decidido abandonar su vida pasada y enfrentarse a su nuevo destino. Pero, al día siguiente, Qazal encuentra casualmente la agenda de Soroush, que las olas del mar habían devuelto a la playa, lo cual le hacía saber que Soroush había regresado, sin que ella supiera de su presencia.

En el epílogo de la historia, se escucha de fondo el sonido de un coche frenando aparatosamente, al tiempo que una escena muestra un bastón blanco saltando por el aire. Se trata de la recreación de la escena donde Soroush había sido atropellado. Pero esta vez, el joven había logrado escapar de ser atropellado. Está vivo. Toda la historia de su muerte había sido un sueño. Un sueño despierto que le permitió, por unos instantes, poder mirar a Qazal (Imagen N°.59).



Imagen N°.59

#### 4.7.4 Conclusión

La película relata el drama amoroso de un talentoso joven ciego, cuyo intenso enamoramiento le obsesiona por recuperar la vista, para poder ver a la mujer que ama. El director aprovecha esta historia para exponer los diferentes aspectos en la vida de los invidentes, y los diversos contrastes que la relación de estos con los videntes genera en la cotidianidad social iraní.

Soroush representa a un joven de clase social media, inmerso en el sensible mundo del arte. A pesar de su discapacidad visual, ha conseguido involucrarse en su entorno social,

superando los prejuicios y estereotipos que producen sus limitaciones. Es talentoso, jovial, activo y optimista ante la vida. Espera con paciencia la oportunidad de recobrar la visión gracias a la ciencia médica. Pero el encuentro con un intenso amor le genera una obsesión: poder ver a la joven de la que se enamora.

Una serie rápida de acontecimientos permite al director dar un giro fantástico a la historia, concediéndole al joven superar la ceguera a través de la imaginación. Para ello usa el recurso espiritual de tránsito espiritual de los muertos hacia el más allá. Es prácticamente la única referencia religiosa de la película, muy a diferencia de otros filmes de personajes ciegos.

El director logra conectar a los espectadores con la discapacidad visual de un modo muy diferente, a través de un tierno romance juvenil, donde la ceguera es superada con la imaginación. Para lograrlo, no fue necesario detallar la vida familiar del joven protagonista, pues bastaron sus amigos y allegados.

Se trata de una hermosa película que ofrece una forma dulce de conocer el mundo de la invidencia, sin necesidad de recurrir a la denuncia social, ni al argumento religioso, místico o filosófico. Sólo a través de un romance sencillo. Sin duda, un filme original del cine iraní. En esa película la discapacidad está aceptada socialmente. El protagonista forma parte de un grupo de música y toca sin dificultad un instrumento musical. El argumento fílmico no desarrolla la relación de Soroush, como el personaje ciego con su entorno familiar. Por otra parte, su ceguera no ha sido impedimento para desarrollar su trabajo o carrera profesional.

El objetivo que busca el director es, por un lado, mostrar que las personas con discapacidad visual pueden desarrollar habilidades con normalidad. La película hace hincapié en la parte emocional del ciego, del que resalta su capacidad de enamorarse sin la necesidad de ver físicamente a la persona amada. Por otro lado, la intención del director es ofrecer una visión surrealista, al volver a Soroush al mundo material y vivir lo vivido. El objetivo del director es que el público empatice con el protagonista y que comprenda que puede vivir y sufrir las mismas emociones y decepciones de una persona normal; es decir, que no hay diferencia entre lo que puede sentir un ciego y una persona que puede ver.

## 4.8 Postración al agua

Ficha Técnica	
Director	Hamid Jeroeddin
Productor	Foad Nur
Guionista	Sadegh Karamyar
Año	1996
Género	Drama social
Música	Mohammad Reza Aligholi
Protagonistas	Ali Dehkordi Parivash Nazari Gholamreza Ali Akbari Afsaneh Naseri
Organización	Fundación cinematográfica Farabi
Protagonista ciego: Amir	
Datos generales	
Género	Masculino
Edad	25
Clase social	Media
Profesión	Periodista, fotógrafo, pintor, escultor.
Motivo de la ceguera	Efectos químicos de bomba en la guerra Irak- Irán
Sinopsis	<p>Amir es periodista y fotógrafo, además de pintor y escultor, que durante la cobertura de la guerra Irak-Irán estuvo expuesto a los efectos de las armas químicas que se usaron indiscriminadamente en ese conflicto armado. No parecía sufrir de efectos secundarios hasta que, en el día preciso de su boda, comienza a padecer mareos que le obligan a ser atendido en un hospital. El médico tratante le informa a Setareh, su esposa, que él perderá gradualmente la vista, hasta quedar completamente ciego. Gracias a ella, Amir se prepara para adaptarse a la nueva situación de su vida. El título, “Postración sobre el agua” hace referencia a la escena del sacrificio heroico de uno de los personajes de la historia de la película.</p>



### 4.8.1 Introducción

El director comienza la historia usando el recurso de introducir la cámara por una ventana de la casa donde se celebra la boda de Amir con Setareh. De este modo, intenta involucrar en una especie de complicidad a los espectadores en la historia que está a punto de comenzar. En el proceso de comprender lo que le ocurre, la pareja vive situaciones tensas. Ella oculta a Amir el diagnóstico que le condena a la invidencia total. La mayor parte de la historia narra las preocupaciones de Setareh al saber lo que le ocurrirá a su esposo (Imagen N°.60).



Imagen N°.60

### 4.8.2 Las características del personaje invidente

El protagonista es un profesional fotoperiodista que cubre las noticias de la guerra. Al quedar herido regresa a Teherán, pero al reponerse se empeña en regresar al frente de batalla. Su familia, la hermana y su esposa hacen lo posible por impedirselo.

Amir es sumamente nacionalista y se siente comprometido con la guerra que libra su país en contra de un invasor extranjero. Sus fotografías, cuadros y esculturas intentan mostrar los instantes heroicos que resultan del sacrificio de los soldados en el frente, incluso el de su cuñado, quien a pesar de haber perdido un brazo, se reincorporó a la guerra para inmolarsse haciendo estallar un puente.

Amir es generalmente introvertido. Evita hablar de su deseo de regresar al frente de guerra con su familia. Intuye que algo le pasa con su visión, y progresivamente se irá resignando a quedar ciego. Su talento quedará a salvo con la invidencia, pero reducido a

la escultura, que le permite moldear al tacto la figura que desea. La película se concentra mucho en las preocupaciones de Setareh antes de que Amir pierda la vista. No obstante, en los minutos finales se muestra la exposición de pinturas y esculturas de Amir que dan a entender que la pareja ha superado el trauma de la invidencia. Los cuadros y esculturas de Amir expresan el dramatismo heroico de diferentes escenas de guerra, asociados a la espiritualidad del sacrificio.

### 4.8.3 Sobreprotección

Setareh, ya al tanto del destino de Amir, intenta adelantarse e ir adaptando la casa para la invidencia. La hermana de Amir intenta, por su parte, buscar opciones de tratamiento para evitar, infructuosamente, su ceguera total. Amir comienza a sospechar y reacciona negativamente ante los empeños sobreprotectores de su esposa. Cuando Amir quiere viajar al sur de Irán, ella le ofrece su compañía y él le recrimina, en el siguiente diálogo:

*¿De qué tienes miedo? ¿Tienes miedo de que me atropellen los coches? ¿Te da miedo de que me tropiece con las paredes y puertas? ¿Te da miedo de que me caiga en un charco?* (Fragmentos de la película)

Como ocurre con otros personajes en diferentes películas, como en *Las margaritas*, el protagonista ciego rechaza instintivamente la sobreprotección de las personas de su entorno. Aunque Amir aún no ha perdido la vista y ya ha comenzado a resignarse a su destino, rechaza la sobreprotección de su esposa.

### 4.8.4 Dos enfoques opuestos presentados en la película

El director presenta dos enfoques del momento que vivía el país. Uno, el de los protagonistas Amir y Setareh, pues a través de ellos se expone una versión épica y heroica de aquella coyuntura, cuando el resto del país parece vivir en la normalidad, salvo cuando las sirenas de alerta se escuchan de vez en cuando. Estos personajes viven indirectamente el drama bélico, que logra representar Amir a través de su trabajo fotográfico de prensa y de su obra pictórica y escultórica.

El otro enfoque está representado en el esposo de la hermana de Amir, quien se encuentra en Turquía, trabajando en negocios e intentando hacer fortuna, aprovechando

la coyuntura bélica. Como explica Razi (2018):

*Las consecuencias de aquella guerra Irán-Irak la reflejó el cine en forma de confrontación entre la población víctima y sufrida de otra oportunista que se aprovechaba de la situación para hacer fortuna, recreando el contexto de un espacio urbano enfermo y devastado por la catástrofe humana de la guerra (Razi, 2018: 827).*

Estos dos enfoques suelen presentarse como un patrón discursivo en la mayoría de las producciones cinematográficas del género bélico iraní.

#### 4.8.5 Las características familiares y sociales de la protagonista

Amir forma parte de una familia de clase media. Mantiene una relación de respeto hacia su hermana, pese a que ambos piensan de forma muy diferente con respecto a conflicto en el que está envuelto el país. La hermana, más liberal, critica la obsesión religiosa de su hermano y la de su esposa. Amir, en cambio, concibe su vida como una consagración espiritual, que hace mirar al mundo con ánimo de devoción y sacrificio, comprometiendo su trabajo y su arte en ello. Este compromiso le presenta como un personaje íntegro y responsable, que intenta hacer su trabajo de la mejor manera posible.

Al final de la historia, cuando pierde la vista, se muestra como la misma persona del comienzo, aunque más reflexiva consagrada. La película prescinde de narrar los detalles personales de su vida familiar y social.

#### 4.8.6 Conclusión

A través de un relato en la vida de un periodista de la guerra, la película intenta sintetizar el drama de la guerra, contraponiendo los extremos de una sociedad que trata de permanecer ajena al conflicto y de otra sociedad que lo asume como un compromiso religioso y místico. El personaje central es el vehículo que permite a la historia plasmar el sacrificio de quienes mueren y resultan heridos en la guerra, bien sea a través de la fotografía, bien a través de la pintura y la escultura.

Una porción modesta de la cinta muestra escenas en el frente. Mientras que la mayor parte transcurre en la ciudad, que no parece alterada por el conflicto bélico. La boda de

los protagonistas, los diálogos íntimos de la pareja, la conversación en el ambiente del trabajo, un periódico nacional, una galería de fotos colgadas en las paredes y las fotos, cuadros y esculturas del estudio personal son las encargadas de involucrar a los espectadores en el drama de la guerra.

La ceguera del personaje central es el recurso principal al que recurre la película para destacar al espectador las dramáticas consecuencias de la guerra. Sirve además para resaltar las imágenes que ha logrado transmitir el autor, cuando era vidente, en un intento de atraer a los espectadores para vincularlos a la perspectiva épica de la tragedia. No es propósito del director representar la invidencia como un problema social, y por tanto, no se preocupa de la condición social del personaje ciego. Por el contrario, la película concluye con una alegoría de la invidencia como sacrificio y redención espiritual, cuya recompensa es la armonía de la pareja y el logro de la responsabilidad cumplida mediante la exposición artística.

La ceguera no está relacionada con la espiritualidad individual. Por el contrario, el protagonista y la ceguera progresiva anunciada con anticipación en la historia, trasciende lo individual, para representar a todos los soldados que se esfuerzan por defender al país en el frente donde se escenifica la guerra. La espiritualidad individual está concentrada en la fe religiosa, que el personaje muestra en gestos, cánticos y en el ritual de la mezquita, pero asociada a la espiritualidad colectiva.

En síntesis, patriotismo y fe son las palabras que resumen la obra, con el propósito de admirar y honrar el sacrificio de su defensa. La invidencia, el precio que valió pagar para cumplir con esta redención.

## 4.9 De Karje a Rin

Ficha Técnica	
Director	Ebrahim Hatamikia
Guionista	Ebrahim Hatamikia
Año	1992
Protagonistas	Homa Rusta, Ali Dehkordi Heinz Neumann, Sadegh Safaei
Género	Social
Música	Mayid Entezami

Protagonista ciego: Saeid

Datos generales	
Género	Masculino
Edad	+28
Clase social	Media
Profesión	Soldado
Motivo de la ceguera	Efecto de armas químicas

**Sinopsis**

La película *De Karkheh a Rin* (1992) es una de las más representativas del género del cine bélico de Irán. Narra la historia de unos soldados heridos en la Guerra Irak-Irán. Específicamente, que quedaron ciegos como consecuencia de los efectos de las armas químicas. El protagonista de la historia, Saeid, forma parte de un grupo que es enviado para recibir un tratamiento médico en Alemania. En ese país lo espera Leila, su hermana, casada con un alemán y que vive con su hijo. Los soldados heridos logran finalmente recuperar la salud, aunque los efectos de las armas químicas amenazan con provocar otros males. Fundamentalmente, la historia constituye una denuncia contra el uso de estas armas, y las consecuencias dramáticas sobre sus víctimas. En este caso, hay una “heroización” de los soldados como una forma de propaganda de ese conflicto. Sin embargo, se incluyen deserciones y otras opiniones anti-bélicas que no mellan el carácter épico de la trama.

## 4.9.1 Introducción

Con guion y dirección de Ebrahim Hatamikia, la película es producida en 1992, y narra el destino de un grupo de víctimas de las bombas químicas en la guerra Irán-Irak, que han quedado ciegos. El gobierno, preocupado por la condición de sus soldados heridos, los envía a Alemania para que puedan recuperar su vista.

Uno de los soldados de ese grupo intenta pedir asilo a Alemania, pero es descubierto y rechazado por sus compañeros de guerra, entre ellos Saeid, el protagonista de la película. Este caso es usado como recurso discursivo contra la disidencia y las desertiones. De hecho, desde el mismo comienzo de la guerra, se exponen opiniones que se oponían a la misma. Además, los horrores de un conflicto tan destructivo, con el uso de armas no convencionales de exterminación masiva, hacía decaer el fervor y en entusiasmo en las tropas voluntarias alistadas para el frente. La película apuesta por la narrativa de la defensa de la patria, Irán, contra un agresor invasor, Irak, y por la moral alta de sus soldados. Es por tanto un filme épico, narrado mediante las vicisitudes de un protagonista, una de las víctimas del conflicto y un grupo de personajes de su entorno familiar y social.

Leila, la hermana de Saeid, vive desde hace años con su marido alemán y su hijo Yunes en Alemania. Ella hospeda y atiende a su hermano Saeid en su proceso de tratamiento y curación. Representa el otro enfoque de la cultura iraní con respecto al conflicto.

Para poner énfasis al drama de las víctimas de las armas químicas, los médicos alemanes advierten que, aun cuando pueden tratarse y disminuir los efectos de la ceguera, los gases químicos pueden producir un tipo de leucemia. Saeid es diagnosticado con esta enfermedad, lo cual aumenta el dramatismo de su historia. Además, su esposa embarazada, que vive en Irán, sufre un aborto, como consecuencia de las angustias y presiones que la situación bélica causa en la sociedad iraní. Su tragedia, sin embargo, no la altera sino que refuerza el valor del sacrificio que él ha aportado como soldado en la defensa de su patria.


## 4.9.2 La invidencia como efecto colateral

*De Karkheh a Rin* fue seleccionada como la mejor película en la 11° Festival Nacional de Fayr, y además el premio al mejor maquillaje en el dicho festival. Actualmente continúa siendo el filme emblema del género bélico.

Su narrativa se concentra en el drama social de un personaje que ha quedado invidente por una causa que es el centro del argumento de la historia. La curación del protagonista al final del filme se presenta como una especie de redención de su propio drama personal, que sufre con relación a su familia y con sus compañeros soldados. Una redención que confirma que el sacrificio estaría compensado con la meta final que es la defensa de la patria.

Teniendo en cuenta los objetivos de esta tesis, el tema de la discapacidad visual no es el argumento principal en esta película en particular, sino más bien un efecto colateral. En consecuencia, la ceguera no es tratada como eje narrativo, pues el discurso se centra en el debate sobre la guerra, sus efectos, y la denuncia sobre el uso de armas prohibidas, condenadas por los tratados internacionales, que usa el enemigo agresor de Irán. Sin embargo, la simbología dramática de la ceguera como consecuencia trágica y el precio del sacrificio es suficiente como para incluir la película en la base de datos de la presente investigación.

#### 4.10 Los días de la vida

Ficha Técnica		
Director	Parviz Sheij Tadi	
Guionista	Saied Saady	
Año	2011	
Protagonistas	Hamid Farroj Neyad Hengameh Ghaziani Karim Akbari Mobarakeh Kurosh Soleimani Hossein Salar	
Género	Bélico	
Música	Mohammad Reza Aliqoli	
Protagonist ciego: Amir Alí		
Datos generales		
Género	Masculino	
Edad	+40	
Clase social	Media	
Profesión	Médico	
Motivo de la ceguera	Efecto de armas químicas en la guerra	
Sinopsis	<p>Del género bélico, <i>Los días de vida</i> narra la épica heroica de dos médicos en un hospital de campaña en el frente, durante los días finales de la Guerra Irak-Irán. El día que se anuncia el alto al fuego, el hospital fue objeto de un ataque con armas químicas y el personaje principal, el médico Amir Alí, queda ciego a consecuencia de ello. Esto no le impide, sin embargo, salvar la vida de un soldado gravemente herido que requiere cirugía de emergencia, con la ayuda de su esposa Leila.</p>	

#### 4.10.1 Introducción e interpretación de la película

La historia de *Los días de vida* (1989) cuenta la épica de una pareja de médicos iraníes, Leila y Amir Ali, dedicados a atender a los heridos de guerra en un hospital de campo en los frentes de batalla. El hospital es atacado poco antes del día del alto al fuego, quedando atrapados, mientras atienden a los heridos. Pero, a consecuencia del ataque con armas químicas, el médico Amir Alí queda ciego. Aun así, logra salvar la vida de un soldado herido de gravedad, mediante una arriesgada operación quirúrgica que lleva a cabo estando invidente.

Si bien la invidencia no es el tema principal de esta película de género bélico, sí es usada como recurso para exaltar el gesto heroico del médico iraní en el cumplimiento de su deber, más allá de las circunstancias e impedimentos. *Los días de vida* ganó muchos premios en el 30º Festival de Fayr, entre ellos, el Diploma de Honor de la mejor película para Saeid Saady y para mejor sonido a Faramarz Abolsedgh, y el *Simorq de Cristal* para la mejor dirección a Parviz Sheij Tadi, a la mejor actriz a Hengameh Ghaziani, a la mejor dirección de cámara a Amir Karimi y al mejor maquillaje a Abbas Salehi.

Esta película tiene un objetivo propagandístico. Es una denuncia contra esa guerra y el uso de armas químicas contra la población y los edificios “protegidos”, como son los hospitales. El mensaje es que el enemigo no respetó los espacios “humanitarios”. Frente a ello, se antepone la figura del médico, que es capaz de hacer actos de heroísmo pese a las dificultades creadas por el enemigo.

## 4.11 Dos ojos sin luz

Ficha Técnica	
Director	Mohsen Majmalbaf
Guionista	Mohsen Majmalbaf
Año	1983
Género	Drama social
Música	Hesamoddin Seraj
Protagonistas	Mohammad Kasebi Mayid Mayidi Reza Cheraghi Habib Valineyad
Protagonista ciego: Yadollah	
Datos generales	
Género	Masculino
Edad	14
Clase social	Media
Motivo de la ceguera	Ciego de nacimiento
Sinopsis	Es la historia de un hombre llamado Mashhadi, el padre de Yadollah, un adolescente de 14 años nacido ciego, en el contexto de la Guerra Irak-Irán. Mashhadi quiere participar en la guerra e intenta desplazarse al frente en la frontera con Irak. Pero diversas circunstancias se lo impiden, y debe quedarse en su pueblo, ayudando a las familias cuyos hombres peleaban en el conflicto. Después de que su hijo ciego fuera desahuciado por los médicos, decide acudir al mausoleo del Imam Reza <sup>84</sup> , en Mashhad, para rogar por un milagro <sup>85</sup> que le devuelva la visión a su hijo.



<sup>84</sup> El octavo Imám en creencias musulmanes chiíes.

<sup>85</sup> El milagro o *mu'yizah* se encuentra en las creencias musulmanas. De acuerdo con el Islam, los milagros son realizados con el permiso de Dios por parte de los profetas. Son actos extraordinarios fuera del control de la ciencia y la sabiduría del ser humano.

### 4.11.1 Introducción

*Dos ojos sin luz* (1983) fue realizada y dirigida por Mohsen Majmalbaf<sup>86</sup> cuando la Guerra Irak-Irán llevaba casi tres años desde su inicio. La influencia del conflicto era inevitable, como con casi todos los filmes iraníes de entonces, cuando los directores basaban sus argumentos narrativos en sus terribles y trágicas consecuencias.

*Dos ojos sin luz* es esencialmente una muestra de las creencias religiosas que fueron expuestas al extremo para justificar el conflicto y motivar a la población a participar directa o indirectamente. Los argumentos del gobierno revolucionario usaban conceptos como “Defensa Sagrada”, dado que definían el conflicto como la “Guerra Impuesta” por la agresión iraquí, y promoviendo un culto al martirio y a la muerte como vía para alcanzar el Paraíso. Los caídos en la guerra eran consagrados como mártires, ya que morir en la guerra, en defensa del país, no significaba un fin trágico sino una manera heroica de ser recibido por Dios.

Sin alejarse del poderoso sentimiento religioso que predominaba en la época, Majmalbaf intenta exponer dos actitudes de los iraníes frente al conflicto. Por un lado, la de aquellos que se entusiasmaban en participar en la guerra para defender las fronteras de su país y de su religión, que entonces estaba considerablemente influida por el líder religioso de aquel momento, el Imam Jomeini.

La otra actitud era la de los que se negaban a participar en la guerra, y que tampoco se ofrecían como voluntarios para ayudar a las familias de los caídos en combate. En este grupo de personas, Majmalbaf incluye a aquellos que se aprovechaban oportunistamente del conflicto, lucrándose en el mercado negro con los bienes escasos. De modo que en esta película, el director enfrenta a estos dos grupos culturalmente opuestos, definiéndolos como dos generaciones radicalmente distintas.

---

<sup>86</sup> Mohsen Majmalbaf (makhmalbaf), es escritor, guionista, director y productor de cine iraní. Es, fundador en 1996 de la escuela alternativa de cine *Makhmalbaf Film House*, actualmente su empresa. Es un destacado activista por los Derechos Humanos en Irán. Forma parte del movimiento denominado la *Nueva Ola* del cine iraní, y sus producciones han participado en diversos festivales internacionales, por lo cual se ha convertido en uno de los grandes exponentes de la cinematografía de Irán con 22 películas, la última de las cuales, *El presidente*, la produjo en 2014. En su adolescencia, Makhmalbaf fue un activista revolucionario que luchaba contra el Sha de Irán, razón por la que fuera encarcelado a los 17 años, sufriendo torturas que le hicieron perder la movilidad de sus piernas. Es liberado con la Revolución Islámica, en 1979, recuperándose de sus lesiones mediante varias operaciones, que le permitieron volver a caminar. Desde entonces, abandonó la idea de la lucha armada y optó por la no-violencia y el activismo literario alegando que más que cambios políticos, su país requería cambios en la cultura. A pesar de la censura, logró hacerse un lugar importante en el público iraní de diversas generaciones. *Dos ojos de luz* fue su segundo filme, tras *Tobeh Nasuh*, realizada el año anterior.

La ceguera del personaje secundario, el hijo del protagonista, es la ocasión que aprovecha Majmalbaf para exponer la fuerza del sentimiento religioso en Irán de aquella época. De modo que el personaje, Yadollah, un adolescente de 14 años, tiene un papel complementario en la película, además de cumplir el rol de personaje pasivo, por lo que prescinde de desarrollar relaciones interpersonales entre el personaje invidente con su entorno. Sin embargo, la ceguera del personaje adolescente es una discapacidad aceptada y asumida por la convivencia entre familiares y amigos. No se muestra signo alguno de sobreprotección, conmiseración o lástima, una característica que suele contraponerse en las películas con personajes invidentes. Esto se debe a que el tema de la ceguera no es un aspecto esencial del filme de Majmalbaf, sino un recurso literario para construir un tejido religioso que necesita para exponer el maniqueísmo que propone en su historia.

Sin embargo, se describe el trato respetuoso que recibe Yadollah por parte de los miembros de la familia, quienes cumplen satisfactoriamente con las necesidades del joven invidente. Tal discapacidad no influye de manera importante en sus relaciones familiares. Yadollah aparece en pocas secuencias en la pantalla.

Tampoco se muestran rasgos de culpabilidad, soledad, ni tampoco de rechazo social o familiar. Para este filme no es relevante en absoluto el problema de la inclusión o exclusión social de las personas con discapacidad visual, o la carga social o familiar que esto implica. Sencillamente se ignora este aspecto.

#### 4.11.2 Creencias religiosas y discapacidad

Antes de que Mashhadi intente alistarse en la guerra, acude con su hijo al médico con la esperanza de curarle. Pero el médico le explica que la medicina no puede hacer nada para devolverle la vista. Descartada la ciencia, Mashhadi se aferra a sus creencias, y lleva a su hijo al Santuario de Imam Reza<sup>87</sup>, con la segura esperanza de un milagro. En los primeros días de su estancia en el santuario, el joven abre lentamente sus ojos y logra ver la luz y empieza a emocionarse. Y en medio del público grita “puedo ver”. La gente al enterarse, replica que Imam Reza ha concedido un milagro. La muchedumbre

---

<sup>87</sup> El Santuario de Imam Reza es un antiguo mausoleo construido en el año 818, compuesto por una mezquita, un museo, una biblioteca, diversos seminarios teológicos, un cementerio, una universidad islámica y otros servicios, ubicado en la ciudad iraní de Mashhad y por su majestuosidad es actualmente uno de las grandes atractivos turísticos de Irán, visitado tanto por chiíes como por suníes.

lo cargan a hombros tratándolo como un ser sagrado, que ha sido bendecido por Dios. El milagro había ocurrido, la historia se ha inclinado por la fe antes que por la ciencia, y en el encuentro con la religiosidad el pueblo se reconoce y regocija de tal modo que la guerra pierde sentido (Imagen N°.61).



Imagen N°.61

### 4.11.3 Conclusión

El destacado director Mohsen Majmalbaf, quien ahora vive fuera de Irán, es un cineasta muy diverso, reacio a encasillarse en una temática y en un estilo en particular, ofreciendo diferentes enfoques en cada película que realiza.

En el caso de *Dos ojos sin luz*, su objetivo no fue tratar el tema de la ceguera como un problema social. Yadollah es un personaje simbólico y la ceguera pasa a ser un tema religioso en tanto un acto de fe. La película no aporta nada más al tema de la invidencia. Para esta historia, la ceguera es un recurso metafórico que propone el reencuentro religioso más como una identidad cultural del pueblo iraní que como un debate teológico propiamente dicho.

El director expone la misericordia divina como un evento que puede unir nuevamente a un pueblo fracturado por guerra, dividido entre la fe ciega, por un lado, y el oportunismo indiferente, por el otro. De eso se trata el milagro de la recuperación de la videncia: de la posibilidad de que toda una nación se recupere milagrosamente de su ceguera.

## 4.12 Avinar

Ficha Técnica	
Director	Shahram Asadi
Guionista	Ensiyeh Shah Hosseini Shahram Asadi
Año	1991
Género	Drama social
Música	Mayid Entezami
Protagonistas	Parviz Pour Hosseini Hossein Panahi Mehdi Fathi
Datos generales	
Género	Masculino
Edad	50
Clase social	Media
Motivo de la ceguera	Ciego por efectos de armas químicas
Sinopsis	<i>Avinar</i> <sup>88</sup> (1991), producida en 1991, fue dirigida por Shahrma Asadi. Enmarcada en el género bélico, relata la vida de un grupo de damnificados por la guerra entre Irak e Irán, perdidos en un desierto en Halabja. Es la única película de la muestra seleccionada para este trabajo en la que el personaje invidente muestra un comportamiento antisocial.



<sup>88</sup> Link de la foto: <http://www.sourehcinema.com/Title/Title.aspx?id=138109201548>

#### 4.12.1 El análisis e interpretación de la película

Mientras un grupo de damnificados que huyen de la guerra se pierden en el desierto de Halabja<sup>89</sup>, en la frontera con Irak, un joyero rico, en otra parte del mismo desierto, que ha perdido la visión por armas químicas, contrata a un guía conocedor de la zona para que lo guíe hacia un lugar seguro. Pronto, otras personas perdidas se dan cuenta y comienzan a seguir al ciego y a su guía. Esto molesta al joyero, quien reclama la exclusividad del guía para sí, por lo que nadie tenía derecho alguno para seguirles. Aunque *Avinar* usa el recurso del personaje joyero para exponer el comportamiento antisocial e inmisericorde de algunas personas pudientes, el largometraje iraní se concentra en mostrar el sufrimiento de los civiles afectados por los bombardeos con armas químicas. Narra con detalles las tragedias familiares de los sobrevivientes que, además de haber perdido a sus seres queridos en los bombardeos, deben completar una gesta para escapar de los horrores de la guerra e intentar ponerse salvo. La narrativa es cruenta y muy dura, y el filme debe apuntarse como del género bélico en su totalidad.

Uno de sus personajes, el joyero egoísta, forma parte de la trama en el sentido de agregar más intensidad al drama del éxodo de los civiles en busca de refugio. La ceguera del personaje es parte y consecuencia de la acción bélica y en nada tiene que ver con el comportamiento del personaje invidente.

Así pues, la invidencia no es la temática central de la película, sino que es apenas un recurso colateral con el que el director intensifica el drama de la tragedia de la guerra. A efectos de este trabajo, se ha incluido este largometraje por aludirse a un personaje invidente, que es uno de los criterios preestablecidos para esta investigación.

No obstante, *Avinar* se aleja del resto de los criterios de análisis que son objetivos de nuestra tesis. La invidencia es un aspecto secundario, que no influye en el comportamiento de los personajes, ni siquiera para forzar al personaje joyero perdido en el desierto y en condición de videncia, todos requieren el auxilio del guía conocedor del territorio. Si bien el filme no deja de ser un interesante testimonio de esa parte terrible de la historia de la guerra de Irán-Iraq, no cumple con el propósito que motiva el presente trabajo.

---

<sup>89</sup> Es una ciudad de Irak y está situada a unos 240 kilómetros al noreste de Bagdad y a 14 kilómetros de la frontera de Irán.

## 4.12.2 Conclusión

El cine es un espejo que refleja la vida cotidiana en todas las culturas. Especialmente, en las culturas más místicas y religiosas. Esta reflexión se aplica muy bien a la cinematografía iraní, sobre todo cuando asume la temática de la discapacidad en la narrativa cinematográfica. En ese mundo, la vida cotidiana parece adquirir una transcendencia muy atractiva para el discurso del cine.

En el caso de Irán, la discapacidad conecta al cine no sólo con la realidad social de los ciegos sino con las tradiciones espirituales antiguas y recientes del pueblo persa. El incremento de la temática de la discapacidad, más precisamente de la invidencia, en la cinematografía durante este período en estudio, es decir, en la etapa postrevolucionaria, puede explicarse por la irrupción de la revolución islámica de 1979, tras el lapso de tiempo de la dinastía de los Pahlaví<sup>90</sup>, caracterizada por la occidentalización cultural, entre 1941 y 1979.

La política cultural revolucionaria simpatizaba con el retorno a las tradiciones tanto islámicas como persas. En esta tradición, la ceguera ocupa un significado especial en la antigua filosofía persa, que fue inmediatamente absorbida por el Islam. Así pues, muchos directores exploraron diferentes temáticas para retomar dichas tradiciones.

Es preciso tomar en cuenta que el Islam había entrado en Irán muchos años antes de la Revolución Islámica, pero la revolución provocó un movimiento cultural, volviendo a la identidad tradicional del pueblo iraní. Y así, la espiritualidad logró ganar una posición central en el pensamiento de los miembros de la sociedad, entre ellos los directores, quienes en sus películas intentaban acercarse más al mundo espiritual, tanto para poder lograr la licencia de proyección de las películas en el marco de las nuevas políticas culturales establecidas en la etapa postrevolucionaria, como para acercarse más a las audiencias a través de temas espirituales basados en la naturaleza humana.

Otro acontecimiento que explica la súbita profusión de la temática de la ceguera en el cine iraní fue la cruenta guerra entre Irak e Irán, que estalla a finales de 1980, hasta 1988. Se estima en un millón de soldados y civiles los fallecidos de ambos países. Pero el uso indiscriminado de armas químicas como el gas mostaza y gas sarín por parte del

---

<sup>90</sup> Los Pahlaví ha sido la última dinastía que gobernaron sobre Irán, entre 1925 y 1979 y se consideran la última monarquía iraní que se derrocó por la Revolución Islámica en 1979.

régimen de Saddam Hussein, intentando compensar su inferioridad numérica respecto al ejército iraní, provocó numerosas bajas por discapacidad, entre ellas la ceguera, especialmente del lado iraní. Las trágicas consecuencias de esa guerra fueron objeto de la cinematografía desde muchas perspectivas, mayormente de tipo épico heroico. No obstante, en el modelo de películas que los directores desarrollaron se enfatizaba más en el mundo espiritual pero no se muestra el lado problemático de esta discapacidad en el contexto de la sociedad; es decir, en ninguna película se hace una crítica hacia las barreras físicas existentes para los ciegos, y tampoco se trata acerca de la dificultad del acceso a un puesto del trabajo, la falta de recursos o los problemas sociales para contraer matrimonio, debido a este tipo de discapacidad.

Estos dos aspectos señalados en los dos párrafos anteriores influyeron considerablemente en la preocupación de muchos directores de cine. En consecuencia, el aparato crítico para el análisis de las películas seleccionados como base para el presente trabajo intenta captar la sensibilidad social ante el reto de rescatar las tradiciones originarias del pueblo persa, y también formar parte activa del movimiento cultural que se gestaba como parte de la revolución islámica en la que se hallaba sumergida la población

La invidencia en particular se ofrece a los directores como un rico recurso tanto narrativo como discursivo. En primer lugar, permite la conexión directa con la espiritualidad profunda del pueblo persa, contenida especialmente en la filosofía sufí, más antigua incluso que el Islam. En segundo lugar, porque la ceguera impone condiciones al conjunto de las relaciones humanas, permitiendo al director destacar los aspectos tanto positivos como negativos que retratan a la sociedad iraní de su tiempo, y contribuyendo con un ambiente de intimidad cultural pocas veces vista en el cine tradicional antecesor al llamado período revolucionario. Por último, y sin descartar otras variables, la invidencia representa una especie de heroicidad que se acopla muy bien, especialmente, con el género bélico. Ya sea para exaltar los valores patrióticos que se implicaron en aquella costosa guerra que nadie ganó, como también para promover una corriente antibelicista en la población. La ceguera representaba, a un mismo tiempo, tragedia y dolor, pero también sacrificio y heroicidad.

Probablemente, en estos aspectos antes mencionados, estribe la diferencia entre el cine iraní con respecto al resto de la cinematografía mundial: en el uso de invidencia como recurso narrativo y en la estrecha relación de la ceguera con la espiritualidad. En casi

todas las películas analizadas para este período en particular, se percibe la conexión filosófica y teológica tanto de manera directa como indirecta. En este aspecto crucial puede afirmarse que la aportación de la cinematografía iraní al mundo adquiere una singularidad que explica el éxito internacional de algunos de sus filmes, en los que la ceguera teje la trama principal en cada historia.

## 5. CONCLUSIONES

Para concluir con esta investigación, se propone encuadrar el resultado de los análisis de las películas representativas del cine iraní en las siguientes estrategias:

### 5.1 La invidencia como recurso místico y enfoque espiritual.

El cine iraní aprovecha la historia narrada en películas con personajes ciegos para mostrar códigos culturales y mentalidades de la sociedad religiosa. La invidencia se convierte en un recurso metafórico, con el cual promover el reencuentro con lo religioso, como forma esencial de la identidad cultural del pueblo iraní. No se observa debate teológico alguno. La religión es un encuentro espiritual muy interior de cada individuo. En la película *Dos ojos sin luz* (1983), por ejemplo, el director expone la misericordia divina como un evento que puede unir nuevamente a un pueblo fracturado por la guerra, dividido entre la fe ciega, por un lado, y el oportunismo indiferente, por el otro. De eso se trata el milagro de la recuperación de la videncia, de la posibilidad de que toda una nación se recupere milagrosamente de su ceguera.

Algunas producciones, como *El color del paraíso* (1997), sirven también para exponer el contraste entre la pobreza espiritual frente una vida enriquecida por la fe y la religiosidad. La ceguera del niño protagonista de esa historia es, a un mismo tiempo, una especie de maldición que se asume como un fracaso personal, pero también como una oportunidad para percibir la riqueza del mundo y la espiritualidad interior.

La ceguera es igualmente un recurso narrativo para el cine iraní con el que se exponen las trabas de la convivencia social, para cuya superación ayuda la comprensión entre el mundo material del mundo espiritual. Unánimemente, esta filmografía critica la pobreza existencial de la sociedad iraní, acosada por el drama de las vidas insatisfechas. El niño protagonista de la última película mencionada es un ser pleno y feliz, a pesar de su invidencia. Y esta felicidad se contagia a quienes lo rodean. Se trata de un poderoso mensaje. La luz espiritual sólo es visible a los ricos de espíritu y nada es más extraordinariamente simple que el hecho de que un niño lo resume. Así pues, la oscuridad no tiene que ver con la invidencia sino con la discapacidad espiritual.

La película *Bab'Aziz* es una proclama de la búsqueda de Dios o la Verdad, la Luz de

luces, a través de la sabiduría sufí, de tradición muy antigua el mundo persa. La película narra el viaje espiritual de un anciano sufí, Bab'Aziz, cuya ceguera representa el símbolo de su separación del mundo material.

La historia de Bab'Aziz transcurre con altibajos de soledad y compañía, de olvido y de fe, reverenciando a Rumí, el sabio sufí persa: *¿Por qué debo buscarlo? Soy el mismo, soy como él. Su esencia habla a través de mí. ¡Me he estado buscando!*<sup>91</sup> (Rumí, 714-715). Esta es una película esencial, que invita a conocer, a través de una historia sencilla, una de las filosofías teológicas más antiguas que conozca la humanidad, y cuyos postulados espirituales pueden encontrarse en todas las cosmogonías religiosas de todas las sociedades humanas, más allá de las fronteras geográficas y de tiempo. Todas coinciden en aludir a secretos del cosmos y del microcosmos, que se encuentran en el interior de cada ser humano. Y para acceder a los secretos del mundo eterno es preciso un largo viaje espiritual, que eduque al corazón a escuchar, de aquellos que aprenden a hacerlo.

Desde esta perspectiva, la ceguera en el cine iraní no se limita a abordar el tema de ceguera desde la perspectiva de la discapacidad. En realidad, pocos filmes lo hacen. La más de las veces, la invidencia es completamente irrelevante. Es un recurso para asistir al viaje espiritual de los personajes que cierran sus ojos al mundo material y comienzan a mirar al universo a través del alma, tanto desde un enfoque religioso como desde un enfoque emocional. La ceguera se concibe entonces como el camino más directo para alcanzar la Verdad anhelada. Predican con moralejas y metáforas, tal como lo hacen muchas religiones, escogiendo la resolución conciliatoria y fraternal para superar la angustia humana, y donde la relación de Dios permite reconciliarse al mismo tiempo con el mundo material.

El cine iraní concentra mucha espiritualidad, desde donde intenta promover un comportamiento idílico. Y acto seguido, advierte de la fragilidad de ese equilibrio y de las consecuencias de alterarlo. La ruptura con esa tradición, con ese equilibrio, puede precipitar el mundo hacia el colapso, tal como se narra, intensamente, en la película *El sauce llorón*, donde se impone el inevitable dilema entre el orden y el caos que provoca su ruptura.

---

<sup>91</sup> Rumí, Jalaeddin (714-715), "Frase de Rumí", consulta 31 de diciembre de 2017. Disponible en <https://akifrases.com/frase/128319>

## 5.2 La ceguera como metáfora y símbolo de pureza

En el cine iraní se utilizan mucho las metáforas y los símbolos como una estrategia literaria. No se puede optar por utilizar la metáfora como una herramienta de hablar de forma indirecta de una realidad que no se puede contar, sino que esta estrategia enraíza más en la identidad de un país que es la cuna de literatura y de muchos poetas desde muchos siglos atrás. De hecho, hay un tipo de pensamiento que ya es un patrimonio cultural de la generación, pasado que acompaña la identidad de país persa. Así que los directores no se excluyen de esta identidad y combinan la literatura y el arte como una forma de narrar las historias y dotarlas de mayor profundidad, a la par que tratan de hacer pensar a la audiencia. En las películas centradas en la ceguera también se nota esta característica.

El director de la película *El color del paraíso* (1997) propone presentar la ceguera como una forma de ver la luz interior en cada ser humano. El niño ciego protagonista demuestra que se puede percibir la naturaleza con tanta o más intensidad. Y esa capacidad le remite a la paz interior y a una gran fuerza espiritual. La combinación de la luz y de los colores son extraordinarios recursos narrativos en esta película, que es donde reside su fuerza conmovedora. Y ello le permite tejer una red de relaciones entre los símbolos tradicionales de la religiosidad y una filosofía amorosa de la vida. Al mismo tiempo, descargan al narrador de complejidades, permitiéndole desarrollar una historia tan sencilla como profunda.

Algunas películas como *Los ojos negros* (2002) pueden considerarse una excusa para difundir literatura y la visión idílica y poética del mundo, en su constante enfrentamiento contra la frivolidad, la banalidad y el cálculo hedonista. Los poemas de la exitosa, aunque atormentada protagonista de esta película, simbolizan la intensidad de las emociones. Su inexplicable condición de invidente, y la despreocupación por detallar el origen de la ceguera, otorga, sin embargo, una poderosa fuerza al relato. El corazón, como asidero de la luz y la calidez del Sol, como ánimo y guía en el camino de los sentimientos más sublimes.

Pero la oscuridad de la ceguera, el rechazo, el abandono, el desencuentro, el interés por lo material y la soledad acechan a la joven poeta protagonista de *Los ojos negros*. Sólo

la amistad y el amor en el filme es irrelevante el orden de ambos sentimientos, es el refugio para resistir y mantenerse firme y con esperanza. Sólo cuando se ausentan el amor y la amistad, el mundo se derrumba. Sin la esperanza de su amor extraviado, la protagonista se abandona a una suerte fatal. La invidencia aquí es el vehículo para repotenciar el discurso poético.

### 5.3 Heroización de los ciegos en películas de género bélico

El impacto de la guerra entre Irak e Irán tuvo muchas consecuencias para la sociedad iraní, las cuales se reflejaron de muchas maneras en la cinematografía nacional. La ceguera fue usada por el género bélico como un modo de elevar el dramatismo de la guerra. En ocasiones para la denuncia en forma de posturas antibelicistas. En otras, como una oda exaltada a los héroes que sacrificaron sus vidas para la defensa de la nación, y también para resaltar la condición épica de los personajes en el frente quienes, aún ciegos como consecuencia del conflicto, llevan a cabo actos heroicos, más allá de lo imaginable.

En el mundo de los héroes, la ceguera no está relacionada con la espiritualidad individual. Por el contrario, los personajes ciegos trascienden lo individual: representar a todos los soldados que se esfuerzan por defender al país en el frente. La espiritualidad individual es relegada a la fe religiosa, que los personajes muestran con gestos, cánticos y rituales en los templos y mezquitas. Se trata de una espiritualidad colectiva. El ejemplo más destacado se ofrece en *Los días de la vida* (2011), cuando un médico en el frente queda ciego pero ello no le impide practicar una cirugía salvadora.

Los personajes invidentes en todas las tramas analizadas son elevados a la condición héroes, que enfrentan sus conflictos, sus ansiedades y sus temores de diversos modos. Un patrón común es detestar la conmiseración, la lástima y el tratamiento especial. Así que intentan destacar en su sociedad, y además de útiles, superar incluso a los videntes en destrezas y habilidades.

Además, los directores de producciones de género bélico aprovechan para dar un uso propagandístico de las películas denunciando el uso de armas químicas y de una cierta forma hacen una exaltación de los valores patrióticos representados por los soldados, que sufren las consecuencias de ese conflicto.

## 5.4 La ceguera y el reflejo de sus problemas en el cine

En síntesis, los directores presentan tres grupos en torno a las personas con discapacidad visual en la sociedad iraní. Un primer grupo lo representarían aquellos personajes que creen en la capacidad de las personas ciegas y les ayudan a desarrollar sus habilidades. Es el caso de la esposa de Yusef en *El sauce llorón*. Un segundo grupo lo constituyen aquellos personajes que consideran a las personas ciegas como una carga social y/o familiar. Por ejemplo, el caso de padre de Mohammad en la película *El color del paraíso* o el de la hermana de la joven poetisa en *Los ojos negros*. Un tercer grupo aparece representado por las personas que creen en la habilidad de los invidentes, pero que evitan acercarse o comprometerse por temor a ser malinterpretados, como en la película *Los ojos negros* (2002), el caso de Surena, el personaje que se había enamorado de una joven ciega, pero no podía expresar sus sentimientos temiendo ser malentendido, pues en vez de amor se podría entender como compasión.

Las producciones cinematográficas iraníes basadas en el tema de la ceguera atestiguan estas realidades y aportan a la agenda mediática la problemática de este colectivo. La mayoría de las películas tratan la discapacidad visual positivamente, y son cuidadosos con el acercamiento lo más riguroso posible al tema. El cine iraní permite a los espectadores hacerse una idea del mundo de la discapacidad, de sus problemas y de sus reivindicaciones o demandas sociales.

La mayoría de los personajes ciegos son aceptados socialmente. Su discapacidad no es impedimento para trabajar, desarrollar una carrera profesional y llevar una vida normal. Y más bien se tiende a destacar habilidades, advirtiendo de la especial sensibilidad de los invidentes.

Los ciegos, por su parte, son representados como personas que aceptan gallardamente su situación sin lamentarse, y consideran la sobreprotección como una discriminación hacia ellos. Es un patrón que se repite en la mayoría de los filmes. Especialmente en *El sauce llorón* (2004), cuando un personaje adulto nacido ciego se queja constantemente de la sobreprotección de su esposa, o en la película *Las Margaritas* (1984).

Los directores del cine iraní buscan la aceptación social del mundo de la invidencia a través de historias que conmuevan y motiven a la audiencia. No demandan reivindicaciones propiamente, aunque denuncien problemas de infraestructura que suelen entorpecer con la inclusión masiva de las personas ciegas en la sociedad. Para la

mayoría de los directores, lo importante es sensibilizar, primero a la sociedad, en el sentido de aceptar a las personas ciegas, reconociendo sus propias habilidades como destrezas que permiten su independencia. Progresivamente, la cinematografía iraní ha contribuido a promover una mentalidad más inclusiva, que es un paso previo para empoderar a la opinión pública como fuerza para provocar cambios y disminuir la condición de aislamiento social de los invidentes en la sociedad iraní.

Con pocas excepciones, la mayoría de los personajes ciegos logran una aceptable comunicación con su entorno familiar y social. El director de *Las margaritas* enfoca el mundo de la invidencia como una cualidad que no ofrece obstáculos para insertarse plenamente en la sociedad iraní. Sin embargo, en la actualidad persisten los problemas de adaptación arquitectónica para invidentes en los lugares públicos en Irán. Las películas no suelen mostrar este problema, ni siquiera en las escenas de desplazamiento. La ceguera es tratada como un argumento para desarrollar una narrativa fílmica de introspectiva de sus personajes como seres que aman y dejan de amar, que se encuentran y se desencuentran, y que, además, deben hacer frente a la oscuridad en que les tocó vivir. *Las margaritas* supone un filme de esperanza y sufrimiento, de temores y alegrías y de relaciones familiares cotidianas.

De todas formas, los directores usan el cine como un recurso para criticar el fondo, sin que se dejen de aludir indirectamente a algunos elementos que hacen sufrir al colectivo invidente. Las narrativas definen y diferencian, de forma muy tajante, a las personas que tratan bien a los invidentes, a las que se muestra como buenas personas, y rechazan como personas malvadas a quienes los discriminan.

Un ejemplo de esto último se tiene en *Los ojos negros* (2002). El padre amaba de forma incondicionada a la protagonista, antes y después de ser invidente. Pero su hermana asume un comportamiento contrario, considerando a su hermana ciega como “una carga familiar”. Así, el padre representa lo correcto y la hermana lo incorrecto. Esta división maniquea entre “bueno y malos” se aplica al resto de los personajes. Unos son materialistas que buscan fortunas aprovechando la habilidad y la condición invidente de la artista. Otros, en cambio, forman parte del mundo emocional y poético, y suelen ser bien vistos por la audiencia.

En todo caso, la representación de los ciegos en el cine iraní contrasta con la realidad de

la vida de los ciegos en la sociedad. Pocas películas tratan puntualmente los problemas sociales de los ciegos. No se muestran críticas que aludan a las barreras que impiden la inclusión social de los ciegos, ni se habla de los problemas de empleo, ni de la falta de recursos educativos adaptados para este colectivo.

Hasta ahora, el cine iraní ha hecho énfasis en el aspecto espiritual de los ciegos. Muestra héroes que pueden superar problemas. Muestra a seres espirituales. Los problemas sociales sirven de contexto que han de sensibilizar a la opinión pública. Pero el cine iraní tiene mucho camino por recorrer para poder aprovechar este medio para contribuir con las demandas sociales insatisfechas de los ciegos, y para acercarse más a sus realidades. Pocas películas, en cien años de la historia del cine iraní, asumen esta causa directa y concreta. Y llama la atención la tendencia de los directores para desertar del tratamiento social del tema.

Finalmente, otro de los objetivos de esta tesis es llenar el vacío existente en torno a bibliografía sobre películas que tratan el tema de la ceguera en el cine iraní. Esta investigación ha intentado analizar desde diferentes perspectivas el tratamiento cinematográfico de la invidencia y ha destacado las carencias en su enfoque como problema social propiamente dicho. Pero queda mucho por hacer. Muchos cambios, culturales primero, sociales después, habrán de ocurrir en una nación que los está demandando. El cine estará allí para reflejar dichas demandas y para registrarlas en sus muchas formas de narrarlas, para la posteridad.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1 Bibliografía citada

Abela, Jaime Andréu (2003). “Sociología de la discapacidad Exclusión e inclusión social de los discapacitados” consulta: 14 de noviembre de 2016, disponible: <https://bit.ly/2feNniz>

Ahmadi, Hossein (2003). “Acompañado por corazones iluminados”, Revista electrónica Shamdaní, Consulta: 17 de Noviembre de 2016, disponible: <https://bit.ly/2M31GFA>

Ansari Dezfuli, Farid (2015). “El problema de empleo de personas con discapacidad”, Consulta en 11 de Noviembre de 2017, Disponible en: <https://bit.ly/2tiMlsq>

Apple, Michael (1997). “*What postmodernists forget: cultural capital and official knowledge*”, Editorial Oxford University Press.

Arce, José (2008). “*Bab’Aziz, el sabio sufi: un poema dibujado sobre las arenas de Irán*”, Disponible en: <https://goo.gl/mR6T1p>, Consulta: 26 de diciembre de 2017

Azimi, Shahpour (2016). “Fórmula cinematográfica. Cine y los melodramas iraníes mirando Flores Davoudi” En Revista Cinematográfica *Film*, fecha de consulta: 03 de marzo de 2016, disponible en: <http://www.film-magazine.com/reviews/iran/1209/>.

Batin, Abdulah (2010). “Una película sobre Sufismo”, consulta: 18 de diciembre de 2017, Disponible en : <https://goo.gl/ZQGUwq>

Benito Gil, Jesús (1987). *Entre el terror y la soledad: Minusválidos en el cine*, Editorial Popular, Madrid

Cabera, Julio (2008). *Cine: 100 años de filosofía: Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Editorial Gedisa, Barcelona

Callejo, Jesús (2017). “Sufismo: la vía del corazón”, una entrevista realizada por María Teresa, UNED, Consulta: enero de 2018, disponible en : <https://canal.uned.es/video/5a6f43aab1111f7b768b46e9>

Cambre, Ana María (2012). “El ciego en la teoría de vigotzky”, consulta: octubre de 2017, disponible en <https://bit.ly/2MC2iTp>

Callejo, Jesús (2017). Entrevista de Romásn con Jesús Callejo en el programa *Sufismo: la vía del corazón*, realizado en UNED, TV2, [Vídeo online], consulta: enero de 2017, Disponible en <https://goo.gl/jx8RBA>

Carbó, Antoni Gonzalo (2007). “El viaje espiritual al espacio verde: El Jardín de la visión en el sufismo”, Revista de Filosofía *Convivium*, Núm. 20, Barcelona

- Carbó, Antonio Gonzalo (2012). “El desierto de la no-imagen y las ruinas de la annihilatio en el cine de Kiarostami, Mehrjui y Raisian”, *Revista Mundo Íranio*, Año I, Enero 2012
- Castells, Manuel (2001). “La era de la información. Fin de milenio”, Vol. 3, Madrid: Alianza Editorial.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos* (6a.ed.), Editorial Herder, Barcelona
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *El ojo en la mitología: su simbolismo*, Editorial Huerga y Fierro, Madrid
- Cole, Michael (2003). *Psicología Cultural*, Morata, nombre de ciudad, Segunda Edición
- Corbella, Marte (2010). “La representación de las personas con discapacidad visual en el cine”, *Revista de Medicina y Cine*, Vol. 6, Num.2. Disponible en: <http://revistamedicinacine.usal.es/es/revista-medicina-cine/100-vol6/num25/601-la-representacion-de-las-personas-con-discapacidad-visual-en-el-cine>
- Crespo, Ana (2008). *Los bello colores del corazón, Color y sufismo*, Vol (I), Ediciones de Mandala, Madrid
- Cruz, Antonio (2003). *Biotecnia cristiana: una propuesta para tercer milenario*, Editorial CLIE, Barcelona, España
- Chevalier, Jean (1991). *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona
- Díaz Huertas, José A. (2007). *Infancia y discapacidad*. Editorial Sociedad de Pediatría Social, Madrid.
- Elwan, A. (1999). “Poverty and Disability. A Survey of the Literature”, Consulta:11 de Noviembre de 2017, Disponible en : <https://goo.gl/pAq6TD>
- García G., Francisco (2012). “La imagen del niño en el cine iraní: amistad y responsabilidad”, capítulo del libro *Cine iraní*, Coordinadora, Janeth Santos, Editorial ICONO 14, Madrid
- Garrido, José Ángel (2003). “*Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*”, Ediciones Universitat Barcelona, Barcelona
- Goffman, Erving (2009). *Estigma: La identidad deteriorada*, (2a Ed), Amorrortu Editores, Madrid, España
- Gutiérrez, Raúl A. (2016). “La discapacidad en el cine”, Tesis doctoral realizado en la Universidad de Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información, Disponible en la biblioteca de la facultad de Ciencias de la información, Universidad

Complutense de Madrid.

Gazali, Muhammad (1058). *Muskata al-Anwar*, Editorial Sepehr, Teherán

Gibb, H. A. R., Sir, Shaw, S. J., & Polk, W. R. (1962). *Studies on the civilization of Islam*. Editorial Routledge & K. Paul. London

Hajian, Zohreh (2015). “El cuento de gafas negras y bastones blancos”, publicado en la revista electrónica Iscanews, consulta: 18 de noviembre de 2017, Disponible en : <http://www.iscanews.ir/news/568433>

Hahn, Harlan (1986). “Public support for rehabilitation program: the analysis of US Disability policy en Disability, Handicap & society”, Social Science Journal, Nueva York

Ibáñez Gracia, Tomás (1988). (Coord.) *Ideologías de la vida cotidiana*, Sendai ediciones, Barcelona, España

Jiménez Acevedo, Luis Alberto (2014). *La discapacidad en el cine 363 películas*, Editorial Fundación ONCE, Madrid

Karimi Dermani. Hamid Reza (2006). *Rehabilitación de grupos sociales con enfoque en servicios de ayudas sociales*, Editorial Gostareh, Teherán, Irán

Loiseleux, Jacques (2005). *La luz en el cine: Cómo se ilumina con palabras, cómo se escribe con la luz*, editorial Paidós, Barcelona

López-Baralt, L. (1985). *Huellas del islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Editorial Hiperión, Madrid

Lotman, Iuri M. (1993). “El símbolo en el sistema de la cultura”, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Nº 9 (enero-diciembre), UBAP, México

Marqués, Josep Vicent (1990). “Cine y discapacidad”, Revista El Cine de La Caja, Nº 15, Caja de Ahorros de Asturias

Nurbajsh, Javad (2002). “Sufismo y psicoanálisis (I), ¿Qué es el sufismo?”, Revista Sufí. No.3, Primavera , Consulta: Noviembre 2017, disponible en :<https://bit.ly/2K3amev>

Sabzian, Saeid (2015). *El cuerpo y el poder: un discurso sobre discapacidad y el cambio social*, consulta: Junio de 2017, Disponible en: <https://bit.ly/1zkLYOt>

Serrano, Manuel Martín (2004). *La producción social de comunicación*. Editorial Alianza, 3ª edición, Madrid

Serrano, Manuel Martín et al. (1982). *Teoría de la comunicación. I. Epistemología y análisis de la referencia*. Madrid, editorial Corazón , 2ª edición, Madrid

Majmalbaf, Mohsen (1998). “Entrevista con Majmalbaf sobre la película El silencio”, *La revista seminal del cine*, Nº. 446, disponible en:

<http://farazcinema.blogfa.com/post-31.aspx>

Martínez Martínez, Janeth (2006). “Representaciones Sociales de discapacitados”, consulta: 10 de Julio de 2014, Disponible: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2014-1381/index.htm>

Motahari, Morteza (1997). *Luz dentro de mí*, Colección Irfan, Publicado en Asamblea Islámica de Madrid

Motahari, Morteza (2011). “Gnosis y sufismo”, traducido por Sheij Suhail Assad. Consulta: Octubre de 2017, Disponible En: <https://bit.ly/2lsYIPh>

Munné i Matamala, Frederic (1989). “Prejuicios, estereotipos y grupos sociales”, en Rodríguez, A. y Seoane, J.: Creencias, Actitudes y Valores. V. 7 Tratado de Psicología General de J. Mayor y J. Pinillos, Editorial Alhambra, Madrid

Nasr Esfahani, Abazar y Nuri, Mohammad (2015). *La guía de películas de personas con discapacidad en cine iraní*, Editorial Sahifeh Jerad, Ghom, Irán

Nelson, Jack A. (1994). *The disables, the media, and the information age*. Westport (CT): Greendood Press

Norden MF (1988). *El cine del aislamiento; El discapacitado en la historia del cine*. Madrid: Escuela Libre Editorial

Nurbakhsh, Javad (2007). *Simbolismo Sufi*, Editorial Nur, Madrid

Oliver, Michael (1990). “The politics of Disablement”, Londres: Macmillan Press

Orozco Acuaviva, Antonio (1974). “El discapacitado en el Arte, en la Historia y en la Medicina” Estudios y Documentación Anales de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Cádiz, X(1), España, Fecha de consulta: Marzo de 2015, disponible en <https://goo.gl/Nh9qZe>

Ortega Ruiz, Abela, J.A, J. y Pérez Córdoba, A.M. (2003). “Sociología de la discapacidad: Exclusión e inclusión social de los discapacitados” en Revista del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Subdirección General de Publicaciones, N°.45, P.74-76, España

Pacha, Roberto (2016). “Comentario y análisis de la película: Bab’Aziz, El príncipe que contempla su alma”, Consulta: 16 de enero de 2018, Disponible en: <https://goo.gl/S9ZKiS>

Pajón Meday, Enrique (1972). “Psicología de la ceguera”, Madrid, ONCE, Consulta: 18 de enero de 2016, disponible en <http://m.monografias.com/trabajos106/funcion-social-publicidad-once/funcion-social-publicidad-once2.shtml>

Pantano, Liliana (1990). "Cine y discapacidad". Revista El Cine de La Caja, N° 15. Caja de Ahorros de Asturias,

Peláez Narváez, Ana (2002). *Escuchando a los niños, testimonios de menores ciegos del todo el mundo*, Editorial CERMI, Madrid

Qaderí, Iray (2003). "una breve entrevista con el director de *Ojos negros*", Revista Electrónica Tebyan, Consulta: Octubre 2017, Disponible: <https://goo.gl/7eq7pK>

Rabii, Ali (2017). "las organizaciones tienen que tener en cuenta el empleo de personas con discapacidad", Consulta: 11 de Noviembre de 2017, Disponible en: disponible en: <https://bit.ly/2JWHch1>

Razi, Zahra (2018). "Modernidad y ciudad en el cine iraní", VI Congreso internacional de ciudades creativas, Orlando, Florida, Consulta: marzo 2018, disponible en : <https://goo.gl/jxH5QP>

Rey Shahry, Muhammad (2003). *La Alquimia del Amor*, Traducción de Feisal Morhell. Publicado por Centro de Investigación Dar Al-Hafiz, Qom, Irán

Ríos, Beatriz Martínez (2011). *Pobreza, discapacidad y derechos humanos*, Ediciones Cinca, Consulta 11 de Noviembre de 2016, Disponible en: <https://goo.gl/kkMR7T>

Rumí, Jalaeddin (714-715). "Frase de Rumí", publicado en 2013, consulta 31 de Diciembre de 2017, Disponible en <https://akifrases.com/frase/128319>

Rohani, Hassan (2015). "el mensaje de president Ruhani por el día mundial de discapacidad" Consulta: 06 de Octubre de 2017, Disponible en: <https://goo.gl/izxkHG>

Rohani, Hassan (2016). "el mensaje de president Ruhani por el día mundial de discapacidad" Consulta: 06 de Octubre de 2017, Disponible en: <https://goo.gl/MRJ9SK>

Salanova Sánchez, Enrique Martínez (2012). "Cine y Discapacidad. Cine sobre mujeres y hombres con diversidad funcional". Consulta: 05 de julio de 2014, Disponible: <https://bit.ly/2MT45nw>

Sabzian, Saeid (2015). *El cuerpo y el poder: Una discusión sobre el cambio social*, Education Civic for Collaborative-E, U.S., Consulta: Febrero de 2018, Disponible en: <https://bit.ly/1zkLYOt>

Salanova Sánchez, Martínez E. (2012). "Cine y discapacidad. Cine sobre mujeres y hombres con diversidad funcional." Consulta: 15 de junio de 2016. Disponible en: [www.uhu.es/cine.educacion/](http://www.uhu.es/cine.educacion/)

Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*, Nuevomar, Editorial Losada, Argentina

Shah, Idries (2008). *Los Sufis*, Editorial Kairos, Barcelona

Shafa, Shojaeddin (2000). *De Persia a la España musulmana, la historia recuperada*,

Traducción al español del manuscrito inédito en francés por M<sup>a</sup> Ángeles Gallego García, publicado por Universidad de Huelva, España

Subirats, Joan (dir.) y otros (2004). *Pobreza y exclusión social. Un análisis de la realidad española y europea*, Fundación “La Caixa, Barcelona. Fecha de consulta: Agosto de 2017, Disponible en: <http://www.estudios.lacaixa.es>

Ubeda-Portugués, Alberto (2008). “Bab'Aziz”, consulta: 28 diciembre de 2017, disponible en: <https://goo.gl/c5rjns> Vaughan-Lee, Llewellyn (1995). *Sufismo: La transformación del corazón*, Publicado por The Golden Sufí Center, España

Van Dijk, Teun (2003). *La Multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad*. En: Ruth Wo-dak y Michael Meyer (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso*, Editorial Gedisa, Barcelona, España

Vaughan-Lee, Llewellyn (1995). *Sufismo: La transformación del corazón*, The Golden Sufí Center, España.

Vygotski, Lev (1987). *El niño ciego en Obras Completas*, Tomo V., La Habana, Cuba.

Zahonero, Fernando Mora (2017). “Metáforas No-Duales en el budismo y el sufismo”, *El Azufre Rojo IV* (2017), 22-35 | ISSN: 2341-1368, Consulta: febrero de 2018, disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/58060/1/313511-1071651-1-SM.pdf>

Zavala, Lauro (2010). “El análisis cinematográfico y su diversidad”, publicado en la revista electrónica *Casa del tiempo*, V.30, p.65, Universidad Autónoma Metropolitana, Consulta en agosto de 2017, Disponible en: [http://www.uam/difusión/casadeltiempo/30-iv-abr-2010/casa\\_del\\_tiempo\\_elV\\_num30\\_65\\_69\\_.pdf](http://www.uam/difusión/casadeltiempo/30-iv-abr-2010/casa_del_tiempo_elV_num30_65_69_.pdf)

## 6.2 Bibliografía consultada (no citada)

Allamehzadeh, Reza (1995). “From Distance on Fire”, Toronto: Afra

Aumont, J. y otros (1995). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Bazin, André(1991). “¿Qué es el cine?”. Madrid, Rialp.

Caparrós L., José M. (1997): “100 películas sobre Historia contemporánea”. Madrid, Alianza Editorial.

Elena, Alberto (1995a). “La década prodigiosa: cine iraní 1983-1993”. Archivos de la Filmoteca, núm. 19

Elena, Alberto (1995b). “Elementos para una historia del cine en el mundo islámico”. *Nosferatu*, núm. 19

Elena, Alberto (2002). Abbas Kiarostami. Madrid, Cátedra

Golmakani, Houshang (1989). *New Times, New Perceptions*, Revista Cinemaya, No.4 (Verano)

Eisenstein, S. M. (1987). “La forma del cine”. Madrid, Cátedra.

Naficy, Hamid (2012). “A Social History of Iranian Cinema”, Vol. 4. Durham: Duke

University Press.

Gaudreault, Andre y Jost Francois (1995). "El relato cinematográfico", Barcelona, Piados.

Gil de Muro, E. (2006). "De los valores del cine al cine de valores", Burgos, Monte Carmelo.

Gubern, Román (1995). "Historia del cine español", Madrid, Cátedra.

Gubern, Román (1995). "Historia del Cine", Barcelona, Lumen.

Moix, Terenci (1995). "La gran historia del cine", Madrid, Blanco y negro.

Naficy, Hamid (1995). *Iranian Cinema under the Islamic Republic*. American Anthropologist, New Series, Vol. 97, No. 3 (Sep., 1995), p. 549.

Zahedi, Farshad (2010). "40 años de cine iraní: el caso de Dariush Mehryui", Fragua, Madrid

Zahedi, F. (2009). *Irán: cine y modernidad*, *Revista de Occidente* (343)

## 7. ANEXOS

### 7.1 Anexo I



## 53.º CONSEJO DIRECTIVO

### 66.ª SESIÓN DEL COMITÉ REGIONAL DE LA OMS PARA LAS AMÉRICAS

Washington, D.C., EUA, del 29 de septiembre al 3 de octubre del 2014

*Punto 4.9 del orden del día provisional*

CD53/11  
11 de julio del 2014  
Original: español

## PLAN DE ACCIÓN PARA LA PREVENCIÓN DE LA CEGUERA Y DE LAS DEFICIENCIAS VISUALES

### Introducción

1. De acuerdo con cálculos de la Organización Mundial de la Salud (OMS), en el año 2010, más de 26 millones de personas de la Región de las Américas sufrían de algún impedimento visual. De ellas, más de 3 millones eran ciegos y la mayoría tenía más de 50 años. Por otro lado, cerca del 80% de los casos podrían haberse evitado (1). La evidencia reciente indica que, gracias a la ejecución de programas de prevención de la ceguera en la Región, la prevalencia de la ceguera y las deficiencias visuales ha disminuido. Sin embargo, la catarata no operada aún sigue siendo la causa más importante de ceguera, mientras que los defectos de refracción no corregidos son la causa principal de impedimento visual (2). A pesar de la reducción importante de la prevalencia de la ceguera y las deficiencias visuales en la Región y a nivel mundial (3), el aumento de la población y su envejecimiento representan un reto debido a que la demanda de servicios no cesa de aumentar.

2. Para dar respuesta a esta problemática, durante el año 2013 la Asamblea Mundial de la Salud aprobó el Plan de acción para la prevención de la ceguera y la discapacidad

visual evitables, 2014-2019 “Salud ocular universal: un plan de acción mundial para 2014-2019” (4). El Plan Estratégico de la Organización Panamericana de la Salud 2014-2019 (5), aprobado por el Consejo Directivo en el 2013, también asigna prioridad a la salud ocular en el contexto de la reducción de la discapacidad prevenible, el acceso a servicios de rehabilitación y la promoción del mejoramiento de la salud y las condiciones de vida.

3. Con la elaboración de este Plan de acción para la prevención de la ceguera y las deficiencias visuales 2014-2019, la Organización responde a los desafíos indicados anteriormente mediante la orientación de acciones concretas para atender las prioridades en materia de prevención de la ceguera propias de la Región. El plan de acción 2014-2019 tiene por objeto mantener e intensificar los esfuerzos de los Estados Miembros, la Oficina Sanitaria Panamericana y los asociados internacionales para seguir mejorando la salud ocular y prevenir la ceguera y los impedimentos visuales evitables.

#### **Antecedentes**

4. En el año 2009, el Consejo Directivo de la Organización Panamericana de la Salud (OPS) aprobó el Plan de acción para la prevención de la ceguera y de las deficiencias visuales evitables CD49/19 (6) mediante la resolución CD49.R11 para abordar las prioridades regionales. El programa de salud ocular de la OPS ha generado y usado evidencia epidemiológica y sobre la prestación de servicios para aumentar el compromiso político y financiero de los Estados Miembros. También ha preparado documentación sobre buenas prácticas y apoyado tanto la formulación de políticas, planes y programas nacionales como el fortalecimiento de los servicios y sistemas de salud ocular, que contribuyen a mejorar el acceso universal a la salud ocular.

5. En el Plan de acción mundial para la salud ocular universal 2014-2019, aprobado por la Asamblea Mundial de la Salud en el 2013, se insta a los Estados Miembros a consolidar los esfuerzos mediante la integración de la salud ocular en los sistemas nacionales de salud, a generar evidencia, y a formular planes y políticas y otras estrategias. El propósito es reducir la ceguera en un 25% para el año 2019, con respecto a su línea de base del año 2010 (4).

6. El Plan Estratégico de la Organización Panamericana de la Salud 2014-2019 (5) aprobado por el Consejo Directivo en el 2013 incluye la prevención de la discapacidad

visual y la ceguera como uno de los resultados previstos. La propuesta de Plan de acción para la prevención de la ceguera y las deficiencias visuales, 2014-2019 es una actualización del Plan aprobado por el Consejo Directivo de la OPS en el 2009 con la incorporación de los nuevos compromisos establecidos por el Plan mundial de la OMS y el Plan Estratégico de la OPS 2014-2019. En la elaboración del Plan se utilizó un método muy participativo con aportes de los representantes de los ministerios de salud de las Américas convocados para participar en un taller que se celebró en Quito (Ecuador), del 23 al 25 de abril del 2013. También se recibieron aportes de grupos de expertos, centros colaboradores y de socios internacionales.

### **Análisis de la situación**

7. En América Latina, la prevalencia de la ceguera en personas de más de 50 años varía entre el 1% en las zonas urbanas con buen desarrollo socioeconómico a más del 4% en las zonas rurales y marginales. La principal causa de ceguera es la catarata (7) que continúa siendo un problema de salud pública en las zonas desatendidas por los sistemas de salud (8). Otras causas importantes de ceguera son la retinopatía diabética y el glaucoma (7). En el Caribe, la incidencia de discapacidad visual es alta, la catarata y el glaucoma causan 75% de los casos de ceguera y la diabetes es un factor determinante en la pérdida de la visión (9). La retinopatía del prematuro se presenta en los países de ingresos medios y progresivamente en países de ingresos bajos en proporciones epidémicas debido a una atención neonatal no óptima (10), y se ha identificado como una causa importante de ceguera en la Región (11); la incidencia varía de acuerdo al grado de desarrollo de la atención neonatal (12).

8. Los programas nacionales con apoyo técnico internacional enmarcado en los planes y resoluciones de la OPS y la OMS han alcanzado logros significativos. Los países que formulan y ejecutan un plan nacional de salud visual notifican reducciones en la prevalencia de la ceguera y los impedimentos visuales, además de un aumento en la cobertura de servicios (13). Casi la mitad de los países han llevado a cabo una encuesta sobre la ceguera evitable que demuestra las necesidades pendientes de atención; la catarata sigue siendo la causa principal de ceguera y su mayor carga de enfermedad se encuentra en las zonas rurales y marginales (8). En la mayoría de los países hay suficientes oftalmólogos para atender las necesidades, pero existe un desequilibrio de distribución con una mayor concentración de profesionales en las zonas con un mayor producto interno bruto per cápita, como ya se ha documentado en algunos países (14).

9. En la última década se ha logrado mejorar el acceso a los servicios, lo que ha quedado demostrado con el aumento del promedio regional y, en los países, con la tasa más alta de cirugía de catarata (15). Para el año 2012, ya 19 países habían alcanzado una tasa de cirugía de catarata de 2.000 por millón de habitantes por año (5), lo que continúa siendo insuficiente para controlar la ceguera y los impedimentos visuales por catarata (16); además, la calidad de la cirugía no es óptima en la Región (17). En América Latina hay evidencia de equidad de género en la cobertura de los servicios de cirugía de catarata (18).

10. La prevalencia de retinopatía diabética que puede llevar a la ceguera es más alta en los latinoamericanos que en otros grupos poblacionales (19), y llega a representar hasta un 16% de los casos de ceguera a nivel nacional (7). En Barbados, 18% de las personas de ascendencia africana de edades comprendidas entre los 40 y los 84 años, informan que son diabéticos; entre las personas diabéticas 30% desarrollan retinopatía diabética y 1% sufre de retinopatía diabética proliferativa con muy alto riesgo de ceguera (20). En la actualidad, cinco Estados Miembros ya hicieron el análisis de la situación de los servicios de retinopatía diabética como base de sus intervenciones futuras.

11. En América Latina, la prevalencia de glaucoma varía entre 1% y 3,4% en personas mayores de 50 años y alcanza a representar entre 15% y 20 % de las causas de ceguera en los países con más ascendencia africana (7). En el Caribe, la prevalencia de glaucoma de ángulo abierto en personas mayores de 40 años de edad es superior a 7% (9); siendo una causa importante de la pérdida de visión y la causa principal de ceguera irreversible (20). En el 2013, nueve países notificaron que están llevando a cabo programas de información, comunicación y educación en materia de glaucoma, pero las tasas de cirugía de glaucoma en la Región son todavía muy bajas (21). La degeneración macular relacionada con la edad causa el 7% de la ceguera y el 3% de la deficiencia visual en el mundo (22) y es una causa importante de ceguera en los países del Cono Sur (2). La prevalencia continuará aumentando hasta que se encuentre una profilaxis o un tratamiento seguro y eficaz con el que actualmente no se cuenta (22).

12. En la Región, con la creciente sobrevivencia de los recién nacidos prematuros se han hecho esfuerzos para establecer programas destinados a prevenir, detectar y tratar la retinopatía del prematuro (10) y en los países ya se observa el impacto de las

intervenciones en la disminución de la ceguera por esta causa (23). En el 2013, había nueve países con políticas nacionales para prevenir la ceguera por retinopatía del prematuro y 22 países informaron que ya tenían programas, pues se ha reconocido que la carga social de la ceguera supera con creces los costos del tratamiento (24). Se calcula que en América Latina un 7% de los escolares puede necesitar corrección óptica (25). Actualmente, la mayoría de los países de la Región cuentan con programas de corrección de defectos de refracción en escolares; sin embargo, algunos estudios muestran que el cumplimiento del tratamiento es inadecuado (26).

13. La baja visión funcional se presenta cuando una persona, a pesar de recibir tratamiento quirúrgico o corrección óptica, no logra una visión óptima; sin embargo, con ese grado de visión es potencialmente capaz de realizar una tarea. Se estima que cerca del 2% de los adultos mayores de 50 años tienen baja visión funcional que exige atención, ayudas ópticas especiales y rehabilitación. Ciertas enfermedades infecciosas, como el tracoma y la oncocercosis no son causas importantes de ceguera en la Región (7) y son manejadas por el programa de enfermedades infecciosas desatendidas de la OPS; por lo tanto, no se contemplan en este Plan de acción.

#### **Plan de acción (2014-2019)**

14. El objetivo general del Plan es reducir la discapacidad visual evitable como problema de salud pública y garantizar el acceso a los servicios de rehabilitación para los discapacitados visuales. El propósito del Plan de acción es alcanzar el objetivo general mediante el mejoramiento del acceso a servicios integrales de atención oftálmica que estén integrados en los sistemas de salud, con lo cual contribuye al resultado intermedio 2.4 y al indicador 2.4.2 del Plan Estratégico de la OPS 2014-2019. El Plan propone la generación de evidencia para aumentar el compromiso político y financiero con respecto a la salud ocular, fortalecer la capacidad de los servicios y dinamizar el liderazgo y la gobernanza de los ministerios de salud, mediante la formulación de políticas, planes o normas, ejerciendo una función de supervisión y movilizándolo la participación de los interesados.

15. Los objetivos del Plan son una combinación de tratamiento, promoción, prevención y rehabilitación que debe focalizarse en las poblaciones desatendidas por los sistemas de salud con un enfoque de curso de vida haciendo énfasis en los recién nacidos prematuros, los escolares y los adultos mayores de 50 años quienes representan la

población en riesgo de perder la visión. Las acciones se ejecutarán mediante la cooperación inter-programática; el programa de catarata se aborda conjuntamente con el programa del adulto mayor, el de retinopatía del prematuro con el Centro Latinoamericano de Perinatología, Salud de la Mujer y Reproductiva (CLAP/SMR) y el manejo del paciente diabético con el programa de enfermedades no transmisibles.

### **Líneas estratégicas de acción**

16. Este Plan de acción se basa en las siguientes líneas estratégicas de acción:

- a) Gobernanza de la salud visual por parte de la autoridad sanitaria;
- b) servicios de salud ocular, disponibles, accesibles, asequibles y de calidad para toda la población;
- c) reducir la ceguera y la deficiencia visual en adultos;
- d) reducir la ceguera y la deficiencia visual en niños;
- e) reducir la carga de la ceguera y de la baja visión funcional en todos los grupos de edad.

### **Línea estratégica de acción 1: Gobernanza de la salud visual por parte de la autoridad sanitaria.**

17. La gobernanza se logra mediante la generación y uso de la evidencia, documentando la situación epidemiológica a través de encuestas poblacionales, estudios de acceso y calidad de la prestación de servicios, estudios de buenas prácticas y en la formulación de planes, políticas y programas de salud ocular. La salud ocular deberá incorporarse en los sistemas nacionales de salud por curso de vida como lo es la atención neonatal, salud del escolar, salud familiar, enfermedades crónicas, salud del adulto mayor y en la atención primaria de salud. Las estrategias y planes nacionales deben actualizarse periódicamente de acuerdo a un análisis situacional y uso de indicadores de progreso incorporados en los sistemas de información. Para hacer seguimiento a la aplicación de las políticas, planes y programas se recomienda designar a un coordinador nacional o un comité de salud ocular que incentive la participación multisectorial y las alianzas de colaboración nacional e internacional.

18. La Oficina impulsará la investigación y la generación de evidencia para conducir la política en salud ocular y aportará herramientas y asesoramiento técnico para efectuar encuestas poblacionales, evaluaciones de los servicios, análisis de buenas prácticas,

formular, aplicar y hacer seguimiento a políticas, planes y programas nacionales y sub-nacionales e incorporar indicadores y metas nacionales de salud ocular en los sistemas nacionales de salud y de información. También podrá apoyar y catalizar los diálogos de política a nivel nacional, sectorial e intersectorial y la cooperación entre países. Los asociados internacionales apoyarán a los países y a la Oficina e identificarán y aportarán recursos adicionales, producirán materiales educativos y organizarán talleres regionales y nacionales de capacitación e intercambio de experiencias.

**Objetivo 1.1:** Aumentar los datos científicos epidemiológicos y de servicios que son utilizados para potenciar y reforzar el compromiso político y financiero de los Estados Miembros en la esfera de la salud ocular.

**Indicadores:**

- 1.1.1 Número de estudios poblacionales de prevalencia de impedimentos visuales realizados por los Estados Miembros habrá aumentado. (Línea de base: 18 al 2014. Meta al 2019: 24 efectuados y publicados)
- 1.1.2 Número de países que han llevado a cabo y publicado una evaluación de los servicios de atención oftálmica. (Línea de base: 3 al 2014. Meta al 2019: 10)

**Objetivo 1.2:** Formular, actualizar, aplicar y hacer seguimiento a las políticas y planes nacionales y sub-nacionales para mejorar la salud ocular universal durante el curso de vida a través del fortalecimiento de los sistemas de salud.

**Indicadores:**

- 1.2.1 Número de Estados Miembros que presentan informes anuales sobre la aplicación de las políticas, planes y programas de salud ocular. (Línea de base: 17 al 2014. Meta al 2019: 25)
- 1.2.2 Número de Estados Miembros que cuentan con un coordinador nacional o han establecido un comité de prevención de la ceguera que haga un seguimiento activo de la aplicación de políticas y la ejecución de planes de salud ocular (Línea de base: 14 al 2014. Meta al 2019: 20)
- 1.2.3 Número de Estados Miembros que informan sobre la integración de la salud ocular en los planes y presupuestos nacionales de salud. (Línea de base: 0 al 2014. Meta al 2019: 15)

1.2.4 Número de Estados Miembros que notifican la inclusión de secciones dedicadas a la salud ocular en sus listas nacionales de medicamentos esenciales, pruebas de diagnóstico y tecnologías sanitarias. (Línea de base: 0 al 2014. Meta al 2019: 10)

**Línea estratégica de acción 2: Servicios de salud ocular, disponibles, accesibles, asequibles y de calidad para toda la población.**

19. La salud ocular universal significa que todas aquellas personas que necesitan servicios de calidad los obtienen; esto supone que los servicios deben estar disponibles cerca de las personas, que cuentan con instalaciones, recursos humanos, insumos y productos adecuados, donde los costos no sean una barrera para los usuarios y que los servicios sean de alta calidad y eficiencia. Los Estados Miembros deberán buscar mecanismos de distribución equitativa del recurso humano a nivel sub-nacional mediante la descentralización de los servicios de oftalmología a los hospitales regionales, el fortalecimiento de la atención primaria ocular y el mantenimiento de los estándares de calidad.

20. Hay una necesidad imperiosa de fortalecer los procesos gerenciales y administrativos en los servicios públicos de oftalmología para reducir las listas de espera, mejorar la calidad, eficacia y eficiencia, y además incorporar la cirugía de catarata como evento de notificación en los sistemas nacionales de información e informes anuales. La Oficina aportará conocimientos técnicos y apoyo para el mejoramiento de los servicios de oftalmología y estrategias para fortalecer la supervisión y evaluación del desempeño, promoverá la adopción de estándares de calidad y la incorporación de la salud ocular en los sistemas de información para hacer el seguimiento y medir el progreso. Los socios internacionales darán apoyo técnico, impartirán capacitación y recopilarán información.

**Objetivo 2.1:** Crear y mantener una fuerza de trabajo capacitada, productiva y distribuida de manera equitativa a nivel nacional y sub-nacional.

Indicadores:

2.1.1 Número de países que han llevado a cabo evaluaciones periódicas de la disponibilidad de personal de atención oftálmica a nivel subnacional. (Línea de

base: 1 al 2014. Meta al 2019: 15)

- 2.1.2 Número de países que notifican un plan nacional de capacitación y asignación de recursos humanos especializados en salud ocular en zonas y poblaciones desatendidas por los sistemas de salud. (Línea de base: 0 al 2014. Meta al 2019: 10)

**Objetivo 2.2:** Fortalecer la capacidad organizativa de los servicios públicos de oftalmología para prestar servicios de atención oftalmológica eficientes, asequibles y de alta calidad.

Indicador:

- 2.2.1 Número de Estados Miembros que han establecido un programa de fortalecimiento de los servicios públicos de oftalmología de acuerdo al protocolo establecido por la OPS. (Línea de base: 3 al 2014. Meta al 2019: 12)

**Objetivo 2.3:** Incluir indicadores de salud ocular en los sistemas de información nacionales para monitorear la prestación de servicios de atención oftálmica y su calidad.

Indicador:

- 2.3.1 Número de Estados Miembros que incluyen la cirugía de catarata en los sistemas nacionales de información. (Línea de base: 1 al 2014. Meta al 2019: 7)

**Línea estratégica de acción 3: Reducir la ceguera y la deficiencia visual en adultos.**

21. Para reducir la ceguera en adultos, los Estados Miembros deberán fortalecer el sistema de atención primaria ocular para detectar y referir a personas mayores de 50 años con deficiencia visual, motivar al paciente diabético a examinarse la retina anualmente y a los pacientes mayores de 40 años con factores de riesgo de glaucoma a hacerse un examen oftalmológico periódico. Para reducir las listas de espera se hace necesario organizar centros de alto volumen y calidad de cirugía de catarata que resuelvan la mayor proporción de los casos; la atención oftalmológica deberá descentralizarse con servicios de cirugía de catarata en los hospitales regionales. Todos los servicios de cirugía de catarata deben establecer un sistema de calidad y productividad quirúrgicas. De acuerdo con la composición de la población en los países, las tasas de cirugía de catarata deben estar entre 3.400 y 9.000 por millón de habitantes

por año (16); en la actualidad, todavía hay un gran número de países de la Región que tienen tasas por debajo de 2.000.

22. El tratamiento con láser logra detener o evitar la progresión de la retinopatía diabética en 90% de los casos; por lo tanto, se hace necesario incorporar la detección y el manejo de la retinopatía diabética en la atención integral del paciente diabético. Los servicios oftalmológicos deben fortalecerse para hacer el diagnóstico y tratamiento de la retinopatía diabética y el glaucoma; también se deben incluir los medicamentos para su tratamiento en la lista de medicamentos esenciales. Es necesario organizar campañas educativas para la población con factores de riesgo, a través de la atención primaria y de los medios de comunicación. Se recomienda la vigilancia y la prevención de las complicaciones oculares como queratitis microbiana relacionada con el uso de lentes de contacto en la Región. La Oficina prestará cooperación y, junto con los ministerios y los socios internacionales, elaborará modelos estandarizados de procedimientos, tecnología, formación del recurso humano, gerencia e investigación y apoyará a los países en la recopilación, análisis y publicación de datos. Los socios internacionales prepararán materiales educativos, programas de capacitación de recursos humanos y darán su apoyo para identificar y adquirir la tecnología apropiada.

**Objetivo 3.1:** Reducir la ceguera y el impedimento visual causados por catarata mediante el aumento de la cobertura de la cirugía de catarata a todos los segmentos de la población y el cumplimiento de los estándares de calidad.

Indicador:

3.1.1 Número de países que han sobrepasado una tasa de cirugía de catarata de 2.000 por 1 millón de habitantes por año. (Línea de base: 19 al 2014. Meta al 2019: 27)

**Objetivo 3.2:** Reducir la prevalencia de la ceguera causada por retinopatía diabética mediante el control metabólico, la detección precoz en individuos asintomáticos en riesgo y el tratamiento oportuno y adecuado.

Indicadores:

3.2.1 Número de países que han elaborado un análisis de situación de sus servicios de retinopatía diabética. (Línea de base: 5 al 2014. Meta al 2019: 11) 3.2.2 Número

de países que notifican haber establecido modelos de atención que integran programas de detección temprana y de tratamiento oportuno de la retinopatía diabética como parte de la atención integral del diabético. (Línea de base: 0 al 2014. Meta al 2019: 7)

**Objetivo 3.3:** Reducir la incidencia de la ceguera debida al glaucoma de ángulo abierto mediante la detección y el tratamiento, especialmente en grupos de alto riesgo como personas de ascendencia africana, la población caribeña, los mayores de 40 años y quienes tengan antecedentes familiares de glaucoma.

Indicadores:

3.3.1 Número de países que ejecutan programas de concientización de la comunidad acerca del glaucoma. (Línea de base: 9 al 2014. Meta al 2019: 15)

3.3.2 Número de países que notifican un aumento en la tasa de cirugía de glaucoma. (Línea de base: 0 al 2014. Meta al 2019: 7)

**Objetivo 3.4:** Reducir la deficiencia visual mediante la detección y el tratamiento de defectos de refracción no corregidos y la presbicia en adultos.

Indicador:

3.4.1 Número de países que incluyen la detección y tratamiento de la presbicia en adultos en sus planes nacionales de salud ocular y de adultos mayores. (Línea de base: 0 al 2014. Meta al 2019: 10)

#### **Línea estratégica de acción 4: Reducir la ceguera y la deficiencia visual en niños.**

23. Para reducir la incidencia de ceguera en niños es necesario formular programas para mejorar la calidad de la atención neonatal, la prevención, detección y tratamiento de la retinopatía del prematuro mediante el cumplimiento de las normas, guías y protocolos internacionales en todos los niveles de la atención neonatal. También es necesario el fortalecimiento del recurso humano, los procesos, la calidad de la atención, el equipamiento y el trabajo en redes de las unidades de cuidado intensivo neonatal. Para asegurar la calidad, se establecen sistemas de vigilancia y monitoreo basados en los sistemas de información de atención neonatal y se incluyen los estándares óptimos de atención en los criterios de habilitación de las unidades neonatales.

24. El examen de la visión a niños de 11 a 15 años de edad se recomienda en la Región desde el año 2009 (6). Recientemente, algunos países también empezaron a recomendar exámenes de la visión para niños de 3 a 5 años para la detección precoz de enfermedades como la ambliopía (27); el examen al ingreso al preescolar debe ser realizado por personal calificado (28). Los programas de salud visual que resultan eficaces para los escolares son intersectoriales, a largo plazo y están incluidos dentro de los programas de salud del escolar que usan protocolos para mejorar la eficacia y el cumplimiento del uso de anteojos que deben estar disponibles y asequibles. La Oficina emprenderá actividades de promoción para que se incluya la retinopatía como parte de los programas de cuidado neonatal, promoverá el desarrollo del recurso humano y la aplicación de las guías regionales de atención neonatal y oftálmica. También generará estudios y evidencia para mejorar la eficacia de los programas sobre defectos de refracción en escolares y facilitará el dialogo intersectorial entre el sector de la salud y el de la educación. Los asociados internacionales identificarán nuevas herramientas para el desarrollo de programas tales como la telemedicina para diagnóstico o el uso de agentes farmacológicos para tratamiento de la retinopatía del prematuro, elaboración de conjuntos de materiales de formación y educación y capacitación del recurso humano mediante cursos y talleres.

**Objetivo 4.1:** Reducir la ceguera en niños prematuros debido a la retinopatía de la prematuridad mediante prevención de los partos prematuros, una óptima atención neonatal y la detección y el tratamiento oportunos, lo que puede prevenir más de la mitad de los casos de ceguera en niños por esta causa.

Indicador:

4.1.1 Número de Estados Miembros que aplican una política nacional de prevención de retinopatía del prematuro. (Línea de base: 9 al 2014. Meta al 2019: 14)

**Objetivo 4.2:** Reducir el déficit visual mediante la detección y el tratamiento de defectos de refracción no corregidos en escolares y adolescentes mediante programas de tamizaje y manejo eficaces.

Indicador:

4.2.1 Número de Estados Miembros que han establecido modelos eficaces de programas intersectoriales de salud visual del escolar, de acuerdo a los estándares promovidos por la OPS. (Línea de base: 1 al 2014. Meta al 2019: 7)

**Línea estratégica de acción 5: Reducir la carga de la ceguera y de la baja visión funcional en todos los grupos de edad.**

25. El fortalecimiento de las estrategias para el abordaje de la baja visión y la ceguera se logra mediante alianzas nacionales entre los sectores de la salud, el legislativo y el de educación, de conformidad con instrumentos de derechos humanos aplicables a la salud y la discapacidad. La atención a la baja visión funcional debe ser fortalecida mediante su inclusión en los sistemas de salud, de la seguridad social y de información. Esto puede lograrse también con la capacitación de equipos multidisciplinarios dando prioridad a las zonas sin servicios y facilitando la adquisición de ayudas ópticas, todo lo cual se hará incorporando los instrumentos de derechos humanos aplicables a la salud y la discapacidad como parte de las herramientas de aprendizaje. Se deberá promover ante el ministerio de educación la oferta de programas educativos que incluyan a los niños y de rehabilitación (adaptación a la ceguera) para adultos con discapacidad visual, de conformidad con la Convención sobre los Derechos del Niño y la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad.

26. La Oficina promoverá la inclusión de la baja visión funcional en la revisión de la CIE-10 y se hará una evaluación de la situación de los servicios de rehabilitación visual y educación para las personas con baja visión o ciegas de la Región. También se abogará por la formulación de políticas, planes y legislaciones basadas en la Convención sobre los Derechos de las personas con discapacidad para favorecer la educación incluyente y los programas de rehabilitación. Los socios internacionales capacitarán recursos humanos, promoverán las actividades relacionadas con la baja visión entre los oftalmólogos y los optómetras y promoverán la inclusión del tema en el currículo de formación de profesionales de salud visual. También promoverán el establecimiento de centros regionales de capacitación y establecerán un sistema de adquisición de ayudas para la baja visión a fin de hacerlas asequibles.

**Objetivo 5.1:** Prestar atención y servicios integrales a personas con baja visión funcional mediante la atención integral oftalmológica clínica, atención especializada para la baja visión con ayudas ópticas, rehabilitación y servicios educativos.

Indicadores:

- 5.1.1 Número de países que cuentan con servicios para tratar la baja visión funcional para el año 2019. (Línea de base: 21 al 2014. Meta al 2019: 25)
- 5.1.2 Número de países que incluyen el tema de la baja visión funcional como parte del currículo de la residencia de oftalmología y en los exámenes de certificación de oftalmólogos y optómetras. (Línea de base: 1 al 2014. Meta al 2019: 7)

**Objetivo 5.2:** Asegurar que las personas ciegas y con discapacidad visual tengan acceso a programas de rehabilitación y a oportunidades de educación, de conformidad con los instrumentos universales y regionales de derechos humanos, tales como la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad.

Indicador:

- 5.2.1 Número de Estados Miembros que han formulado y o revisado la legislación y los planes nacionales que favorecen la educación incluyente de los niños con discapacidad visual, de conformidad con la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y la Convención sobre los Derechos del Niño, para el año 2019. (Línea de base: 10 al 2014. Meta al 2019: 15)

### **Evaluación y seguimiento**

27. Los logros del presente plan podrán medirse a través de los indicadores que cuentan con una línea de base y una meta para el año de su terminación en el 2019. La recopilación de datos se basará en los sistemas nacionales de información y otros métodos de recopilación que se han venido usando con los Estados Miembros, los gremios, las sociedades científicas y los comités nacionales de salud visual que responden a un cuestionario anual enviado por la OPS. Se presentarán informes de seguimiento y análisis al finalizar cada bienio a la Gerencia Ejecutiva de la OPS y, en el año 2019, se preparará un informe para los Cuerpos Directivos de la Organización.

### **Implicaciones financieras**

28. El costo total estimado de la aplicación de la resolución en todo su período de vigencia desde el año 2014 al año 2019 incluye los gastos correspondientes a personal y actividades y asciende a US\$ 1.700.000,1 de los cuales \$1.400.000 corresponden a la OPS y \$300.000 a las entidades asociadas.

## Intervención del Consejo Directivo

29. Se solicita al Consejo Directivo que apruebe el Plan de acción para la prevención de la ceguera y las deficiencias visuales 2014-2019 y que considere el proyecto de resolución respectivo que figura en el anexo A.

## Referencias

1. World Health Organization. Global data on visual impairments 2010 [Internet]. Ginebra: OMS; 2012 (documento WHO/NMH/PBD/12.01) [consultado el 25 de noviembre del 2013]. Disponible en: <http://www.who.int/blindness/GLOBALDATAFINALforweb.pdf>
2. Leasher J, Lansingh V, Flaxman S, et al. Prevalence and causes of vision loss in Latin America and the Caribbean: 1990-2010. *Br J Ophthalmology* 2014;98(5):619-628. doi:10.1136/bjophthalmol-2013-304013
3. Stevens GA, White RA, Flaxman SR, et al; Vision Loss Expert Group. Global prevalence of vision impairment and blindness: magnitude and temporal trends, 1990-2010. *Ophthalmology* 2013 Dec;120(12):2377-2384.
4. Organización Mundial de la Salud. Proyecto de plan de acción para la prevención de la ceguera y discapacidad visual evitables 2014-2019. Salud ocular universal: Un plan de acción mundial para 2014-2019 [Internet]. 66.ª Asamblea Mundial de la Salud; del 20 al 28 de mayo del 2013; Ginebra (Suiza). Ginebra: OMS; 2013 (documento A66/11) [consultado el 25 de noviembre del 2013]. Disponible en: [http://apps.who.int/gb/ebwha/pdf\\_files/WHA66/A66\\_11-sp.pdf](http://apps.who.int/gb/ebwha/pdf_files/WHA66/A66_11-sp.pdf)
5. Organización Panamericana de la Salud. Plan estratégico de la Organización Panamericana de la Salud 2014-2019 [Internet]. 52.º Consejo Directivo de la OPS, 65.ª sesión del Comité regional de la OMS para las Américas; del 30 de septiembre al 4 de octubre del 2013; Washington (DC). Washington (DC): OPS; 2013 (Documento oficial 345) [consultado el 25 de noviembre del 2013]. Disponible en: [http://www.paho.org/hq/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=23052&Itemid=270&lang=es](http://www.paho.org/hq/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=23052&Itemid=270&lang=es)
6. Organización Panamericana de la Salud. Plan de acción para la prevención de la ceguera y las deficiencias visuales evitables [Internet]. 49.º Consejo Directivo de la OPS, 61.ª sesión del Comité Regional de la OMS para las Américas; del 28 de septiembre al 2 de Octubre del 2009; Washington (DC): OPS; 2009 (documento CD49/19) [consultado el 25 de noviembre del 2013]. Disponible en: <http://www2.paho.org/hq/dmdocuments/2009/CD49-19-s.pdf>
7. Furtado JM, Lansingh VC, Carter MJ, Milanese MF, Peña BN, Ghersi HA, Bote PL, Nano ME, Silva JC. Causes of Blindness and Visual Impairment in Latin America. *Surv Ophthalmol* 2012 Mar-Apr; 57(2):149-177.
8. Limburg H, Silva JC, Foster A. Cataract in Latin America: findings from nine recent surveys. *Rev Panam Salud Publica* 2009 May;25(5):449-455.
9. Leske C, Wu SY, Nemesure B, Hennis A, and Barbados Eye Studies Group. Causes of visual loss and their risk factors; an incidence summary from the Barbados Eye Studies. *Rev Panam Salud Publica* 2010 Apr;27(4):259-267.

10. Zin, A, Gole GA. Retinopathy of prematurity-incidence today. *Clin Perinatol* 2013 Jun;40(2):185-200.
11. Gilbert C, Fielder A, Gordillo L, Quinn G, Semiglia R, Visintin P, Zin A; International NO-ROP Group. Characteristics of infants with severe retinopathy of prematurity in countries with low, moderate, and high levels of development: implications for screening programs. *Pediatrics* 2005 May;115(5):e518-525.
12. Carrion JZ, Fortes Filho JB, Tartarella MB, Zin A, Jornada Jr ID. Prevalence of retinopathy of prematurity in Latin America. *Clin Ophthalmol* 2011;5:1687-1695.
13. Duerksen R, Limburg H, Lansingh V, Silva JC, Review of blindness and visual impairment in Paraguay: changes between 1999 and 2011. *Ophthalmic Epidemiology* 2013 Oct; 20(5): 301–307.
14. Carvalho Rde S, Diniz AS, Lacerda FM, Mello PA. Gross domestic product (GDP) per capita and geographical distribution of ophthalmologists in Brazil. *Arq Bras Oftalmol* 2012 Nov-Dec;75(6):407-411.
15. Lansingh VC, Resnikoff S, Tingley-Kelley K, Nano ME, Martens M, Silva JC, Duerksen R, Carter MJ. Cataract surgery rates in Latin America: a four-year longitudinal study of 19 countries. *Ophthalmic Epidemiol* 2010 Mar;17(2):75-81.
16. Lewallen S, Perez-Straziota C, Lansingh V, Limburg H, Silva JC. Variation in cataract surgery needs in Latin America. *Arch Ophthalmol* 2012 Dec; 130(12): 575-1578.
17. Limburg H, Barria von-Bischhoffshausen F, Gomez P, Silva JC, Foster A. Review of recent surveys on blindness and visual impairment in Latin America. *Br J Ophthalmol* 2008 Mar;92(3):315-319.
18. Carter MJ, Limburg H, Lansingh VC, Silva JC, Resnikoff S. *Clin Experiment Ophthalmol*. 2012 Jul;40(5):458-466.
19. Sivaprasad S, Gupta, B, Crosby-Nwaobi R, Evans J. Prevalence of diabetic retinopathy in various ethnic groups: a worldwide perspective. *Surv Ophthalmol* 2012 Jul-Aug;57(4):347-370.
20. Pan American Health Organization. Health Services Organization Series: Eye Diseases in people 40-84. The Barbados eye studies: a summary report. Washington (DC): PAHO; 2006. (Document THS/OS/06).
21. Mansouri K, Medeiros F & Weinreb R. Global rates of glaucoma surgery. *Graefes Arch Clin Exp Ophthalmol* 2013 Nov; 251(11):2609-2615.
22. Jonas J. Global prevalence of age-related macular degeneration. *The Lancet Global Health*, 2014;2(2):e65-e66. [consultado el 12 de julio del 2014]. Disponible en: [http://www.thelancet.com/journals/langlo/issue/vol2no2/PIIS2214109X\(14\)X7011-7](http://www.thelancet.com/journals/langlo/issue/vol2no2/PIIS2214109X(14)X7011-7)
23. Gordillo L, Villanueva AM, Quinn GE, A practical method for reducing blindness due to retinopathy of prematurity in a developing country. *J Perinat Med* 2012 Sep 4;40(5):577-582.
24. Dave HB, Gordillo L, Yang Z, Zhan Gm , Hubbard Gb, Olsen T. The societal burden of blindness secondary to retinopathy of prematurity in Lima, Peru. *Am J Ophthalmol* 2012 Oct;154(4):750–755.
25. Maul E, Barroso S, Muñoz S, Sperduto R, Ellwein L. Refractive error study in children: results from La Florida, Chile. *Am J Ophthalmol* 2000 Apr; 129(4): 445-454.
26. Castanon Holguin AM, Congdon N, Patel N, Ratcliffe A, Estes P, Toledo Flores S, Gilbert D, Pereyra Rito MA, Munoz B. Factors associated with spectacle-wear compliance in school-aged Mexican children. *Invest Ophthalmol Vis Sci* 2006 Mar; 47(3):925-928.
27. Donahue S, Ruben J. US Preventive Services Task Force Vision Screening Recommendations.

Pediatrics 2011;27(3):569-570.

28. Toufeeq A, Oram AJ. School-entry vision screening in the United Kingdom: practical aspects and outcomes. Ophthalmic Epidemiol. 2014 Apr 17. (Epub ahead of print) [consultado el 27 de junio del 2014]. Disponible en: <http://informahealthcare.com/doi/abs/10.3109/09286586.2014.906627>

## 7.2 Anexo II

کلیات لایحه حمایت از حقوق افراد دارای معلولیت در مجلس

کلیات لایحه حمایت از حقوق افراد دارای معلولیت در مجلس یکصد و شصت و چهارمین جلسه علنی مجلس شورای اسلامی روز چهارشنبه 6 دیماه با ریاست دکتر لاریجانی به تصویب رسید.

- ماده 1 به شرح ذیل به تصویب رسید :

#### فصل اول - کلیات

##### ماده 1- تعاریف

الف- فردی دارای معلولیت: شخصی است که بر اساس طبقه‌بندی بین‌المللی انواع معلولیت سازمان بهداشت جهانی با تأیید کمیسیون پزشکی - توانبخشی تعیین نوع و تعیین شدت معلولیت سازمان بهزیستی کشور با انواع معلولیت‌ها در اثر اختلال و آسیب جسمی، حسی (بینایی، شنوایی)، ذهنی، روانی و یا توأم، با محدودیت قابل توجه و مستمر در فعالیت‌های روزمره زندگی و مشارکت اجتماعی، مواجه می‌باشد.

ب- وزارت: وزارت تعاون، کار و رفاه اجتماعی

پ- سازمان: سازمان بهزیستی کشور

ت- دستگاه‌های مشمول: دستگاه‌های اجرایی موضوع ماده (5) قانون مدیریت خدمات کشوری مصوب 1386/7/8 با اصلاحات و الحاقات بعدی آن، قوه قضائیه، قوه مقننه، مجمع تشخیص مصلحت نظام و شورای نگهبان و سازمان‌ها و موسسات وابسته و تابعه آنها، شهرداری‌ها و کلیه سازمان‌ها و شرکت‌هایی که شمول آنها مستلزم ذکر نام است و یا به نحوی از انحاء از بودجه عمومی دولت استفاده می‌کنند و یا قسمتی از بودجه آنها توسط دولت تأمین می‌گردد.

ث- دسترس‌پذیری: اقداماتی است که با هدف ایجاد محیط بدون مانع و قابل دسترس جهت مشارکت افراد دارای معلولیت در همه حوزه‌های زندگی و فراهم آوردن فرصت برابر به آنها در برخورداری از امکانات زندگی اجتماعی، همانند سایر افراد، انجام می‌شود. دسترسی شامل: سامانه (سیستم) حمل و نقل، محیط فیزیکی، اطلاعات، آموزش و پرورش، فن‌آوری (تکنولوژی)، اشتغال، منابع مناسب ارتباطی و رسانه‌ای می‌باشد.

ج- شبکه‌های ملی تشکل‌های مردم نهاد: شبکه‌هایی ملی (کشوری هستند) مرکب از تشکل‌های افراد دارای معلولیت گروه‌های اصلی معلولیتی (آسیب‌دیدگان بینایی، شنوایی، جسمی، ذهنی، اعصاب و روان) که به منظور هماهنگی و یکپارچه‌سازی فعالیت تشکل‌های عضو و ایجاد صدای واحد ملی تشکیل می‌شوند.

فصل دوم - مناسب سازی ، دسترس پذیری و تردد و تحرک

- ماده 2 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 2- کلیه وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها و موسسات و شرکت‌های دولتی و نهادهای عمومی و انقلابی موظفند در طراحی، تولید و احداث ساختمان‌ها و اماکن عمومی و معابر و وسایل خدماتی به نحوی عمل نمایند که امکان دسترسی و بهره‌مندی از آنها برای افراد دارای معلولیت همچون سایر افراد فراهم گردد. تبصره - وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها و موسسات و شرکت‌های دولتی و نهادهای عمومی و انقلابی موظفند در طراحی، تولید و احداث ساختمان‌ها و اماکن عمومی و معابر و وسایل خدماتی به نحوی عمل نمایند که امکان دسترسی و بهره‌مندی از آنها برای افراد دارای معلولیت همچون سایر افراد فراهم گردد. تبصره - وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها و موسسات و شرکت‌های دولتی و نهادهای عمومی و انقلابی موظفند جهت دسترسی و بهره‌مندی افراد دارای معلولیت، ساختمان‌ها و اماکن عمومی، ورزشی و تفریحی، معابر و وسایل خدماتی موجود را در چهارچوب بودجه‌های مصوب سالانه خود مناسب‌سازی نمایند.

- ماده 3 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید:

« ماده 3 - به منظور نظارت بر امور مناسب‌سازی و همچنین نظارت بر اجرای ماده 2 این قانون ستاد هماهنگی و پیگیری مناسب‌سازی کشور به شرح زیر تشکیل می‌گردد:

1- وزیر کشور یا معاون ذیربط (رئیس)

2- رئیس سازمان (دبیر)

3- معاون ذیربط وزیر راه و شهرسازی

4- معاون ذیربط وزارت صنعت، معدن و تجارت

5- معاون ذیربط وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

6- معاون ذیربط وزارت آموزش و پرورش

7- معاون ذیربط سازمان برنامه و بودجه

8- معاون ذیربط سازمان صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

9- معاون ذیربط بنیاد شهید و امور ایثارگران

10- نماینده تشکلهای غیردولتی جانبازان

11- نماینده شبکه‌های ملی تشکلهای مردم نهاد

12- رئیس شورای عالی استانها

13- حذف شد

14- نماینده سایر دستگاه‌ها حسب مورد بنا به دعوت رئیس ستاد

تبصره 1 - ستاد مکلف است بر امر مناسب‌سازی ساختمانها و اماکن دولتی و عمومی دستگاههای مذکور در ماده (2) این قانون نظارت و گزارشات اقدامات آنها را درخواست نماید.

تبصره 2 - آیین‌نامه اجرایی این ماده ظرف مدت شش ماه از ابلاغ این قانون توسط سازمان و با مشارکت وزارت کشور، وزارت راه و شهرسازی و سازمان برنامه و بودجه کشور تهیه می‌شود و به تصویب هیئت وزیران می‌رسد.»

- ماده 4 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 4 - شهرداری‌ها مکلفند صدور پروانه احداث و بازسازی و پایان کار برای تمامی ساختمانها و اماکن با کاربری عمومی از جمله مجتمع‌های مسکونی، تجاری، اداری، درمانی و آموزشی را به رعایت ضوابط و استانداردهای مصوب شورای عالی شهرسازی و معماری ایران و اصلاحات پس از آن در مورد دسترس‌پذیری

افراد دارای معلولیت توسط مجری، مشروط کنند.

تبصره: شهرداران و رؤسای نظام مهندسی، مسئول اجرا و نظارت بر حسن اجرای این ماده بوده و متخلفان از رعایت این قانون حسب مورد به مجازات تعزیری جزای نقدی درجه 5 تا 8 موضوع در ماده 19 قانون مجازات اسلامی مصوب سال 1392/2/1، انفصال موقت یا دائم از خدمات عمومی، تنزل مقام و یا محرومیت از انتصاب به پست‌های حساس و مدیریتی و یا اخراج از نهاد یا سازمان متبوع محکوم می‌شوند.»

-ماده 5 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 5 - وزارتخانه‌های راه و شهرسازی و کشور و شهرداری‌ها مکلفند حسب مورد نسبت به مناسب‌سازی و دسترس‌پذیری کلیه پایانه‌ها، ایستگاه‌ها، تأسیسات سامانه‌ها و ناوگان حمل و نقل درون‌شهری و برون‌شهری دسترس‌پذیری سامانه‌های حمل و نقل عمومی برای دسترسی منطبق با قوانین داخلی و استانداردهای بین‌المللی افراد دارای معلولیت اقدام کنند و امکان بهره‌مندی این افراد از ناوگان حمل و نقل زمینی، دریایی و هوایی را فراهم نمایند و کارکنان خود را جهت همیاری عملی و صحیح با مسافران دارای معلولیت، آموزش دهند. تبصره 1- شهرداری‌ها مکلفند جهت امکان تردد افراد دارای معلولیت‌های شدید، سامانه‌های حمل و نقل ویژه افراد دارای معلولیت را با تجهیز ناوگان خودروهای مناسب‌سازی شده ایجاد نمایند. دولت مکلف است در تشکیل این سامانه‌ها به شهرداری‌های فاقد اعتبارات لازم، کمک نماید.

تبصره 2- استفاده افراد دارای معلولیت‌های شدید از سامانه‌های حمل و نقل ریلی و اتوبوس‌رانی درون‌شهری دولتی و عمومی رایگان و استفاده این افراد از سامانه‌های برون‌شهری ریلی، هوایی و دریایی دولتی و عمومی نیم‌بهاست. وزارت مکلف است جهت اجرای این تبصره نسبت به پیش‌بینی اعتبارات لازم در لوایح بودجه سالانه اقدام و سازمان برنامه و بودجه در لایحه سالانه بودجه منظور نماید.

تبصره 3- متخلفان از رعایت این ماده حسب مورد به مجازات‌های مندرج در تبصره ماده 4 این قانون محکوم می‌شوند.

فصل سوم - خدمات بهداشتی، درمانی و توانبخشی

-ماده 6 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 6 - وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی مکلف است پوشش بیمه سلامت افراد دارای معلولیت تحت پوشش سازمان را به گونه‌ای تأمین نماید که علاوه بر تأمین خدمات درمانی مورد نیاز این افراد، خدمات توانبخشی جسمی و روانی افراد دارای معلولیت را پوشش دهد.»

-ماده 7 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 7 - سازمان مکلف است با هدف حمایت از نگهداری و مراقبت افراد دارای معلولیت شدید و خیلی شدید نیازمند و افراد دچار معلولیت‌های چندگانه نیازمند در خانواده پس از ارائه خدمات آموزشی و مشاوره‌ای به خانواده‌ها نسبت به پرداخت حق پرستاری یا مددکاری به سرپرست، همسر یا قیم این افراد اقدام نماید و یا خدمات مراقبتی و نگهداری از افراد دارای معلولیت را از طریق مراکز وابسته به خود یا حمایت از مراکز غیردولتی (خصوصی، تعاونی، خیریه و تشکلهای مردم نهاد) ارائه نماید.

تبصره 1- میزان کمک هزینه بابت پرداخت حق پرستاری یا مددکاری موضوع این ماده، متناسب با نوع و شدت معلولیت فرد دارای معلولیت، تعداد این افراد در هر خانواده و براساس هزینه‌های متعارف نگهداری و مراقبت از افراد دارای معلولیت و متناسب با نرخ تورم سالانه و میزان کمک هزینه پرداختی به مراکز غیردولتی هر

ساله با در نظر گرفتن نرخ تمام شده خدمات و نرخ تورم سالانه توسط سازمان و با همکاری انجمن عالی مراکز غیردولتی توانبخشی، وزارت و سازمان برنامه و بودجه کشور تعیین و به تصویب هیأت وزیران می‌رسد. نرخ تمام شده باید بعنوان کمک هزینه به مراکز غیردولتی مرتبط پرداخت گردد. تبصره 2- خدمات و کمک هزینه موضوع این ماده به سالمندان نیازمند نیز تسری می‌یابد.

فصل چهارم - امور ورزشی، فرهنگی، هنری و آموزشی»

-ماده 8 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 8- استفاده افراد دارای معلولیت از مراکز، تأسیسات و خدمات ورزشی دستگاه‌های دولتی، شهرداری‌ها و دهیاری‌های کشور، رایگان است.»

-ماده 9 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 9- افراد دارای معلولیت نیازمند واجد شرایط در سنین مختلف می‌توانند با معرفی سازمان از آموزش عالی رایگان در واحدهای آموزشی تابعه وزارتخانه‌های آموزش و پرورش، علوم، تحقیقات و فناوری، بهداشت، درمان و آموزش پزشکی و دیگر دستگاه‌های دولتی و نیز دانشگاه آزاد اسلامی و سایر مراکز آموزش عالی غیردولتی بهره‌مند گردند.

تبصره: آیین‌نامه اجرایی این ماده سه ماه پس از ابلاغ این قانون توسط سازمان، وزارت، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی و دانشگاه آزاد اسلامی تهیه می‌شود و برای تصویب به هیأت وزیران ارسال می‌گردد. »

فصل پنجم - کارآفرینی و اشتغال

-ماده 10 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید:

« ماده 10 - وزارت، مکلف است در قالب اعتبارات مصوب سازمان، صندوق حمایت از فرصت‌های شغلی افراد دارای معلولیت تحت پوشش را ایجاد و اساسنامه آن را سه ماه پس از ابلاغ این قانون تهیه و جهت تصویب به هیأت وزیران ارسال نماید.

تبصره: بانک مرکزی مکلف است مجوزهای لازم جهت تأسیس صندوق حمایت از فرصت‌های شغلی در چهار چوب قوانین و مقررات مربوطه افراد دارای معلولیت را در اختیار وزارت قرار دهد. «  
-ماده 11 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 11- دولت مکلف است جهت ایجاد فرصت‌های شغلی برای افراد دارای معلولیت تسهیلات ذیل را فراهم نماید.

الف - پرداخت تسهیلات اعتباری به واحدهای تولیدی، خدماتی، عمرانی، صنفی و کارگاههای تولیدی حمایتی در مقابل اشتغال افراد دارای معلولیت به میزانی که در قوانین بودجه سالانه مشخص می‌گردد.  
ب - پرداخت تسهیلات اعتباری خود اشتغالی (وجوه اداره شده) به افراد دارای معلولیت به میزانی که در قوانین بودجه سالانه مشخص می‌گردد.

پ - پرداخت تسهیلات اعتباری (وجوه اداره شده) جهت احداث واحدهای تولیدی و خدماتی اشتغالزا به شرکتها و مؤسساتی که بیش از شصت درصد (60%) سهام و سرمایه آنها متعلق به افراد دارای معلولیت است.  
ت - اختصاص سی درصد (30%) از پستهای سازمانی تلفنچی (اپراتور تلفن) دستگاهها، شرکتها، دولتی و

نهادهای عمومی به افراد نابینا و کم بینا و افراد دارای معلولیت جسمی، حرکتی.  
ث - اختصاص سی درصد ( 30%) از پستهای سازمانی متصدی دفتری و ماشین‌نویسی دستگاهها، شرکتهای دولتی و نهادهای عمومی به افراد دارای معلولیت جسمی، حرکتی.

تبصره: کلیه وزارتخانه‌ها، سازمانها، مؤسسات و شرکتهای دولتی و نهادهای عمومی و انقلابی مجازند تا سقف مجوزهای استخدامی سالانه خود، افراد نابینا و ناشنوا و افراد دارای آسیب نخاعی واجد شرایط را با برگزاری آزمون اختصاصی جامعه معلولین به کار گیرند.»

- ماده 12 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 12- کارفرمایان بخش غیردولتی که افراد دارای معلولیت جویای کار را در مراکز کسب و کار خود استخدام کنند، در طول دوران اشتغال افراد دارای معلولیت با رعایت شرایط زیر از کمک هزینه ارتقای کارایی معلولان استفاده خواهند کرد:

1- مدت قرارداد استخدامی کارفرما با فرد دارای معلولیت شاغل حداقل یک سال باشد.  
2- حقوق و دستمزد فرد دارای معلولیت شاغل براساس مصوبات شورای عالی کار و سایر قوانین و مقررات مربوط از سوی کارفرما پرداخت شود.

3- سایر مزایای قانونی تصریح شده در قانون کار (مزایای رفاهی کارگران) به فرد دارای معلولیت شاغل پرداخت شود.

تبصره 1- منظور از فرد دارای معلولیت جویای کار در این قانون، فرد دارای معلولیتی است که توانایی انجام کار داشته و مهارت‌ها و آموزش‌های لازم برای اشتغال را کسب نموده باشد.  
تبصره 2- منظور از کمک هزینه ارتقای کارایی افراد دارای معلولیت عبارت است از پرداخت حداکثر 50 درصد حداقل حقوق و دستمزد ماهانه مصوب شورای عالی کار برای فرد دارای معلولیت شاغل با توجه به شدت معلولیت (خفیف 30، متوسط 40 و شدید 50 درصد) که توسط سازمان برنامه و بودجه کشور در ذیل ردیف اعتباری سازمان در قوانین بودجه سنواتی تأمین می‌شود.

تبصره 3- کمک هزینه ارتقای کارایی معلولان برای هر فرد دارای معلولیت شاغل در بخش مزد بگیری غیردولتی تا 5 سال قابل پرداخت می‌باشد.

تبصره 4- نحوه تخصیص و پرداخت کمک هزینه ارتقای کارایی افراد دارای معلولیت به بخش غیردولتی و کارفرمایان مطابق آئین‌نامه‌ای خواهد بود که ظرف مدت سه ماه پس از ابلاغ یا لازم‌الاجرا شدن این قانون توسط وزارت با همکاری سازمان تهیه و برای تصویب به هیأت وزیران ارسال می‌گردد.

-ماده 13 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 13- کارفرمایانی که در مراکز کسب و کار خود، افراد دارای معلولیت جویای کار را استخدام نمایند، مشروط بر آنکه مدت قرارداد استخدامی آنان با فرد دارای معلولیت شاغل حداکثر یک سال باشد - با توجه به تعداد افراد دارای معلولیتی که استخدام کرده‌اند - از پرداخت حق بیمه سهم کارفرمایی در قبال افراد دارای معلولیت جذب شده معافند، همچنین افراد دارای معلولیتی که به صورت خوداشتغالی یا در کارگاه‌های اشتغال

خانگی و یا از طریق مراکز پشتیبانی شغلی مشغول به کار می‌باشند حسب مورد از پرداخت حق بیمه سهم کارفرما یا خویش‌فرما معاف می‌شوند. حق بیمه سهم کارفرمایی یا خویش‌فرمایی این‌گونه افراد توسط دولت تأمین و پرداخت خواهد شد.

تبصره 1- آیین‌نامه اجرایی این ماده توسط سازمان، وزرات با همکاری سازمان برنامه و بودجه کشور تهیه و حداکثر سه ماه پس از لازم‌الاجرا شدن برای تصویب به هیئت وزیران ارسال می‌شود.»

-ماده 14- به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 14- سازمان آموزش فنی و حرفه‌ای کشور مکلف است راساً یا با جلب مشارکت بخش غیردولتی، اقدام به پذیرش کارآموزان دارای معلولیت نماید و از طریق مناسب‌سازی و توسعه مراکز موجود و یا تأسیس آموزشگاه‌ها و مراکز آموزشی نسبت به ارتقاء مهارت‌های فنی و حرفه‌ای افراد دارای معلولیت اقدام کند و به ارائه حمایت‌های لازم و تأمین تجهیزات تخصصی مهارت‌آموزی متناسب با شرایط کارآموزان دارای معلولیت، کمک هزینه این افراد را پرداخت نماید.

همچنین این سازمان مکلف است به منظور تأمین کیفیت و بازدهی مطلوب آموزش‌های فنی و حرفه‌ای افراد دارای معلولیت، با اخذ مشاوره‌های تخصصی سازمان و سازمان آموزش و پرورش استثنائی کشور استانداردها و ظرف مدت شش ماه نظام‌نامه جامع آموزش مهارت‌های فنی و حرفه‌ای کارآموزان دارای معلولیت را تدوین و به مراکز موضوع این ماده ابلاغ نماید.»

- ماده 15 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 15- دولت مکلف است حداقل سه درصد (3%) از مجوزهای استخدامی (رسمی، پیمانی، کارگری) دستگاه‌های دولتی و عمومی اعم از وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها، مؤسسات، شرکت‌ها و نهادهای عمومی و انقلابی و دیگر دستگاه‌هایی که از بودجه عمومی کشور استفاده می‌نمایند را به افراد دارای معلولیت واجد شرایط اختصاص دهد.

تبصره 1- وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها، مؤسسات دولتی، شرکت‌ها و نهادهای عمومی و انقلابی مکلفند 3% از مجوزهای استخدامی خود را به افراد دارای معلولیت اختصاص دهند. سازمان امور اداری و استخدامی کشور موظف است نسبت به تخصیص این سهمیه استخدامی برای افراد دارای معلولیت اقدام و بر رعایت آن نظارت نماید.

تبصره 2- بالاترین مسئول دستگاه‌های اجرایی، نهادهای عمومی غیردولتی، شهرداری‌ها و بانک‌ها مکلف به اجرای دقیق مفاد این ماده می‌باشند. متخلفین حسب مورد با حکم مراجع ذی‌صلاح به مجازات‌های مندرج در تبصره ماده 4 این قانون محکوم می‌شوند.»

-ماده 16- به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 16 - رؤسای سازمان‌های بهزیستی استانها مجازند در جلسات شورای برنامه‌ریزی و توسعه استان و گروه‌های کاری آن به عنوان عضو شرکت نمایند.

تبصره - به منظور کمک به اشتغال افراد دارای معلولیت و مددجویان، رئیس سازمان بهزیستی کشور مجاز است در جلسات شورای عالی اشتغال شرکت نماید.»

## فصل ششم - مسکن

-ماده 17 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

«ماده 17 - وزارت راه و شهرسازی و سایر دستگاههای مربوط مکلفند متناسب با ارایه تسهیلات ارزان قیمت و سایر اقدامات حمایتی از سازندگان واحدهای مسکونی اعم از انبوهسازان، تعاونی‌ها و بخش خصوصی، تعهد لازم را برای اختصاص حداقل 10 درصد واحدهای مسکونی احداثی با کیفیت و مناسب‌سازی شده به افراد دارای معلولیت فاقد مسکن (با اولویت زوج‌های دارای معلولیت و خانواده‌های دارای چند معلول) به صورت ارزان قیمت با معرفی سازمان از سازندگان مذکور اخذ و بر اجرای آن نظارت نمایند. تبصره 1- بانک مرکزی کشور مکلف است تسهیلات اعتباری ارزان قیمت با نرخ سود ترجیحی و بلندمدت مسکن موضوع این ماده را برای یک بار تأمین و به افراد دارای معلولیت تحت پوشش سازمان و یا تعاونی‌ها و یا مؤسسات خیریه مورد تأیید سازمان اختصاص دهد. تبصره 2- اعتبار مورد نیاز جهت پرداخت مابه‌التفاوت نرخ سود 4 درصد و نرخ سود مصوب نظام بانکی در قانون بودجه سالانه منظور می‌شود.»

-ماده 18 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 18- سازمان ملی زمین و مسکن مکلف است زمین مورد نیاز احداث واحدهای مسکونی افراد دارای معلولیت فاقد مسکن به صورت اجاره بلندمدت 99 ساله تأمین و برای یکبار در اختیار افراد مذکور و یا تعاونی‌ها و مؤسسات خیریه‌ی مسکن‌ساز مورد تأیید سازمان، قرار دهد.»

- ماده 19 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 19- افراد دارای معلولیت از پرداخت هزینه‌های صدور پروانه ساختمانی، آماده‌سازی زمین، عوارض نوسازی و همچنین حق ائشعابات آب، برق، گاز و دفع فاضلاب منطبق با الگوی مسکن مصوب معاف می‌باشند. تبصره 1- استفاده از تسهیلات موضوع این ماده برای هر فرد دارای معلولیت صرفاً برای یک واحد مسکونی مجاز است.

تبصره 2- دولت مکلف است اعتبار مورد نیاز اجرای حکم این ماده را در لوائح بودجه سالانه پیش‌بینی کند.»

## فصل هفتم - فرهنگ سازی و ارتقای آگاهی های عمومی

-ماده 20 به شرح ذیل به تصویب رسید :

«ماده 20: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان تبلیغات اسلامی، سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، شهرداری‌ها و سایر سازمان‌ها و نهادهای دارنده سالن‌های نمایش فیلم، مکلفند بدون اخذ هزینه، امکان نمایش تیزرهای آموزشی مورد تأیید سازمان در خصوص حقوق افراد دارای معلولیت و چگونگی تعامل با این افراد را فراهم آورند.»

-ماده 21 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 21- سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران مکلف است حداقل پنج ساعت از برنامه‌های خود را در هفته به صورت رایگان در زمان‌های مناسب به برنامه‌های سازمان و تشکل‌های مردم نهاد حامی افراد دارای

معلولیت به منظور آشنایی مردم با حقوق، توانمندی‌ها و مشکلات این افراد اختصاص دهد و نسبت به زیرنویسی فیلم‌ها و برنامه‌های شبکه‌های مختلف سیما، استفاده از رابط ناشنویان و نیز پخش توصیف شنیداری فیلم‌ها جهت افراد نابینا اقدام نماید.»

#### فصل هشتم - حمایت‌های قضائی و تسهیلات مالیاتی

-ماده 22 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 22- مراجع قضایی مکلفند چنانچه افراد دارای معلولیت، به قیم نیازمند باشند، هنگام نصب قیم، نظر مشورتی سازمان را اخذ کنند. در مواردی که فرد واجد شرایطی برای پذیرش قیمیت وجود نداشته باشد یا این سمت را نپذیرد، دادگاه سازمان را به عنوان قیم تعیین می‌کند.»

-ماده 23 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 23- سازمان می‌تواند حسب درخواست فرد دارای معلولیت یا قیم وی (حسب مورد)، در پرونده‌هایی که حق فرد دارای معلولیت به دلیل معلولیت، مورد تعرض قرار گرفته یا چنین ادعایی مطرح است در صورتی که ادعای مزبور مورد تأیید سازمان باشد به عنوان نماینده وی، در دادگاه مربوط شرکت نماید.»

-ماده 24- پیشنهاد حذف ماده 24 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید .

-ماده 25 به شرح ذیل به تصویب رسید :

« ماده 25- صد در صد (100%) هزینه‌های اشخاص حقیقی و حقوقی در جهت احداث و تجهیز و توسعه و مناسب‌سازی تمامی مراکز توانبخشی، نگهداری و مراقبتی، حرفه‌آموزی، آموزشی، کارآفرینی، رفاهی و مسکن مورد نیاز افراد دارای معلولیت با تأیید سازمان به عنوان هزینه قابل قبول مالیاتی محسوب می‌شود.»

-ماده 26 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 26 - پنجاه درصد حقوق و مزایا یا دستمزد مشمول مالیات یکی از اولیاء افراد دارای معلولیت خیلی شدید و شدید مادامی که مسئولیت پرداخت هزینه‌های مترتب بر معلولیت فرد بر عهده اولیاء است از پرداخت مالیات معاف است. گواهی تأیید نوع و شدت معلولیت افراد مشمول این ماده از سوی کمیسیون پزشکی تشخیص نوع و شدت معلولیت سازمان ارایه خواهد شد.

تبصره - آیین‌نامه اجرایی این ماده توسط وزارت امور اقتصادی و دارایی و وزارت ظرف شش ماه پس از ابلاغ قانون تهیه می‌شود و به تصویب هیئت وزیران خواهد رسید.»

-ماده 27 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 27 - یکی از فرزندان اولیائی که خود ناتوان و معلول بوده (هر دو یا یکی از آنها معلول باشد) و یا حداقل دو نفر از فرزندان آنها ناتوان و معلول باشد از انجام خدمت و وظیفه عمومی معاف می‌گردد. تبصره - همسرانی که زن ناتوان و معلول خود را سرپرستی می‌نمایند مادامی که سرپرستی همسر ناتوان و

معلول را بر عهده داشته باشند از انجام خدمت وظیفه عمومی معاف می‌گردند.»

فصل نهم - معیشت و حمایت‌های اداری و استخدامی

- ماده 28 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 28- دولت مکلف است کمک هزینه معیشت افراد دارای معلولیت بسیار شدید و یا شدید فاقد شغل و درآمد را به میزان حداقل دستمزد سالانه تعیین و اعتبارات لازم را در قوانین بودجه سنواتی کشور منظور نماید. بانوان کارمند دارای همسر یا فرزند معلول به شرط نگهداری فرد دارای معلولیت در منزل (به تأیید سازمان) از تسهیلات مقرر در قانون خدمت نیمه‌وقت بانوان ( مصوب سال 1362) و اصلاحات بعدی آن با استفاده از حقوق و مزایای کامل بهره‌مند خواهند شد.

کارمندان مرد دارای همسر معلول یا دارای فرزند معلول تحت سرپرستی و فاقد مادر به شرط نگهداری فرد دارای معلولیت در منزل (به تأیید سازمان) با یک چهارم کسر ساعات کار هفتگی، از حقوق و مزایای کامل استفاده خواهد نمود.»

-ماده 29 به شرح ذیل اصلاح شد و به تصویب رسید :

« ماده 29- دستگاه‌های مشمول مکلفند ساعات کار هفتگی شاغلان دارای معلولیت‌های شدید و خیلی شدید را ده ساعت کاهش دهند.»

فصل دهم - برنامه ریزی ، نظارت و منابع مالی

-ماده 30 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 30 - مرکز آمار ایران مکلف است در سرشماری‌های عمومی جمعیت کشور به نحوی برنامه‌ریزی نماید که جمعیت افراد دارای معلولیت به تفکیک نوع معلولیت آنها مشخص گردد.»

-ماده 31 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 31- به منظور شفاف‌سازی منابع مالی اختصاص یافته برای اجرای این قانون و حمایت از افراد دارای معلولیت، سازمان برنامه و بودجه مکلف است نسبت به ایجاد ردیف اعتباری ذیل فصل رفاه اجتماعی متناسب با عناوین فصول این قانون در لوایح بودجه سنواتی اقدام نماید.»

-ماده 32 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 32- در راستای تحقق مفاد این قانون و با هدف نهایی اعمال نظارت عالی بر حسن اجرای کلیه قوانین معطوف به افراد دارای معلولیت یا اثرگذار بر زندگی آنان، کمیته هماهنگی و نظارت بر اجرای این قانون در زیرمجموعه شورای عالی رفاه و تأمین اجتماعی با ترکیب زیر تشکیل می‌شود:

معاون اول رییس جمهور (رییس کمیته)

وزیر تعاون، کار و رفاه اجتماعی (دبیر کمیته)

رییس سازمان

وزیر راه و شهرسازی

وزیر آموزش و پرورش

وزیر علوم، تحقیقات و فناوری

وزیر بهداشت، درمان و آموزش پزشکی

وزیر صنعت، معدن و تجارت

وزیر کشور

وزیر ورزش و جوانان

رییس سازمان صدا و سیما، جمهوری اسلامی ایران

رییس سازمان برنامه و بودجه کشور

رییس سازمان امور اداری و استخدامی کشور

نماینده تام‌الاختیار رییس قوه قضائیه

رییس بنیاد شهید و امور ایثارگران

پنج نفر از نمایندگان افراد دارای معلولیت کشور به انتخاب شبکه‌های ملی تشکل‌های مردم‌نهاد بر حسب گروه‌های اصلی افراد دارای معلولیت کشور

سه نفر از کارشناسان برجسته امور افراد دارای معلولیت کشور با معرفی وزیر تعاون، کار و رفاه اجتماعی

نماینده انجمن‌های صنفی مراکز غیردولتی توانبخشی

تبصره 1- افراد ذیل نیز حسب مورد می‌بایست در این کمیته شرکت نمایند:

سایر وزراء و مسئولان مدعو متناسب با موضوع کار کمیته حسب مورد رؤسای کمیسیون‌های بهداشت و درمان و اجتماعی مجلس شورای اسلامی به طور ثابت و سایر کمیسیون‌ها بر حسب موضوع

تبصره 2- دبیرخانه این کمیته در سازمان تشکیل خواهد شد.

تبصره 3- این کمیته مکلف است هر سال، گزارش اقدامات انجام شده در راستای این قانون را دریافت، بررسی و پس از تأیید در شورای عالی رفاه و تأمین اجتماعی از طریق دولت به مجلس شورای اسلامی ارسال نماید. کمیسیون‌های اجتماعی، بهداشت و قضایی و حقوقی مکلفند ظرف یک ماه پس از بررسی گزارش و صحت آن، خلاصه گزارش را در صحن علنی مجلس قرائت و نتایج آن را جهت اطلاع عموم منتشر کنند.»

ماده 33 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :

« ماده 33- دستگاه‌های مشمول می‌بایست هر سال گزارش اقدامات انجام شده خود را در خصوص این قانون و قانون تصویب کنوانسیون حقوق افراد دارای معلولیت مصوب 1387/9/13 به کمیته هماهنگی و نظارت بر اجرای این قانون ارسال نمایند.»

-ماده 34 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :  
« ماده 34- قانون جامع حمایت از حقوق معلولان مصوب 1383/12/16 از تاریخ لازم‌الاجرا شدن این قانون  
نسخ می‌شود.»

-ماده 35 به رای گذاشته شد و به تصویب رسید :  
« ماده 35- آئین‌نامه‌های مورد نیاز این قانون ظرف مدت 6 ماه به استثنای موارد مصرح در این قانون، توسط  
وزارت، سازمان و مراجع مرتبط تهیه می‌شود و به تصویب هیأت وزیران می‌رسد.  
تبصره: مادامی که آئین‌نامه‌های این قانون به تصویب نرسیده‌اند آئین‌نامه‌های قانون جامع حمایت از حقوق  
معلولان مصوب 1383 در صورت عدم مغایرت با این قانون به قوت خود باقی است.»