

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Belgrado sin más

Autor/es:
Pérez, David

Citar como:
Pérez, D. (2000). Belgrado sin más. La madriguera. (33):89-89.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41915>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



Belgrado, sin más

El polvorin

Bure Baruta

Goran Paskaljevic

Francia/Grecia/Macedonia/Turquía/
Yugoslavia, 1998

Tres recientes referentes cinematográficos (Scorsese, Altman y Haneke) se rastrean en *El polvorin*, último film hasta el momento de Goran Paskaljevic. Partiendo de ellos, el director serbio exiliado en París estructura el desarrollo de un amargo discurso en el que la Belgrado de la actual postguerra se transforma en el brutal escenario de un entrecruzamiento de personajes, situaciones y horrores. Un escenario donde nadie escapa a la culpabilidad ni a la inocencia, ya que la más cruda y cobarde de las intolerancias empuja al fatalismo de unas relaciones violentas y absurdas.

De Scorsese y de *¡Jo, qué noche!* (*After hours*, 1985) Paskaljevic retoma el interés por concentrar toda la acción filmica en el transcurso de una estremecedora noche, una única noche –carente en este caso de mañana y amanecer– que actúa como desolada y escalofriante metáfora del oscuro laberinto yugoslavo. A su vez, de Altman y de sus *Vidas Cruzadas* (*Short Cuts*, 1993) el realizador serbio reutiliza la fragmentación y el solapamiento narrativos para generar un relato de carácter caleidoscópico y entrelazado en cuyo interior los personajes superponen sus destinos mostrando la imposibilidad de un discurso capaz de escapar al decir impuesto por una guerra que, aunque ausente, siempre es vivida emocionalmente como una obsesiva presencia. Por último, de Michael Haneke y *Funny Games* (1997) *El polvorin* no sólo se sirve de la reflexión en tomo a la violencia y sus consecuencias, si-

no del cuestionamiento de los mecanismos de identificación a través de los cuales el espectador justifica o rechaza la misma.

Al respecto, debemos recordar que en la película de Paskaljevic no existe escena alguna en la que los papeles de agresor y de agredido o de culpable e inocente no se encuentren sometidos a todo tipo de intercambios y trasvases. Partiendo de esta dialéctica, el ejercicio de la violencia conlleva el padecimiento de la misma y viceversa, sin que ello auspicie –y aquí radica el interés del film– instauración de mecanismo alguno de compensación, castigo maniqueo en el que las fronteras entre el bien y el mal sean establecidas con precisa claridad, puesto que en *El polvorin* no hay inocencia que no sea culpable y culpabilidad que carezca de inocencia.

En esta tensión Goran Paskaljevic sitúa el eje de su relato, un relato cuya superpuesta coralidad muestra no tanto la imposibilidad de un discurso único, como el unívoco sentido que asume dicha imposibilidad. De este modo, la pluralidad de voces, personajes y situaciones que confluyen y bifurcan, trazan la aciaga escritura de una compartida desolación. En la misma las historias individuales no muestran realidades propias, sino perversos reflejos de un idéntico rostro maquillado desde la brutalidad cotidiana de la violencia, en el que la tragedia social configura –hasta la desfiguración– el horror que entraña lo personal, es decir, lo colectivo.

El propio realizador serbio comentaba que *El polvorin* aludía desde su mismo título no sólo a la situación que atraviesan los Balcanes, sino también al irremediable carácter que dicha situación imprime sobre quienes se encuentran inmersos en ella: "El polvorin es sinónimo de Balcanes, pero todos nosotros nos hemos convertido en pequeños polvorines". De ahí la extremada dureza del discurso elaborado por Paskaljevic, un discurso por medio del cual asistimos –impotentes, ri-

diculos también– al despliegue de una violencia de la que somos cómplices en tanto espectadores e individuos, es decir, en tanto sujetos mediáticamente conformados.

Los personajes de *El polvorin* suscitan, sin solución de continuidad, temura y desprecio, simpatía y terror, piedad y desdén. El suyo, por tanto, es un universo de amarga y desolada pesadumbre a través del cual deambulamos –permanentemente errados en nuestra identificación– buscando una imagen que pueda reconciliarnos no con ellos, sino con el espejo que encarnan y que, en verdad, refleja lo peor de nosotros mismos.

Frente al modelo mediático de culpabili-



dad única –curioso correlato ético del pensamiento único– Paskaljevic propone una aproximación carente de vencedores y poblada de derrotas. Una aproximación en donde el reconocimiento de la pérdida es el único y doloroso triunfo posible. Algo que, en parte, recuerda las palabras que el austriaco Peter Handke escribió al final de su *Apéndice de verano a un viaje de invierno*, texto publicado originalmente en 1996 como continuación al vilipendiado *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina* o *Justicia para Serbia*: "¿Qué es lo que se conoce? ¿Y se conoce también la historia anterior? ¿Hay en alguna parte alguien, una instancia, que investigue la prehistoria en vistas a algo que no sea el desmemoriado Moloch de la Actualidad? ¿Quién quiere comprender? ¿Hay alguien que quiera comprender?"

David Pérez