

Infancias confinadas: alegoría y subjetivación en La manzana de Samira Makhmalbaf

La manzana | Samira Makhmalbaf | 1998

Ndeni Esperanza Rojas Barragán*

El Colegio de México A. C. (COLMEX)
Identificador ORCID: 0009-0001-7826-9646

Recibido 04/12/2025; aprobado 15/06/2026

Resumen

La manzana (1998), de Samira Makhmalbaf, es una docuficción que aborda la historia real de dos hermanas gemelas, Massoumeh y Zahra Naderi, quienes salen por primera vez de su hogar a los 12 años, después de pasar sus vidas encerradas por decisión de sus padres. Aunque sus capacidades motrices y comunicativas se ven afectadas, eso no las detiene a aventurarse en el mundo exterior, con la ayuda de una trabajadora social, otros niños y las mujeres del vecindario. Proponemos analizar la película como una alegoría de la condición sociopolítica de Irán tras el levantamiento de 1979. La familia Naderi opera como una micro-representación de las estructuras de poder: el padre personifica al Estado y la madre al clero islámico. Ambos infantilizan y discapacitan al “pueblo” (las niñas), bajo una retórica de protección y cuidado, privándoles de un desarrollo básico.

La manzana y el espejo serán símbolos visuales y narrativos que propicien la búsqueda por la libertad de dos niñas que maduran en el contexto de violencia estructural de una república joven. Como marco teórico, revisaremos la psicología social de George Herbert Mead sobre la formación del “yo”, las propuestas éticas del acto de “atestiguar” de Ann Kaplan y los estudios sobre discapacidad con un enfoque transnacional y de género, planteados por Nirmala Erevelles. De esta manera, si bien el Estado y el clero (los padres) restringen la identidad, es la interacción social y la mirada ética de la comunidad lo que permite a las gemelas emanciparse y alcanzar su subjetivación.

Palabras clave: cine | infancia | género | discapacidad | desarrollo | identidad

Confined Childhoods: Allegory and Subjectivation in Samira Makhmalbaf's The Apple

Abstract

Samira Makhmalbaf's *The Apple* (1998) is a docudrama that addresses the true story of twin sisters, Massoumeh and Zahra Naderi, who leave their home for the first time at age 12, after spending their lives confined by their parents' choice. Although their motor and communicative abilities are impaired, this does not stop them from venturing into the outside world, with the help of a social worker, other children, and the women of the neighborhood. We propose to analyze the film as an allegory of the sociopolitical condition of Iran after the 1979 uprising. The Naderi family operates as a micro-representation of power structures: the father personifies the State and the mother the Islamic clergy. Both infantilize and disable «the people» (the girls), under a rhetoric of protection and care, depriving them of basic development.

The apple and the mirror will serve as visual and narrative symbols, fostering the search for freedom of two girls maturing within the context of structural violence in a young republic. As a theoretical framework, we will examine George Herbert Mead's social psychology on the formation of the “self,” Ann Kaplan's ethical proposals regarding the act of “witnessing,” and Nirmala Erevelles' transnational and gender-based disability studies. Thus, while the State and the clergy (the parents) restrict identity, it is social interaction and the ethical perspective of the community that allow the twins to emancipate themselves and achieve subjectivity.

Keywords: cinema | childhood | gender | disability | development | identity

La película *بی‌سب* Sib (*La manzana*, 1998), dirigida por la cineasta iraní Samira Makhmalbaf (n. 1980), sigue de cerca a la familia Naderi. Encontramos a un padre que mendiga comida y gana dinero rezando por el favor de otras personas, a una madre ciega y a dos hermanas gemelas de nombre Massoumeh y Zahra, que nunca en sus

12 años de vida han salido de su hogar, ni siquiera al patio. Son las mujeres del vecindario quienes reportan la situación al Departamento de Bienestar, para que una trabajadora social se encargue del cuidado de las niñas. Los padres Naderi tienen la oportunidad de conservar a sus hijas en casa, siempre y cuando no vuelvan a encerrarlas

* nrojas@colmex.mx

y, tras algunos obstáculos, las gemelas logran explorar el mundo exterior por primera vez.

En el presente ensayo examinaremos cómo las protagonistas encarnan en sus corporalidades la condición y la lucha del pueblo iraní por la autonomía frente a un régimen autoritario. El objetivo principal es demostrar que la subjetivación de las gemelas Massoumeh y Zahra no es un proceso individual, sino un producto social que surge del quiebre del confinamiento. Para ello, será importante primero contextualizar el cine iraní después de la instauración del régimen teocrático en 1979¹ y el surgimiento del género de docuficción como herramienta de crítica social. También exploraremos cómo se establece la responsabilidad ética del espectador a través de la teoría del atestiguar. Para interpretar la cinta, analizaremos la violencia estructural y el rol alegórico de la familia Naderi en relación con el Estado, el clero (representado por los padres) y el pueblo (las gemelas). Después interpretaremos los símbolos de la manzana y el espejo como catalizadores de la agencia e identidad.

El cine como reflejo de la transformación social

La insurrección de 1979 en Irán implicó un proceso complejo para derrocar la monarquía, en donde muchos grupos sociales participaron. El clero fue encabezado por quien se convertiría en el líder del régimen teocrático, el Ayatollah Ruhollah Jomeini. Para él, el cine había sido un instrumento para corromper a las juventudes y, lejos de estar en contra de las producciones fílmicas, dictó que estas deberían usarse como un medio para educar a las personas (Naficy, 2002, p.29)². La guerra de Irán-Irak, de acuerdo con el historiador Ervand Abrahamian, le dio al Estado un ímpetu inmediato de expandirse (2008, p. 171). Incluso comenta que se convirtió en una guerra revolucionaria de inspiración patriótica y religiosa. La industria cinematográfica produjo varios largometrajes que glorificaban el martirio en el frente (2008, p. 176). Para combatir el llamado “imperialismo cultural”, el Ministerio de Guía Islámica lanzó la “reforma cultural”, que consistía en que el nuevo régimen ahora controlaba los estrictos roles de género y censuraba los periódicos, libros, películas y la radio. Además, llevó a cabo una campaña mediática dedicada a alabar al clero (2008, p. 177). La cultura y específicamente el cine no se escapan del control estatal que busca consolidar el nuevo régimen después de 1979, sino que se vuelve una herramienta de propaganda.

Más aún, la manera en la que la nueva República Islámica erradica a sus opositores genera un importante escepticismo como contrapeso ante la imagen pública que el régimen buscaba transmitir tanto dentro como fuera de Irán; Abrahamian hace un recuento de varias masacres. Empieza señalando que durante los primeros veintiocho meses transcurridos del régimen (febrero de 1979 — junio de 1981), los tribunales revolucionarios ejecutaron a 497 opositores políticos. Entre 1981 y 1985, las cortes revolucionarias ejecutaron a más de 8,000 opositores. En 1988, inmediatamente después de que Jomeini es presionado por la ONU por aceptar un alto al fuego en la guerra contra Irak, el régimen instala tribunales especiales en las prisiones más importantes para ahorcar a más de 2,800 presos. Ante este panorama, el historiador comenta que la “revolución” termina —como muchas otras— por devorar a sus propios hijos (Abrahamian, 2008, pp. 181-182). La retórica que busca promover el clero de la mano del estado está muy alejada de la realidad opresora que vive el pueblo iraní. Con esta metáfora en mente es que se articulan los argumentos para el presente análisis de la cinta *La manzana*, en donde las instituciones clericales y estatales, representadas por los padres Naderi, discapacitan a sus hijas (es decir, el pueblo), al encerrarlas y reprimirlas.

Para 1997, Alí Jamenei es el nuevo Líder Supremo de Irán (r. 1989-2026) y, después de dos términos presidenciales de Rafsanjani, Mohammad Jatami asciende a la presidencia. Durante su mandato con tintes liberales, resalta “la importancia de tener una sociedad abierta con libertades individuales, libertad de expresión, derechos de las mujeres, pluralismo político y, lo más importante de todo, estado de derecho” (2008, p. 186). A finales de 1990, las políticas respecto al velo femenino en pantalla comenzaron a relajarse, no solo con el ascenso de Jatami a la presidencia, sino debido a la fuerte participación política de las mujeres. Aquí emerge un ciclo de películas que exploran problemas sociales, a través de narrativas didácticas, cuyos conflictos trascienden a los personajes individuales e implican un comentario social (Naficy, 2012, p.127). Samira Makhmalbaf será parte de esta ola de directores.

Sin embargo, es importante problematizar que durante estos años surge una oportunidad para empujar los límites de la censura con la que los cineastas lidiaban. Estos derechos y libertades se alcanzaron tras largas y complejas luchas sociales y el mérito no es de ningún gobierno. En la década de los 90, las persecuciones continuaron. En 1999 “La Guardia Revolucionaria, apoyada por grupos paramilitares, disolvió una manifestación en

la Universidad de Teherán, hiriendo a más de cien personas y saqueando las residencias estudiantiles” (Abrahamian, 2008, p. 192). A finales del Siglo XX Irán se está reconociendo como una república que recientemente abandonó una monarquía milenaria, llena de ciudadanos ávidos por trazar sus propias vidas e identificar sus propias historias en pantalla. No obstante, la violencia estructural cambia de agente, ya no es el shah quien ejerce la violencia en el pueblo, sino el régimen teocrático.

De acuerdo con Simran Bhalla, así como cualquier otra economía en desarrollo tras la Segunda Guerra Mundial, “Irán buscaba invertir en el cine documental como medio de comunicación, educación y promoción de agendas estatales” (2025). Desde el mandato de Mohammed Reza Pahlavi (r. 1941-1979), el shah estableció el Ministerio de Cultura y las Artes en 1964. Un año después, fundó *Kānūn-i parvarish-i fikrī-i kūdakān* va *nowyāvānān* o el “Centro para el desarrollo intelectual de niños y adolescentes”, como una institución “independiente” (solo de nombre), enteramente patrocinada por agencias estatales. En sus inicios, *Kānūn* estaba enfocada en proyectos literarios, pero pronto contó con un departamento de cine, donde varios célebres directores comenzaron sus carreras ³.

Con la caída de la monarquía y la instauración del régimen teocrático en 1979, el gobierno cambia las expectativas de producción de películas; ahora se busca “islamizar” y “purificar” el cine (Bhalla, 2025). En un marco que restringía fuertemente las interacciones entre adultos en pantalla, así como las imágenes de los cuerpos femeninos, las infancias se convierten en protagonistas de experiencias locales con las cuales la audiencia se puede identificar. Moruzzi establece que el régimen teocrático aún buscaba educar a la sociedad y, para ello, predominaron dos géneros importantes: el cine nacionalista que exaltaba roles de sacrificio en favor del Estado islámico, y el cine de infancias que buscaba educar a las próximas generaciones de ciudadanos modernos (2015, p.115). Muchos de los directores de *Kānūn*, formados en Europa, importaron en sus cintas el realismo social, convencional en la era de la posguerra. Este modo de hacer películas seguía a sujetos comunes, enfocados con frecuencia en miembros marginados de la sociedad. Las grabaciones sucedían en locaciones con luz natural, en lugar de en estudios, y trabajaban con actores no entrenados (Bhalla, 2025). A finales de los años noventa, un número creciente de películas iraníes abordaron la vida de las mujeres y fueron realizadas por directoras con una nueva categoría de protagonistas.

En este sentido, niñas y mujeres en la pantalla personifican un nuevo enfoque reflexivo. Como afirma Moruzzi “el individuo posrevolucionario en los espacios de la experiencia social moderna. Por lo general, pero no siempre, estos espacios son urbanos. Siempre se ven cuestionados por las reivindicaciones de la tradición, la familia, la libertad individual y la solidaridad colectiva” (2015, p. 128). El cambio generacional no se ve reflejado en la edad, sino en la perspectiva de los protagonistas: la agencia es reclamada por voces y subjetividades emergentes, lo que requiere nuevas técnicas de representación (2015, p. 129). Dentro de este contexto, encontramos a la cineasta Samira Makhmalbaf, con su ópera prima *La manzana* (1998), que dirigió a los 17 años, acompañada por su padre, Mohsen Makhmalbaf (guion y producción).

Aunque se suele ubicar esta cinta en el género documental, constantemente se resiste a esta categorización. Algunos críticos la consideran una cinta poética-realista, más que un documental, debido a su fuerte carga simbólica y metafórica (Kazemi, 2018, p. 8 y Moruzzi, 2015, p.130). Otros relacionan el concepto de “lived realism” o «realismo vivido» presente en el trabajo de Makhmalbaf con el neorrealismo italiano, el cual hace uso de «versiones de recreación histórica, actores no profesionales, locaciones auténticas y narrativas para explorar la política del país en la era contemporánea» (Sprio, 2009, p.3). Makhmalbaf narra la historia real de una familia que reside en Teherán, una semana después de salir en las noticias (Bamber, 2024, par. 4). No solo eso, sino que pide el consentimiento de la familia para que sean ellos quienes recreen su propia historia en pantalla. La joven directora formula así su primer docudrama.

Al respecto de este género cinematográfico, Linda Williams comenta que “el documental no puede revelar la verdad última o absoluta; sin embargo, puede revelar las ideologías y la conciencia que construyen verdades en tensión” (como se citó en Demchenko, 2011, pp. 6-7). Más aún, Rhodes y Springer dividen la categorización de docuficción (género que combina materiales documentales y ficcionales) en dos subgéneros: el docudrama y el mock-documentary. Para los alcances de este artículo, nos concentramos solo en el primero, que tiene como propósito representar cuestiones que preocupan a las comunidades nacionales e internacionales, “para provocar un debate sobre ellas, y retratar las vidas de ‘ciudadanos comunes’ que se convierten en el foco de atención de los medios a través de sus experiencias especiales, ‘a menudo traumáticas’” (2011, p. 9). La vida de la familia Naderi

nos ofrece un vistazo a las condiciones materiales de una nación joven. Como expusimos anteriormente, en los primeros años de la República Islámica, hubo silenciamiento, asesinatos y una violencia estructural innegable. Las niñas y sus cuerpos confinados son producto de esta sociedad que está aprendiendo a caminar y a socializar por primera vez, después de crecer en un contexto hostil y discapacitante.

El desarrollo de una identidad se ve fuertemente relacionado con los comportamientos que aprendemos de observar a otros. Es así como las gemelas Naderi inician un proceso de subjetivación, solo después de salir del encierro de su casa y comenzar a interactuar socialmente con el mundo que las rodea y las personas que lo habitan. De acuerdo con el filósofo George Herbert Mead “la naturaleza del yo es casi enteramente un producto social, ya que surge, se forma y se ejercita a través de la interacción social” (como se citó en Macmillan, 2007, p. 13). Para Mead, los infantes se convierten en seres sociales al imitar al otro a través del juego, ya que pueden representar acciones asociadas con roles sociales que observan en adultos (2007, p. 13). En la película de Makhmalbaf, esto es relevante al observar las interacciones que Massoumeh y Zahra tienen dentro del hogar, con sus padres, y en el exterior, donde recorren las calles de Teherán, al lado de otras infancias y bajo la protección de la mirada de las vecinas del barrio. Entonces, si el «yo» surge de la interacción social, el encuentro de las hermanas con otros niños y vecinos es lo que finalmente activa su agencia, permitiéndoles pasar de «ser» meros objetos de custodia, propiedad de sus padres, a sujetos con voluntad propia.



La manzana | Samira Makhmalbaf | 1998

Ross Macmillan argumenta que la relación entre agencia (entendida como comportamientos o acciones específicas) e identidad reside en que “las identidades tenderán a producir comportamientos que expresen esas identidades” (2007, p.15). Más aún, elabora que la identidad se basa en roles que están implícitamente clasificados por edad. Estos roles son narrativas prescritas socialmente que indican las expectativas que conlleva un rol determinado y la etapa cuando se puede o debe ingresar a cierto rol. Asimismo, al ser productos cultu-

rales, las narrativas cambian conforme a las condiciones sociales e institucionales variables y difieren según los estratos sociales (2007, p.15). Es importante resaltar cuatro elementos en *La manzana*: las protagonistas son niñas de doce años, con deficiencias cognitivas, motrices y sociales, que viven en un contexto marginado del régimen islámico. Su género, edad y condición tanto de discapacidad como de clase social las cargan de expectativas dentro del marco sociopolítico en el que se encuentran. Sin embargo, la representación en pantalla que logra Samira Makhmalbaf, sigue las propuestas éticas del acto de ser testigo (desde la cámara y a través de la audiencia) de manera responsable.

La ética de atestiguar: del trauma a la responsabilidad

La teórica Ann Kaplan argumenta que el acto de atestiguar se relaciona con una obra de arte que produce una conciencia ética deliberada, tal como los testimonios, pero con una distancia incluso mayor. Para ella, atestiguar propicia una respuesta ética que quizás transforme la manera en la que alguien conciba el mundo, o piense acerca de la justicia. Más que intensificar el deseo de ayudar a algún individuo en particular, ser testigo conduce a una comprensión mayor sobre el significado de lo que se les ha hecho a las víctimas y de las políticas que permiten la posibilidad del trauma (2005, p.122). Partiendo de las propuestas de Dori Laub, enmarcadas en el contexto del Holocausto, Kaplan resalta la importancia de una narrativa que no pudo ser articulada para ser dicha, transmitida y escuchada (2005, p.123). Las niñas Naderi no pueden narrarnos sus experiencias, pero podemos ser testigos/espectadores de las políticas de un Estado que permiten la posibilidad de su encierro.

Aquí entra la responsabilidad frente a la enunciación del trauma ajeno y su relación con la subjetividad. Kaplan, al buscar maneras que nos permitan ser responsables, apunta cuán necesario es aprender a tomar la subjetividad del Otro como punto de partida, “no como algo que se pueda ignorar o negar. Solo así podremos construir una ética pública o nacional. Ciertas películas pueden ser pertinentes para construir una postura que permita al espectador asumir su responsabilidad” (2005, p.123). Más adelante, recupera también la premisa de la filósofa Kelly Oliver al respecto de que, para reconocer a los otros, necesitamos reconocer que sus experiencias son reales, aunque nos resulten incom-

prensibles (2005, p.123-124). Incluso cuando las experiencias de infancias femeninas con discapacidades dentro del régimen teocrático iraní resulten ajenas a varios espectadores, al ver la cinta de Makhmalbaf, asumimos la responsabilidad de traducir las injusticias a las que son sometidas esas niñas a un contexto social y político más amplio. Ya no solo hablamos de Irán a finales de los años noventa, sino que podemos concebir a las niñas de diversas geografías que están expuestas a una violencia sistémica en la actualidad.

La propuesta de Ann Kaplan sobre el acto de atestiguar es fundamental para entender la relación entre la audiencia y las niñas. No solo observamos un trauma ajeno, sino que se nos presenta una responsabilidad ética que puede transformar nuestra comprensión de la justicia y de las políticas que permiten la opresión. Ya no vemos el encierro de las gemelas como un caso aislado de negligencia parental. En el universo de *La manzana*, las políticas que permiten el trauma de las niñas, se manifiestan en lo que Johan Galtung denomina “violencia estructural”: un entramado de instituciones religiosas, legales y culturales que, aunque a menudo resultan invisibles, operan activamente para impedir que las niñas alcancen su desarrollo básico.

Violencia estructural y la alegoría del poder

En *La manzana*, nos encontramos con una familia en un contexto precarizado. La primera escena nos muestra un pequeño brazo que se estira por entre los barrotes de una casa para regar una flor. Inmediatamente después se nos presenta, de espaldas, a la pareja Naderi: un padre que se gana la vida mendigando pan y sal en las calles de Teherán y una mujer ciega, siempre cubierta por completo por el velo islámico. Pronto descubrimos que dos niñas gemelas crecen encerradas en ese hogar y no pueden salir ni al patio, porque el padre teme que cualquier interacción con hombres afecte de algún modo a sus hijas. La violencia estructural es un término acuñado en los años sesenta por Johan Galtung, que describe:

“estructuras sociales –económicas, políticas, legales, religiosas y culturales– que impiden que individuos, grupos y sociedades alcancen su máximo potencial [...] Debido a que parecen tan comunes en nuestra forma de entender el mundo, resultan casi invisibles. El acceso desigual a los recursos, el poder político, la educación, la atención médica y la situación jurídica son solo algunos ejemplos. La idea de violencia estructural está estrechamente vinculada a la injusticia social y a la maquinaria social de opresión (como se citó en Erevelles, 2011, p. 16).

Todos los integrantes en la familia Naderi reciben la violencia estructural desde varios ángulos, ya sea precarización de recursos, mandatos religiosos, discapacidades congénitas o impuestas, o bien el sexo femenino.



La manzana | Samira Makhmalbaf | 1998

Nirmala Erevelles es una teórica que propone la perspectiva transnacional y feminista de los estudios de discapacidad, señalando las condiciones materiales e históricas que invisibilizan los cuerpos que son diseñados por los proyectos nacionales (2011, p. 123). La acumulación de condiciones tales como sexo, raza, etnicidad, poder adquisitivo y discapacidad son factores que privan a las personas de una capacidad transformadora para alcanzar su máximo potencial. En la familia Naderi, el padre funge la función del Estado y la madre asume el papel de la religión. Ambos tratan de proteger a sus hijas (el pueblo) de los vicios del mundo, pero su concepción de cuidado las incapacita e impide su desarrollo. No las resguardan desde la ternura o la responsabilidad, sino desde el autoritarismo, el paternalismo y la mirada patriarcal.

Las gemelas no se han bañado en años, no tienen acceso al lenguaje y sus cuerpos crecieron atrofiados, de manera que actos como caminar, girar la muñeca para abrir una puerta, o agarrar cosas con las manos resultan visiblemente difíciles. Mohsen Makhmalbaf comentó, al respecto del debut cinematográfico de Samira: “Esa es la historia de nuestra nación. Nuestros padres nos han mantenido bajo custodia protectora durante muchísimo tiempo. Es hora de salir de nuestra mazmorra. Pero no estamos acostumbrados a mirar el sol. Nos ciega” (como se citó en Dabashi, 2008, p. 30). Proponemos la metáfora del Estado iraní que, de la mano del clero islámico chita, infantiliza a sus “hijos”, al grado de privarlos de un desarrollo básico, elemental para reclamar un sentido de identidad. Los símbolos de la manzana y el espejo en la cinta pueden ser interpretados como agentes que propician el desarrollo tanto corporal como identitario de las gemelas.

Empezando por el señor Naderi, vemos al hombre fuertemente resentido con su vecindario por haber sido expuesto, difamado y humillado. Él argumenta que solo quería proteger a sus hijas de la mirada masculina ya que, de acuerdo con un libro islámico llamado *Consejos para padres*, las niñas son como las flores y la mirada de los hombres es como el sol: debilita y quema a las mujeres, así como el fuego incinera un algodón. El padre le explica a la trabajadora social que no las deja salir al patio, porque varias veces los niños saltan su barda para recuperar sus balones y, si alguien tocara a sus hijas, él sería deshonorado. Moruzzi establece que “a pesar de los deseos del padre, o incluso de la ideología del Estado, ningún espacio es absolutamente privado, público o exclusivamente de género” (1999, par. 4). Describe al vecindario como un ambiente poroso: las miradas de los vecinos están siempre al pendiente de su alrededor, hasta la curiosidad de las niñas en su encierro encuentra estímulos sonoros y visuales con los que interactúan y ellas mismas escalan las paredes de su casa (1999, par. 21). El padre en la película, alegoría del Estado, se presenta como víctima de la mirada pública. Varias veces se expresa más preocupado por sí mismo y su honor, que por la condición de sus hijas.

Soghra, la madre, manifiesta por su propia cuenta un abanico de interpretaciones. Para empezar, es una mujer con una condición de discapacidad congénita, no impuesta. Como es ciega, el padre constantemente se preocupa por lo que las otras personas podrán decir de sus hijas. «No porque tu madre es ciega y no te enseñó nada, no aprenderás a cocinar», le dice a Zahra en una interacción. Soghra recibe la culpa de la condición de sus hijas, aunque las decisiones hayan sido impuestas por el señor Naderi. Ella jamás se quitará el velo durante toda la película, tal como dicta el régimen islámico, y cubrirá la totalidad de su rostro. Moruzzi argumenta que la mujer se esconde tras su hijab, símbolo de su miedo al mundo (1999, par. 19). Soghra se comunica con susurros ininteligibles y, cuando se hace entender, habla con groserías que avienta a todos a su alrededor. Ya sea para llamar a sus hijas «pequeñas perras» al descubrirlas sin velo en el Centro de Bienestar, o para insultar a la trabajadora social cuando libera a las niñas y encierra al señor Naderi en la casa.

Muchas veces dice que está asustada y le pide ayuda a su esposo. Regresamos así al segundo cuadro de la película, en donde vemos a los dos, lado a lado, de espaldas a la cámara. Ella le dice a su marido «¿Dónde estás? ¿Puedes venir a verme?» El clero, sin acceso visual a sus hijas o a su alrededor, pide la agencia del cuerpo estatal. Enmarcada en una condición de miedo y soledad pro-

funda, la violencia lingüística es lo único que Soghra comunica y lo único que puede enseñarle a sus hijas. Así trazamos la alegoría del poder expresado en la familia Naderi, como un microcosmos que representa la condición social de Irán. La ceguera de la madre y el autoritarismo del padre reflejan un sistema que teme a la mirada pública. Por eso las niñas o el pueblo deben mantenerse enclaustrados, para evitar que se debiliten o quemados con su exposición al mundo exterior. Sin embargo, tal como en el vecindario, nada permanece totalmente oculto –ni en el ámbito público, ni en el privado–, siempre hay resquicios por donde la libertad se filtra. Así como crece con solo unas gotas de agua la flor que Massoumeh riega la primera vez que aparece en pantalla, las niñas solo necesitan breves destellos de interacción con su comunidad para reclamar sus identidades.

Símbolos de subjetivación: el espejo y la manzana

La transición del encierro a la búsqueda de una identidad se materializa en dos objetos simbólicos. Mientras que la manzana representa la maduración y la tentación del conocimiento que rompe el encarcelamiento, el espejo es el instrumento que permite a las niñas reconocer sus propios cuerpos e identidades por primera vez. Con la ayuda de estos dos símbolos, las niñas podrán convertirse en sujetos sociales que aprenden de las interacciones con otras personas para crear su propio sentido de sí mismas.

Cuando una trabajadora social, de nombre Azizeh Mohammadi, visita la casa es que las niñas tienen acceso al mundo exterior. Las vecinas –exclusivamente mujeres– son quienes mandan una carta al Departamento de Bienestar para reportar el caso y darle seguimiento. Hamid Naficy propone la lectura de que el mundo exterior del hogar Naderi funciona como un panóptico: los vecinos vigilan la casa, el sistema de trabajo social interviene a favor de las chicas y los medios de comunicación sensacionalizan su historia. “Es la amistad que las niñas entablan con un chico vecino, quien las tienta con una manzana, lo que rompe su encarcelamiento [...], liberando no solo a las chicas, sino también a la cámara de sus confines secuestrados” (2012, p. 128). A su vez, la manzana juega dos roles visuales importantes. Cuando la cinta nos deja ver la carta con la que los vecinos reportan el confinamiento de las gemelas, después de observar a varias manos firmar e imprimir sus huellas digitales, la escena cierra coronada por una manzana sobre el documento oficial. La manzana es introducida como una promesa de libertad, que des-

pués se materializa con el vecino guiando a las niñas hasta una tienda de fruta para comprar más manzanas. Por otro lado, en el imaginario universal, entendemos esta fruta como metáfora de maduración: la manzana refleja el desarrollo que el señor Naderi le ha privado a sus hijas: motriz, cognitivo, lingüístico y social.



La manzana | Samira Makhmalbaf | 1998

El espejo, a su vez, es el instrumento que le permite a las niñas reclamar su sentido de subjetivación. La trabajadora social les regala a cada hermana un espejo y un peine para que conciban e interactúen con sus propios cuerpos. Insiste más de tres veces en sacar a las gemelas de su hogar, encerrando al señor Naderi en la casa. Observamos a las niñas caminar con dificultad por las calles de su vecindario sin entender la función del espejo, hasta que encuentran una manguera en la calle y enjuagan la superficie para reconocer sus propios cuerpos e identidades. Cardullo comenta que “tanto literal como figurativamente, las niñas se ven o se identifican a sí mismas por primera vez, lo que naturalmente es un prerequisite para su desarrollo cognitivo” (2000, pp.650-651). Por su parte, Kimia Kazemi interpreta que “esta escena podría simbolizar que las niñas finalmente pueden descubrirse a sí mismas, siendo el agua un símbolo de un nuevo comienzo y una limpieza de su identidad” (2018, p. 13). El agua remite a la primera escena en donde vemos el brazo de Massoumeh estirarse para regar/nutrir a la flor fuera de los barrotes de la casa.

Adicionalmente, las gemelas no son las únicas que se ven reflejadas en el espejo, hay varios momentos en donde atestiguamos a distintas personas observarse en él: el señor Naderi, un niño que vende helados, incluso Soghra, la madre ciega. En una escena posterior, después de robarle varios helados a un niño que es vendedor ambulante, Zahra alimenta a una cabra que encuentra en la calle con el postre y le da otro a unos niños que estaban en el camino, mientras que Massoumeh se enfrenta al

vendedor que le exige dinero. Kazemi elabora que Zahra “refleja la cara de un animal en su espejo, lo que podría simbolizar que se identifica como tal. Este símbolo se ve reforzado por el hecho de que el público observa cómo el comportamiento de las niñas es similar al de un animal debido a su cautiverio” (2018, p. 13). Abonando a esta lectura, interpretamos que las gemelas no solo buscan relacionarse con personas, sino con otras especies, a partir de una generosidad que aún no concibe las normas sociales del dinero como instrumento de intercambio. Para apaciguar la disputa entre el vendedor de helados y Massoumeh, una vecina se asoma por su ventana y les avienta dinero a los niños, explicándole al vendedor la condición de encierro de las gemelas. Después de enterarse, el muchacho acepta el pago y le regala otro helado a Massoumeh, quien a cambio le entrega su espejo y peine.

Los símbolos de la manzana y el espejo se conjugan en otra escena en donde vemos al vecino que las guiará hasta el mercado. Desde la planta alta de su hogar, él provoca a las hermanas con una manzana atada a un palo. Zahra deja su espejo en el suelo para saltar por la manzana al lado de su hermana, y la cámara nos presenta los esfuerzos de las niñas desde el reflejo del espejo. Kazemi argumenta que “esta escena podría simbolizar que la niña se identifica a partir de su necesidad y lejos de la libertad” (2018, p.14). La insistencia fílmica de que varios sujetos se vean reflejados en el espejo invita también a la audiencia a identificarse con esta herramienta de subjetivación.

Una vez que las gemelas se reconocen a sí mismas e interactúan con niños de su edad, gracias al espejo y la manzana, ahora pueden socializar de manera más profunda. En el parque encuentran a dos chicas jugando a la rayuela. El juego demanda una coordinación visual y motriz importante, además de equilibrio y agilidad. Massoumeh no entiende claramente lo que las niñas dicen, las reglas del juego ni su propia relación con su cuerpo. Ante tantos estímulos nuevos responde a un beso con un golpe, síntoma de lo que ha aprendido en casa, pero ella –al contrario de sus padres– es capaz de disculparse y ofrecer una manzana a su nueva amiga. Aquí ejerce una subjetivación que la diferencia de las constantes groserías de su madre, pues observando a otras niñas, ha aprendido a socializar de una manera distinta. El espejo es entonces la herramienta que necesitan para –después de reconocerse a sí mismas– entablar una relación con los demás. Asimismo, la manzana se convierte en una moneda de cambio en el universo infantil. Regresando a la propuesta de Mead, en donde la identidad del «yo» surge con la interacción social; al ob-

servar, las niñas por fin aprenden y practican comportamientos esperados de su género y de su edad en el parque. Al imitar a otros a partir del juego, los niños ganan acceso a representar acciones asociadas con roles sociales que observan en adultos. Las hermanas Naderi crecen presurosas después de pasar toda su vida en confinamiento, cada vez tienen más control de su voluntad, de sus movimientos y de su capacidad de socializar.



La manzana | Samira Makhmalbaf | 1998

Es a partir de los símbolos de maduración y subjetivación en esta película, que podemos entrever cómo el cine de infancias juega un papel tan importante en la construcción de la identidad nacional de Irán. Al respecto de sus cuerpos atrofiados, Cardullo elabora que las niñas:

no dicen ni una palabra, pero nos conmueven por la patética belleza de sus presencias dulcemente sonrientes, por el simple encuadre de esa belleza torpe y juvenil mientras se arrastra por el paisaje urbano de Teherán [...] Como el resto del “elenco”, las gemelas no son ni abrumadoramente buenas ni abiertamente malas, porque en realidad no están actuando, están siendo (2000, p. 653).

Aunque el régimen teocrático controle la producción y distribución de las cintas, o los padres Naderi encierran a sus hijas, vemos a niños y niñas crecer en situaciones cotidianas, sin cargas ideológicas o morales. Así como las hermanas, el pueblo iraní continúa siendo y resistiendo, autodefiniéndose bajo sus propios términos dentro de la República Islámica.

El momento final de la película nos deja ver a las gemelas, acompañadas por sus nuevas amigas, regresar a casa para pedirle dinero a su padre y comprar unos relojes (otro símbolo del paso del tiempo y del desarrollo de las hermanas). Después de que las chicas del parque, la señora Mohammadi y el señor Naderi observan a Massoumeh abrir con dificultad la puerta del hogar y liberar al padre, todos salen de la casa para ir con el vendedor de relojes. Pero la cámara no se olvida de Soghra, quien estuvo en la

oscuridad durante toda la escena. Ella es la única que se queda atrás. Al entenderse sola en su hogar, sale a la calle llamando el nombre de Zahra una y otra vez, sin respuesta. El mismo vecino con la manzana atada al palo replica el juego que inició con las gemelas y deja caer la fruta sobre el cuerpo velado de Soghra, hasta que ella agarra la manzana y se congela la imagen. Ante el último cuadro de la película, Cardullo comenta que, congelada “en el espacio y el tiempo, la madre de las gemelas no puede saborear el fruto del conocimiento ni escapar del resplandor de la luz, ni retirarse a la seguridad de su cueva, ni aventurarse al llamado de lo salvaje” (2000, p. 652). Por otro lado, Moruzzi apunta a la satisfacción de la trabajadora social, quien sonríe al ver a la madre salir de la casa, “ella aún mantiene su chador cerrado, alejándose del mundo que la rodea. Pero una realidad social mayor le ha caído literalmente en la cabeza” (1999, par. 22). El regreso de la manzana en el último cuadro de la película y su interacción con la madre desesperada puede aludir a que quizás la madre no tendrá acceso a un proceso de subjetivación que la libere del confinamiento del hogar, o que, por más que se esfuerce en resistir el cambio de sus hijas, los movimientos del flujo social y colectivo al que se adentraron las niñas son más fuertes que ella.

Retomemos la lectura de que los padres Naderi personifican al Estado y clero islámico de Irán contemporáneo. Moruzzi reflexiona acerca de los espacios de libertad para agentes inesperados en el Irán posterior al levantamiento de 1979: “Una manzana cuelga justo fuera de nuestro alcance: el conocimiento no como pecado, sino como aventura colectiva; el cine no como artefacto original, sino como un participante contingente en la realidad cotidiana” (2015, p. 131). Más allá del plan que tenga el Estado o el clero sobre el pueblo, como Zahra y Massoumeh, las posibilidades de subjetivación como potencializador de libertad se ven estrechamente relacionadas con la capacidad de interactuar con nuestra comunidad inmediata. Las relaciones que formamos con los Otros, nos permiten (re)conocernos a nosotros mismos y desarrollar el espectro infinito de nuestras capacidades, incluso cuando nuestros primeros contextos de identificación no hayan sido favorables.

Conclusiones

En *La manzana*, el confinamiento de Massoumeh y Zahra ha sido una decisión activa de su padre. El hombre no solo condiciona el entorno de sus hijas, sino

también a su esposa ciega, al seguir los roles de género prescritos por un manual de etiqueta islámico. Las tres mujeres de su vida, además de vivir la desventaja social que representa el género femenino en el régimen teocrático, son sujetos con discapacidades. La violencia estructural opera desde cuatro ángulos principales: la precariedad urbana de las clases bajas en Teherán, el género femenino, la condición de discapacidad y la privación de oportunidades para el crecimiento y el desarrollo. No obstante, para Samira Makhmalbaf, estas hermanas no se definen a partir de los obstáculos que se han presentado en su crecimiento, sino a través de las experiencias que viven por primera vez al salir de casa y explorar el mundo. Lejos de estigmatizarlas como discapacitadas, las muestra a la audiencia como niñas que maduran, se relacionan y se (re)conocen a sí mismas. La manzana trasciende el relato biográfico para convertirse en una poderosa alegoría de esperanza y emancipación

social del pueblo iraní, ante la entonces reciente instauración de la República Islámica en 1979.

Nuestro análisis propone que el confinamiento, aunque impuesto por una autoridad patriarcal y estatal (el señor Naderi), y consolidado por el clero chiita (Soghra), puede ser superado mediante la solidaridad comunitaria y la interacción con el «Otro». El proceso de subjetivación de Massoumeh y Zahra demuestra que la identidad es un constructo social que requiere del quiebre de la violencia estructural para florecer. Gracias al cobijo que les brinda una comunidad al pendiente de ellas –aunque en ocasiones invasiva– las gemelas reciben los recursos y cuidados necesarios para alcanzar una identidad propia y autodefinida. Finalmente, la película sitúa a las infancias como agentes de cambio capaces de navegar entre la tradición y la libertad, invitando a los espectadores a no ser simples observadores, sino testigos comprometidos con la transformación de las realidades de opresión.

Referencias

- Abrahamian, E. (2008). *A History of Modern Iran*. Cambridge University Press.
- Bamber, M. (2024, junio). The Apple. *Senses of Cinema*. <https://www.sensesofcinema.com/2024/cteq/the-apple/#fn-48480-14>
- Bhalla, S. (2024). Film Production at Kānān-i Parvarish-i Fikrā. En *Cinema Iranica*. Encyclopaedia Iranica Foundation. <https://cinema.iranicaonline.org/article/film-production-at-kanun-i-parvarish-i-fikri-center-for-the-intellectual-development-of-children-and-young-adults/>
- Cardullo, B. (2000). Mirror Images, or Children of Paradise. *The Hudson Review*, 52(4), 649–656.
- Dabashi, H. (2019). On the Paradoxical Rise of a National Cinema and the Iconic Making of a Rebel Filmmaker. En *Makhmalbaf at Large: The Making of a Rebel Filmmaker*. I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Demchenko, E. (2011). *The intersection of documentary and fiction in Laurent Cantet's the class, Samira Makhmalbaf's the Apple, and James Marsh's man on wire* (Tesis).
- Kaplan, A. E. (2005). The Ethics of Witnessing. En *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (pp. 122–135). Rutgers University Press.
- Erevelles, N. (2016). *Disability And Difference In Global Contexts: Enabling A Transformative Body Politic*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Kazemi, K. (2018). *Symbols and Metaphors in New Iranian Cinema: The Apple by Samira Makhmalbaf*. Texts — Kimia Kazemi. <https://static1.squarespace.com/static/5ff4fbb9187cf84299949f8e/t/605a206a43195b56f8ce21fd8/1616521998967/Symbol-s+and+Metaphors+in+New+Iranian+Cinema%3A+The+Apple+by+Samira+Makhmalbaf.pdf>
- Macmillan, R. (2007). En *Constructing Adulthood Agency and Subjectivity in Adolescence and Adulthood* (Vol. 11, Ser. Advances In Life Course Research). Elsevier.
- Moruzzi, N. C. (1999, septiembre, 24). *Women's Space/Cinema Space* - MERIP. Middle East Research and Information Project. <https://www.merip.org/1999/09/womens-spacecinema-space/>
- Moruzzi, N. C. (2015). Through the Looking Glass: Reflexive Cinema and Society in Post-Revolution Iran. En P. Decherney & B. Atwood (Eds.), *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form* (pp. 112–142). Routledge.
- Naficy, H. (2002). Islamizing film culture in Iran: A post-Khatami update. En R. Tapper (Ed.), *New Iranian cinema: Politics, representation and identity* (pp. 29–33). I.B. Tauris.
- Naficy, H. (2012). Under Cover, on Screen: Women's Representation and Women's Cinema. En *A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984–2010* (Vol. 4, pp. 93–174). Duke University Press.
- Sprio, M. (2009). Filmic performance—authenticity and The Apple. *Wide Screen*, 1(1), 3. <https://www.widescreenjournal.org>

Referencias filmográficas

Makhmalbaf, S. (Directora). (1998). *Sib [La manzana]* [Largometraje]. Makhmalbaf Productions; MK2 Productions.

¹ En este movimiento, varios grupos sociales lucharon por derrocar a la dinastía Pahlaví. Tras lograrlo, el ayatolá Jomeini asumió el control de la nación e instauró la actual República Islámica de Irán. Debido a que varios académicos no la consideran una revolución, me alejaré de dicha nomenclatura o la usaré con comillas.

² Las traducciones al español de fuentes originalmente escritas en inglés son mías.

³ Abbas Kiarostami es el más reconocido director de esta generación, pero también encontramos a: Amir Naderi con *El corredor* (1984), Bahram Beyzai con *Bashu, el pequeño extraño* (1986) y a Nur al-Din Zarrinkelk, considerado el padre de la animación iraní, con *Amir Hamza el amante y la cebra bailarina* (1977).