

# EL PERIODISTA EN IMÁGENES DE CINE



**Beatriz Peña Acuña**  
**(Coordinadora)**



## II

### Periodismo comprometido: reportero y barrendero

Clara Janneth Santos. (Universidad Autónoma de Bucaramanga-Colombia. UNAB.)



Periódico: "Shargh" (Oriente).  
Titular: "Hombre en traje naranja, licenciado en la ciudad".

*"¡Soy un barrendero! Aquí estoy, el licenciado en traje naranja. Tengo dos trabajos ahora, como todo el mundo. ¡No se ría! Tomo fotos de esta ciudad sucia y la limpio al mismo tiempo. Estaba enfermo y cansado de tanto desorden y caos."*<sup>4</sup>

#### 1. Resumen

El director iraní Dariush Mehrjui relata una historia en clave de comedia, definida por diversos temas y motivos con los que exalta y contradice tópicos culturales dando cuenta de un sistema de valores que intenta escapar de 4 "El Traje Naranja". Mehrjui, Dariush. 2012. Diálogo entre el Sr. Rohani y Hamed.

los corsés convencionalistas pero que requieren una nueva orientación.

En “El Traje Naranja/ Orange Suit/ Narenji poush”, 2012, Mehrjui se propone como interlocutor mediático para mostrar dos problemas cruciales de la sociedad actual iraní: el resquebrajamiento de los roles de género y la necesidad de un compromiso –tanto individual como colectivo-, para adaptarse a los cambios multiculturales y a la globalización en la nueva Sociedad de la Información y la Comunicación. Para ello se vale de la imagen “no contaminada” de los niños, a quienes delega –en su calidad de autor implícito y narrador subrepticio-, el papel protagónico de asumir el relevo generacional con ideas nuevas.



Dariush Mehrjui, Teherán, 2012. Foto: Vladimir Pototski.

Las historias de “El Traje Naranja” son síntoma de un sistema de valores en crisis al interior de una sociedad ancestral inspirada en la poesía y la lírica como fundamento espiritual y basada en la tradición y el androcentrismo como modelo social y cultural. Mehrjui contrapone dichos elementos mediante una puesta en escena al fresco, modernista, ágil, con historias que demandan armonizar tradición y cultura proponiendo, al ciudadano del tercer milenio, un rol comprometido.

## 2. Introducción

En “El Traje Naranja” el director, Dariush Mehrjui presenta, a la manera de múltiples significaciones culturales, los contrastes en la sociedad iraní moderna que dan cuenta de una crisis de identidad a las puertas del tercer milenio. En el film concurren temas como la presencia instaurada de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación, el cambio en los roles de género, la desintegración de la familia, la inmigración –bien sea por la movilidad propia de un mundo globalizado o por otras razones- y la necesidad de un cambio, al interior del individuo, que deberá extenderse a lo social.

Esta temática sociocultural se entreteje con una historia paralela que mira con actitud crítica el papel de unos medios de comunicación que más que reproducir la realidad, se encargan de recrearla generando una nueva realidad mediática.

*(Mirando los titulares de los periódicos):*

*Hamed: “... ¡Srta. Tabatabai, Ud. me ha hecho famoso! (Leyendo): “El hombre del Traje Naranja combate la basura“. Mira esto Shahab: “Licenciado en “Traje Naranja“ en la ciudad.“*

*Mahyar: ¡Más de un millón de webs han difundido la noticia!*

*Secuencia 11.*

El film muestra al periodista como un colectivo a la caza de noticias, que se configura como difusor de un mensaje que media indiscriminadamente entre la realidad real y la realidad mediática ofreciendo un producto que le aproxima a la audiencia con fines de entretenimiento más que de crear opinión o consciencia social.

La película tiene una estructura narrativa inclusiva, en la que unas historias contienen a otras. En esta medida tenemos la historia H1, de un reportero fotográfico que experimenta un cambio interno al leer y conocer lo que son las teorías modernas del *Feng Shui*. El mensaje basado en la geomancia le brinda una base conceptual y le conduce a acciones concretas:

(Lee en el libro): *“Hay que deshacerse de lo que no sirve”*.

-*“El desorden le mantiene en el pasado”*.

*Secuencia 2.*

Así, Hamed decide: *“Barrer las calles para purificar su alma”*, opción que a la manera de metáfora social y catarsis personal, hace que limpie la ciudad y registre, denunciando artísticamente, el caos de la sociedad de consumo y la modernidad acrecentado por la indiferencia cívica de la sociedad iraní.

Una segunda historia dentro de la historia: H2, se refiere a la que narran los medios de comunicación iraníes que convierten en héroe o ícono mediático al fotógrafo Hamed Aban primero, a su hijo y su mujer a continuación. Los medios iraníes evidencian la implementación de una cultura mediática que mueve a la opinión pública por los ámbitos de lo público y lo privado.

El contrapunto lo brinda el compromiso de Hamed como reportero independiente que lucha por dar un equilibrio a su vida y conceptualizar su propia identidad: *“barrriendo la ciudad”*, asumiendo un compromiso con lo social, atenazando la responsabilidad ciudadana con acciones cívicas concretas para abanderar la cultura de la limpieza como síntesis de la necesidad de cambio en su país.



Finalmente una tercera historia: H3, tiene que ver con el drama familiar. Nahal vive en Noruega, Hamed y su hijo Shahab en Teherán. El resquebrajamiento de la familia y la incomunicación de la pareja evidencian la crisis de los roles de género. El tradicional androcentrismo se deshace ante los méritos de una mujer, Nahal, quien gana 15.000 Euros mensuales, con grandes reconocimientos en el extranjero, pero sin posibilidades de conseguir que su familia le siga y por lo tanto reivindicando su valía profesional a costa de su soledad personal.

### 3. Metodología

Tomando como base el hecho de que en todo proceso del intelecto, aquello que sirve para la construcción, debe servir para la desconstrucción, este artículo propone trazar el proceso de desconstrucción en la película “El Traje Naranja”, del iraní Dariush Mehrjui, tomando como base los elementos creativos que el autor cinematográfico utilizó para construir el discurso cinematográfico.

Se aborda así, el estudio del relato cinematográfico en términos del contexto que representa y se indaga en el mundo ficcional que ha creado el artista, buscando las claves que vinculan la obra cinematográfica a su entorno. Los elementos significantes han sido reconocidos sobre la base de “la experiencia práctica”, lo cual significa la identificación de elementos que conforman una semiosfera cultural —en los términos empleados por Yuri Lotman—, representada en el film.

Para ello, el *Modelo de Análisis Iconológico*, servirá de pauta para estructurar las unidades de análisis. La estructura que traza éste modelo se basa en tres partes: el Análisis Pre-Iconográfico, el Análisis Iconográfico y el Análisis Iconológico. Dada la extensión que puede representar el análi-

sis, éste artículo presentará una síntesis reflexiva y selectiva de los elementos más destacados. En cursivas el lector encontrará ejemplos de diálogos tomados directamente de la película, que reafirman o corroboran, los argumentos base.

## 4. Resultados

El *Modelo de Análisis Iconológico*, base de este análisis, tiene como punto de partida la Narrativa Audiovisual para explicar la capacidad de la imagen audiovisual para contar historias y también el análisis iconológico de Erwin Panofsky, el cual traza un recorrido Pre-Iconográfico: el inventario; un recorrido Iconográfico: la descripción; y, finalmente, un recorrido Iconológico que motiva en el analista una interpretación del film en términos de cultura.

Respetando las innumerables definiciones que se han dado de la cultura y asumiendo una posición ecléctica, desde la propuesta del Análisis Iconológico, se entiende que los significantes de la cultura son un sistema de signos que se expresan en el film de manera análoga a los términos de la realidad circundante.

La cultura, como concepto, al hilo de la Antropología, incluye los conocimientos, las creencias, los mitos y los ritos, las pautas de comportamiento, los valores, las actitudes, los simbolismos y convenciones que se dan en los hombres en cuanto que miembros vivos de una sociedad.

En tanto que realidad fílmica vista en un contínuum de imágenes y sonidos que narran una historia, el texto cinematográfico se muestra como un sistema semiótico organizado que construye su propia semioesfera —entendida en los términos de Yuri Lotman—, para redefinirse como una propuesta artística que describe y traza un mundo posible creado por el autor y que se puede interpretar de acuerdo con los significados de la cultura.

Mehrjui en tanto que narrador-autor, invita al compromiso generalizado de la sociedad e instituciones sociales para crear una cultura del orden y la limpieza en Irán. El análisis de “El Traje Naranja” parte de una relación intrincada en la que confluyen instituciones concretas: Ayuntamiento, gremios (subvalorados): barrenderos, instituciones simbólicas (tal vez sobrevaloradas): periodistas, matrimonio, que son la síntesis del compromiso requerido para crear una nueva cultura.

Bajo la idea y necesidad de aportar una solución al desorden y falta de civismo en Irán, Mehrjui presenta una propuesta de orden y acción comprometida que conduce al equilibrio interno. La propuesta basada en las teorías chinas del “*Feng Shui New Age*”, tienen como punto de partida el cambio actitudinal –personal y generalizado- que conlleva el compromiso social necesario para lograr la acción cívica ciudadana de aunar esfuerzos para tener la ciudad limpia.

“El Traje Naranja”, critica y testimonia, a través de los espacios que recorre, los personajes que describe, el tiempo en que se circunscribe, y las acciones de los ciudadanos, un nivel de incultura y falta de civismo de la sociedad iraní evidenciado por las imágenes de basura, contaminación ambiental, etc., e invita a cambiar desde el interior de cada ciudadano.

A la manera de un espejo, el director cinematográfico muestra el comportamiento social caótico y expone su “tesis” que plantea una ruptura de las pautas de comportamiento, costumbres, actitudes, etc., que conduzcan al compromiso individual y social de cambio.

## **5. El Análisis Iconológico:**

En el *Modelo de Análisis Iconológico*, el personaje se contempla como persona –ser vivo considerado de manera



análoga a la realidad-, sin embargo, partiendo de la literalidad espacial que caracteriza al cine, se contemplan aspectos de significación discursiva que pueden ser los relacionados con su existencia cultural e incluso biográfica.

En “El Traje Naranja”, los personajes tienen un papel central y de gran protagonismo al tener delegadas funciones muy concretas. Son personajes tipo que representan la cultura con su actuación, a la manera de un habla particular, la cual, construye con la historia un diálogo ofrecido a los espectadores que evidencia el proceso comunicativo.

### *5.1 Los Personajes:*

**Hamed Aban** es un foto-reportero quien, tras leer e identificarse con las teorías del “*Feng Shui New Age*”, empieza a aplicar una filosofía de cambio en su casa, en su estudio fotográfico y en su vida. Hamed decide barrer la ciudad y simultáneamente fotografiarla para testimoniar un compromiso actitudinal en pro de una cultura de la limpieza y el orden.

Hamed se erige como eje central de la película y su protagonismo se evidencia en su presencia recurrente en las 20 secuencias en que se ha segmentado el film. A lo largo de la historia, Hamed se convierte en líder mediático y “*show man*” moralizante, censor y fiscal que comparte con los niños su mensaje mediático en contra de la basura. Su diálogo con las nuevas generaciones se identifica con uno de los mitos iraníes sobre la infancia: la esperanza de que la inocencia infantil, la no contaminación de sus ideas, su creatividad y frescura, traerán un mejor futuro para todos:

*”Chicos, desearía tener vuestra edad.*

*Tendréis un mundo mejor.*

*Vuestros corazones son puros como la naturaleza”.*

A continuación expresa su mensaje central que enarbola como explicación de su acción social:

- “¿Sabéis por qué visto con este traje?”

- “No”

- “¿No? Por vosotros y por un futuro para vosotros. ¡Debemos mantener el mundo limpio!”

Secuencia 14

Pero el personaje sufre una metamorfosis y su notoriedad social se ve ensombrecida por la realidad familiar. Se transforma cuando es amenazado por la posible pérdida de la tutela de su hijo. Sus actuaciones alegres, del fotógrafo barrendero que los medios de comunicación llevaron a la fama, lo muestran culturalmente, como un “rend” a quien no le importa su propia reputación, pero sí en cambio la verdad de sus actos.

*“El rend lleva una vida de gran libertad, sin atenerse a las normas, su actitud comporta inconformismo, amor a la vida, goce en recibir reproches y fuerte individualismo” (Janés y Tàherí, 2002; 19)*

La metamorfosis le lleva a expresarse con violencia, entra en conflicto con sus nuevas teorías del Feng Shui New Age, con la realidad que vive. Su identidad se ve cuestionada no sólo por su mujer quien le llama: egoísta, egocéntrico, analfabeto y además esquizofrénico.

Los medios de comunicación, continúan su labor de crear estrellas y hablar de estrellas para recrear la realidad social y ya no sólo hablan del icono licenciado-barrendero, sino también de su vida privada, de sus problemas personales.

*Titular periódico: “El hombre del traje naranja separado de su hijo”.*

*-Hamed: ¿Entiendes lo que fue la fama del periodista?*

*-Mahyar: Me temo que les darás una paliza a ellos también.*

*-Hamed: ¡Claro que lo haré!*

*Secuencia 17.*



Su identidad se enfrenta entrando al conflicto con un abogado, con su mujer, con su deseo de vivir en Irán.

*-Mahyar: ¿Por qué de repente pierdes los estribos?*

*-Hamed: ¿No oíste lo que decía la petición de divorcio? ¿Cómo iba tan siquiera a imaginar que Nahal fuera a hacerme algo así? Incluso hay una orden de comparecencia.*

Pero su identidad en crisis se resuelve ante la justicia y allí los roles de género vuelven a manifestarse en evidente conflicto. La acusación se configura como un listado en el que se le acusa de haber utilizado a su hijo para acrecentar su fama como licenciado-barrendero:

*Juez: Hasta donde sé, el Sr. Abán es un icono popular, él no necesita utilizar a su hijo. Le he visto en la tele muchas veces, mientras que esta es la primera vez que veo a su hijo. No creo que su hijo haya sido explotado como dice su abogado”.*

La segunda acusación es de sufrir un desequilibrio mental ratificado por las agresiones proferidas al abogado; trabajar como barrendero en lugar de ejercer cómo fotó-

grafo; y finalmente, realizar turnos de trabajo sin descanso, las 24 horas del día. El juez desestima todas las acusaciones y Hamed gana la tutela de su hijo.

Tras ganar en el juicio, Mehrjui desarrolla 3 secuencias más en las que muestra otras aristas del problema. La esquizofrenia de la cultura, término empleado por el filósofo iraní Dariush Shayegan, en “La mirada mutilada. Esquizofrenia cultural: países tradicionales frente a la modernidad“, deja huella en esta película mostrando cómo lo que ocurre a Hamed tiene su enclave en cambios culturales contemporáneos no asimilados al interior del individuo. (SHAYEGAN; 1999).

Continuando con la idea de la metamorfosis de Hamed, el autor implícito lleva al espectador a la desmesura. El dramatismo y el caos ante la paranoia que sufre Hamed al pensar que su mujer podría haber salido del país con su hijo, muestran una puesta en escena cruda y que invita a la reflexión. Hamed se autogolpea, se desmaya, sangra.

Finalmente el film restablece el caos y la esquizofrenia situando a Hamed en el hospital, trayendo a escena a Nahal, su mujer, y Shahab, su hijo, sorprendidos por lo acontecido. Los medios de comunicación son testigos, el alcalde visita a Hamed y se difunde una vez más la imagen restablecida del héroe mediático. Los fans se acercan a vitorear al licenciado-barrendero, el orden se restablece, la basura continua siendo un leitmotiv, y un mensaje directo al ciudadano impartido por su alcalde.

**Nahal** es la mujer de Hamed y madre de Shahab. Sus huellas en el film se dan como en “el juego de la oca“, en el que el personaje se desplaza poco a poco interviniendo en la acción y sorprendiendo en cada paso. Su ausencia en el hogar, pasa a representar una presencia casi omnímoda y que, posteriormente, entra en conflicto con Hamed.



Inicialmente se referencia su existencia mediática y profesional, a través del diálogo entre Navaee y Shahab en clase de inglés. Navaee, en calidad de informador dice:

*“Lo leí en los periódicos: Nahal Nahavandi. Ella tomó parte en una competición de matemáticas, solucionó un problema super difícil y ganó una beca doctoral.*

*Hace su doctorado en Noruega“.*

*Secuencia 1.*

Después, mediante la imagen, se muestra su fotografía, mientras Hamed limpia el polvo del piano. El autor implícito hace presencia aquí delegando en Hamed funciones de narrador quien acerca la foto para contemplarla, la limpia con detalle, reiterando su mirada con el dedo que recorre la imagen. La foto es así un emblema de la emisión y, será referente posterior como símbolo que hace presencia en ésta casa.

El “juego de la oca”, cambia su dirección cuando Nahal aparece en escena y presenta su confrontación con Hamed. El motivo mediático es la génesis de la primera discusión que conlleva una nueva decisión: durante su estancia en Teherán, ella no vivirá en casa con su familia, haciendo latente así la incomunicación total en la vida de la pareja.

Se instaura el conflicto desde el prestigio de su doctorado hasta el desprestigio que para ella significa el hecho de que su marido se ha convertido en barrendero y ha inmiscuido en ello a su hijo. Los titulares de prensa son el testimonio de dicho argumento y ella, en el juicio dirá:

*-Juez: No creo que su hijo haya sido explotado como dice su abogado.*

*-Nahal: “Esto ha pasado en cualquier caso, no importa cuál ha sido la intención”*

*Secuencia 17.1.*



Se trata de una falta de equilibrio entre las fantasías de uno y otro personaje y la realidad de su vida. Realidad que en el caso de Hamed es un miedo inexplicable producto, del androcentrismo reinante en su cultura.

*-Mi hijo tiene problemas para respirar a tan alta altura. Necesitamos el sol y el calor de nuestro país para vivir.*

*Aquí yo tengo un trabajo, una vida, este es mi hogar”.*

*Secuencia 13*

Hamed no logra ver su mundo proyectado en el mundo que su mujer le plantea en el extranjero:

*-“Yo amo este lugar, ¡entiéndeme! Y hace poco empecé a trabajar. Quiero seguir trabajando. ¿Qué pasa? Yo nací en el sur, en una zona caliente, desértica. Tengo mis raíces en esta tierra.*

Y continua haciendo latente la ruptura de intereses, la incomunicación, el final del proyecto marido y mujer, el abismo cultural:

*-Tú no has cuidado de tu familia.*

*¿Qué fotos voy a hacer allí?*

*¿Puedo encontrar basura y escobas allí?*

Y en el juicio acentúa, con más emotividad, los términos de su frustración y de su pensamiento disociado por la realidad de los hechos:

*“Nunca le dejarías si fueras una buena madre. Has arruinado nuestra vida y dejado un lugar vacío en nuestra casa”.*

*Secuencia 17.1.*

Nahal, desde la cultura iraní muestra un comportamiento que rompe con el estereotipo de lo femenino: sus diálogos con su marido son enfrentamientos verbales que

reivindican su valía profesional, pero que con agudeza enfrentan a Hamed con su verdadera identidad y el letmotive de su vida.

*Deja de dar excusas. ¿Quieres decirme que todos los fotógrafos están desempleados porque no hay basura?*

Secuencia 17.1

Sus altos méritos intelectuales y la búsqueda de la unidad familiar en el extranjero la definen.

*Hamed: ¿Por qué no te quedas? ¿No puedes hacer tu trabajo a través de Skype o algo similar?*

*Nahal: Por supuesto que no puedo, ¿cuántas veces debo explicártelo? Soy científico colaborador, necesito estar en contacto con la gente.*

Este personaje se presenta también en crisis por su identidad cultural, pero sobretodo en crisis por la soledad que le significa el adaptarse y vivir en un mundo moderno, en el que ella abandera los cambios. Su elección profesional se presenta como prioritaria, por encima de la familia. Ésta es su verdadera bandera, su ideal:

*-Navaee: ¿Por qué no se queda?*

*-Nahal: No puedo. Es mi compromiso de trabajar.*

**Shahab** es el hijo del matrimonio quien convive con el padre. Por él nos enteramos que el matrimonio no convive debido a los problemas de altura que tuvieron tras su estancia en Noruega y que realmente su padre no soporta el frío de aquel país. El niño es un personaje deíctico que conecta otras instancias enunciativas. Su rol como conector le hace presente como objeto central del conflicto del matrimonio, le instaura como pequeña estrella mediática, junto

a su padre en una puesta en escena que incluye el rap a dúo entre padre e hijo.

Finalmente, el autor implícito le hace narratario del mensaje principal del film, las nuevas generaciones deberán asumir estos cambios culturales con el compromiso que se requiere. Tendrán que ser verdaderos barrenderos de las huellas del pasado.

**Tannaz Tabatabai.** La reportera fotográfica que tiene como principal atributo su cámara fotográfica, desempeña el rol colectivo de los medios. Son los medios quienes recrean esta historia dentro de la historia. Los que construyen una realidad social sobredimensionada por la fama y el heroísmo cultural.

A lo largo de la película, no se conoce nada sobre éste personaje, pareciera que no tiene una identidad propia una personalidad, ni siquiera sabemos para qué medio periodístico trabaja, su identidad se presenta como colectiva: los periodistas y su papel mediático.

Como eje vertebrador de la historia que relata y del papel de los medios de comunicación, ella hace noticia y crea fama, entendiendo la fama como *“ese mérito capaz de atraer audiencias y los consecuentes beneficios de tal hecho”* (Rivière, 2009). Pero no es ella en sí como periodista, quien crea famosos. Ésta es una industria real en que se evidencia porque existe una demanda y una oferta.

En esta medida, el personaje de Tabatabai incide en la acción tomando fotos que luego se convertirán en titulares que serán leídos en el film como textos que muestran una realidad dentro de la realidad.

## 5.2 *La Semiosis fílmica*

Los significantes que crean una semiosis fílmica son numerosos y pueden calificarse como pertenecientes a la cultura o no pertenecientes a la cultura. Merece la pena mencionar algunos que servirán como orientación de elementos muy particulares que no impiden entender el film en otros contextos culturales.

Un pequeño repertorio, más o menos distintivo, en el film, y que incluye elementos que se consideran pertenecientes a la cultura que representa la obra, son: el pañuelo o pashmina, como elemento de vestuario que cubre la cabeza de las mujeres iraníes que actúan en papeles protagónicos. En el caso de otras mujeres que aparecen en el film, por ejemplo algunas periodistas o la enfermera en el hospital, se observa que visten con chador.

Los periódicos iraníes, entre los que cuentan: *Hamshahri* (El Conciudadano), *Shargh* (Oriente), *Arman* (Ideales), *Mardom Salari* (Gobierno del pueblo), *Iran, Jame jam* (Bola mágica), *Tehran Enruz* (Teherán de hoy), *Javan* (Joven), *Aftab* (El Sol).

Interesa destacar cómo los periódicos están tomados de la realidad. Un análisis de los titulares representados destaca los siguientes temas que se entrecruzan con la historia ficcional:

**Aftab (El Sol):** Problemas de fraude y malversación de fondos; Las operaciones marítimas en el Golfo Pérsico; Sobre las 20 toneladas de oro encontradas, pertenecientes al tesoro de Gadafi.

El periódico **Hamshari (El Conciudadano)**, destaca, además de la noticia ficcional, una noticia sobre fútbol, en la que se habla de la pérdida de educación y el respeto a los



demás, propiciada por el fútbol en Irán; en otra edición se habla sobre el fraude bancario.

Esfand: planta que, según la creencia popular, sirve para purificar el ambiente y alejar el mal de ojo.

El Corán y el agua, creencia popular para que todo vaya bien a los viajeros, etc.

Entre los elementos de la semiosis fílmica, que no pertenecen a la cultura iraní, se destacan el libro sobre Feng Shui, el ordenador Apple Macintosh, el Borsch, como plato de origen ruso y que se ha extendido a otras culturas, próximas a los límites de la antigua Unión Soviética. La Lassagna inspirada en el Feng Shui, el I-Pad, el microscopio o las gotas de Rosemary.

## 6. El Inicio: la mirada directa

El inicio de la película es una apelación directa del director a un espectador implícito, empleando técnicas documentales y, basándose en su *auctoritas* como realizador con reconocimiento internacional; se impone como narrador en imagen (planos subjetivos) y sonido (voz directa y mirada a cámara), que confirman el testimonio que brinda su mirada.

*“Miren esta basura por doquier.*

*¡Falta de cultura!”*

*“Se supone que esta debería ser una playa  
limpia, ¿Ve esa botella?”*

El principio de *auctoritas* le permite, a su vez, hacer un llamamiento a la cultura de la limpieza que involucra la idea de compromiso, mediante un diálogo ficcional que dirige al espectador iraní que se constituye en su narratario:

*¿Cuándo vamos a aprender a mantener  
nuestro entorno limpio?*



Mediante el monólogo y una mirada directa a cámara, introduce y presenta la película que ya cuenta con el sello de autor, comprometido con la necesidad de cambio, y lanza una propuesta en la que relaciona el entorno personal con el lugar que habitamos. Invitando a una apropiación personal y comprometida.

*El mar es como su propia habitación.*

*Ud. no debe tirar basura en ella.*

Propuesta que reitera al interior del film, que ubica en espacios convertidos en símbolos de un Teherán convulso: la casa de Hamed, su lugar de trabajo, un parque en Teherán, las calles de la gran urbe. Construye una ciudad que es eje emblemático donde se asienta el pensamiento no sólo de diversas culturas sino de los iraníes de todas las regiones: un verdadero espacio mental personificado:

*“La cocina es el corazón de la casa,  
tiene que estar limpia o nos enfermamos”*

...

*“La tierra en la que vivimos,  
nos protege, tal como lo hace una madre”*

En línea con el pensamiento de Dariush Shayegan, quien al hablar de urbanismo y del concepto de ciudad dice:

*“... el espacio y la ciudad que lo representa no surgen así como así, por casualidad; detrás de estas metamorfosis hay un pensamiento que las ve, las columbra, un alma que las proyecta y una visión que las pone en práctica”.*

Y, continua:

*“... entre el hábitat, es decir el espacio construido, y por tanto hablo de la ciudad, y el espacio mental hay muchas correspondencias; y no podemos modificar el primero sin alterar el segundo, y que, a fin de cuentas, el espacio mental es lo que modela y estructura el hábitat y el espíritu de una ciudad”. (Shayegan; 2007)*

Mehrjui también se pregunta sobre la universalidad y difusión de su propuesta cinematográfica. En diálogo con un barrendero -no actor-, que instituye como símbolo referencial, aclara su interrogante: ¿quién verá la película?

La respuesta es una exhortación crítica de la cultura mediática: de esa idea de recrear la realidad más que reproducirla, pero también un alarde de su consciencia como autor y creador con reconocimiento internacional:

*“Esta se verá en la televisión y el cine alrededor del mundo. ¡Ud será un actor famoso! Y tocándole el rostro nos lo enseña añadiendo: ¡Mírale!”*

Secuencia 0.1

El inicio del film se construye como un inserto entre los créditos que presentan la película. Mehrjui intercala los créditos para señalar que esto no es una realidad, sino su “tesis” manifiesta en una historia que compromete a todos. El inicio en la playa, es una clara síntesis, un testimonio transparente y una declaración de intenciones sobre su objetivo con el que se presenta y auto-representa.

Un corto apunte sobre el fin. Éste se presenta dando respuesta a los tres motivos de ficción: el periodista llevado a la fama por los medios, el periodista en crisis que se hace barrendero y lucha contra la basura, y la confrontación de roles de género en su matrimonio.

Mehrjui, retoma la mirada documental y periodística para cerrar su mensaje, tras los efusivos abrazos del alcalde, de sus fans a las puertas del hospital y de Shahab su hijo, mostrando un travelling que subjetiviza las imágenes de basura en las afueras de Teherán.

### 1.1. Usos del diálogo en “El Traje Naranja”:

El diálogo sirve para presentar a los personajes. El autor crea fictodiálogos apoyándose en el rap, o en el ghazal 194 de Hafez (Secuencia 10) cantado por Hamed en el momento inmediatamente anterior a su primer encuentro con la periodista Tabatabai.

El diálogo también constituye un lazo de conexión generacional y de consciencia mediática. El mensaje tiene que llegar a todas las generaciones y, para involucrar la vida moderna, son Hamed y su hijo Shahab quienes cantan en tono de rap una oda a la limpieza de las calles y al compromiso ciudadano por asumir dicho rol. Su mediático ritmo es interrumpido por los periodistas:

-Hamed: *“Quien es esa gente que nos rodea?”*

... *Gracias por hacernos famosos*

- Tabatabai: *¿Que te hizo seguir los pasos de tu padre?”*

-Shahab: *Bueno, es natural. Cada hijo hace el trabajo de su padre”.*

Secuencia 11.1

El Rap ha sido prohibido en Irán y funciona en cierta clandestinidad a través de la batalla que se libra a través de las Nuevas Tecnologías. Cosas de estos tiempos modernos y de un régimen férreo. Desde el gobierno el Rap se considera “vulgar y obsceno”, muchos lo consideran un himno a la rebeldía, un instrumento de resistencia pasiva a las reglas que emanan de la revolución islámica.

Interesa destacar que el 70% de la población iraní es menor de 30 años, motivo por el que este mensaje se pone en línea con ese relevo generacional que hace referencia a la necesidad de cambio.

Hamed y Shahab, a ritmo de rap, construyen un diálogo de complicidades en torno al mensaje de la basura.

*-Hamed: "Barre las calles. Sigue barriendo. Hay cosas que yo odio, cosas como la basura"*

*-Shahab: "A la gente no le importa estar rodeada por basura"*

*-Cucarachas bailando, controla tu basura*

*-(los dos): Padre e hijo se enfadan en un instante. ¿Qué le pasa a la gente? Td vez ellos quieren basura.*

Secuencia 11.1

Los diálogos en muchas ocasiones sirven para definir a otros personajes. El diálogo nos habla de terceros. Hamed, define el tipo de relación y explica el abismo de comunicación que le separa de su mujer:

*"Hay enormes diferencias entre nosotros  
Y nada puede salvarlas.  
Cuanto más cerca estamos, más nos  
metemos en problemas."*

Secuencia 13

Los diálogos también expresan estereotipos e imágenes preconcebidas en torno a personajes- referente como pueden ser los medios de comunicación:

*Sr. Rohani (en entrevista para emplear a Hamed):*

*¿Un fotógrafo de prensa? ¿Un barrendero?*

*¿Me toma del pelo? - ... -*

*Me temo que ud. está aquí para hacer un reportaje*

*y ponerme en problemas"*

Secuencia 8.2.

*Nahal (mostrando los periódicos a Hamed):*

*-¿Qué es esta payasada?*

Secuencia 12.2

Mehrjui utiliza diálogos autoriales y referenciales para lanzar a Hamed a la fama. Su capacidad persuasiva se evidencia en la forma como la periodista Tabatabai se vuelca a fotografiarle, afirmando antes de marcharse: ¡Qué titular!

*-Hamed: “La vida es una broma. Aquí estoy, el licenciado en traje naranja“...*

Metonimia en la que relaciona al profesional que desciende socialmente para actuar como barrendero, pero que se enaltece pues realmente es un símbolo del ciudadano de un mundo moderno, en el que se tienen dos trabajos también para sobrevivir, y como ser humano con ideales, comprometido con el medio ambiente, con el cuidado y mantenimiento de la ciudad.

*“Tengo dos trabajos ahora, como todo el mundo.*

*No se ría. Tomo fotos de esta sucia ciudad y la limpio a la vez“.*

Secuencia 10

Conociendo la ancestral tradición poética iraní, no faltan los referentes de todo tipo. Apela poéticamente al ciudadano que recorre la ciudad indiferente con su compromiso cívico.

*“Limpio las calles de sus pasos indiferentes“...*

Secuencia 10.



## 7. Conclusiones:

El Modelo de Análisis Iconológico es una herramienta que conduce el análisis contextual e indaga en el mundo ficcional creado por el autor cinematográfico, buscando las claves que vinculan la obra cinematográfica a su entorno.

Anidando historias dentro de otras historias, la estructura de "El Traje Naranja" se presenta como inclusiva. La historia de Hamed y su crisis matrimonial habla de una crisis de los roles de género que se evidencia en un mundo moderno en el que la mujer ha asumido nuevos roles y el hombre empieza a sentirse amenazado. Los roles masculinos también presentan cambios, tal es el caso de Mahyar, cuyo rol de fotógrafo le presenta en una masculinidad híbrida, con gestos y comportamientos afeminados.

Igualmente representativo es Hamed quien presenta manifestaciones sintomáticas de sus conflictos internos y crisis de identidad: sufre hipo ante los problemas, constantes migrañas afectan su cotidianidad, en su evolución y momento más crítico llega al paroxismo emotivo ante el temor de perder a su hijo (su legado genético e identidad cultural más preciada).

La historia mediática se hace evidente en esta película a través de la crítica a la profesión del periodismo. Los medios de comunicación, en su función social, testimonian la industria de la fama. Hamed, aunque tiene méritos profesionales, se convierte en noticia transformado en icono y celebridad, actúa entonces como un símbolo, embajador de valores y modelos sociales. En esta medida, el icono mediático, también es impulsor de cambios sociales. (Rivière, 2009: 122).

Ya cerrando este círculo de ideas en torno al “Traje Naranja/ Orange Suit/ Narenji poush (2012)”, merece la pena destacar el trabajo de Dariush Mehrjui, director, guionista y productor de la mayoría de sus películas. Muchas de ellas inspiradas en fuentes literarias como lo fue “La Vaca“, (1969), película que le llevó al reconocimiento internacional en Venecia, a pesar de las prohibiciones en su país.

El iraní Farshad Zahedí, estudioso y experto en el análisis de esta cinematografía, sintetiza su visión sobre este director en el epílogo del libro que escribe, el cual constituye un verdadero reconocimiento del legado filmico de Mehrjui:

“...quizás más que cualquier otro director de su generación, se ha preocupado por un aspecto intrínseco a la sociedad iraní: el conflicto entre la modernidad y la tradición como generador de los contrastes sociales”. (Zahedi, 2010; 261).

Este análisis abre camino a una revisión de otros caminos que tienen gran importancia en esta película. La manera como el autor cinematográfico construye un narratario-personaje narrador, o el manejo de la música como elemento de expresividad narrativo, entre otros.

## 8. Bibliografía:

- GARCÍA, JESÚS. 1993. *Narrativa Audiovisual*. Cátedra. Signo e Imagen.
- JANÉS, CLARA y TAHERÍ, AHMAD. 2002. *Hafez Shirazí. 101 Poemas*. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- KAVANAGH, ALFRED. 2010. *Irán por dentro. La otra historia*. Terra Incógnita.
- RIVIÈRE, MARGARITA. Diciembre, 2009. “Fama, medios de comunicación y opinión pública”. *Quaderns del CAC* 33. 119-123. [En línea]. Disponible: <http://www.>

[cac.cat/pfw\\_files/cma/recerca/quaderns\\_cac/Q33\\_Riviere\\_ES.pdf](http://cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q33_Riviere_ES.pdf). [Consultado el 1 de Junio 2012]

SANTOS, CLARA JANNETH. Marzo 1999. El modelo de análisis iconológico: Propuesta aplicada al relato cinematográfico. *Revista SEECI*. [En línea]. Disponible: <http://www.ucm.es/info/seeci/Numeros/Numero%203/DATOS.html#elmo>. [Consultado el 1 de Junio 2012]

SANTOS, CLARA JANNETH. 1999. *Aplicación de un modelo de análisis iconológico a la cultura de posguerra en el cine español: El caso de La colmena*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

SANTOS, CLARAJANNETH (2012). *Cine Iraní*. Madrid: Icono 14 Editorial.

SHAYEGAN, DARIUSH. 1999. La mirada mutilada. Esquizofrenia cultural: países tradicionales frente a la modernidad.

SHAYEGAN, DARIUSH. ¿Es Teherán una ciudad emblemática?. ARCE. [En línea]. Disponible: <http://revistas culturales.com/articulos/imprimir/91/letras-libres/731/-es-teheran-una-ciudad-emblematica.html>

ZAHEDI, FARSHAD. 2010. “40 años de cine iraní. El caso de Dariush Mehryui”. Editorial Fragua.

ZAHEDI, FARSAHD. Julio 2011. Muestras del conflicto heterosexual en el cine iraní. *Icono14*. [En línea]. Disponible: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/viewFile/104/55>. [Consultado el 1 de Junio 2012]

ZAHEDI, FARSHAD. Febrero 2012. Los cines errantes del cine iraní. Del mito a la historia. *Vivat Academia*. [En línea]. Disponible: <http://www.ucm.es/info/vivataca/numeros/n117E/PDFs/FZahe.pdf>. [Consultado el 1 de Junio 2012]