

# ***Rasgos de una identidad étnica en la filmografía de Bahman Ghobadi***

***Traits of an ethnic identity on Bahman Ghobadi's filmography***



RODRÍGUEZ GARCÍA, Violeta\*

 <https://orcid.org/0000-0003-2826-8941>

**RESUMEN:** Este artículo discute el cine como medio de construcción de identidad. Para ello nos enfocamos en las limitantes identitarias que enfrenta la etnia kurda derivadas de su condición marginal en Irán, Iraq, Siria y Turquía. Nuestro estudio se desarrolla en cuatro partes: en un momento inicial presentamos la cuestión kurda y las políticas restrictivas padecidas por este grupo étnico; posteriormente abordamos el desarrollo de los medios de comunicación kurdos y discutimos cómo esta colectividad ha usado el cine como dispositivo identitario a partir de la década de 1990; en un tercer apartado reflexionamos en torno a la necesidad de afirmación identitaria del pueblo kurdo y, finalmente, interpretamos cuatro películas de Bahman Ghobadi, observando la construcción de rasgos identitarios de esta etnia, como el territorio, la lengua y la indumentaria tradicional, representados en ellas.

**PALABRAS-CLAVE:** cine; identidad; etnia kurda; Bahman Ghobadi.

**ABSTRACT:** This paper discusses cinema as a form of identity construction. Therefore, we focus on the identitarian constraints that the Kurdish ethnic group face, arising from their marginal condition in Iran, Iraq, Syria and Turkey. Our analysis is developed on four stages: in an initial moment, we present the "Kurdish question" and the restrictive policies suffered by this group; afterward, we approach the development of the Kurdish communication media and discuss how this collectivity has used cinema as an identitarian device since the 1990s; in a third section, we reflect about the need of identity reaffirmation of the Kurdish people and, finally, we interpret four of Bahman Ghobadi's films, observing the construction of identity traits of this ethnic group, such as territory, language, traditional indumentary, represented in them.

**KEYWORDS:** cinema; identity; Kurdish ethnicity; Bahman Ghobadi.

*Recebido em: 11/02/2022*  
*Aprovado em: 21/04/2022*

---

\* Maestra y doctorante en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana, UAM-A, Ciudad de México, México. Licenciada en Ciencias Políticas y Administración Pública y en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. E-mail: [violethajaldun@gmail.com](mailto:violethajaldun@gmail.com)



## Introducción<sup>1</sup>

Los kurdos son un colectivo humano heterogéneo que, desde hace aproximadamente 5000 años, habita un territorio de Medio Oriente conocido como Kurdistán, actualmente atravesado por las fronteras de Turquía, Irán, Iraq, Siria y Armenia. La población kurda oscila entre 30 y 40 millones de personas que se asumen como descendientes de los medos y poseen un idioma propio: el kurdo. Fue a raíz de la firma del Tratado de Lausana, en 1923, que Kurdistán y su población fueron divididos entre la República de Turquía, Iraq, Siria, el Imperio Persa y la entonces URSS. Cabe señalar que unos años antes de la firma de este tratado se contempló, en el Tratado de Versalles y el de Sèvres, la posibilidad de concederle autonomía al área predominantemente kurda que estuvo bajo dominio otomano y, posteriormente, otorgarle su independencia. Desde entonces, la posible creación de un Kurdistán independiente generó animadversión contra la población kurda por parte de los gobiernos de los países en los que al final quedó dividida.

Desde hace casi un siglo los poderes estatales de Siria, Irán, Iraq y, particularmente, de Turquía temen que el deseo de los kurdos de constituir un Estado propio amenace o destruya su integridad territorial. La situación resultante de este "choque" de intereses se conoce como cuestión kurda (FEREZ, 2017, p. 15). Al representar una amenaza latente en su empresa de unidad nacional, los kurdos han sido blanco de diversas políticas de borrada física y simbólica al interior de los Estados en que fueron segregados entre las que destacan: la proscripción del uso de su lengua, el desplazamiento forzado, la negación de documentos de identidad, la asimilación cultural, la censura de sus rasgos identitarios y el genocidio.

La condición marginal de este grupo étnico impidió, durante mucho tiempo, que sus miembros participaran en la escena representacional dentro de los estados nacionales en que la mayoría de ellos habita. Sin embargo, el desarrollo de los medios de comunicación ha hecho posible que una gran diversidad de agentes, entre ellos los kurdos, construyan sus propias representaciones. En el universo de medios de comunicación, el cine destaca por su capacidad para penetrar los sentidos y las emociones de los espectadores, por sus alcances de difusión y porque, con la proliferación de equipos de filmación pequeños y fáciles de utilizar, prácticamente cualquier persona puede rodar un filme. Estas características hacen de él un medio

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte de la tesis: RODRÍGUEZ GARCÍA, Violeta. *Frente a la indolencia, el cine en resistencia. Imágenes de la frontera en la filmografía de Bahman Ghobadi*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, UAM-A, México, 2021.

idóneo tanto para satisfacer demandas de entretenimiento como para gestionar los proyectos de legitimación política y de afirmación identitaria presentes en las sociedades modernas.

A partir del análisis de las películas *A time for drunken horses* (2000), *The songs of my mother's land* (2002), *Turtles can fly* (2004) y *Halfmoon* (2006), escritas, producidas y dirigidas por el cineasta kurdo Bahman Ghobadi, este artículo busca problematizar las formas que los agentes culturales kurdos frecuentemente marginados eligen para crear, registrar y difundir representaciones propias, de su cultura e historia. Concretamente, se discute la relevancia de la incorporación de ciertos atributos culturales kurdos en la filmografía seleccionada, en la visibilización de la etnia kurda y en el afianzamiento de su identidad étnica.

### **Los medios de comunicación kurdos en el cambio de siglo. El cine como aliado de una etnia marginada.**

La década de 1990 constituye un periodo crucial para los kurdos tanto en el desarrollo de los medios de comunicación en Kurdistán como en la relativa apertura política de que gozaron en algunos de los países donde la mayoría de ellos habita. Los movimientos políticos kurdos en Iraq y Turquía cobraron una fuerza sin precedentes en esta década. En el caso de Iraq, y después de haber sido objeto de una serie de campañas de persecución y exterminio, los kurdos consiguieron mayor libertad política y derechos sociales y culturales tras el establecimiento de la Región Autónoma del Kurdistán, promovido y avalado por Estados Unidos, en 1991. En el mismo periodo el movimiento político de esta minoría étnica en Turquía logró un apoyo masivo entre sus compatriotas al tiempo que aumentó su conciencia identitaria, a pesar de la represión y violencia extrema con la que el gobierno central respondió a su politización (GÜNDOĞDU, 2022).

En esta época fueron creados departamentos de cine, dependientes del Ministerio de Cultura, en varias provincias y dentro de algunas universidades de la Región Autónoma de Kurdistán. Al otro lado de la frontera, en Turquía, el movimiento popular kurdo fortaleció la identidad de esta colectividad, lo que condujo al desarrollo de una mayor actividad cultural. Una de las primeras organizaciones culturales establecidas en aquellos años en ese país fue el Centro Cultural Mesopotámico (MKM), un espacio comunitario con oficinas centrales en Estambul, inaugurado en 1992 por un grupo de intelectuales para promover el arte, la cultura y la ciencia de los pueblos mesopotámicos que organizó talleres, seminarios y eventos de performance (KOÇER, 2014, p. 481, GÜNDOĞDU, 2022). La concesión de ciertos derechos culturales y políticos por parte del gobierno turco a la minoría kurda no deriva de una actitud genuinamente

conciliadora, sino que está directamente relacionada con los intentos de Turquía de adherirse a la Unión Europea, pues el respeto a la “diversidad nacional y regional”, contemplado en el Tratado de Maastricht (1992), se convirtió en una de las directrices a las que debían apegarse los Estados miembros de esta comunidad (SASSE *apud* ÖZGÜR, 2011, p. 2).

A pesar de que en Irán el movimiento político kurdo no tuvo la misma fuerza que en Iraq y Turquía, ya que este grupo étnico continuó siendo blanco de políticas restrictivas, en este país el cine kurdo también alcanzó un desarrollo notable a partir de la última década del siglo XX. Mustafa Gündoğdu (2022) afirma que en esta época el Kurdistán iraní se benefició del establecimiento de departamentos de cine en la Región Autónoma del Kurdistán (Iraq) más que cualquier otra zona kurda fuera de Iraq, debido a la cercana relación política, social, cultural y lingüística que ha existido históricamente entre las poblaciones kurdas de Irán e Iraq. Esta proximidad permitió que los cineastas kurdos iraníes tuvieran acceso a condiciones de producción más favorables, dentro del Kurdistán iraquí, a partir de 1991. A ello se suma el amplio desarrollo que experimentó el cine iraní en aquella época, proceso que indudablemente, permeó las producciones filmicas kurdas creadas en Irán.

El caso sirio es bastante distinto a los anteriores ya que el principal movimiento político kurdo en Siria está asociado con el Partido de los Trabajadores de Kurdistán (Partiya Karkerên Kurdistan, PKK), fundado por Abdullah Öcalan, que desde sus inicios fue considerado, por Turquía y las fuerzas occidentales, como una organización terrorista. Por lo tanto, dicho movimiento no logró ningún tipo de concesión o reconocimiento por parte del gobierno central. El régimen sirio nunca dio visos de otorgar derechos sociales, políticos o culturales al pueblo kurdo, que durante los años noventa mantuvo su histórico estatus marginal. En Siria, la concesión de una relativa libertad cultural a las minorías étnicas y el desarrollo de medios de comunicación que permiten la creación de narrativas distintas a las elaboradas por el régimen sirio, se identifica sólo después de los levantamientos de 2011 (DE ANGELIZ; BADRAN, 2016, p. 334-351), en el marco de la llamada Primavera Árabe.

La época moderna se caracteriza por un intenso desarrollo de los medios de comunicación que ha transformado las dinámicas a través de las cuales los sujetos y las sociedades producen y comparten información significativa. A partir del siglo XX, la comunicación de masas, entendida como el proceso de producción institucionalizada y difusión generalizada de bienes simbólicos a través de la fijación y transmisión de información o contenido simbólico (THOMPSON, 1997, p. 46-47), se incorporó a la contienda por narrar los acontecimientos del pasado y del presente – y registrar las

perspectivas de futuro – e infundirles significado. En el universo de los medios de comunicación, el cine destaca por las grandes audiencias que atrae, debido a su capacidad para penetrar los sentidos y las emociones de los espectadores (ROSENSTONE, 1997, p. 34) y dado que logra librar las barreras de alfabetización que requieren los medios escritos. Estos atributos, combinados con sus amplios alcances de difusión, hacen del medio cinematográfico una plataforma idónea para satisfacer las demandas de entretenimiento y gestionar los proyectos de legitimación política y construcción identitaria de las sociedades modernas.

Si bien las instituciones estatales han sido dominantes en la creación de contenidos simbólicos en la modernidad, en el último siglo, y derivado del espacio que ofrecen los medios de comunicación de masas, individuos y grupos diversos han comenzado a producir y difundir sus propias representaciones sociales. Los kurdos se han beneficiado de este espacio mediático, sobre todo, a través del cine. Es cierto que en Irán, Iraq, Turquía y Siria los medios de comunicación como la televisión, la radio y la prensa han sido operados desde siempre por los poderes estatales, dada la cantidad de recursos (humanos, técnicos, económicos) y amplia infraestructura que se necesitan para su funcionamiento. Sin embargo, la llegada de las nuevas tecnologías digitales aplicadas al medio cinematográfico durante los años noventa, permitió que ciertos agentes culturales kurdos lograran eludir o limitar el control estatal.

El desarrollo de los medios de comunicación kurdos en el cambio de siglo se vio impulsado exponencialmente por la actividad cultural de la población de la diáspora, principalmente en Europa. Aunque no existe una cifra exacta ni un registro oficial del número de kurdos en la diáspora, ya que muy pocos de los países donde radican cuentan con registros de identidad étnica, se estima que alrededor de dos millones de kurdos han emigrado principalmente a Europa y América del Norte. La mayor migración de kurdos que se conoce se desarrolló entre 1980 y 1990 como resultado de las situaciones políticas, desfavorables para este grupo étnico, en algunos de los países en que estaban asentados (GÜNDOĞDU, 2022).

En la década de 1990, la televisión y la radio kurdas fueron operadas desde el viejo continente por iniciativa de inmigrantes procedentes, mayoritariamente, de Turquía. Canales de televisión como MED TV y MEDYA TV, establecidos por estos inmigrantes kurdos en Gran Bretaña, y algunas estaciones de radio operadas también por ellos, comenzaron a transmitir vía satélite desde Europa a Kurdistán (KOÇER, 2014, p. 476). Mediante la operación de estos canales de televisión, estos migrantes desarrollaron mayores habilidades de cámara y arte cinematográfico y se mantuvieron actualizados en las tecnologías audiovisuales (GÜNDOĞDU, 2022). En este sentido, Suncem Koçer

afirma que los medios kurdos producidos en Europa han dado paso al surgimiento de ciertas imaginaciones nacionales de la colectividad política kurda. Respecto a la televisión producida desde Europa por los miembros de la diáspora, Koçer sostiene que ésta buscaba generar unificación cultural y lingüística entre ellos y simular la soberanía de un Estado-nación propio, aunque imaginario, en un espacio transnacional (KOÇER, 2014, p. 476). Siguiendo esta idea, podemos decir que al registrar representaciones propias y difundirlas entre los kurdos que viven dentro y fuera de Kurdistan, los medios de comunicación operados por los miembros de la diáspora, sobre todo desde Europa, han contribuido al fortalecimiento de la identidad del pueblo kurdo y a la generación de un sentimiento nacional desterritorializado.

El desarrollo del cine dentro de Kurdistan se vio afectado por tres factores principales. En primer lugar, por los avances tecnológicos aplicados a los medios audiovisuales llegados a la zona durante las últimas décadas del siglo XX. En segundo lugar, por la reducción de políticas restrictivas dirigidas a la población kurda, particularmente en Iraq y Turquía, que se tradujo en una mayor libertad de expresión para sus miembros. Finalmente, por los conflictos sucesivos en que se vio involucrado tanto el territorio como la población de Kurdistan desde la década de 1980 hasta los primeros años del siglo XXI: la Guerra Irán-Iraq, la Primera Guerra del Golfo y la Intervención estadounidense en Iraq.

Muchas de las películas realizadas en Kurdistan por directores locales a partir de los años 90, abordan los devastadores eventos experimentados por los kurdos en aquella época entre los que destacan campañas genocidas, desplazamientos forzados y, en general, las consecuencias de las cruentas guerras libradas en la zona. Ejemplo de ello son los cuatro primeros largometrajes de Bahman Ghobadi, *A Time for Drunken Horses* (2000), *The songs of my mother's land* (2002), *The Turtles Can Fly* (2004) y *Halfmoon* (2006), en los cuales el realizador exhibe algunas de las secuelas más lamentables de los conflictos referidos como son: la presencia de niños mutilados y de mujeres desfiguradas por armas químicas, la orfandad, la pobreza generalizada, la vida en los campos de refugiados y las limitaciones de tránsito terrestre.

Fuera de Kurdistan, en la década de 1990, el cine kurdo experimentó un notable desarrollo a través de la actividad de cineastas que vivían en el exilio. En condiciones más favorables que los realizadores radicados en el territorio, los directores kurdos de la diáspora contribuyeron a la multiplicación de producciones cinematográficas sobre esta etnia, ya que recibieron apoyo financiero por parte de los gobiernos de los países en que se asentaron, tuvieron acceso a tecnologías más avanzadas, gozaron de mayor libertad creativa, no les fue limitado el uso de su lengua y no tuvieron que abstenerse de

incorporar en sus obras elementos de su cultura como la música, ritos y vestimenta tradicionales. Aunado a ello, pudieron organizar festivales de cine kurdo.

Otro de los aportes de los directores kurdos de la diáspora es el proceso de nacionalización del cine kurdo que promovieron durante los primeros años del siglo XXI. Los organizadores del Festival de Cine Kurdo de Londres, la mayoría inmigrantes de Turquía, se propusieron borrar simbólicamente las fronteras que fragmentan al pueblo kurdo y hacerlo visible al fomentar la producción de películas sobre sus miembros y reivindicar como propias producciones cinematográficas que, según ellos, les pertenecían (KOÇER, 2014, p. 479).

Según Mustafa Gündoğdu, el objetivo capital del Festival de Cine Kurdo de Londres desde su fundación fue hacer visibles a los kurdos en las páginas de la historia mediante la catalogación de varias películas realizadas muchas décadas atrás en las que los kurdos habían sido representados visualmente, como cine kurdo (KOÇER, 2014, p. 479-480). Lo anterior, les permitiría agenciarse como una comunidad política antigua, merecedora de autodeterminación y reconocimiento internacional. La nacionalización del cine kurdo, consistente en la apropiación de películas antiguas en las que este pueblo había sido representado visualmente y en el fomento de producciones filmicas que le den visibilidad como conjunto etno-cultural plenamente diferenciado, de algún modo le permitió a esta colectividad reimaginar una identidad colectiva que sobrevive en la forma de una nación virtual (GÜNDOĞDU, 2022).

Como se puede observar, el cine se ha convertido en un aliado de la causa kurda por distintos motivos. En primer lugar por la facilidad con la que, derivado del desarrollo de las tecnologías audiovisuales, una multiplicidad de agentes puede producir películas fuera de las grandes industrias cinematográficas y de las instituciones estatales que operan bajo estrictos controles de censura o como una suerte de monopolio. El surgimiento del videotape facilitó el proceso de realización filmica para muchos grupos marginados ya que su uso no exige una formación técnica profesional especializada, lo que permite que prácticamente cualquier persona pueda grabar una película. El tamaño y el peso de las cámaras es otro factor que ha permitido a los kurdos, incluso en su condición marginal, crear sus propias producciones dentro de los estados nacionales que habitan ya que, en comparación con el cinematógrafo y los primeros equipos de filmación, las cámaras de vídeo digitales son más ligeras y menos costosas (PESSUTO, 2017, p. 61-62). Ambos factores han hecho a los cineastas locales menos dependientes de los apoyos estatales para crear sus obras, sobre todo documentales y cortometrajes, pues éstos requieren menos recursos para su producción.

Si bien los avances tecnológicos han hecho posible que los agentes culturales de este grupo étnico construyan sus propias representaciones en diversos medios y en condiciones más favorables desde la diáspora, el cine les ha resultado especialmente atractivo y útil ya que, a diferencia de los medios escritos, las películas permiten a los espectadores, locales y externos, contemplar paisajes, escuchar ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes e incluso atestiguar conflictos individuales o colectivos (ROSENSTONE, 1997, p. 34). Como señala Rosenstone (1997, p. 49), el cine hace que la vivencia del espectador resulte más verídica que la que ofrece el mundo creado únicamente por las palabras. El realismo que transmiten las imágenes cinematográficas creadas por cineastas kurdos sobre sus compatriotas, permite cuestionar las representaciones sesgadas (basadas en estereotipos) que sobre este grupo étnico han construido diversos agentes culturales, facultados y apoyados por los poderes estatales regionales y occidentales, a través de distintos medios.

La televisión, como medio audiovisual, comparte con el cine ciertas características como la incorporación de sonidos e imágenes en movimiento. Sin embargo, es más frecuente que este medio sea normado institucionalmente, controlado por emisoras y que funcione bajo el monopolio estatal o de élites económicas, lo que hace a la producción televisiva menos accesible para los agentes que crean representaciones en condiciones adversas como es el caso de muchos cineastas kurdos. En cambio, el cine posee una dimensión un poco más independiente, como ya señalamos.

Otro atributo del cine que ha contribuido a la visibilización global de la etnia kurda, es su capacidad para llegar a lugares lejanos y a una pluralidad de destinatarios. Aquí conviene señalar que la facilidad (técnica) con la que hoy en día se produce un filme dentro de Kurdistán no implica que éste sea visto por un gran número de personas. Sin embargo, existen ciertos agentes culturales, como Bahman Ghobadi, cuyas obras han conseguido una amplia circulación, derivada en buena medida de su participación en los festivales internacionales de cine más reconocidos. En este sentido, podemos decir que el cine hace posible que cada vez más individuos entren en contacto con representaciones alternativas a pesar de la distancia espacial y temporal existente entre emisores y receptores al insertarlas en una esfera cada vez más amplia y global (THOMPSON, 2002, p. 355) y ha dado paso a la generación de productos culturales (filmes) que devienen en dispositivos que posibilitan la fijación de límites identitarios.

### **Sobre la función de las identidades colectivas: el caso de la etnia kurda**

La predicción liberal de que los límites entre grupos étnicos, las diferencias culturales y las identidades particulares acabarían por diluirse con el aumento de los

flujos globales de personas, dinero, ideas y prácticas propias de la época moderna no se cumplió. Los grupos étnicos no sólo han permanecido (con algunas excepciones) sino que se han multiplicado (HUMMELL, 2014, p. 48). Fredrik Barth define la etnicidad como una categoría de adscripción e identificación, variable en el tiempo, que las personas utilizan para organizar la interacción social (BARTH, 1969, p. 09-38) a partir de la configuración de identidades grupales.

Durante casi todo el siglo XX la identidad colectiva solía entenderse como una mismidad de sujetos omniabarcadora, fija, inconsútil y sin diferenciación interna (HALL, 2003, p. 17). Sin embargo, esta concepción ha cambiado paulatinamente. Stuart Hall plantea que la identidad es el “punto de sutura entre los discursos y prácticas que intentan [...] ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y los procesos que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse” (HALL, 2003, p. 20). Por tanto, las identidades pueden entenderse como “puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (HALL, 2003, p. 20).

Si bien

toda comunidad, entendida como un grupo de población particular que utiliza y desarrolla en su vida social un conjunto compartido de herramientas cognitivas, lingüísticas, simbólicas, rituales y práctico-instrumentales, ejerce una identidad cultural para auto-definirse y distinguirse de otras, este mecanismo de auto-definición colectiva sólo cristaliza en una identidad étnica cuando adquiere una dimensión político-territorial. [Esto ocurre cuando dicha comunidad]... comienza a articular aspiraciones de autonomía y auto-gobierno (LEVIN ROJO, 2016, p. 3).

En muchos contextos, el éxito o el fracaso de los grupos étnicos para obtener reconocimiento y cierto nivel de autonomía depende de su capacidad para afirmar su “autenticidad” en los términos establecidos por el grupo dominante (HUMMELL, 2014, p. 56). Es en este punto donde las identidades colectivas, y particularmente las étnicas, resultan imprescindibles.

Para afirmar dicha “autenticidad” y distinguirse de otras colectividades, los grupos étnicos recurren a la exaltación de sus características culturales. Sin embargo, éstas no constituyen la suma de sus diferencias “objetivas”, sino aquellas que sus miembros reconocen como señales y emblemas de sus diferencias en un horizonte específico, lo que implica soslayar, minimizar o prescindir de otras (BARTH, 1969, p. 14). Esto evidencia que las identidades colectivas están sujetas a una historización radical, se encuentran en constante cambio y se construyen a través de la diferencia, es decir, existen sólo a partir de su relación con el otro (HALL, 2003, p. 17). Aunque la selección y exhibición de los rasgos culturales que una colectividad considera relevantes en un

momento determinado en la construcción de su identidad étnica es importante, esta identidad no depende exclusivamente de dichos rasgos, puesto que su finalidad va más allá de la pura diferenciación material entre colectivos humanos.

En un contexto como el actual, en el que existen sistemas sociales poliétnicos estratificados (BARTH, 1969, p. 27), la función primordial de las identidades colectivas es estructurar la interacción entre diferentes grupos humanos que se encuentran en constante pugna por los recursos materiales indispensables para sobrevivir y organizar el acceso diferencial a tales medios (RODRÍGUEZ, 1992, p. 97-98). Dicha estructuración se consigue a partir de la categorización propia y ajena (la de los otros) de las colectividades como entidades plenamente distinguibles. En este sentido, las identidades étnicas, como identidades colectivas, constituyen categorías que posibilitan la organización e interacción de las diversas colectividades que comparten (o compiten por) ciertos recursos.

Al ser un grupo étnico que ha visto negados o limitados sus derechos sociales, políticos y de libre explotación de los recursos que existen en el territorio que ocupa desde hace varios siglos, la afirmación identitaria del pueblo kurdo se ha convertido en una cuestión vital. En un contexto como el que describimos, consideramos que Bahman Ghobadi contribuye a afirmar la identidad kurda exhibiendo, a través de sus obras, ciertas marcas culturales exclusivas que permiten a los miembros de su etnia autodefinirse y, de este modo, fijar sus límites frente a las sociedades nacionales y otros grupos étnicos (árabes, turcos, persas, etc.) con los que interactúan y a los que se enfrentan.

Bahman Ghobadi, desde un lugar de enunciación particular y guiado por intencionalidades particulares, se benefició de los avances en la tecnología cinematográfica llegados a Kurdistán a partir de la década de 1990, para construir sus propias representaciones, así como lo han hecho otros agentes culturales. Debido al tipo de historias que narra, las temáticas que aborda y su estilo cinematográfico, Ghobadi se ha convertido en una de las principales figuras del cine kurdo a nivel mundial y sus películas en obras clásicas de esta forma discursiva.

Stuart Hall sostiene que las identidades son construidas a través de “discursos, prácticas y posiciones diferentes y a menudo cruzadas y antagónicas” (HALL, 2003, p. 18). Mediante el cine, como práctica discursiva, Ghobadi interviene en la afirmación de la identidad kurda. Las señales culturales evidentes (BARTH, 1969, p. 14) de la etnia kurda que reproduce en su filmografía de modo recurrente son su vestimenta, lenguaje, tipo de viviendas y estilo de vida general. A ellas se suma el territorio y en menor medida las prácticas religiosas. Además de dichas características culturales, en las películas

seleccionadas, Bahman Ghobadi resalta la opresión padecida por los kurdos a través de la exhibición constante del sufrimiento que sus personajes experimentan como consecuencia de aquella. Estimamos que este es un recurso que el cineasta utiliza para que los espectadores se solidaricen con la causa kurda.

Varias veces Bahman Ghobadi ha declarado que su mayor interés es hacer cine sobre “su gente” y la realidad de este grupo étnico. El cineasta ha expresado también que a través de su cine busca presentar una identidad étnica poco conocida por la población en general (GHOBADI, 2000) y abominada en Irán, Iraq, Siria y Turquía. En gran parte de sus obras, el realizador selecciona y exhibe elementos de la cultura kurda con el propósito claro de establecer una distinción entre este grupo étnico y otras colectividades con las que interactúa. Lo anterior, con el fin de asignarle al pueblo kurdo un lugar en la historia global que le ha sido negado en otros medios.

### **El cine de Bahman Ghobadi como dispositivo identitario**

Entre los rasgos culturales de la etnia kurda que Ghobadi pone a cuadro, el territorio ocupa un lugar central. En las cuatro cintas que analizamos, la geografía de Kurdistán es prácticamente omnipresente y se exalta mediante el uso de planos generales y grandes planos, además de que las imágenes de los paisajes montañosos, agrestes y nevados de Kurdistán son utilizadas con frecuencia como bisagras de montaje. Con ello nos referimos a las tomas de paisajes que conectan una escena con la siguiente, pero no interfieren directamente en el desarrollo de la narración; ejemplo de ello es una toma de las montañas nevadas de Kurdistán, que dura alrededor de diez segundos (Imagen 1), que conecta la escena de *A time for drunken horses* (2000) en la que el personaje Madi toma sus pastillas con nieve derretida con aquella en la que Amaneh y Ayoub se enteran de la muerte de su padre. O la imagen de un paisaje montañoso invadido por la niebla (Imagen 2) que une la escena de la caminata de Mirza, Barat y Audeh con la de su llegada al sitio donde se organizan las caravanas de contrabando, que podemos observar en *The songs of my mother's land* (2002) entre el minuto 45:18 y 45:23. Si bien el empleo de este recurso estético tiende a ralentizar la narración, permite una exposición vasta de los paisajes kurdos.

Imagen 1



Fonte: *A time for drunken horses*, 2000.

Imagen 2



Fonte: *A time for drunken horses*, 2000.

La geografía montañosa, característica de Kurdistán, es un factor determinante en el modo de vida de los personajes de las historias que Ghobadi cuenta en sus películas. Esto puede constatarse, por ejemplo, en la escena de *Turtles can fly* (2004) en la que todo el pueblo de Kanebo sube a un montículo para huir del peligro de la guerra o en aquella de *A time for drunken horses* que muestra cómo el accidentado terreno permite al personaje Ayoub resguardarse durante una emboscada (Imagen 3). En el mismo sentido, algunas tomas de *Halfmoon* (2006) nos dejan ver el tipo de viviendas agrupadas que los kurdos construyen y habitan siguiendo las trayectorias montañosas, mimetizándose con éstas (Imagen 4).

Imagen 3



Fonte: *A time for drunken horses*, 2000.

Imagen 4



Fonte: *Halfmoon*, 2006.

Además de la representación visual de las grandes extensiones montañosas (Imagen 5), los llanos áridos (Imagen 6), los enormes monolitos (Imagen 7) y los escarpados riscos de Kurdistán (Imagen 8), el director incorpora en sus películas el territorio kurdo a través de la referencia constante a ciudades emblemáticas como Erbil,

Suleimaniya, Halabja y Sardab. Al mostrar imágenes de la geografía kurda en sus filmes y mencionar los nombres de las ciudades kurdas más conocidas, Ghobadi intenta crear una topografía audiovisual.

**Imagen 5**



**Fonte:** *A time for drunken horses*, 2000.

**Imagen 6**



**Fonte:** *The songs of my mother's land*, 2002.

**Imagen 7**



**Fonte:** *Turtles can fly*, 2004.

**Imagen 8**



**Fonte:** *Turtles can fly*, 2004.

Consideramos que la presencia reiterada de paisajes kurdos en las películas de Ghobadi tiene que ver con el carácter geosimbólico que Kurdistán adquirió entre los miembros de este grupo étnico a partir de su división a principios del siglo pasado. J. Bonnemaïson define geosímbolo como “un lugar, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales reviste a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad” (BONNEMAISON *apud* GIMÉNEZ, 2007, p. 22). En este sentido, la ocupación histórica de este espacio territorial por los kurdos suele ser el principal argumento usado por éstos en sus demandas de autonomía y control sobre los recursos que en allí existen. Como

agente cultural y miembro de esta colectividad, a partir de la exhibición recurrente de los paisajes de Kurdistán y de la mención de sus ciudades principales, el realizador intenta afianzar el vínculo existente entre los kurdos y el territorio que reclaman como suyo.

Aunque Bahman Ghobadi manifiesta no estar de acuerdo con la creación de un Estado kurdo (GHOBADI, 2021a) dice que en su mente existe un país para los kurdos (GHOBADI, 2021b), una nación que éstos imaginan en un territorio con el que han establecido un fuerte vínculo identitario. Para comprender la relevancia que el elemento territorial tiene en la construcción de las identidades colectivas y, en el caso de las películas de este cineasta, en el afianzamiento de sus límites debemos tener en cuenta que el territorio en sí mismo es pasivo y que son las creencias y acciones humanas las que le dan un significado particular. Dichas creencias poseen una base psicológica y cultural y, por lo tanto, el significado que se le asigna a un territorio sólo existe en la mente de quienes lo imaginan (KNIGHT, 1982, p. 517). Kurdistán, en efecto, no existe como no existe ningún otro territorio *per se*, pero sí en la mente de los kurdos quienes, basados en sus creencias y experiencias, lo significan.

En este tenor, la topografía audiovisual que Ghobadi construye a través de sus películas es una muestra de la significación que los sujetos le asignan a un territorio, ya que a partir de ella el realizador pretende evidenciar el vínculo material (imaginado) que existe entre los kurdos y el territorio que han habitado desde hace varios siglos y de este modo lo integra al conjunto de elementos culturales que fijan los límites de la kurdidad.

Como señala Barth, las fronteras étnicas se mantienen en cada caso por un conjunto limitado de características culturales (BARTH, 1969, p. 38). En el caso de los kurdos, el factor lingüístico tiene un gran peso pues su uso está proscrito, o al menos limitado, en Irán, Iraq, Siria y Turquía. La relevancia de la lengua como atributo identitario radica en el hecho de que ésta, además de posibilitar la comunicación entre los miembros de una colectividad, constituye una especie de código que compendia su visión del mundo (GIMÉNEZ, 2009, p. 147). La lengua kurda es una característica cultural que Ghobadi exhibe para mostrar una identidad étnica particular. Es claro que no todas las personas que escuchen las películas seleccionadas en su idioma original serán capaces de reconocerlo, y mucho menos de comprenderlo, lo que evidencia que la intención del realizador al filmar en kurdo no es que sus obras sean accesibles a un público amplio sino defender su cultura (GHOBADI, 2021a) y distinguir al pueblo kurdo de otras colectividades.

Además del territorio y la lengua, Ghobadi incorpora otros rasgos de la cultura material kurda para fijar los límites de esta identidad étnica. Uno de ellos es la vestimenta tradicional. En *A time for drunken horses* por ejemplo, personajes como Ayoub, Amaneh,

Rojin, los niños que trabajan en el bazar, el médico, el profesor y los contrabandistas utilizan pantalones *shalwar*,<sup>2</sup> prenda amplia que permite la ventilación corporal y facilita el movimiento de las personas que lo portan y que forma parte de la indumentaria tradicional kurda. Muchos de los personajes de *Turtles can fly*, como niños recolectores de minas, el señor Ismail, el jeque, el médico, el profesor y los ancianos del pueblo (Imagen 9), también utilizan este tipo de pantalones. Lo mismo ocurre con la mayoría de los personajes masculinos de *The songs of my mother's land* (Imagen 10) y *Halfmoon*.

Imagen 9



Fonte: *Turtles can fly*, 2004.

Imagen 10



Fonte: *The songs of my mother's land*, 2002.

En estas películas también es frecuente el uso de la bufanda *poshu*, prenda ligera, generalmente cuadriculada, utilizada por los kurdos para protegerse del sol, el polvo y el frío. Este accesorio es usado por los músicos protagonistas de *The songs of my mother's land* y muchos de los asistentes a la boda que éstos amenizan; por los ancianos del pueblo en *Turtles can fly*; por algunos de los hombres que aparecen en la visión que tiene el personaje Mamo en *Halfmoon*; por varios invitados de la boda de Rojine en *A time for drunken horses*, y por los contrabandistas de mercancías de este mismo filme. Aunque los miembros de algunos otros pueblos de la región también la utilizan, en conjunto con los pantalones *shalwar* esta bufanda conforma la inconfundible indumentaria kurda que Ghobadi muestra en sus filmes.

Por su parte, las mujeres que aparecen en estas cintas visten prendas coloridas, algunas de ellas con lentejuelas u otros accesorios brillantes. El peculiar atuendo usado por Rojin el día en que es pactado su matrimonio en *A time for drunken horses* (Imagen 11) y la colorida vestimenta de Niwemang en *Halfmoon* (Imagen 12) son muestras de ello. La mezcla de colores vivos y los accesorios brillantes son un rasgo característico de la

<sup>2</sup> شلوار (shalwar) es una palabra de origen persa que significa "pantalones".

vestimenta femenina kurda que se distingue, por ejemplo, del *chador*<sup>3</sup> utilizado por las mujeres musulmanas chiíes en Irán e Iraq.

Imagen 11



Fonte: *A time for drunken horses*, 2000.

Imagen 12



Fonte: *Halfmoon*, 2006.

A diferencia de la comprensión la lengua kurda, la identificación de la indumentaria tradicional de este grupo étnico no requiere un conocimiento especializado, ya que su reconocimiento depende de una suerte de memoria visual asociativa para la que una primera mirada es suficiente. La vestimenta tradicional kurda exhibida en las películas analizadas constituye un rasgo cultural que permite a los públicos no kurdos asociarla con este grupo étnico de manera casi automática. Sin embargo; su integración en las obras que estudiamos responde, ante todo, al deseo expresado por el realizador de que sus compatriotas vean en ellas lo que él denomina “lo suyo” (GHOBADI, 2009).

Otro elemento que forma parte del folclor kurdo es la música tradicional cuya presencia persiste en las películas de Ghobadi al grado de haberse convertido en un sello de sus obras. La relevancia de la música para el pueblo kurdo puede no ser un atributo identitario tan estable como la lengua o el territorio, aunque no por ello deja de ser relevante. Para este grupo étnico la música tiene un gran valor ya que, como señala Devrim Kılıç, los kurdos encontraron en la música una forma de expresar sus sentimientos y pensamientos de manera extensa (KILIÇ, 2005). En este sentido, la música es para ellos una forma de liberarse de la opresión, algo así como una válvula de escape, según ha señalado el propio Ghobadi.

---

<sup>3</sup> El chador es una prenda, generalmente de color negro, que cubre todo el cuerpo de las mujeres musulmanas que lo usan y sólo deja al descubierto su rostro. En Irán su uso fue fomentado por las autoridades islámicas tras el triunfo de la Revolución de 1979 como elemento de identidad frente a las prácticas occidentales adquiridas por la sociedad iraní en tiempos de la dinastía Pahlevi.

En los filmes revisados la música tradicional kurda encuentra un espacio para sonar en total libertad. En ellas podemos escuchar varias melodías kurdas y a algunos de sus personajes entonar canciones regionales, proscritas en lugares públicos de países como Turquía o Siria. Es cierto que se requiere de cierta formación auditiva para reconocer este tipo de música, ya que es muy parecida a la de otras culturas de la región. Sin embargo, como ocurre con el uso de su la lengua kurda, pensamos que su incorporación en las cintas busca el encuentro de los kurdos con su propia cultura más que la comprensión o disfrute de los espectadores externos.

En las composiciones que escuchamos en *A time for drunken horses*, *The songs of my mother's land* y *Halfmoon* se pueden identificar los sonidos del daf, un tambor hecho de piel de oveja, que según palabras de Ghobadi posee una connotación especial entre los kurdos, y de la flauta cero, también instrumento emblemático (SZYMCZAK, 2015, p. 143). Además de escuchar estos instrumentos, los podemos ver. El daf aparece en varias escenas de *Halfmoon*, como aquella en la que Hesho es despedida del refugio de mujeres cantantes (Imagen 13). En *The songs of my mother's land* este tambor es exhibido en la presentación musical que Mirza y sus dos hijos hacen durante la celebración de una boda. Por su parte, en las dos escenas de *The songs of my mother's land* en las que Barat y Audeh tocan para los niños de los campos de refugiados que visitan, podemos mirar la flauta cero (Imagen 14). Respecto a la integración de la música kurda en los enunciados filmicos de Ghobadi, y en consonancia con Kılıç, inferimos que es una forma de anunciar la identidad kurda.

Imagen 13



Fonte: *Halfmoon*, 2006

Imagen 14



Fonte: *The songs of my mother's land*, 2002

La religión es un atributo identitario que Gilberto Giménez considera estable, por estar vinculado con los orígenes de una colectividad particular (GIMÉNEZ, 2009, p. 55) como ocurre, por ejemplo, con el pueblo judío. En el caso de los kurdos, éstos practican distintas religiones por lo que no es un elemento identitario decisivo para ellos. La mayor parte de los kurdos practican el Islam (tanto en su rama sunní como la chii). No obstante, entre ellos existen poblaciones cristianas y otras que profesan el zoroastrismo y el yazidismo. También hay kurdos agnósticos y ateos (TAUCHER; VOGL; WEBINGER, 2015, p. 22-30). Aunque, como ya señalamos, un alto porcentaje de kurdos practican el Islam, ésta religión no es exclusiva de este grupo étnico pues millones de personas alrededor del mundo que no pertenecen a él también son musulmanas.

Lejos de ser un atributo distintivo, el hecho de ser musulmanes se ha convertido en un rasgo que le impide a los kurdos diferenciarse de otros grupos, como ocurrió en Irán donde, por pertenecer a la comunidad islámica (umma), no son reconocidos como una comunidad distinta. El ligero peso que tiene la religión como rasgo identitario entre los kurdos se hace patente en el *corpus* de películas de este estudio, puesto que si bien se identifican ciertas alusiones al Islam, como en la escena de *Turtles can fly* en la que Ismail pide a Satélite no sintonizar los canales prohibidos o la referencia en *Halfmoon* (2006) a la prohibición de cantar a las mujeres basada en los preceptos islámicos, esta religión es presentada más como una doctrina prohibitiva que como un atributo unificador.

Contrario a la escasez de alusiones religiosas en las cintas seleccionadas, el sufrimiento que los kurdos han experimentado, derivado de la opresión a la que han sido sometidos, es una constante. Escenas como aquella en la que vemos llorar a los niños protagonistas de *A time for drunken horses* al enterarse de la muerte de su padre a causa de la explosión de una mina; o la que presenciamos en *The songs of my mother's*

*land* en la que un grupo de mujeres llora desconsoladamente al ver los cadáveres de sus familiares que yacen en fosas clandestinas, abundan en la filmografía de este realizador. Y qué decir de *Turtles can fly*, filme que muestra el sufrimiento de Agrin, una niña violada por soldados del régimen iraquí que termina por suicidarse, y el de Rega, un pequeño niño ciego, detestado y asesinado por su propia madre. El sufrimiento también está presente en *Halfmoon*, cinta en la que Mamo sufre por estar lejos de la que llama su patria y por los obstáculos que le impiden cruzar la frontera para cumplir su última voluntad: tocar su música en el Kurdistán liberado.

Este tipo de historias de sufrimiento se han convertido en una signatura de las obras de Ghobadi, quien al ser cuestionado sobre los motivos por los que frecuentemente trata temas relacionados con el sufrimiento de sus compatriotas responde que él sólo retrata las cosas que ha vivido y visto (GÓMEZ, 2010). El cineasta afirma que su pueblo es uno de los más oprimidos e infelices del mundo y que todas las familias kurdas, sin excepción, han sido golpeadas por las guerras sucesivas que han tenido lugar en la región (GHOBADI, 2021).

En la filmografía analizada, Bahman Ghobadi representa algunas de las consecuencias más lamentables de los conflictos que han tenido lugar en Kurdistán durante las últimas décadas, entre ellas la proliferación de niños huérfanos, las penurias que se viven en los campos de refugiados, los desplazamientos forzados constantes que padecen los miembros de esta colectividad y la presencia de un número incalculable de minas terrestres. Sobre estas condiciones de vida, el realizador dice que todo eso “ha estado sucediendo durante tanto tiempo y es tan común que de alguna manera se ha convertido en una identidad cultural, o un rito de iniciación para los kurdos” (GHOBADI, 2000).

Consideramos que el sufrimiento exacerbado que el cineasta exhibe en sus películas busca evidenciar la opresión extrema a la que el pueblo kurdo ha sido sometido como consecuencia de su condición de minoría marginal, derivada de la posición vulnerable en que el establecimiento arbitrario de fronteras nacionales lo colocó desde hace casi un siglo. De este modo, el director kurdo intenta legitimar la demanda de autodeterminación de este pueblo frente los espectadores. Asimismo, estimamos que al destacar en sus obras parte del arsenal cultural que posee la etnia kurda, contribuye a la ratificación de la existencia de un pueblo que ha sido constantemente oprimido e invisibilizado y a la fijación de los límites culturales que lo distinguen de las sociedades nacionales que lo rodean.

## Consideraciones finales

Tras el análisis realizado es posible afirmar que Bahman Ghobadi contribuye al reforzamiento de la identidad étnica kurda, al exhibir algunos rasgos propios de su cultura tales como la lengua, territorio – a través de imágenes de su geografía y de la mención de ciudades emblemáticas –, indumentaria tradicional, tipo de viviendas, etc. La exposición de estos atributos culturales es útil, por un lado, para visibilizar al pueblo kurdo, oprimido, negado y alienado históricamente, y, por el otro, para fijar los límites de su identidad cultural, es decir, para distinguirlo de otros grupos y, de este modo, legitimar sus demandas de autonomía y acceso a los recursos del territorio que reclama como suyo.

Estimamos que al incorporar rasgos culturales de la etnia kurda en sus obras, Ghobadi contribuye al fortalecimiento de su identidad – que no es fija ni depende únicamente de tales atributos – y de este modo su filmografía, como conjunto enunciativo, se convierte en un dispositivo de visibilización que le da luz a una colectividad que ha sido objeto de múltiples intentos de aniquilación física y simbólica, frente a los espectadores locales y externos.

Hacia adentro, logra que los espectadores kurdos se reconozcan en sus películas pues a través de ellas pueden ver la geografía de Kurdistán y la vestimenta tradicional de este grupo étnico. Asimismo, pueden escuchar su lengua y su música, todos éstos, atributos culturales compartidos por los miembros del pueblo kurdo. Hacia fuera, el cineasta da cuenta de la existencia de esta etnia ante el mundo y al mismo tiempo, somete al escrutinio global la opresión que padece en Irán, Iraq, Siria y Turquía derivado de la condición marginal a la que sus miembros fueron condenados tras el establecimiento arbitrario de fronteras en Kurdistán.

## Referências

BARTH, Fredrik. Introduction. In: BARTH, Fredrik (ed.) *Ethnic groups and boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. London: Allen & Unwin, 1969, p. 9-38.

DE ANGELIZ, Enrico; BADRAN, Yazan. “Independent Kurdish Media in Syria: conflicting identities in the transition”. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2016, p. 334-51.

FEREZ, Manuel. *Estos son los kurdos. Análisis de una nación*. México: Porrúa, 2017.

GIMÉNEZ, Gilberto. “La frontera norte como representación y referente cultural”. *Cultura y representaciones sociales*, año 2, n. 3, p. 17-34, sep. 2007.

GIMÉNEZ, Gilberto. *Identidades sociales*. México: CONACULTA, 2009.

GHOBADI, Bahman. The Things We Carry: Crossing Borders with A Time For Drunken Horses. Interview by Erin Torneo. *IndieWIRE*, 25 oct. 2000. Disponible en <https://www.indiewire.com/2000/10/interview-the-things-we-carrycrossing-borders-with-a-time-for-drunken-horses-director-bahman-gh-81327/>, acceso en 1 feb. 2022.

GHOBADI, Bahman. Entrevista publicada en el sitio web de la Asociación cultural peruana Chacchando Sueños, 11 sep. 2009. Disponible en: <http://chacchandosuenos.blogspot.com/2009/09/entrevista-bahman-gobadhidirector-de.html>, acceso en 22 de jun. 2021.

GHOBADI, Bahman. Entrevista recuperada del sitio Ci-CI archivo. Disponible en: <http://cineforumclasico.org/archivo/viewtopic.php?f=93&t=17378>, acceso en 21 jun. 2021a).

GHOBADI, Bahman. Bahman Ghobadi: “En el Kurdistan, la poesía está presente en la vida diaria. Entrevista por Nando Salvá, *El periódico de Aragón*, 6 ago. 2007. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2007/08/06/bahman-ghobadikurdistan-poesia-presente-48005934.html>, acceso en 2 may. 2021b).

GÓMEZ, Catalina. “Cine sin Saddam.” *Semana*, 14 mar. 2010. Disponible en <https://www.semana.com/cine/articulo/cine-saddam/20377/>, acceso en 1 de jun. 2021.

GÜNDOĞDU, Mustafa. “An Introduction to kurdish cinema.” Disponible en [https://www.academia.edu/5773023/An\\_Introduction\\_to\\_Kurdish\\_Cinema](https://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema), acceso en 1 feb. 2022.

HALL, Stuart. “Introducción: ¿quién necesita identidad?” In: HALL, Stuart, DU GAY, Paul (comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 13-39.

HUMMELL, Eloise. “Standing the Test of Time: Barth and Ethnicity.” *Coolabah*, n.13, 2014, p. 46-59.

KILIÇ, Devrim. “La representación de la identidad y cultura kurdas en las películas de Bahman Ghobadi.” *KurdishMedia.com*, dic. 2005. Disponible en: <http://www.kurdishcinema.com/KurdsinBahmanGhobadi.html>, acceso en 1 ago. 2020.

KNIGHT, David B. “Identity and Territory: Geographical Perspectives on Nationalism and Regionalism,” *Annals of the Association of American Geographers*, v. 72, n. 4, dic. 1982.

KOÇER, Suncem. “Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency.” *Middle East Stud.*, n. 46, 2014.

LEVIN ROJO, Danna A. “Chicano/Hispano/Latino. La población estadounidense de origen mexicano y el ejercicio de la identidad.” *Jornadas Académicas Construyendo a los Otros desde el poder*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 14 sep. 2016.

ÖZGÜR, Çiçek. “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey.” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1, 2011. Disponible en [www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html](http://www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html), acceso en 25 may. 2021.

PESSUTO, Kelen. *Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2017.

RODRÍGUEZ, Sylvia. "The Hispano Homeland Debate Revisited." *Perspectives in Mexican American Studies*, n. 3, 1992, p. 95-116.

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.

SZYMCZAK, Jakub. "Kinematografia w Kurdystanie. Obraz Kurdów w filmach Bahmana Ghobadiego." *Studia Azjatyckie*, 2015.

TAUCHER, Wolfgang, VOGL, Mathias, WEBINGER, Peter. *The Kurds. History-ReligionLanguage-Politics*. Vienna: Austrian Federal Ministry of the Interior, 2015.

THOMPSON, John B. *Los media y la modernidad*. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós, 1997.

THOMPSON, John B. *Ideología y cultura moderna*. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masa. México: UAM-X, 2002.

### **Filmografía**

A TIME for drunken horses. Dirección de Bahman Ghobadi. Irán: Bahman Ghobadi, Farabi Cinema Foundation, 2000. 1 DVD (80 min.).

THE SONGS of my mother's land. Dirección de Bahman Ghobadi. Irán: Mij Film, 2002. 1 DVD (108 min.).

TURTLES can fly. Dirección de Bahman Ghobadi. Irán: Mij Film, Bac Films, 2004. 1 DVD (95 min.).

HALFMOON. Dirección de Bahman Ghobadi. Irán-Iraq-Austria-Francia: Mij Film, Silkroad Production, New Crowned Hope, 2006. 1 DVD (107 min.).