

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

GABBEH: EL RELATO CIRCULAR DE UNA VIDA

Autor/es:

Maria José Ferris Carrillo

Citar como:

Maria José Ferris Carrillo (1999). GABBEH: EL RELATO CIRCULAR DE UNA VIDA. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42384>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

GABBEH: EL RELATO CIRCULAR DE UNA VIDA

Autor/es:

Maria José Ferris Carrillo

Citar como:

Maria José Ferris Carrillo (1999). GABBEH: EL RELATO CIRCULAR DE UNA VIDA. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42384>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



GABBEH: EL RELATO CIRCULAR DE UNA VIDA

María José Ferris Carrillo

"Texto significa tejido"
Roland Barthes

I. TEXTO Y TEJIDO EN OCCIDENTE

En la formalización de los sistemas de valores y de las ideologías de una cultura, los mitos juegan un papel decisivo. La denominada Cultura Occidental ha asentado sus bases en una serie de relatos cuyos personajes, idiosincrasias y peripecias vitales forman parte de nuestro imaginario colectivo. Y de este imaginario se nutre tanto la considerada alta cultura como la tradición del folclore popular. Dos de las obras generadoras de mitos por antonomasia, *Ilíada* y *Odisea*, nos pueden servir como ejemplo y punto de partida para rastrear una figura que nos parece sumamente interesante: la tejedora. Y para investigar cómo este personaje ha pasado a engrosar las filas de ese imaginario colectivo al convertirse en un especie de estereotipo que ha llegado a alcanzar rango propio dentro del discurso mítico¹.

En la *Ilíada*, aparece Helena tejiendo un tapiz que representa la guerra de Troya, como si en esa sencilla labor manual se estuviera fijando de forma permanente la Historia y fuera, justamente, una mujer, alguien situado al margen de la historia oficial, condenada al silencio y al ostracismo social, quien tuviera las herramientas y los útiles para narrar. En la *Odisea* encontramos la quintaesencia de la mujer tejedora: Penélope, que ha pasado a convertirse en el paradigma de la esposa fiel, aquella que espera durante veinte años el retorno del esposo guerrero y que, para paliar la emergencia de una cohorte de pretendientes, inventó la famosa estratagema: fijar una moratoria y supeditar su enlace marital al desenlace, a la finalización del bordado de una mortaja, tejiendo durante el día y deshaciendo durante la noche, en una suerte de paradoja *ad infinitum* que consiguió prolongar durante tres años. Otras lecturas del mito hablan de Penélope como "la que saca los hilos", es decir, sería alguien poderoso, capaz de controlar el destino ajeno mediante el manejo de hilos y tramas. Aquí emparentaría con las diosas del Destino o Parcas². El hecho de no cortar el hilo final y de no concluir su obra conduce a la suposición de que dominaba la vida de Ulises o que, al menos, era una mujer con capacidad de decisión propia y con cierto poder personal que podía utilizar para conseguir sus objetivos. Otras mujeres tejedoras con poder son Calipso y Circe, diosa y ninfa respectivamente, que utilizaron sus cantos, sus bordados y sus dotes de seducción para mantener su posición de privilegio en un mundo dominado por los hombres. En la mitología griega hay otras mujeres que tejen para salvaguardar su posición: tejer sería, para ellas, el modo de expresar sus ideas y, a menudo, fueron castigadas por ello, como Filomena y Aracne³.

Estos mitos han sido interpretados por parte de la crítica feminista, que ha propuesto la idea de que "las mujeres utilizan la actividad de tejer como un lenguaje para contar sus historias, como una herramienta para lograr el dominio sobre el destino. Tejer es más que un símbolo de lenguaje; es también un sím-

bolo de la naturaleza del lenguaje, determinada por el género y un medio de resistencia"⁴.

La idea que nos interesa subrayar de todo esto es la siguiente: la mitología occidental ha representado la figura de la tejedora como alguien con necesidad y capacidad de expresión que, al realizar su obra con el material denominado *tejido*, lo que, en realidad, está formalizando son sus coordenadas existenciales y discursivas, articulando su punto de vista y su posición en el mundo, ya que son capaces de fijar la historia, narrándola y narrándose al configurar su obra como un *texto*.

II. TEXTO Y TEJIDO EN ORIENTE

Ahora lo que nos proponemos analizar es el tratamiento que se da a la mujer tejedora en la Cultura Oriental, tal y como está reflejado en el filme *Gabbeh* (1955) del realizador iraní Moshen Makhmalbaf. Esta obra parte del proyecto de su director de realizar un documental sobre el *modus vivendi* de ciertas tribus nómadas del sudeste de Irán. El filme acabó en una ficción. Las mujeres de estas tribus se distinguen por la característica de tejer el *gabbeh*, una variedad muy original de la alfombra persa. Sus diseños son creativos, siempre distintos y se inspiran en la vida de la tribu, en los paisajes que atraviesa y en las historias de amor que se originan entre sus miembros.

El filme parte de un fundido en negro del que surge el agua cristalina de un río y una explosión de color irradiada por una alfombra que atraviesa esas aguas y es arrastrada por la corriente. Tras un primer plano, algo difícil de desentrañar visualmente, surge, bordada en el *gabbeh*, la imagen de un caballo y dos jinetes. A continuación, un plano medio nos muestra una mujer, de espaldas, con un cántaro al hombro: se gira y mira directamente a cámara, va vestida de azul y tocada por un

1. Ruth Scheuing, "Penélope y la historia desenmarañada" en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*, Madrid, Cátedra-Feminismos, 1998.

2. Las Parcas (Cloto, Laequesis, Atropos) eran las encargadas de ejecutar las órdenes del dios Destino, en cuya mano estaba determinar la vida y la muerte. Hilando continuamente, proporcionan la felicidad a aquellos mortales cuyas existencia tejen con seda y oro; y hacen desgraciados a aquellos cuya vida pende de un hilo de lana y cáñamo. Una tijera larga en manos de una de ellas provoca el desenlace fatal.

3. Filomena fue violada por su cuñado que, después, le cortó la lengua para reducirla al silencio. Tejió, entonces, su peripecia en un manto para revelársela a su hermana. Aracne teje un tapiz más hermoso que el de Atenea y fue castigada y convertida en serpiente.

4. *Op. cit.* p. 327.

pañuelo. Al fondo vemos la misma figura del caballo, bordada. En *off* se sigue oyendo el rumor del agua. Toda la simbología de la historia se ha resumido, de forma harto económica, en estos pregnantes planos iniciales. Un plano general da entrada al relato narrativo propiamente dicho, donde aparecen montañas y donde el riachuelo anterior encuentra su lugar en la diégesis. En el centro del plano, surge una fuente natural que parece la señal de entrada a la narración de dos personajes que llegan desde el fondo, a quienes todavía no distinguimos claramente pero oímos hablar. Son una pareja de ancianos que van a lavar un *gabbeh*, el mismo, como comprobaremos posteriormente, que ha aparecido al principio. La anciana y el anciano se disputan la tarea y, cuando ella se dispone a realizarla, pronuncia un encantamiento: "*Mi gabbeh querido, mi gabbeh precioso, eres tan bonito, eres tan hermoso. ¿Quién te ha hecho azul? El caballo blanco, el chico y la chica están cabalgando*". Surge, del tapete, la figura de una joven, la misma del plano anterior. Tumbada sobre la alfombra, pronuncia su nombre: "*Gabbeh*" y principia su historia, la historia de su vida, la historia de su amor. Su familia, perteneciente a una tribu nómada, y en especial su padre, le impiden encontrarse con su amado, un jinete que persigue sus pasos a través de diversos parajes (desplazamiento espacial) y distintas estaciones (desplazamiento temporal). La fuerza de su deseo se resume en un aullido profundo, lobo herido que no alcanza su objeto y que peregrina en pos de su amada. El padre de Gabbeh la somete a distintas dilatorias que deben cumplirse para que ella pueda casarse con su enamora-



© Gilles Peress [fragmento]

do: el regreso y matrimonio de su tío, el nacimiento de un hermano... El relato utiliza así el recurso retórico de la dilación/dilatación temporal, estructura típicamente oriental presente en obras clásicas como *Las Mil y Una Noches*.

En este sentido, Gabbeh se emparenta a otros personajes recurrentes en la filmografía de Makhmalbaf y que aparecen, por ejemplo, en una de sus primeras obras, *Dastforush* (1987) y en su última realización, *El silencio* (1998). Se trata de personajes en crisis, cautivos de una situación desesperada, que deben hacer frente a una serie de obstáculos que parecen inamovibles. El deseo de superación y la tendencia a la liberación provocan su comportamiento y determinan su empeño en cambiar una situación castrante para ellos. Así, Gabbeh es la protagonista que se opone a su antagonista, su progenitor, para poder hacer realidad su propia historia, para alcanzar la categoría de actante en ese relato. Mientras, en el filme, Gabbeh debe tomar la posición de narradora frente a los dos ancianos que son sus espectadores directos. Y es, en este sentido, donde Gabbeh se relaciona con las mujeres tejedoras de la mitología griega clásica: Gabbeh que no puede controlar su destino (en manos del padre que dicta la ley), teje y narra, intentando expresarse en unas circunstancias hostiles. Su medio, el tejido y su voz, textos ambos que formalizan su relato, verbal y simbólicamente.

La historia del filme se estructura en círculos concéntricos que van asimilando y asimilándose entre sí: del objeto-gabbeh al personaje-Gabbeh. El final del relato no es propiamente un final, tal y como se entiende en las convenciones narratológicas occidentales que prefieren un relato teleológico, basado en la sucesión de causas y efectos. El relato oriental es centrípeto y se cita a sí mismo y se reitera sucesivamente. En uno de los pliegues de esta narración, descubriremos que hay otra Gabbeh: la anciana. O mejor dicho, es la misma Gabbeh, pero en otra fase de su vida, en una fase cronológicamente posterior. Gabbeh-joven y Gabbeh-anciana son la misma mujer, el mismo personaje, desdoblado, multiplicado, reiterado, igual pero distinto. Y en consecuencia, el hombre que la acompaña es el jinete que la perseguía, su enamorado impenitente, su amartelado amante. Todo esto, que se va insinuando a lo largo del filme, tal y como se desenreda una madeja, se resuelve en el plano final, donde concurren todos los personajes: la joven, sentada sobre la alfombra, se levanta y parece ser insensible a los requiebros amorosos del anciano. Camina hacia el fondo del encuadre, de espaldas, en un movimiento inverso al que daba entrada a la narración, y, ahora en plano medio, se gira y mira a cámara: su rostro es el del Gabbeh-anciana, en una composición idéntica al plano que nos presentó a Gabbeh-joven, vestida con las mismas ropas, esgrimiendo también un jarrón y, al fondo, el gabbeh, con las figuras de los amantes a caballo. El gabbeh-objeto adquiere, ahora, al desplegarse en su totalidad, una categoría simbólica ulterior y podríamos equipararlo a un telón de fondo delante del que se han ido desarrollando los acontecimientos y que ha servido a la protagonista como elemento imprescindible para la narración. Y como telón nos remite directamente a un discurso claramente autorreferencial: es la pantalla cinematográfica donde otro narrador, el demiurgo Makhmalbaf ha plasmado su relato. Mientras, el anciano empieza a aullar como un lobo, desvelando así su personalidad: es el joven jinete, todavía y siempre enamorado de Gabbeh, porque si hay un lugar para el amor eterno es en los relatos circulares orientales donde nada (y todo) acaba y empieza: la metáfora más lúcida de la existencia humana.