

# La sombra de Fellini es alargada: la linterna mágica de Emir Kusturica

SAMUEL R. CESAR

«Creo que una película se debe parecer a la vida y ésta oscila entre el consciente y el inconsciente».  
(Emir KUSTURICA)

## 1.- LAS ESCUELAS DE ZAGREB Y PRAGA

Hasta finalizada la II Guerra Mundial no había existido un verdadero cine yugoslavo. La aparición de la llamada «escuela de Zagreb» significaba el primer intento serio. La componían cineastas como France Stiglic, Vladimir Pogacic, Branko Bauer y, el más famoso, Veljko Bulajic, así como los creadores de cine animado Vatroslav Mimica y Dusan Vukotic.

Al comienzo de los años sesenta, como en casi todos los países europeos, y particularmente los del Este, un «nuevo cine» yugoslavo hacía su aparición, interesando en los Festivales y los circuitos de exhibición minoritaria, las llamadas salas de «arte y ensayo». Aleksander Petrovic (*La pareja, Los días, Encontré zingaros felices*), Zivojin Pavlovic (*El enemigo, El despertar de las ratas, Cuando esté muerto y pálido*), Matzaj Klopčic (*Una historia que no existe, En alas de papel*), Zalimir Zilnik (*Trabajos precoces*), Bata Cengic (*El papel de la familia en la revolución mundial, La trampa*), Bostjan Hladnik (*El baile bajo la lluvia*) y Purisa Djordjevic (*La chica, El sueño, El alba, Mediodía*) fueron destacados por la crítica internacional que llegó a ver sus películas. Sin embargo, el cineasta faro de esta generación fue Dusan Makavejev, sarcástico y anarquista, un tanto hermético a veces con sus propósitos, autor de obras revolucionarias como *El hombre no es un pájaro, La tragedia de una empleada de correos, Inocencia sin defensa y Los misterios del organismo*, antes de emigrar a países occidentales.

A mediados de los años setenta, surgió lo que se conoce como la «escuela de Praga», un conjunto de realizadores (nacidos entre 1944 y 1947) que estudiaron cine en la capital checoslovaca en la época de la «Primavera». Fueron Lordan Zafranovic (*La ocupación en 26 imágenes*), Serdjan Karanovic (*El olor de las flores de los campos, Entre bromas y verdades*), Goran Markovic (*Tratamiento especial*), Rajko Grlic (*Bravo, maestro, Los dientes de la vida, Sólo se vive una vez, Tres son multitud*) y Goran Paskaljevic (*Un vigilante de playa en invierno, El ángel guardián, Tango argentino, La otra América*). Sin solución de continuidad con esta generación, vendrían los Slobodan Sijan (*Quien canta allí*), Milos Radiovejic (*Sueños, Vida y muerte de Filip Filipovic*), Franci Slak (*Tiempo de crisis*), Karpo Godina (*La balsa de la medusa*), Stole Popov (*El caballo rojo*), Predrag Antonijevic (*Todo lo mejor del difunto*), Boro Draskovic (*La vida es maravillosa*), cineastas y obras que apenas han traspasado las fronteras de la federación yugoeslava, aunque se dice de ellos que disfrutaban de una libertad narrativa sin reglas precisas, pero que su realismo puntillista trasciende a una crítica social sin cadenas. Marcel Martín testimoniaba sobre ellos: «Contra el dogmatismo lanzan golpes de humor poco controlados, contra la tradición imponen la espontaneidad de la vida tomada en vivo y la modernidad del lenguaje cinematográfico post-godardiano. Y, sobre todo, demuestran con felicidad el placer que experimentan al hacer películas. Y ese placer es irresistiblemente comunicativo».

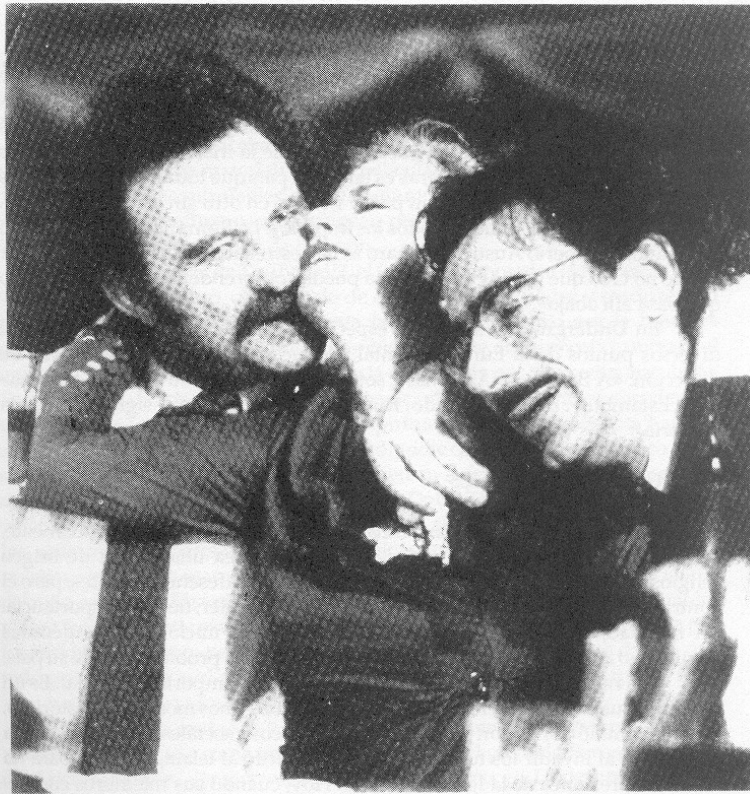
Emir Kusturica es miembro de esta última generación y el único que ha logrado resonancia internacional. «Me considero formando parte del grupo de jóvenes realizadores como Markovic, Sijan, Karanovic..., todos han aprendido y conocen bien su trabajo sin perder el alma» (1985).

## 2.- SARAJEVO, CRUCE DE CIVILIZACIONES.

Emir Kusturica nació en Sarajevo (Bosnia-Herzegovina) en 1955. Como se sabe, Sarajevo es una ciudad emblemática en el curso socio-político de la Europa del siglo XX, porque, entre otras cosas, es el

umbral entre Oriente y Occidente. Históricamente, los Balcanes, la Península Balcánica, ha sido el lugar de tránsito sureño (con un clima más suave que los norteños Cárpatos o las heladas riberas bálticas) entre el extremo occidental de Asia (Anatolia, actual Turquía) y la Europa del Imperio Austro-Húngaro y de la Italia clásica. También era la ruta de los zingaros apátridas que, lógicamente, fueron asentándose. Como en Bulgaria, Rumania y Hungría, en Yugoslavia, en Eslovenia, nómadas de raíces orientales u occidentales se establecieron, de forma que las ciudades eslavas siempre tuvieron como característica ese cruce y convivencia de diferentes etnias. Más fértiles y atractivas que las romanas o búlgaras, las tierras eslovenas vieron el asentamiento en ellas de clanes de «mayor entidad» y ciudades como Zagreb o Belgrado alcanzaron una importancia capital, pero siempre sería Sarajevo la ciudad emblemática del fenómeno frontera que hemos descrito. Sarajevo fue donde se produjeron las mayores tensiones históricas y proporcionó el mayor atractivo para los poderes. No en vano, ella es un punto crucial en la actual guerra civil y fue la triste cuna de una guerra mundial. «El juego de las fronteras es tal en mi país que todas las generaciones que me siguen, han nacido en un país y muerto en otro sin cambiar de lugar. Somos el lugar donde mueren todos los imperios. La Roma antigua, el Imperio Otomano, el Imperio Austro-Húngaro se han estrellado en los Balcanes. Es por lo que no creo que nadie en Occidente pueda comprender verdaderamente lo que pasa allí abajo».

En *Underground*, se ve una especie de carretera subterránea que une diversos puntos de la Europa oriental. Destacan dos letreros indicativos de dirección: «A Berlín» y «A Atenas», sobre entendiéndose otros dos: «A Roma» y «A Estambul». En un decorado, Kusturica resumía todo el significado de la Historia.



Una expresiva escena de *Underground* (1995).

### 3.- CRUCE DE RELIGIONES

Sociología y política están íntimamente ligadas a la religión. Últimamente, se pretende negar que la guerra de los Balcanes sea una guerra de origen religioso. Evidentemente, hay muchos otros factores desencadenantes, pero el contrapunto religioso entre los diversos grupos de poder, tiene su importancia. En realidad, es la eclosión de una batalla que se inició muchas décadas (centenios) antes. Kusturica tiene una visión clara de la problemática de su país:

«La religión en Yugoslavia tiene una especial importancia social. Es un país en el que existen diversas comunidades y, en algunos momentos históricos, la gente cambió de religión por motivos económicos y sociales. Mi familia es una de las que, al invadir los turcos el país, se convirtió al Islam, en parte para no sufrir las presiones de la Iglesia Católica. Hoy, cuando sus miembros combatieron con Tito como partisanos y se hicieron marxistas, ya no son religiosos. Mi abuela sí que lo era y conservo los ritos con los que se sintió muy identificada. Mi padre se propuso «reconvertir» a la familia; yo me eduqué en el rechazo de la religión por una parte y, por otra, en sus ritos».

Por ese condicionamiento familiar y étnico, Kusturica sería musulmán, pero, como él dice «nunca he practicado ni la religión del Islam ni alguna otra. Creo en ciertas fuerzas universales superiores al hombre, pero me fastidia la religión organizada. Generalmente, las instituciones religiosas utilizan su poder para controlar a las gentes. Cada uno debería tener su propia religión privada. La mía son mis películas».

En *Underground* hay un plano bien significativo en el que vemos un Cristo crucificado boca abajo en el centro de una plaza. Una silla de ruedas con dos cadáveres en llamas, da vueltas a su alrededor, mientras el partisano convertido en terrorista contempla impávido la escena. Imposible transmitir mejor el sentido de un país y su situación. Con imágenes. Mágicas.

Como él mismo acaba de manifestar, Kusturica no es religioso, pero tampoco es agnóstico materialista. Sus películas muestran repetidamente que cree en fuerzas incontrolables desde el punto de vista material, en fuerzas espirituales cuyo influjo escapa, en gran parte, al conocimiento y al control humano. Que están más allá de la razón.

En *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, el joven Dino practica la hipnosis cuyas fórmulas lee en un libro, convencido de que ello le dará poder y madurez. Al padre, convicto comunista, le molesta la afición de su hijo por la hipnosis porque «es un idealismo». Dino, en cambio, cree que «la hipnosis cambiará el mundo». Malik, el muchacho de *Papá está en viaje de negocios*, es sonámbulo. En *El tiempo de los gitanos*, película mágica donde las haya, se suceden las secuencias en las que lo inmaterial, lo espiritual, domina la anécdota hasta el extremo de que casi todo, incluso lo real, adquiere característica de onírico. Y los sueños tienen una importancia fundamental en la fenomenología y el sentido de las películas de Kusturica. Dino cuenta a Dolly Bell el sueño que ha tenido, volando sobre Sarajevo. Dos sueños de Perhan, el protagonista de *El tiempo de los gitanos*, son representados por mágicas imágenes. En *Arizona Dream*, prácticamente todo es un sueño y se hace constante referencia a ellos. El sueño del niño esquimal. El sueño de Axel de ir a Alaska. Tendremos ocasión de hablar más extensamente de esta película mágicamente onírica, mal comprendida por los racionalistas, pero profundamente enriquecedora para los que dudan que todo pueda ser tan real como parece. Para quien, como Axel, crea que el alma vive también en las rocas, en los peces...

En las películas de Kusturica los animales tienen una representación más allá de su significado como entes reales. Las ocas, el pavo de Perhan, el fletán de *Arizona Dream*, los perros, los animales del zoo en *Underground*, para culminar en el mono Soni, cuyo significado no creo escape a demasiados.

En *El tiempo de los gitanos*, estos son vistos como individuos sin tierra propia (Merdzan levanta el techo y las paredes de la casa de la abuela y las deja colgadas, desprendidas del suelo), sin una religión precisa que les proporcione un lugar en el «cielo». Viven flotando «entre el cielo y la tierra», como se dice en un diálogo. Sin embargo, un gitano loco invoca a Dios al principio de la película. Perhan intentará suicidarse, colgándose de la cuerda del campanario de la iglesia («no está bien ahorcarse en la iglesia») e Iván lo conseguirá en *Underground*, pero no el cuñado en *Papá está en viaje de negocios* con la cadena del WC.

La inolvidable secuencia del sueño del río en *El tiempo de los gitanos*, es un innegable acto religioso, lo mismo que el otro sueño en el que ve a la abuela jugando con una pelota roja delante de la catedral de Milán. Y las levitaciones. Las de las novias, el parto y muerte de Azra en *El tiempo de los gitanos*, el vuelo de la novia de *Underground* por el subterráneo. Los vuelos de los velos de novia, el de la madre muerta de Perhan, el de Azra, antes y después de morir, flotando en el agua en *Underground*. El vuelo del fletan en *Arizona Dream*...

En conclusión, Kusturica no cree en la religión como tal, pero sus expresiones son profundamente religiosas. Cree. Cree en el misterio. Y cree en el misterio de la imagen.

#### 4.- COMUNISMO

Kusturica fue educado en un régimen comunista, pero sus relaciones con éste fueron siempre, en la práctica, hostiles. «Fui una víctima del comunismo y sé que lo que había de bueno en el comunismo eran sus errores. ¡Y el comunismo yugoslavo cometió una barbaridad!». En *Underground* se oye: «El comunismo es un gran sótano», frase que enlaza con parte del significado del habitáculo subterráneo, emblema de la película. Evidentemente, lo que fastidió a Kusturica no fueron las doctrinas y los teoremas de aplicación práctica sobre la igualdad social, sino la demagogia que imponía la falta de libertad individual. Porque si hay una norma que este cineasta y poeta admita, esa es la libertad.

En *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, el padre de Dino es un comunista convencido y reúne a la familia en torno a la mesa, a modo de comité familiar, haciendo tomar nota de sus discursos en los que repite los dogmas adquiridos del poder. La secuencia es una especie de parodia del delirio de unos fanáticos adoctrinados, complacidos en la anulación de su propia libertad, para la que acaso no sean aptos por una falta de capacidad. El problema del comunismo impuesto, que fue el de estos países. El padre y Dino sostienen una intencionada discusión al respecto:

DINO: El dominio de sí mismo; eso es el comunismo.

PADRE: El comunismo es una ciencia. La liberación del proletariado, no hay casos particulares.

DINO: Cada uno tiene que crear su propio comunismo.

PADRE: Según tú, el comunismo necesita de un buen hipnotizador.

DINO: Yo no he dicho eso.

PADRE: El final de la ideología clásica alemana. Marx lo arregló hace tiempo.

DINO: ¿Por qué te molesta la hipnosis?

PADRE: Porque es una ideología. El comunismo se crea en las fábricas y a la mierda el alma...

En *Papá está en viaje de negocios*, el cuñado, comisario político del Partido, interviene para que el padre de Malik sea enviado al exilio en las minas. Al parecer, la motivación está en una irreverencia del encausado respecto a las figuras de Stalin y Marx, pero, en realidad, se trata de una maniobra para quitarle la amante. Manipulaciones que, como se sabe, se produjeron en estos regímenes totalitarios. En *Underground*, Marko consigue un puesto político en el partido de Tito y engaña a su mejor amigo Blacky, acerca de la realidad histórica, para quedarse con la amante de éste.

Lo que Kusturica pone en evidencia no es la bondad o no de una ideología, sino su aplicación práctica que él vivió en todo su apogeo de injusticia individual. Manipular y someter no son problemas del comunismo como teoría, sino de los comunistas que tuvieron el poder totalitario. Porque, ¿qué fascismo es el peor? ¿El de derechas? ¿El de izquierdas? Fascismo es anular la libertad ajena y, como se ha comprobado a lo largo de la Historia, no es una prerrogativa de los conservadores. A Kusturica le tocó vivir una aplicación práctica del dilema y sus películas son testimonio de ello.

## 5.- LA UTOPIÍA

Al final de *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, el padre moribundo y desengañado, pide al hijo que le lea el periódico. Lee:

«Pero la ciencia y la técnica han avanzado tanto, que el hombre puede influir en el cambio de clima según su deseo. Se piensa enderezar el eje de la Tierra. Todas las operaciones las podrían realizar cien millones de técnicos, científicos de todo el mundo. En un tiempo comparable a la vida del ser humano. En primer lugar, se levantaría a lo largo de los Polos, Norte y Sur, una enorme muralla y en lugar de un clima atroz con heladas de 80° bajo cero, podría, después del enderezamiento del eje de rotación de la Tierra, reinar un eterno día de primavera. El Océano Índico obstaculiza el equilibrio del Planeta y hace que, inclinado, gire alrededor de su eje. Desecando el Océano Índico, la superficie de la Tierra aumentaría en 91 millones de kilómetros cuadrados. Convertir en trigal esta superficie, podría, en condiciones de un permanente verano, alimentar alrededor de 146.000 millones de personas. Liberando la masa acuática de todos los océanos, la Tierra pesaría unos 72 millones de toneladas menos y se alejaría del Sol unos 30 millones de kilómetros. El año duraría 425 días en lugar de los 365. Existiría solamente una estación. Un verano fresco, y disminuiría el peso de todo ser viviente, lo que haría que se desarrollasen. Los hombres serían de gran estatura y la vida duraría de mil a cinco mil años. El aspecto intelectual del hombre sería tan superior al nuestro como lo es actualmente del mono».

Oyendo esto, el viejo comunista desengañado, muere «feliz».

Personalmente, siempre me he sentido intrigado por esta secuencia y el significado que Kusturica quiere darle. Reproduciré mis preguntas: ¿Se trata de la magnificación de la utopía comunista? ¿Se trata de una ironía o de una creencia en la utopía? Lo que sí es cierto es que esa descabellada predicción no tiene nada del aspecto mágico de las fantasías que Kusturica muestra en sus películas más

irreales, sino que conecta con una probable alienación de la universalidad preconizada por la teoría comunista. ¿Será el Solaris que lleva a la utopía futurista *El Capital* de Marx?

«Mi padre creía que el mundo alcanzaría la felicidad en el año 2000, gracias al comunismo. Hoy este ideal se ha destruido y perdido, vivimos sin utopía, lo que crea otros problemas».

## 6.- TITISMO

En la época que Kusturica recibía su educación, Yugoslavia era un país del Este privilegiado; no formaba parte del Pacto de Varsovia, era un Estado no alineado y el único que podía importar algo de la cultura y modas occidentales. «Tuvimos cierta libertad de movimiento, el acceso al rock... Era un estado comunista *soft*. Pero no para conseguir un paraíso integral; la policía secreta funcionaba día y noche». En *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, queda reflejado en la Casa de Cultura en la que se permite a los jóvenes crear un conjunto musical para interpretar música ligera occidental. Podrán interpretar las canciones de Adriano Celentano, por ejemplo. En *Underground*, Marko es un comisario encargado de cultura y en su casa, donde vive con Natalija, pueden oír y bailar canciones occidentales que dan por la radio.

En *Papá está en viaje de negocios*, cuya acción está ubicada en los años cincuenta, se refleja el conflicto entre las tradiciones religiosas y el estado comunista impuesto por Tito. En ella, vagamente, está reflejada la figura del padre de Kusturica, antiguo combatiente partisano aliado de Tito.

En septiembre de 1971, Breznev visitaba a Tito y reconocía la independencia de Yugoslavia respecto a la Unión Soviética. Sin embargo, Kusturica no reverenciaba la figura del mariscal: «A los 16 años, yo sabía, como todos, quién era Tito, pero no me importaba. Más tarde, siendo políticamente consciente, fui muy anti-Tito. Algo me irritaba: en el Oeste se le respetaba, se le consideraba un justo, lo que era completamente falso». En *Underground*, hay una secuencia documental sobre el entierro de Tito con la asistencia de todos los altos mandatarios del mundo (salvo Franco, claro...) que hacen reverencias ante el féretro. En esa secuencia, Kusturica da su opinión sobre la figura del magnatario de su juventud. La música es... *Lili Marlen*.

En septiembre de 1995, Kusturica confiaba a Michel Ciment: «Hace algunos días tuve la intuición de que Tito no estaba realmente muerto (inciso del firmante de este escrito: en España a otros artistas les ha pasado lo mismo con Franco, ¿verdad Regueiro?); su cuerpo se había dividido en dos. Una parte ha dado como resultado a Franjo Tudjam, versión croata del militar tipo de una junta latinoamericana, y la otra a Slobodan Milosevic, prolongación folklórica del titismo. Pueden hacer lo que quieren pues lo controlan todo, comprendidos, desde luego, a los *media*. La idea de que las gentes pueden pensar libremente no entra en su concepción del poder. Marko en *Underground*, es el producto de esa tradición despótica y próspera, a falta de instituciones democráticas. El titismo es la peor ilustración, pues no es ni un nacionalismo, etapa necesaria para la democracia. *Underground* ilustra la incapacidad de los Balcanes -y eso después de centenares de años- para vivir según los esquemas que gobiernan en la Europa occidental».

## 7.- DE SARAJEVO A PRAGA Y RETORNO.

En 1977, Kusturica logró matricularse en la FAMU, escuela de cine de Praga, siguiendo el camino recorrido por cineastas de la generación precedente. En Praga vivía una tía suya, lo que facilitó su ida.

«Era la mejor escuela de cine a la que podía aspirar. Los alumnos disponen de un estudio de televisión y otro de cine y hacen numerosas películas durante la carrera. El profesorado era excelente y digo era, porque casi todos se han desperdigado por el mundo. Unos están en Estados Unidos, otros en Australia. Yo estude con Otokar Vavra, un realizador clásico que, ya en su día, enseñó a Vera Chytilová y a Jiri Menzel. Pero lo más importante de mi experiencia checa, fue frecuentar los ambientes intelectuales, los de los disidentes. Gente con mucho talento, cuya ideología y actividad no ha podido

destruir el Estado. Fue una época en la que también vi muchas películas en las filmotecas. La gran ventaja de la Escuela de Praga era que podíamos hacer trabajos prácticos. La ideología estaba muy presente en esta escuela, pero Checoslovaquia era un país inyectado de cultura occidental. Lo que cuenta más es practicar, tocar uno mismo el material-film y en la Escuela de Praga podía hacerse».

Como estudiante, Kusturica realizó el cortometraje *Guernica*, premiado en el Festival Internacional de films de estudiantes de Karlovy-Vary en 1978.

Diplomado, regreso a Sarajevo, realizando dos telefilms, *Llegan los novios* y *El bar del Titanic*. A los 25 años logró dirigir su primer largometraje en cine, *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*

## 8.- DE RENOIR A FELLINI

Kusturica confiesa que una de las películas que más le impresionaron en su aprendizaje fue *La Strada* de Fellini, así como el sentirse influenciado por *L'Atalante* de Jean Vigo, del mismo modo que admite la influencia de Jean Renoir en sus dos primeros largometrajes. Sobre todo el Renoir de los años treinta, la más congruente expresión del llamado «realismo poético» que marcó el cine francés de aquellos años.

Ciertamente, no es descabellado calificar de renoirianas *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* y *Papá está en viaje de negocios*. Crónicas sociales a través de una sintetización, entre poética y naturalista, de los personajes, la situación social, su presente y sus raíces. Un escepticismo envolvente respecto a lo oficial y lo ortodoxo y una honestidad y sinceridad que dominan la expresión.

En la primera, razonablemente autobiográfica, se mira en profundidad a la sociedad yugoslava de los años setenta, a través de la lucha interna entre la obstinación por mantener un pragmatismo material sin destino y la inviolable necesidad de libertad del espíritu humano. En la segunda, ubicada en los años cincuenta, se utiliza el naturalismo para ahondar en las consecuencias del dogmatismo equivocado al que es sometido un pueblo cuyas raíces no casan en absoluto con esa imposición. Lo que conecta con Renoir, aparte del prisma ético de la visión, es su puesta en imágenes dedicada a captar, interpretando y traduciendo desde la propia convicción, el momento íntimo de unos personajes comprendidos y amados, sea cuál fuera su entidad. Así, en *Papá...*, el cuñado y su amante, los traidores, no son vistos con odio, sino que se les ampara en una, razonablemente selectiva, comprensión universal. Tan sólo el dibujo de Stalin controlando la escritura de Marx puede ser objeto de escarnio.

En *El tiempo de los gitanos* (1989), *Arizona Dream* (1992) y, desde luego, en *Underground* (1995), hay una paulatina evolución expresiva que lleva a Kusturica a una situación cercana, en lo más profundo de la expresión, a uno de los cineastas más creativos del primer siglo del Cine, Federico Fellini. En septiembre de 1995 se le preguntaba: «Sin embargo, está más próximo a Fellini que a Visconti». No podía negarlo: «Infinitamente. Me gusta su sentido de las contradicciones, su manera de mostrar las dos caras de la misma medalla, su nerviosismo, su curiosidad por las clases populares y las clases medias, su mezcla de tragedia y comedia, su gusto por la cultura popular». Y, tres años antes había declarado: «Lo que sé de montaje, lo he aprendido en Fellini».

Ya vimos que Kusturica opina que las películas deben parecerse a la vida y que ésta oscila entre el consciente y el inconsciente. Sus tres últimas películas son incursiones en ese inconsciente, como lo fuera toda la obra de Fellini, sobre todo a partir de *Ocho y medio*. El significado profundo del cine de Fellini está en esa postura por la cual la realidad adquiriría una cierta forma surrealista, desde el momento en el que las figuras, ambientes y situaciones aparecían deformados para establecer una visión «realista» del inconsciente del autor. *Amarcord* no era, fenómeno y lógicamente, autobiográfica, pero no se puede imaginar una mejor autobiografía del pasado de Fellini, del mismo modo que *Entrevista* lo era sobre su presente en 1987 y *La voce della luna* era el testamento sumario de su visión del mundo.

Ligado, sin serlo, Fellini a la ética surrealista, en vez de pensar las imágenes, las imaginaba y se obstinaba en plasmarlas como tales imaginaciones. En esta ruleta de la vida, tuvo la suerte y la habilidad de encontrar financiación para sus proyectos. Otros se quedaron en el proyecto, pero no Kusturica, quien

sabe si por su misma suerte o habilidad. Como Fellini, Kusturica hurga en el inconsciente y también se obstina en plasmarlo en imágenes. Ésa es la conexión principal entre ambos cineastas. Pero, además, ambos son soñadores, antifascistas, agnósticos, irónicos, irreverentes, sinceros, independientes, arraigados en su tierra de origen, críticos, idealistas, anárquicos, rebeldes, fanáticos de la libertad y congruentes consigo mismos. Ambos valoran la humanidad imperfecta, detestan la hipocresía, se atreven contra los condicionamientos expresivos y narrativos de la cinematografía mercantilista imperante y ambos tienen muchas más reflexiones, sensaciones e intuiciones que plasmar en imágenes de las que les son permitidas física y temporalmente.

«Siento que hago un cine como el que hacían mis viejos ídolos, comenzando por Fellini, Renoir, Tarkovski y otros. Y creo, de verdad, que hay necesidad de un cine como ése. De alguna manera, siento como si hubiera heredado una manera de hacer cine que ya había desaparecido».

## 9.- ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

La primera película «feliniana» de Kusturica es *El tiempo de los gitanos*. Las comillas sobre felliniana vienen a cuento de que, estando claro que el cineasta yugoslavo no pretende hacer cine al modo Fellini, no puede, inconscientemente, sustraerse de la influencia del maestro. De otro modo: Kusturica ve abierto su campo de expresión porque antes lo hizo Fellini, pero en sus intenciones no está la de hacer un cine al modo de... La relación se establece a posteriori, no a priori.

Laureado en Venecia y Cannes por sus dos primeras películas, disponía de un cómodo presupuesto para la tercera. La inspiración le vino de un artículo publicado en un diario en el que se comentaba el comercio de niños para la mendicidad o la prostitución en el extranjero, sobre todo en Italia, organizado por grupos gitanos, habitantes de su país. Conmovido por este hecho, se interesó por ahondar en el tema gitano, haciendo diversas investigaciones. «Cuando se piensa en lo que los gitanos han tenido que endurecerse durante millares de años, se concluye que lo más importante para ellos es sobrevivir. Continuar existiendo entre el cielo y la tierra». Es decir, no se trataba de exponer lo bueno y lo malo, según la tradición occidental, sino llegar, en lo posible, a la esencia o, al menos, plasmar la existencia. «Era necesario mostrar todos los niveles de su vida: su relación con el cielo, con el más allá, su vitalidad». No se trataba de plantear si los gitanos son buenos o malos, si hacen bien o mal, sino conocer su existencia, lo que lleva implícita las causas y las maneras. No se trataba de hacer folklore como Petrovic en *Encontré zingaros felices*, ni denuncia como Paskaljevic en *El ángel guardián* (1987), en la que un periodista de gran corazón libera a uno de los chicos que los gitanos explotan en Italia con la mendicidad y la prostitución, sino de darles imagen, vida cinematográfica asimilada, lo que contiene todo con la debida ambigüedad. «En *El tiempo de los gitanos*, he confrontado el fuerte guión que tenía, con las condiciones de vida de estas gentes desheredadas en los bajos fondos en los que vivían. Me he dado cuenta que tenía que resistirme a la tentación del naturalismo. He querido escapar a ese peligro que ilustran a diario los telefilms americanos. Ante la vida desesperada de los gitanos, he sentido que era necesaria una aproximación *bigger than life*».

Al principio de la película aparece el gitano «loco» de la cabeza rapada, portando un desvencijado paraguas, que nos dice: «Querían acabar conmigo. Por eso me cortaron el pelo a cero y luego me clavaron tantas agujas, pero yo me escapé. No estoy loco, desde luego. Me hicieron tragar líquidos y bombillas. Sí, bombillas. Atan mi alma con una cadena y tiran de ella como si fuera un oso. Quieren cortarme las alas y, ¿que soy sin ellas? Yo soy libre como un pájaro. Primero se remonta hasta las alturas, después baja a la Tierra. Unas veces está triste y llora. Otras, ríe y canta su alegría. Cuando Dios bajó a la Tierra no pudo manejar a los gitanos, así que se dio media vuelta y se marchó volando. No es culpa mía...» Hay que prestar atención a estas frases porque en ellas está contenido gran parte del sentido de la película. Fellini y Buñuel también solían introducir personajes de este tipo y con estas intenciones. No es descabellado pensar que el loco, razonable, profundo e incisivo orador, es un parabólico portavoz de Kusturica que, al principio, establece un soterrado planteamiento de sentimientos, invoca una moraleja, a través de este procedimiento. No sintiéndose a gusto en el sistema, podría temer



que le raparan, que le hicieran tragar bombillas con la «luz» Stalinista, versión titista, que le intentaran manejar como a un títere en bien de los supuestos imperativos del proletariado, que le cortaran las alas, o sea que le privaran de su libertad. Aparentemente situada en época actual, si nos fijamos bien, no hay una concreta ubicación temporal. Kusturica, que utiliza a los animales como metáfora, quiere ser libre como un pájaro, que vuela entre el cielo y la tierra. Como los gitanos, a los que Dios no pudo manejar...Es el sueño de un individuo que sólo demanda libertad, como los gitanos. Aunque ello conlleve grandezas y miserias.

Utilizando una frase hecha, diríamos que Kusturica hizo la película «intentando meterse en la piel gitana» y no «una denuncia de los problemas» de los gitanos desde el punto de vista de un payo. La elección de esta etnia no responde a un azar por dos motivos. De una parte, Kusturica se siente miembro de un lugar del mundo, cruce de civilizaciones, lugar de paso, centro de influencias, algo que va más allá del lugar frontera, lo que le une con los gitanos, eternos buscadores de un asentamiento. De otra, porque, como los gitanos, Kusturica no admite las normas coyunturales, impuestas por la razón de la sin razón. Su esencia está en esa libertad entre el cielo y la tierra, su no adscripción a normas nacionales o supranacionales. Los teoremas del proletariado le interesan, pero los rechaza cuando son impuestos. Lo que Kusturica parece anhelar es la utopía anarquista, la ética asumida por todos. Es decir, «vive y deja vivir». Por ello, no se muestra más severo con las «malas» acciones de los que están abajo que con las de los que están arriba. En todo caso, el Poder, comúnmente aceptado y acatado, sería culpable, no los peones. Se trata como en el juego del ajedrez: hay que matar al Rey, pero antes se sacrifican los peones. ¿Por qué? Si los peones hacen «malas jugadas» es para salvar al Rey propio y si el Rey muere, la culpa es de los peones, que no se movieron bien... El estrecho margen entre la gloria y la desgracia que se concede al pueblo bajo.

Por otra parte, los gitanos de Kusturica no tienen Rey. En todo caso, puede haber caciques como Ahmed Dzida, pero el alcance de su poder es limitado, no establece las leyes y los decretos. Las «leyes» de los gitanos tienen raíces en la naturaleza y en el miedo a lo desconocido, pero el principio de libertad impera sobre todos, por muchos sacrificios que ello les pueda reportar. El gitano es un individuo que, sin tierra propia, sin una religión que le proporcione un puesto en el cielo, flota entre éste y la tierra. De ahí, imágenes como la levitación en el parto de Azra (con el paso del tren al fondo, detalle importante), la representación del sueño de Perhan, en el que una grúa lo lleva por el cielo hasta la fiesta gitana en el río (la vida), su propia boda, e, incluso, la secuencia en la que tío Merdzan eleva el techo y las paredes de la casa de la abuela.

«Toda la energía de esta película está en la imagen». Esta inmodesta precisión de Kusturica es la mejor que define su cine y el de los grandes cineastas que han sido. Imagen como resultado de una mirada. Hemos visto los fundamentos de la mirada. Entonces, ¿Cuál es el sentido lógico de la imagen? «Me gusta el realismo pero con toques surrealistas y fantásticos». Lo de toques es un convencionalismo. En realidad, surrealismo (o «underrealismo») y fantástico (en realidad, mágico) son componentes de su expresión. No se trata de añadidos, sino que son partes de un todo. Tampoco se trata de adoptar una pose, sino de ser congruente consigo mismo. «Creo que existe una gran responsabilidad moral en la actividad del cineasta. El lugar donde se coloca la cámara es una decisión de orden moral. La posición de la cámara es el punto de vista ético del cineasta. Su integridad moral se juzga en la manera cómo dirige una película. El cineasta crea un sueño e intenta reproducirlo haciendo una película; su tarea principal es preservar ese sueño de todos los cretinos que pululan a su alrededor. Godard hablaba ya de todo esto, hace treinta años. Todos tenemos mucho que aprender de él. Muchos pensaban que Godard no hablaba de sí mismo, que su cine era demasiado cerebral, demasiado frío. Se equivocaban, pues hoy hay que darse cuenta de que hacía exactamente lo que debía hacer. Puso una serie de preguntas de cine fundamentales como ¿qué es hoy un héroe de cine? Yo mismo creo en emociones que Godard encontraría quizá «desusadas». Sus películas siempre me han subyugado». Aunque un poco dispersas, nos ha interesado reproducir estas declaraciones de Kusturica porque no es usual que los cineastas actuales reconozcan el valor de Jean-Luc Godard como el reflexivo revolucionario que estableció las «normas» (en realidad, las no normas, la libertad) de la expresión actual del cine no estandarizado, que hayan comprendido que los «experimentos» de Godard tan «racionalmente» rechazados (en realidad son reacciones irracionales), supusieron (suponen) un punto básico en la necesaria inflexión de la expresión cinematográfica con la proposición de abandonar los parámetros comunicativos decimonónicos por otros que orientan al incierto siglo XXI.

Como el protagonista de *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, Kusturica formó parte de un grupo de rock (*No Smoking!*), grabando dos discos. De donde la importancia de la música en sus películas, pero también el ritmo de la acción. «He concebido *El tiempo de los gitanos* como un concierto rock muy agresivo. Formalmente, es un melodrama. Por otra parte, he utilizado muchos clichés del género que he suplido por estructuras narrativas heredadas de la *Nouvelle Vague*». De ahí el problema que han tenido algunos para admirar la evolución de Kusturica en las tres últimas películas. Se trata de un cine absolutamente progresista en la evolución de la expresión cinematográfica, lo cual, como se sabe, no se suele reconocer hasta años después. Aún no todos han reconocido la revolución de Orson Welles...

«La realidad cotidiana de los gitanos es surrealista. El problema del film era recorrer un camino que va desde la trivialidad hasta la poesía». Y ese camino pasa por la magia de la creación artística. La magia está en casi todas las imágenes, incluso en el montaje dentro de la secuencia o de unas secuencias con otras. La captación de la magia es algo tan personal que se hace dificultoso transmitirla en un análisis. Además, es tal la complejidad de la puesta en imágenes de Kusturica, quien pone en un mismo plano tragedia y comedia, realidad, surrealidad, inconsciente y visión personal del mundo, que es difícil separar los elementos captados de un conjunto congruente.

Tomemos un ejemplo: Perhan acaba de ser echado de la casa de Azra por la madre de ésta. La mujer vocífera, y el hombre que vive con ella la cuelga por el dorso del vestido en un clavo de la pared, de modo que la mujer separada del suelo y siguiendo con sus gesticulaciones parece un monigote grotesco. Perhan camina cabizbajo con el pavo bajo el brazo. Vemos a Zabit, el vecino borracho, intentando atrapar su sombra mientras camina: «Si no consigo saltar sobre mi sombra, cambiaré de vida. Uno, dos, tres, allá voy...» Intenta saltar sobre su sombra, persiguiéndola y cantando: « ¡Jódete sombra! La luna parece que se ría, el lamento llega a las estrellas, en torno a la hoguera danza mi sombra...». Perhan está colgado por el cuello de la soga que mueve la campana de la iglesia, gritando « ¡Azra! ¡Azra!» Zabit ve al pavo y dice: « ¡Anda! ¿Qué hace un pavo tan hermoso suelto por ahí, a estas horas?» Ve y oye a Perhan. « ¡Azra, es por ti! ¡Azra, te quiero!» Zabit le grita: « ¿Qué haces? Sólo los políticos deberían ahorcarse. Baja de ahí, ahora mismo... No está bien ahorcarse en la iglesia». Zabit sube a cortar la cuerda y ambos caen, abrazados. En casa de la abuela, ésta y Daca ríen viendo a Merdzan, vestido a lo Charlot, a través de la ventana. Llegan Zabit y Perhan (éste con el pavo en brazos). La abuela les abre la casa, diciendo a Zabit: «Te deseo un feliz día de San Jorge». Regaña a Perhan por haberse querido suicidar y le da el acordeón (instrumento zingaro, constante en todas las películas de Kusturica) para que toque algo. Zabit dice: «Fuera hace una noche muy romántica. Si fuéramos jóvenes, saldríamos a bailar». La abuela le responde: «Pero, ¿cómo no voy a bailar con un hombre tan guapo como tú...» Al acorde de lo tocado por Perhan al acordeón, la abuela y Zabit bailan. Zabit repite, mientras baila: «Absolutamente romántico». Merdzan baila solo, imitando a Charlot. La secuencia acaba con Zabit y la abuela acostados en la cama, encendiendo una bengala.

¿Cómo analizar la vorágine de acontecimientos, sentimientos, ideas y sentidos volcados en menos de dos minutos de proyección? Tan sólo es posible abandonándose a su magia. Quien no acepte la magia de *El tiempo de los gitanos*, no entenderá nada y se aburrirá.

En esta película, Kusturica introduce ya algo que será constante en su cine posterior, los animales, como testigos mudos de la aventura de los hombres, o como símbolos. Por ejemplo, los pájaros, que el loco rapado del principio asocia con el ideal de libertad. Y cuando Perhan muere, un enorme pájaro mitológico desciende del cielo, entre las nubes. Las ocas y los perros son personajes tanto del asentamiento de los gitanos en las colinas de Sarajevo como en el campamento a las afueras de Milán. Y el pavo será el acompañante de Perhan en gran parte de la película, mientras el personaje pasea su inocencia. El sacrificio del pavo en la olla por parte de su tío, iniciará el periodo adulto de Perhan, el de las dobles intenciones. Cuando es adolescente, Perhan sólo se entiende con alguien tan estúpido como un pavo...

Las bodas, ya presentes en *Papá está en viaje de negocios*, tienen un papel muy importante en *El tiempo de los gitanos*. Hay dos, la de Perhan y la de Ahmed Dzida, con ritos diferentes pero con el mismo ambiente un tanto delirante. Conecta ello con la importancia que tienen los vestidos y velos de novia. La madre muerta de Perhan y Daca vuela, vestida de novia, al lado del coche que los lleva fuera de su tierra y el velo adquiere carácter mágico. Del mismo modo, Azra muere de parto en la forma ya descrita, después de que su velo recorra el campamento. Cuando muere, el velo sigue volando. ¿Cuál es el

significado de todo ello en la visión del mundo de Kusturica? La mujer, la maternidad, el rito de la unión matrimonial parecen tener un hondo significado, algo etéreo que se sustrae a la realidad y que conecta con un cierto anhelo de inmaterialidad y de espiritualidad, como pueden ser muestra las levitaciones.

«Creo que algunas cosas deberían escapar a la ley de la gravitación universal. El amor no debe ser sometido a algo tan idiota como la gravedad (captará el lector la aguda intención de tal aserto). El cine es un excelente medio para la levitación, las películas deben elevarnos, arrancarnos de la pesadez de la Tierra. Encuentro que el amor se expresa mejor haciendo evolucionar a los seres en el aire que haciéndoles decir banalidades como «te amo». La levitación es una bella metáfora de lo espiritual, del arte. Las escenas de levitación deben inscribirse en el movimiento de la película. Si hacéis levitar todo, como en una película hollywoodiense media, no hacéis más que un efecto especial».

Si Dino en *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* practica la hipnosis, Perhan tiene poderes extrasensoriales por los que puede mover una lata o una cuchara con la mente y acaba utilizando esos poderes para matar, con un tenedor accionado por la mente, a Ahmed Dzida.

*El tiempo de los gitanos* acaba con una secuencia testimonial del sentido de la película. El hijo de Perhan toma, rateramente, las dos monedas de oro que tapan los ojos del cadáver de su padre y se esconde bajo una caja de cartón, con la que se desplaza, escondiéndose de la previsible represión por su acto. Del mismo modo que su padre logró zafarse de la redada policial en el campamento gitano de Milán.

## 10.- LA CONEXIÓN CON TARKOVSKI

En una entrevista publicada en *Cahiers du Cinéma*, Thierry Jouse y Vincent Ostria preguntaban a Kusturica: «Hace poco, viendo de nuevo *Andrei Rublev* de Tarkovski, nos sorprendimos encontrando varios puntos comunes con *El tiempo de los gitanos*. Pensamos, por ejemplo, en las secuencias de fiestas paganas. ¿Le influyó este film?» Kusturica: «Pienso que *Andrei Rublev* es el mejor film del post-Vigo y Renoir. Todo lo que se ha hecho en el intervalo es una especie de entreacto. Por ello, si *Andrei Rublev* tiene el menor parentesco con mi película, me siento muy orgulloso... *El tiempo de los gitanos* tiene una inspiración pagana. Es más un film sobre el paganismo o sobre mí mismo que sobre los gitanos. En cierto modo, ese film era premonitorio de lo que ha ocurrido en Yugoslavia, aunque los yugoeslavos no sean gitanos. Política y psicológicamente, lo que pasa hoy en día se relaciona con dos concepciones globales, la pagana, la del Este, y la otra, de tradición estrictamente católica. Quizá por ello hayan similitudes de concepción entre *El tiempo de los gitanos* y *Andrei Rublev*».

Más conectado con Tarkovski nos parece *Arizona Dream*, desde el momento en el que está marcado por una abstracción lírica que tan perplejos dejó a los espectadores estadounidenses. Y a tantos otros... La conexión con el gran e incomprendido cineasta ruso, se establece, más allá de aparentes imágenes como la del árbol en Alaska o el que hay ante la casa donde se desarrolla la acción principal («He aprendido en sacrificio de Tarkovski como servirme de un árbol»), a través del empleo de las metáforas y de la composición poética de las situaciones que, a pesar de la evidente diferencia de ritmo, conducen a similares reflexiones y sensaciones.

## 11.- EL SUEÑO DEL PEZ VOLADOR

El segundo exilio de Kusturica fue en Estados Unidos. Durante algunos años, dio clases de cine en la Columbia University de New York. Uno de sus estudiantes, le presentó un guión. «El tono de la historia conectaba con lo que a mí me gusta, una mezcla de cosas muy divertidas y muy serias». Transformando el guión e introduciendo sueños en diferentes formas, Kusturica culminó un «film de un europeo sobre esa metáfora llamada Estados Unidos. Durante mi infancia y mi adolescencia, tuve una gran influencia de todo lo que venía de Estados Unidos. La realidad actual es dura y muy diferente. A través de mi film, describo como América, esa palabra que tenía una resonancia, ha dejado de ser un mito para mí. América es ese gran y moderno símbolo de lo que vino después de la Revolución Francesa».

La película comienza en Alaska. El globo rojo (posiblemente la transformación de la pelota roja de la abuela gitana ante el Duomo en el sueño de Perhan) de un niño esquimal, vuela hasta Nueva York. Y la acción principal ocurrirá en los desiertos de Arizona para concluir en Alaska, el cielo de los espíritus. «Desde el principio he pensado en New York, Arizona y Alaska, tres polaridades que me permiten captar la variedad de este continente».

Las primeras frases de una película las dice la voz en *off* de Axel: «Buenos días, Colon. Con esta frase, mi madre me recordaba que ya habían descubierto América y que soñar despierto queda muy lejos de la vida real. ¿Para qué sirve estar vivo, si alguien ya te ha dicho la diferencia entre una manzana y una bicicleta? Si muerdo una bici o monto una manzana, ya me dará cuenta. Pero pensar qué hacer me cansa más que hacerlo. Mi padre decía que para conocer el alma de alguien, había que ver sus sueños. Así puedes sentir compasión por quien la haya cagado». Evidentemente, estas palabras son el mensaje de Kusturica cuando está iniciando el discurso de sus imágenes. Al final serán Leo y Axel los que hagan de portavoces suyos en la secuencia final.

LEO: Los ojos del fletán se colocan al mismo lado. Un signo de madurez. Demuestra que ha superado la pesadilla.

AXEL: ¿Qué pesadilla?

LEO: La pesadilla que separa a los niños de los adultos.

LEO: El fletán cambia de color para confundirse con el océano. Camuflaje.

AXEL: Entonces, ¿es mejor tener los dos ojos en el mismo lado?

LEO: No es mejor. Es diferente.

AXEL: ¿Qué pierdes?

LEO: Tu otro lado. Pierdes algo, pero también ganas algo.

Si el pájaro era el emblema metafórico de *El tiempo de los gitanos*, el fletán lo es de *Arizona Dream*. «Quería comparar la vida humana con la de un pez, una especie particular de pez, el *arrow tooth halibut* -especie de fletán-, que cambia completamente cuando es adulto. He intentado traducir la complejidad de los seres que son tiroteados entre los sueños y la realidad. Este pez volador es lo que más me atrae. Cuando estudiaba en Praga -una fabulosa ciudad barroca- y me paseaba los domingos, soñando con volver a Sarajevo, me sentía un poco intimidado por esa gran tradición cultural que no tenía en mi país natal. Me sentía como un pez volando por las calles desiertas. Era un sentimiento que experimentaba al final de la jornada y al final de la semana, incluso si recibía una educación, leía libros, avanzaba en mi formación artística y mi conocimiento del pasado. Y esta misma impresión de ser un pez la he conocido aquí, en los Estados Unidos, donde los domingos son todavía más duros que en Europa del Este. Ayer hablaba con Jim Jarmusch. «¿Por qué es tan difícil pasar los domingos en la cultura cristiana?» y llegamos a la conclusión que, sin duda, es porque llega el lunes y ¡nos da miedo! Así pues, con esta metáfora del pez volador, he querido expresar este paso del hombre por las calles que es como su travesía por la historia: cree comprender algo cuando en realidad no comprende nada».

La voz en *off* citada antes, prosigue: «Miro los peces. Miro sus almas y leo sus sueños y los dejo entrar en mis sueños. La gente cree que los peces son tontos, pero yo no. Ellos saben estarse quietos. La gente sí es tonta. Los peces lo saben todo, no tienen que pensar». Poco después, en el bar portuario de Nueva York, Kusturica hace la primera aparición personal en una de sus películas, al modo de Hitchcock: Axel le tira al aire migas de pan que él coge como si fuera un pez. Hacia el final de la película, Axel camina por las calles desiertas de la ciudad de Arizona, en medio de una ventisca, y dice: «después de la tormenta no podía decir que la vida fuese hermosa, pero seguía esperando que el niño esquimal de mi sueño viniese corriendo a abrazarme. Y aunque ya no me sentía como un pez y me daba cuenta de que no sabía nada, me sentía feliz de estar vivo». Y el globo rojo del principio se ha transformado en el fletán volador que le lleva a la Alaska de los espíritus.

Reparando en todos estos detalles, que en una primera visión pueden parecer enigmáticos, nos damos cuenta de que estamos en la misma órbita de Tarkovski, en la misma abstracción lírica que nos puede llevar a un profundo sentido cósmico. Pese a su apariencia liviana, de pura experiencia mágica para algunos, de mera fantasía decorativa para otros, *Arizona Dream* es la película más abstracta de Kusturica y una obra asombrosa y profundamente moderna, encuadrable en ese cine activo (el que demanda la participación activa del espectador) que fuera inaugurado hace ya algunas décadas por algunos cineastas como (ejemplo más avanzado) Godard. Un cine que supera las convicciones comunicativas decimonónicas, las únicas que, de momento, aceptan el gran público y los ejecutivos habituales de

producción, aunque comprobar que producciones de gran calibre como las de Oliver Stone se desmarcan, da ciertas esperanzas. «La mayor parte de películas están aún basadas en la psicología de la novela del siglo XIX, intentando imponer una manera pretenciosa de explorar la psicología del personaje. Al alba del siglo XXI, es hora de comprender que son las situaciones las que crean las psicologías individuales. El cine psicológico no puede funcionar, no corresponde a nuestra época. Me siento más próximo a Fellini, a Renoir o a Buñuel que a la mayor parte de las películas que veo actualmente».

¿A dónde nos conduce ese globo rojo del niño esquimal -la inocencia, *Los dientes del diablo* de Ray- o el fletán volador -ente diferente-? Volando entre el cielo y la tierra (*Me he convertido en una especie de gitano que viaja al fin del mundo, un hombre sin país, pero intentaré conservar mi esencia*), Kusturica es ese pez volador que nos recuerda que en ese espacio (entre el cielo y la tierra) están los sueños. Del guión que le entregara su alumno, Kusturica cambió radicalmente toda su estructura. «He decidido seguir los sueños de los personajes. No había ningún sueño en el guión original. El film habla de gentes que tienen sueños y no los realizan. Los sueños vienen con naturalidad, forman parte de nuestro universo. He querido definir a mi héroe por sus sueños. Pienso que en el cine, como en la vida, debemos tener una cierta elegancia y desprendemos de esas cosas molestas que nos atrapan diariamente al... suelo. Espero el día en que cada uno tenga su pequeña máquina voladora ¡Eso cambiará nuestra relación con el mundo! Por la naturaleza del ser humano, una concepción únicamente racional de la vida es impracticable».

Quisiera en este punto establecer una analogía entre *Arizona Dream* y *Sueños de Akira Kurosawa*. Ambas películas parten de una misma concepción ética y de reproducción mágica del inconsciente. Y ambas han sido, penosamente, ignoradas en estos tiempos en el que los críticos arriesgan tan poco como los candidatos a unas oposiciones a la Academia...

«Soñar es lo que conserva las vidas. Nos vemos empujados a racionalizar todo, pero son los sueños los que habitan nuestras vidas. Creo firmemente que el hombre sigue siendo un pez que flota en las calles vacías de las ciudades. El hombre desciende del pez. Los primeros signos de vida aparecieron en los océanos. Flotamos por la vida creyendo tener un cierto conocimiento, pero no sabemos nada de nada. Cada vez que el hombre intenta ser lógico, la Historia vomita una catástrofe. Estoy de acuerdo en que la tecnología es admirable, pero ella también puede ser un formidable útil de destrucción. Por ello el hombre es un pez, un ser desconocido, imprevisible, misterioso».

Indudablemente, en el meollo de las intenciones, está el sueño americano, idea bien conocida por todos. Y la confrontación con el sueño de Kusturica, desarrollado película a película. Es decir, cuando el cineasta exiliado se encuentra con el hecho de filmar una película en Estados Unidos, se atiene a una confrontación entre el consabido «sueño americano» y su natural fracaso y su propio sueño, de utópica supervivencia. «Explorando América, he sentido cuantas personas, contrariamente a lo que ellos pretenden superficialmente, están frecuentemente al borde del suicidio, de la locura, conduciéndose como perdedores, estando lejos de ser felices y teniendo necesidad de agarrarse a algo. Una de las dimensiones de la película es la confrontación entre mis sentimientos profundos y el país más poderoso, más rico del mundo. Los americanos creen conducir su vida como ellos la entienden, mientras que ignoran incluso la importancia de su código genético. Piensan que son libres, que su libertad les hace vivir de forma diferente a la de sus padres, pero, sin duda, es falso».

Kusturica se plantea la esencia de la nación norteamericana y del ser estadounidense y la busca en el fondo de sus apariencias, en sus mitos. «Cuando pienso en América, pienso en el *kitsch*. Creo que la mayor parte de americanos no saben incluso lo que es la palabra *kitsch* aunque lo viven todo el día. Jerry Lewis está en el corazón de esa metáfora de América. Representa esa América *kitsch* de Las Vegas. Lo que busco en una película no es el realismo, sino la vida real». Por ello, en una sintetización conceptual, Kusturica polariza la acción en tres ejes espaciales emblemáticos de América: el sueño americano convertido en Nueva York, las raíces en el desierto de Arizona y el sueño real en Alaska.

Los cinco personajes de *Arizona Dream* responden a un planteamiento sintetizador ligado a lo anteriormente expuesto. Axel y Paul son el desdoblamiento del héroe de Kusturica, su *alter ego*. Leo y Elaine Stalker corresponden al desencanto del sueño americano. Y Grace representa el desarraigo de una generación neurotizada por haber perdido sus raíces y no encontrar su sueño. Sin embargo, no son así, de una pieza como en las películas psicológicas de entronque decimonónico a las que Kusturica hacía alusión más arriba.

«Hasta *Arizona Dream*, yo veía el mundo con mirada de niño, pero creo que esta fase queda atrás. Tuve dificultades para convertirme en adulto, lo que se relaciona con la idea de la pérdida de la inocencia». Moribundo, Leo aconseja a Axel: «No tengas prisas por ser mayor», Axel es la representación de ese adolescente en vías de dejar de serlo. En la taberna del puerto pide que le pongan para beber un combinado como el que beben los adultos. Paul, que ya no es adolescente, pero que sigue soñando, intenta impedirlo. Posteriormente, se acostará con Elaine, como antes ya lo hizo Paul, completando su pérdida de la inocencia, el «no sentirme ya como un pez» que dice al final, para darse cuenta de que esa llegada a la edad adulta no suponía gran cosa, realmente «no sabía nada». Axel sufre crisis de narcolepsia como Mike, el personaje de *My own private Idaho* de Gus Van Sant. Quiere ser adulto, pero la realidad le choca frontalmente y le produce la crisis al atravesar la pesadilla que separa a los niños de los adultos.

«Paul Léger es mi personaje preferido. Es verdaderamente el soñador americano y una víctima designada de la época post-moderna. Me gusta mucho Paul porque forma parte de mí. Me gusta la forma que tiene de ser muy pragmático y al mismo tiempo evadirse del mundo. Este personaje nació de mi experiencia en un grupo de rock 'n' roll. Tenía un amigo batería que pensaba poder tocar su instrumento con los acordes de las melodías que silbaba. Paul salta al escenario ante la pantalla e interpreta todas las posibilidades del juego, lo que testimonia en el fondo un respeto ingenuo hacia lo que es verdaderamente el cine». Como escribía Thomas Bourguignon, «Paul Léger imita al cine que imita a la vida, la cual acaba imitando al cine». Paul es un adulto que practica sus sueños. Lógicamente, los adultos del jurado no entienden nada, cuando representa el personaje acorralado de *Con la muerte en los talones*, y lo califican con la peores notas. Los adultos que evocan las claves de los niños no son bien admitidos en sociedad. Tres (*Con la muerte en los talones*, *Toro salvaje* y *El padrino II*) son las películas evocadas en las representaciones de Paul. «He querido elegir películas muy diferentes, de épocas variadas, y que, particularmente, me han impresionado. Cuando estaba en la FAMU, salió *Toro salvaje* y lo considere un film considerable. *Con la muerte en los talones* es un homenaje a Hitchcock, bien que sus films, aunque gustándome, no me marcaron, posiblemente por la extrema precisión con la que fueron realizados. *El padrino II* es otro ejemplo de film que ha marcado mi vida y mi educación cinematográfica». Paul no es un personaje determinante en la acción de la película, pero su presencia es casi constante, es como un observador que en algunos momentos intenta influir en los otros personajes, casi siempre sin conseguirlo. Vendría a ser la presencia física del propio Kusturica. En un momento de la película, Paul dice: «¿Artista o embaucador? Es lo mismo. ¡El arte es el arte!»

Leo, interpretado por Jerry Lewis, representa el sueño americano en su versión más *kitsch*, vendedor de cadillacs en Arizona en la época en la que «la gente ya no compra grandes coches», es decir cuando ese sueño americano se ha devaluado y el vendedor llega a desesperarse ante tipejos como Michael J. Pollard. La elección de Jerry Lewis no es inocente. Se trata del actor y director que fue crítico con el sistema pero sin abandonar, él mismo, ese genuino estilo kitsch. «Con el personaje de Jerry Lewis quería evocar el *kitsch* sin aportar un juicio ni positivo ni negativo». Realmente, el autor de *El profesor chiflado* hace una interpretación genial. «Se me aconsejó no dejarle sobreactuar, pero cuando lo vi en acción, me moría de risa, no podía resistirme, y él, por su lado, era feliz viendo a alguien del equipo reaccionar así con su actuación. Descubrí en él a un extraordinario comediante, en la tradición realista e intercambiamos nuestras propias energías. Sabéis que es la primera vez que muere en la pantalla y ha logrado interpretar con éxito esta secuencia -difícil para él, pues le recordaba su propia crisis cardíaca- porque se había establecido una relación de confianza conmigo. Lo adoraba». Es interesante comprobar como Kusturica hace del personaje de Leo alguien profundamente humano, como se ve en la secuencia de la proyección de la película familiar en Super 8 («Es una de las partes del film que me gustan más»).

Contrariamente a lo que sería más cómodo, Kusturica no hace de él un personaje negativo. Ya sabemos que esa es una de sus características. «Es mi ética como cineasta. Si un personaje es diabólico, hay que esforzarse en encontrar el otro lado de la medalla. Hay que salir de la dicotomía, del simplismo: el mundo no está dividido en buenos y malos». Hacia el final de la película, Axel dice de él: «y aunque mi tío Leo consiguió todo lo que tenía trabajando, no sé si consiguió lo que necesitaba». Axel recuerda el consejo de su padre: «el trabajo es como un sombrero. Aunque vayas por la calle con el culo al aire, no pasarás vergüenza si llevas sombrero».

Leo y Elaine Stalker representan el sueño americano perdido. Elaine está también interpretada por una actriz emblemática para los espectadores intelectuales europeos, Faye Dunaway. «Si miráis el

reparto de este film, os daréis cuenta de que es muy ecléctico. Johnny Depp es un cantante de rock 'n'roll, un personaje post-punk, un muchacho muy simpático en la vida. Es muy diferente, no sólo a Faye Dunaway y a Jerry Lewis, sino también a Lily Taylor. Faye Dunaway superó el problema de la *star* norteamericana que rueda mucho y que nunca tiene verdaderas relaciones con el equipo. El rodaje fue largo y la cambió mucho. Al comienzo, trabajaba según los principios propios del Actor's Studio y, poco a poco, pensó en el trabajo en grupo, interactivo. Faye Dunaway ha demostrado una gran madurez al aceptar interpretar este papel; ha asumido su edad y ha aportado al papel cosas que pertenecen a su vida privada». Elaine es una mujer madura que no acepta su edad ni su posición, la cara opuesta al símbolo de la madre típica del sistema norteamericano. Su apasionamiento en el sueño de volar la convierte en un personaje singular. Su imagen en el espejo deformante cuando dice a Axel que es vieja, en la secuencia de la discusión (que acaba con su imagen especular, tirada por el suelo), es la caracterización de su esencia. «Lo que me gusta en el personaje de Elaine es su voluntad de burlar la ley de la gravedad (obsesión de Kusturica). Por primera vez, en esta película he abordado en profundidad personajes femeninos. Es en cierto sentido su locura, su inmadurez -la clave de su carácter- lo que la permiten volar». Cuando se estrellan contra un árbol en el ingenio volador, la voz en *off* dice: «A veces debes estamparte contra un árbol para saber lo que debes hacer y darte cuenta de que los secretos son insignificantes».

El apellido de Elaine es Stalker, recordando la película de Tarkovski y el de Leo es Sweetie (Elaine lo llama Smile), como la de Jane Campion. «Admiro enormemente los films de Jane Campion y, desde luego, de Tarkovski».

Grace Stalker está interpretada por Lily Taylor, «que ha sido, para mí, una revelación. Posee una energía próxima a la de los gitanos. Su manera de mover el cuerpo, de gritar, de llorar está próxima a mi temperamento. Su personaje es externamente activo, pero en el fondo es pasivo, es una perdedora». Grace representa el dilema de parte de la juventud estadounidense ante la edad adulta. Su situación es peor que la orfandad, teniendo que cuidar de una madre impropia (la pérdida de las raíces o la insatisfacción respecto a ellas), insegura en sus actuaciones, es el personaje que intenta suicidarse (colgándose de la lámpara del comedor o con la ruleta rusa), típico en las películas de Kusturica («en todos mis films hay un momento en el que uno de mis personajes tiene la intención de suicidarse o incluso lo hace») y es también el que toca el acordeón, también presente en esta película en momentos bien precisos. La muerte de Grace, alcanzada por un rayo de la tormenta, sin que los otros personajes que intentan salvarla puedan conseguirlo, es uno de los más bellos momentos de esta película, mágica como todas las de Kusturica.

Prácticamente, todas las constantes de Kusturica están en esta película. Delante de la casa de Leo pasa una boda, mientras su novia polaca («Es un pastelito polaco y es muy sensible como todas las gentes del Este»), se dice en el diálogo se prueba el vestido de novia. La misma Elaine viste en un momento de la película una especie de traje de novia y con la falda envuelve la cabeza de Axel. En la mesa de comedor de la casa de Elaine y Grace tienen una tortuga a la que reorientan en su lento camino sobre el mantel. Ocas, perros, un cerdito y el fletán emblemático son otros animales que transitan por la película, no por casualidad. Concretamente, un perro de tiro del esquimal en el prólogo le salva la vida. El acordeón de Grace, al que ya hemos hecho referencia, el conjunto musical mejicano, con ciertos toques de discriminación social y laboral...

Una vez más, lo musical ocupa un lugar esencial en la puesta en imágenes de Kusturica. «En esta película tenía una oportunidad única de mezclar estilos de música popular búlgara y macedonia con temas americanos. También he podido utilizar canciones de mi amigo Iggy Pop al comienzo y al final del film. La música era la unión entre mi universo personal y América». Como esto no se puede explicar en un texto, invitamos al lector que oiga la película, pero sin sustraerse de su indesligable visión.

Y el montaje, toda una lección, tanto en el interno de los planos y las secuencias, como entre ellos. «El montaje de mis películas es particularmente importante pues intento siempre seguir varios hilos narrativos al mismo tiempo». En este sentido, quisiera hacer notar aquella secuencia en la que Elaine sobrevuela la casa en su artilugio volador.

Michel Ciment decía a Kusturica: «Acaba la película cerrando el círculo, mientras que hubiera podido concluirlo con la voz en *off* tras el suicidio», a lo que el cineasta contestaba: «Tenía miedo de un final pesado y pretencioso. Quería un toque más ligero y, sobre todo, que la historia se completara en el sueño. He pensado en el modo como Jerry Lewis lograba imitar las lenguas extranjeras en sus películas.

Para mí, también, este final sugiere que la vida no puede parecerse, como creían los comunistas, a un caballo al que se le ha puesto un cabestro y se le puede llevar a donde se quiera».

## 12.- LA MANIPULACIÓN

"He perdido mi país y acabo de perder a mi padre.  
Era un hombre de setenta años con buena salud  
y creo que ha muerto simplemente por la muerte de su país».  
(Emir KUSTURICA, New York, 9 de noviembre de 1992)

"Lo que es tan emocionante en el caso de Kusturica, es que afronta la Historia de su país (como sólo, quizás, lo hizo Fassbinder en los últimos veinticinco años), que pone en escena, a través de una gigantesca farsa, su historia, jugando todos los papeles, y creando efectos de linterna mágica».  
(Serge TOUBIANA)

*Underground* es una de esas grandes películas que se producen de tiempo en tiempo y que son ignoradas por la mayoría bienpensante y que, pasados unos años, son reclamadas como obras maestras por aquellos mismos que pasaron por su lado con cierta indiferencia. Recuerdo los casos de *La regla del juego*, *Ciudadano Kane*, *About de souffle* o *Campanadas a medianoche*. Espero que *Underground* entre en el Olimpo más o menos cuando lo haga *Sueños* de Akira Kurosawa, una de las películas más lamentablemente ignoradas del último decenio.

«Quería hacer una película sobre la manipulación en la era moderna. Una metáfora de las cosas que hacen manipular los unos por los otros y que les hacen actuar, el sexo, las armas y la ideología. Los regímenes comunistas tenían una manera muy evidente de manipular. Pero, si miramos alrededor, vemos que actualmente estamos viviendo una historia tipo Orwell, en la que los centros de poder en el mundo nos llevan donde ellos quieren».

Coincidiendo con la guerra civil yugoeslava, Kusturica realiza y presenta una película en la que nos muestra cómo es el pueblo yugoslavo y cómo ha sido manipulado. «Mi país ha sido destruido desde el interior y el exterior por los políticos yugoeslavos y por los políticos extranjeros», declaraba hace tres años.

Hasta aquí, nada nuevo. Renoir, Chaplin, Hitchcock, Rossellini y Lang ya realizaron, en su momento excelentes películas contemporáneas al delirio nazi y la manipulación de los pueblos, antes, en y después de la Segunda Guerra Mundial. La novedad de Kusturica es que no hace la exposición de una situación de forma más o menos apasionada, sino que su película es un grito de dolor y rabia, surgido de lo más profundo de un pueblo tiranizado por fuerzas que no puede ni sabe controlar. Su ¡Estamos manipulados!, no es una denuncia, es un grito de dolor del alma humana, un grito de alguien que ha reflexionado sobre las causas de su sufrimiento y las ha sabido transformar en imágenes que no son un discurso, sino que son un mensaje. El mensaje por el que se comunican los seres libres de todas las razas, religiones e ideologías: el arte.

Para pesadilla de los exhibidores cinematográficos, que sólo admiten películas de larga duración si vienen avaladas por el prestigio mercantil de Hollywood, Kusturica, una vez más, filmó demasiados metros de película, lo que le llevó a un nuevo y doloroso proceso de montaje. «He tenido que realizar un montaje muy complicado en un corto periodo de tiempo, diez semanas. La versión que presentamos en las salas de París es la séptima. La primera duraba 5 horas 40 y las otras 4h 30, 3h 30, 3h 12, que fue la de Cannes, y ahora la de 2 horas 47. La primera versión tenía un gran poder emocional y no ofrecía confusiones narrativas. Todas las versiones siguientes perdían mucho en esos dos aspectos». «He cortado pasajes que sólo tenían sentido para espectadores de mi país».

Dedicada a «nuestros padres y a sus hijos», la película consta de tres partes, individualizadas por letreros de entrada:



I. LA GUERRA. Los alemanes bombardean Belgrado y lo ocupan el 6 de abril de 1941, hasta que, en la Semana Santa de 1944, los aliados también bombardean la ciudad y «destruyeron todo aquello que no pudieron los nazis en 1941». El jefe de los partisanos, Tito, toma el poder de Yugoslavia.

II. LA GUERRA FRÍA. 1961. El Partido Comunista manda los destinos de Yugoslavia. Muere Tito y los dirigentes de todas las naciones le rinden homenaje en su entierro.

III. UNA GUERRA. La guerra civil en Yugoslavia. «ESTE CUENTO NO TIENE FINAL».

Estos tres periodos históricos (de intencionado enunciado) sirven de marco a la anécdota de la película que protagonizan los siguientes personajes principales:

Marko y Peter «Blacky», amigos y rivales. «Marko puede ser entendido desde un punto de vista freudiano, mientras que Blacky obedece a los principios de Jung. El primero simboliza un yugoslavo tipo, capaz de cambiar de posición, según le convenga. Es difícil justificar la existencia de un personaje tan horrible como Marko. No hay guerras sin hombres como él. Creo que forma parte de un sistema que funciona perfectamente bien. Es diferente del hombre de los Balcanes típico, que tiene siempre a varias mujeres a su alrededor y que pasa el tiempo bebiendo y tirando el dinero por la ventana. El segundo, otra tipificación de lo yugoslavo, idealista y apasionado. En *Underground*, ha opuesto el personaje de Marko, que se ha unido a la mujer que ha quitado a su amigo, y que sólo piensa en el provecho que pueda reportarle el tráfico de armas, al de Blacky, que participa de la ilusión ideológica colectiva y que ha encontrado una felicidad casi religiosa. Blacky es el héroe nacional universal: un amable bufón que vuelve siempre que se tiene necesidad de él y acaba, sin remedio, matando a inocentes». Natalija, la mujer que irá de un hombre a otro, según le convenga, y que será el objeto («no conozco bien a las mujeres») que se disputarán los dos protagonistas. «La idea de dos hombres enamorados de una actriz famosa siempre me ha entusiasmado. Uno de ellos era un peligroso criminal y el otro su compinche. A finales de la Segunda Guerra Mundial, uno de ellos, para alejar a su compañero de la chica, le hizo meterse en un sótano y nunca le informó de que la guerra había terminado». Iván, el hermano de Marko, amante de los animales, podría ser el *alter ego* de Kusturica. «El personaje de Iván es un pobre de espíritu que, por su misma bondad, siente que no puede continuar viviendo y que, en un gesto puramente emocional, mata a su hermano. Es un personaje que ha sido desarrollado en relación con el mono». El chimpancé Soni es, desde luego, un personaje principal. Él es quien abre la brecha en el sótano para salir de la mentira, aunque lo haga accidentalmente activando el cañón del tanque. «El mono, después de haber perdido a su madre, forma pareja con Iván». Y Jovan, el hijo de Blacky, ¿el futuro?

Este marco histórico intencionado y estos personajes emblemáticos están encuadrados en una anécdota nada inocente respecto a las intencionalidades precisas de la obra:

Se inicia con los bombardeos de los alemanes sobre Belgrado. Marko, comerciante marrullero, y Blacky, partisano brutote, llevan a sus familiares y amigos a un sótano para refugiarlos. Tras tres años de ocupación alemana, Blacky, ayudado por Marko, recupera a su amante, la actriz Natalija, de los brazos del oficial alemán Franz e intenta casarse con ella. Blacky es detenido y torturado por los nazis, siendo liberado por Marko, que lo lleva al sótano. Los aliados echan de Belgrado a los alemanes y Tito es proclamado máximo dirigente del país. Marko es uno de sus hombres. Diecisiete años después, Marko, dirigente político comunista, mantiene a los del sótano (entre ellos a un Blacky casi «embalsamado») engañados respecto al final de la guerra, mientras disfruta de los favores de Natalija. Pero, se ve obligado a bajar al sótano con motivo de la boda del hijo de Blacky. La celebración es un delirio al estilo eslavo, y el chimpancé Soni abre una brecha en la pared del sótano, lo que permite a Blacky salir y comprobar el engaño de Marko. Los instrumentos policiales intentan acabar con él, sin conseguirlo. Marko dinamita el sótano, intentando borrar las huellas de su engaño. Y, unos años después, Iván, internado en un psiquiátrico, intenta reencontrar a Soni para acabar suicidándose. Blacky acaba con Marko, traficante de armas en una guerra fratricida y cruel, sin sentido, de la que mucha gente intenta sacar partido (entre ellos, miembros de la OTAN, ONU o algo así. Kusturica hace su aparición), para acabar ahogándose en el pozo que intenta ahogar la Historia. Pero ésta reaparece en un epílogo absolutamente genial. Los protagonistas celebran una nueva fiesta al lado del río de la vida, y la tierra que pisan se desprende del continente e inicia un itinerario a...la deriva, porque ESTE CUENTO NO TIENE FINAL.

13.- EN EL SUBSUELO DEL MUNDO.

«El título *Underground* se refiere

al subsuelo de Dostoievski».

En el comienzo de todo estaba la pieza teatral de Dusan Kovacevic, «uno de los más grandes dramaturgos actuales y no solamente en Yugoslavia». Existía la idea de un sótano donde los eslavos escondían sus cabezas bajo la almohada, donde estaban confinados por el poder mentiroso y manipulador. «Hace cinco o seis años, antes de la guerra, escribimos un primer guión con Kovacevic que, después, hemos reactualizado».

Lo que Kusturica tomó de la obra de Kovacevic, coautor del guión, es la idea espacial, fundamental en *Underground*, como su propio título indica. El sótano, la carretera internacional en el subsuelo, el exterior (tierra, aire y agua), están en la esencia de la idea de Kusturica. El sótano (notable decorado, creado por Miljen Kljakovic «Kreka», autor de los decorados de *Delicatessen*) simboliza el engaño al que el pueblo yugoslavo ha estado sometido durante decenios, concretamente a la aplicación práctica del comunismo. Del mismo modo, la carretera subterránea responde a una idea de Yugoslavia que ya hemos indicado anteriormente. Los elementos físicos y espaciales también son utilizados con una intencionalidad precisa. La salida de Blacky y su hijo Jovan al aire libre, tras tantos años de cautiverio, y el encuentro por primera vez con la luz natural y el amanecer por parte de Jovan, personaje nada circunstancial, que nació en el sótano... como Kusturica. El agua, tanto en el baño de Jovan (bautizo letal), como en su representación como aguas subterráneas en las que se reencuentran los diversos espíritus. La tierra, cuyo significado en una película pocas veces ha sido tan intenso como cuando en el epílogo se desgaja el islote del continente. Y el fuego, que pocas veces ha sido tan destructivo como en esta película. *Underground* es una obra muy pensada en la que nada es ni está de forma no intencionada.

Algo que impresiona fácilmente en una primera visión de *Underground*, es su alocado ritmo, una cierta atmósfera de constante delirio. «Soy como un músico. Esta vez he utilizado una música que expresaba los sentimientos de las gentes, lo que me ha dado mucho potencial para dinamizar el film y los actores y encontrar el ritmo de la guerra. He utilizado esta música con la trompeta de un tiempo muy rápido. El film está lleno de cambios de *tempo*, hay una especie de aproximación maniaco-depresiva, se pasa sin cesar de un modo a otro... creo que este film expresará lo que yo sentía cuando tocaba en un grupo de música». En ese sentido, las secuencias en el barco, en la casa de Marko bailando con Natalija y, sobre todo, la de la boda en el sótano, son momentos inolvidables de una película a cuya seducción es difícil sustraerse. «En cada uno de mis films, entre todas las secuencias que contienen, hay siempre cuatro o cinco que, para mí, son fundamentales. En *Underground*, la boda de Jovan y Jelena es una de esas escenas. Está constituida por una acción central y, al menos, cinco acciones paralelas: niños jugando al fútbol, una mujer obesa trabajando, un mono que utiliza un tanque para hacer un agujero, etc.».

Una vez más, en *Underground*, la música ocupa un lugar primordial en el cine de Kusturica y modula gran parte de su expresión. Aunque recopilada por Goran Bregovic, no fue compuesta originalmente, sino que, de nuevo, está tomada de la música zingara. «La música forma parte de la vida de mis personajes, que participan sin cesar en manifestaciones colectivas, banquetes, bodas o bautizos».

En esta película, Kusturica se permite pasar revista a muchos elementos de su entorno. Uno de ellos es el cine oficial de su país, representado en el rodaje de la película de homenaje a Marko. «He sido educado con este tipo de films y expreso mi odio por los que los realizaron. El personaje del realizador está inspirado por uno de los cineastas oficiales de la época titista, convertido hoy en un humanista nacionalista. Si Jerry Lewis hizo feliz mi infancia, este hombre la convirtió en pesados».

Para recrear documentalmente algunos aspectos históricos, Kusturica echó mano de documentos de archivo, que trucó oportunamente. «El material documental puede hacer milagros en un film, pues crea un fundamento de realidad -como las imágenes de Marko cerca de Tito, indicando su ascensión política- pues se puede soslayar el hecho en el resto de la obra».

#### 14.- UNA POLEMICA ABSURDA

*«Todas las películas son una agonía y mucho más si hablas de algo tan duro y personal para mí como el conflicto que desgarró a lo que fue mi país. Yo he nacido y vivido en Yugoslavia, un país en el que convivíamos gentes de diversas razas, ideologías y religiones.»*

*Todo eso se ha acabado por culpa de los políticos.  
Yo sólo puedo añorar el pasado. No me siento  
representado por el actual gobierno de Bosnia. Me siento yugoslavo».*  
(Emir KUSTURICA, mayo de 1995)

Poco comprendida por las gentes que no aman el cine y sí la insidia (entre los que se incluyen algunos autoproclamados cinéfilos), *Underground* ha originado una polémica tan estéril como estúpida. Lo que suele ocurrir cuando se confunden arte, política y mercantilismo, metiendo las narices personas de poca entidad, que deberían ocuparse de otros menesteres.

Veamos la historia: en el Festival de Berlín de 1993, el filósofo francés Bernard Henri-Levy presentaba el documental *Un día en la muerte de Sarajevo*. Kusturica, que presentaba en el Festival *Arizona Dream*, dijo: «Me duele mucho que haya algún filósofo que utilice el dolor de la gente que lo está pasando muy mal para ensalzar su propia imagen». Cuando Kusturica presentó en el Festival de Cannes de 1995 *Underground* y obtenía la Palma de Oro, el filósofo Alain Finkielkrauk publicaba en *Le Monde* un artículo en el que acusaba a Kusturica de ser «un ilustrador servil y aparente de clichés criminales» y de «haber llevado hasta las nubes la versión rock, postmoderna, marchosa, americanizada y rodada en Belgrado de la propaganda serbia más necia y engañosa». Finkielkraut consideraba que *Underground* no era más que «propaganda onírica». Es importante señalar que, por aquellos entonces, el firmante de la acusación, ¿no había visto aún la película! Por su parte, Henri-Levy, defensor de la causa bosnia, también acusó a Kusturica, en *Le Point*, de utilizar la guerra para promocionarse. Kusturica, que calificaba al filósofo de «prostituta moderna», respondía indicando que el francés era «miembro del grupo de filósofos que utilizan la guerra para vender libros y ganar dinero».

«Algunos intelectuales han elegido Bosnia como lugar en el que ellos se podían promover, sus libros... pero no comprenden nada, no han leído a Auric, etc. Es un enclave muy frágil donde no se aplica el discurso humanista. Algunos intelectuales franceses son ciudadanos de honor en Sarajevo, mientras gentes como yo no tienen derecho ni a poner los pies allí: si yo fuera a Sarajevo, me matarían».

Parece ser (vid. *Cahiers du Cinema*, No.493) que la noche en que se organizó una velada en Cannes para celebrar la Palma de Oro de *Underground*, algunos participantes de la película acudieron para polemizar sobre cuestiones políticas y la fiesta acabó en un altercado en el que tuvo que intervenir la policía local para sofocarlo. Unas declaraciones de Kusturica («El premio de 1985 -la Palma de Oro por *Papá está en viaje de negocios*-lo dediqué a Sarajevo; éste se lo entrego a Belgrado») habían levantado cierta polvareda en el ambiente de confusión que origina una guerra civil.

En Francia, gran parte de la prensa, tras la cual podían estar los dos filósofos revanchistas citados, hizo campaña en contra de la película cuando se estrenó, dando como resultado un notable fracaso comercial. Sólo 340.000 espectadores acudieron a verla.

El 4 de diciembre de 1995, Kusturica telefoneaba al diario *Libération* pidiéndoles que publicaran el siguiente mensaje: «Deseo anunciar a mis amigos y a mis enemigos que en mi 41 aniversario, dejo de hacer películas. No sé hasta que punto esta información aliviará a mis enemigos, pero yo sé hasta que punto mi vida será más ligera». Posteriormente, en febrero de 1996, aclaraba: «Ese artículo de *Libération* fue malinterpretado. Yo no dije que iba a dejar de hacer películas por culpa de los filósofos franceses que me criticaron», y apuntó la posibilidad de realizar una película antes de un año.

De toda esta polémica se extrae una conclusión: mucha gente no sabe, o no quiere, mirar. *Underground* no es la película sobre la guerra civil de Yugoslavia, es decir, no es lo que muchos hubieran querido que fuera... En ella, ni siquiera metafóricamente, no aparecen serbios, bosnios, croatas ni montenegrinos. Tan sólo yugoeslavos. Por lo tanto... «Mi película no explica, en absoluto, lo que desencadenó la guerra, sino que da un sentimiento de lo trágico y lo cómico que está en la base del drama yugoslavo».

Ello no quiere decir que Kusturica no tenga opiniones sobre la situación de su país. En junio de 1995 confesaba a Thierry Jouse y Serge Grünberg: «No sé exactamente lo que les he hecho a los bosnios. Al comienzo de la guerra, escribí un artículo en *Le Monde* denunciando las atrocidades de los serbios y croatas. Nunca dije nada contra los musulmanes... pero allí el que no está con ellos, está en su contra.

¡Sólo esperaban una palabra mágica: que yo dijera que Milosevic era un fascista! ¡No lo pienso y sé que no lo es!»

«Bosnia es un lugar tan frágil que allí los terremotos son más fuertes que en otro lugar, incluso si el epicentro está muy alejado. Hay que ser estúpido para rechazar y comprender que la caída del muro de Berlín ha trastornado estos lugares tan frágiles y, sobre todo, a todos esos pequeños países satélites de los nazis como Eslovenia, Croacia, Hungría y... ¡Bosnia! Hay un término absolutamente estúpido que se oye por todas partes, el de la «Gran Serbia». ¿Cómo un país de nueve millones de habitantes puede ser calificado de «Grande»? Al mismo tiempo, hay una Alemania unida con ochenta millones de habitantes que es verdaderamente grande y nadie lo señala. Hubieron perdedores, todos los países que formaban Yugoslavia, y los que han ganado mucho con la caída del Muro. Es muy extraño. Todo el drama bosnio ha sido diseñado. Incluso en las palabras. Allí, hay un periódico que comenzó a calificar a los serbios de agresores, sin decir que había un millón quinientos mil serbios que vivían en Bosnia. Mi película no da respuesta alguna pero explica las mentalidades, la pasión, los sentimientos..., lo que supone que no estamos en el lugar ni en el momento de hacer humanismo que vende... La Historia no se cuenta como un desfile de modas del tipo Benetton que vende T-shirts manchados de sangre. Para preservar la propia dignidad, es necesario hacer sólo cosas muy personales, ¡luchar hasta el final!»

El 29 de septiembre de 1995, Kusturica explicaba a Michel Ciment: «Evidentemente, corro el riesgo de no parecer en fase con mi época porque no comparto el punto de vista dispensado por televisión. Una de las realidades que no siempre -lejos de ello- es revelada por los libros o la película, es que la guerra está ligada al dinero, a los negocios. Lo he constatado en Belgrado: después de cuatro años, hay gente que ha hecho verdaderas fortunas, de centenares de millones de dólares, Y, ahora que el conflicto está en vías de apaciguamiento, compañías de construcción están ya preparadas para obtener grandes beneficios. Y, desde luego, la manipulación se convierte en el motivo central más que una distinción religiosa entre buenos y malos, que no permite comprender la realidad. He querido hacer un film moderno y no apoyarme en materiales dramáticos anticuados. He ido en busca del sentido profundo más que contentarme con esas imágenes proyectadas sobre los telespectadores con mayor velocidad que la de las balas. Sin olvidar que los *media* comienzan la guerra, la prolongan y la terminan».

«Creo que vivimos vidas paralelas y que nuestra humanidad, nuestra vida racional están filtradas por los *media*. Ellos convierten a nuestro cerebro en selectivo: ¿Quién conoce los detalles de la situación en Bosnia? Al comienzo de la guerra, cada nación tenía un gran sentimiento colectivo ligado a una herencia histórica: los serbios sufrían con el recuerdo del millón de muertos en la Segunda Guerra Mundial, mientras que los croatas se sentían víctimas de los comunistas a causa de su pasado como marionetas al servicio de los nazis. No reaccionaban como individuos. Las individualidades son las que hicieron dinero durante esta guerra. En los Balcanes, el sentimiento colectivo de pertenecer a un grupo, no nace de una visión sobria y racional de la Historia».

«He elegido como personaje central a un serbio, uno de los más horribles seres posibles. ¡Espero que por ello los serbios no crean que los odio a todos! De hecho, en esta película, yo quería estar contra todos. Cuando voy a Belgrado, leo diarios extremistas que dicen que he mostrado a los serbios desde su cara más horrorosa y se me trata de moujahid a causa de mi apellido. En Sarajevo se me llama tcheknik porque no estoy con ellos. Esto me indica que *Underground* dice algo sobre la realidad de este conflicto».

*Underground* es un FILM HISTORIA.

## 15.- BIBLIOGRAFÍA

- Marcel Martin. «Flash-back sur le cinéma yougoslave», *Présence du Cinéma*, 1985.
- Cinéma parlant*. Paris: Les inrockuptibles/ La Sirène. 1993.
- Emir Kusturica. «L'incendie des feux nationalistes», *Positif*, No.384 (febrero de 1993).
- Danielle Parra. Entrevista, *Présence du Cinéma*, 1985.
- Antonio Castro. Entrevista, en *Cine nuevo*, No.4 (marzo-abril 1988).
- Iannis Katsahnias. «Hors-la loi», *Cahiers du Cinéma*, No.421 (junio de 1989) i «Freaks, Freaks...», *Cahiers du Cinéma*, No.425 (noviembre de 1989).
- Propos de Emir Kusturica, *Cahiers du Cinéma*, id.

- Thierry Jousse y Vincent Ostria. «Entretien avec Emir Kusturica», *Cahiers du Cinéma*, No.455-456 (mayo de 1992).
- Oliver De Bruyn. «Emir au pays d'oncle Sam», *Positif*, No.383 (enero de 1993).
- Thomas Bourguignon. «L'étoffe des rêves». *Positif*, id.
- Michel Ciment. Entrevista con Kusturica. «Comment voler le film». *Positif*, id.
- Joël Magny. «Kusturica en voyage d'affaires». *Cahiers du Cinéma*, No.463, (febrero de 1993).
- Carlos F. Heredero. *Dirigido*, No.211 (marzo de 1993).
- José Luis Fecé. «Kusturica está en viaje de negocios», *Dirigido*, No.216 (septiembre de 1993).
- Vincent Ostria. «Monsieur K. à Prague», *Cahiers du Cinéma*, No.481 (junio de 1994).
- Ángel Fernández Santos. *El País* (27 de mayo de 1995).
- Ángel Quintana. *Dirigido*, No.236 (junio de 1995).
- Serge Grünberg. «Comment Kusturica déplaça les montagnes», *Cahiers du Cinéma*, No.492 (junio de 1995).
- Thierry Jousse y Serge Grünberg. «Propos de Emir Kusturica», *Cahiers du Cinéma*, id.
- Allan Katalanovic. «Emir Kusturica est un chien», *Première*, No.219 (junio de 1995).
- Claude Vecchiani, *Positif*, No.413 (julio de 1995).
- Thierry Jousse. «Kusturica sur terre», *Cahiers du Cinéma*, No.493 (julio de 1995).
- Jean-Marie Lalanne. «Baston», *Cahiers du Cinéma*, id.
- Emir Kusturica y Serge Grünberg. *Il était une fois... Underground*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.
- Franck Garbarz. «Underground ou l'innocence meurtrie», *Positif*, No.417, (octubre de 1995)
- Sylvie Rollet. «Filmer le désordre». *Positif*, id.
- Michel Ciment. Entrevista con Emir Kusturica. «Aujourd'hui, plus que jamais, le réalisme m'ennuie», *Positif*, id.
- Serge Toubiana. «La chance du cinéma», *Cahiers du Cinéma*, No.496 (noviembre de 1995).
- Antoine De Baecque. «Dans les entrailles du comunisme», *Cahiers du Cinéma*, id.
- Emir Kusturica. «Souvenirs de bord», *Cahiers du Cinéma*, id.
- Ángel Quintana. «El cuento del país que no pudo llegar a ser», *Dirigido*, No. 242 (enero de 1996).
- Andrés González, Montse Capdevila y J. J. Sánchez Costa. *El Periódico de Catalunya* (19 de febrero de 1996).