

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

Título:

El cine y las guerras de desmembración de Yugoslavia

Autor/es:

Torrell, Josep

Citar como:

Torrell, J. (1999). El cine y las guerras de desmembración de Yugoslavia. La madriguera. (19):54-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41781>

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:



El cine y las guerras de desmembración de Yugoslavia

Josep Torrell

Hoy desmembrada, Yugoslavia contó desde sus orígenes como estado con una gran producción cinematográfica. Cineastas internacionalmente conocidos como Kusturica, Makavejev o Pascaljevic, o fenómenos como la Escuela Checa o el Novi Film, dieron al cine yugoslavo un dinamismo que ha perdurado a pesar de todas las guerras sufridas en esta década.

I. BREVE HISTORIA DEL CINE YUGOSLAVO

Los orígenes

Las primeras imágenes rodadas por un yugoslavo fueron las de *Prelje* (Las hilanderas, 1905) del macedonio Milton Manaki, que Theo Angelopoulos incorporó al comienzo de su película *La mirada de Ulises* (To vlemma to Odyssea, 1995). Desde la primera década del siglo hubo una producción constante de cortometrajes y documentales tanto en Belgrado como en Zagreb, pero la industria cinematográfica no llegó a desarrollarse y la producción de largometrajes fue muy escasa: apenas una treintena de películas entre 1909 y 1945, todas ellas de carácter meramente comercial y mudas. La primera película sonora fue rodada durante la ocupación alemana por un cineasta aficionado.

El primer proyecto de organización de la actividad cinematográfica apareció después de la liberación del país y la victoria del partido comunista en las elecciones de noviembre de 1945, que dieron lugar a la proclamación de la República Federal Popular de Yugoslavia (convertida en República Federal Socialista de Yugoslavia en 1963). Al acabar la guerra la única infraestructura existente eran algunos equipos que la Alemania nazi había entregado a sus aliados croatas para la difusión de propaganda fascista. El personal cualificado se reducía a algunos operadores.

Las bases institucionales

El nuevo gobierno creó un Comité cinematográfico para fijar los criterios de producción y una empresa cinematográfica estatal encargada de organizar la producción y la distribución (1945), se crearon centros de producción en varias repúblicas, se nacionalizaron las salas de exhibición (1946) y se procedió a la construcción de otras nuevas en todas las ciudades hasta triplicar su número en cinco años (1.326 salas en 1953). En 1947 el estado dio prioridad a la creación de una sólida infraestructura cinematográfica, se construyeron unos grandes estudios en Belgrado, se pusieron en funcionamiento laboratorios e industrias auxiliares, se inauguró una Escuela de Altos Estudios Cinematográficos en Belgrado, y se becó a estudiantes en escuelas extranjeras. En 1949 se crea la Cinemateca Yugoslava, encargada de asegurar la conservación de las películas y organizar proyecciones en las principales ciudades. Esta política sentó las bases de la primera industria cinematográfica no sólo del territorio yugoslavo sino del conjunto de los Balcanes. Por otra parte, para familiarizar a los jóvenes con la técnica cinematográfica, se crearon cineclubes en cada barrio y localidad del país, que eran centros de producción de películas en formatos no profesionales (8mm y 16mm), en los que se formarían muchos de los cineastas innovadores de los años sesenta. En 1954 se creó el festival de Pula para mostrar la producción nacional, rápidamente desbordado por el incremento de ésta, por lo que en 1960 se fundó el Festival de cine documental y de cortometraje de Sarajevo. En 1972 se inauguró el Festival internacional de cine de animación de Zagreb.

Las leyes de autogestión de 1950 supusieron cambios en la política cinematográfica. En el marco de la nueva política de desburocratización, se disolvió el Comité cinematográfico, y el estado dejó de fijar los temas y presupuestos de las películas. Las decisiones de producción pasaron a las empresas, aunque el estado siguió sufragando sus déficits. En 1957 se modificó el sistema de subvenciones, se creó un fondo federal para el desarrollo del cine y se implantó un modelo de subvención me-



Le Rêve, de Purisa Djordjeic (1996)

diante devolución de un porcentaje de los ingresos de taquilla, que supuso la introducción de la economía de mercado en el sector y favoreció el desarrollo de un cine claramente comercial. En 1962 se disolvió el fondo federal, cuyos recursos –procedentes de un impuesto sobre las entradas– pasaron a ser gestionados por organismos autónomos en cada una de las repúblicas. En 1971 –tras la reforma constitucional del 30 de junio, que concedió a las repúblicas el rango de “estados soberanos”– se suprimió la censura federal y se derogó la ley de cine para que cada república pudiera dotarse de su propia legislación. La distribución de las películas nacionales pasó a manos de organismos autogestionados por las productoras. Esta estructura descentralizada y autogestionaria se mantuvo hasta la desmembración del país inducida por los círculos empresariales y financieros de Alemania occidental.

La descentralización de la producción

Desde el comienzo, la estructura de producción estuvo descentralizada en las diferentes repúblicas. En 1945 se crearon Avala Film en Belgrado (Serbia) y Jadran Film en Zagreb (Croacia). En 1947 se fundaron Triglav Film en Ljubljana (Eslovenia), Vardar Film en Skopje (Macedonia), y Bosna Film en Sarajevo (Bosnia). En 1949 apareció Lovcen Film en Budva (Mon-

tenegro). Finalmente, en 1966 se creó la Neoplanta Film en Novi Sad (Voivodina), y en 1969 la Kosovo Film en Pristina (Kosovo). A partir de 1947 estas empresas asumieron la producción de largometrajes de ficción, y se derivó la importante producción de cortos, documentales y cine de animación hacia empresas adjuntas como la Zagreb Film creada en 1953, la Dunav Film de Belgrado fundada en 1955, o la Viba Film instalada en 1956 en Ljubljana. A mediados de los años sesenta surgieron nuevas empresas como Centar Film (1967) y Film Danas (1969) en Belgrado, Slavica Film (1974, hoy Marjan Film) en Split, y Adria Film (1969) en Zagreb. En 1974 los productores de Bosnia-Herzegovina se reagruparon y crearon Sutjeska Film. Durante los años ochenta, dos importantes distribuidoras (Art Film de Belgrado y Forum de Sarajevo) entraron en el sector de la producción, destacando como empresas especializadas en cine de autor.

Las coproducciones

En 1953 –dos años después de la ruptura con la Unión Soviética y del bloqueo económico decretado por el Pacto de Varsovia– Yugoslavia empezó a coproducir películas con las cinematografías de otros países de Europa occidental. Estos acuerdos de coproducción desempeñaron un papel importante

Las autoridades convirtieron la guerra de liberación en motivo privilegiado para las grandes superproducciones internacionales, como *La batalla del río Neretva*



La Batalla del río Neretva, de Veljko Bulajic (1969)

El cine yugoslavo se caracterizó durante años por un género específicamente nacional: las películas de partisanos. En Yugoslavia nunca se impusieron las directrices del "realismo socialista", y estas películas se caracterizaban por un realismo tosco pero espontáneo. El ciclo partisano se prolongó hasta entrados los años sesenta; en fechas posteriores, las autoridades convirtieron la guerra de liberación en motivo privilegiado para las grandes superproducciones internacionales, como *La batalla del río Neretva* (Bitka na Neretvi, 1969) de Veljko Bulajic. A comienzos de los años cincuenta aparecieron las primeras adaptaciones literarias. El cambio en la política de fomento de la cinematografía en 1957 favoreció la aparición de un cine estrictamente comercial. Entre 1959 y 1964 se produjo una enorme diversificación de géneros dentro del cine yugoslavo. A mediados de los años se-

en la consolidación de la industria yugoslava. Se calcula que sólo entre 1957 y 1973 se rodaron unas ciento diez coproducciones. El cómputo de estas coproducciones varía según las fuentes, por lo que a partir de 1955, las cifras de producción de algunos años son difíciles de establecer con precisión. En los años sesenta, además, se rodaron en el país numerosas películas extranjeras. Todavía hoy la mayor parte de productoras de las diferentes repúblicas trabaja en régimen de coproducción con otros países europeos. Con frecuencia, las empresas yugoslavas financiaron películas de cineastas comunistas occidentales, así como obras políticamente arriesgadas de cineastas de los países del este.

Las películas

En 1978 Yugoslavia celebró la producción de su largometraje de ficción número 500. A falta de un cómputo exacto de su producción –por las divergencias entre las fuentes–, una estimación aproximativa situaría la producción yugoslava de largometrajes de ficción en algo más de 910 películas durante el período comprendido entre la proclamación de la república y la desmembración territorial del país (1945-1991). Las cifras de producción de cortos y documentales se mantuvieron estables por encima de los ciento cincuenta títulos anuales, y en varias ocasiones se llegó a duplicar esa cifra.

sesenta aparecieron también algunas películas ambientadas en épocas pasadas, un incipiente cine histórico que no llegó a tener el peso que tuvo en otros países socialistas. El cine documental se cultivó desde los años de la guerra y en la década de los sesenta destacó la escuela de documentalistas de Sarajevo. La gran paradoja del cine yugoslavo fue que el grueso de su producción estaba formado por cortometrajes documentales que raramente se exhibían en las salas.

Los dibujos animados de la Zagreb Film

La proyección internacional del cine yugoslavo se produjo gracias al cine de animación. En 1958, apenas dos años después de su creación, los cortos de animación de los estudios Zagreb Film empezaron a acaparar premios en el mundo entero. Los años 1958-1962 están considerados como la edad de oro de lo que Georges Sadoul bautizó como "la escuela de Zagreb", sancionada incluso con un oscar de Hollywood por *Surogat* (Sucedáneo, 1962) de Dusan Vukotic. Películas para un público adulto, formalmente rupturistas con respecto al estilo de la factoría Disney, los dibujos animados de la Zagreb Film fueron criticados por las autoridades, que imputaban a sus autores corromper a la juventud con un "pesimismo importado de occidente". Los cineastas más importantes fueron los croatas Fadil Hadzic y Vatroslav Mimica (que luego pasó al cine de fic-

ción), Vladimir Kristl (que emigró a Alemania donde prosiguió su carrera) y el montenegrino Dusan Vukotic.

II. EL "NUEVO CINE" Y LA "ESCUELA CHECA"

El Novi Film

En 1961, dos películas señalaron la irrupción de un cine diferente al que se venía haciendo hasta entonces: *Dvoje* (Dos), de Aleksandar Petrovic, y *Ples v dežu* (Danza bajo la lluvia) de Bostjan Hladnik, ejemplos de un cine intimista que apuntaba también a una renovación del lenguaje cinematográfico. Estos primeros ecos de la nouvelle vague francesa fueron criticados por el partido y condenados como "manifiestos antioptimistas": los siguientes trabajos de sus realizadores no fueron proyectados en el festival de Pula.

Sin embargo, las reformas políticas de 1966, conocidas como "la segunda revolución yugoslava", permitieron que ese joven cine rupturista pudiera desarrollarse. Nació así el Novi Film, el nuevo cine yugoslavo. Entre 1963 y 1972, los nuevos cineastas realizaron unos cuarenta largometrajes de interés. Los principales cineastas del Novi Film fueron los serbios Dusan Makavejev (1932), Aleksandar Petrovic (1929-1994), Zvonimir Berkovic (1928), Zivojin Pavlovic (1932-1998), Mladomir "Purisa" Djordevic (1924) y Vladan Slijepcevic (1930), el croata

Vatroslav Mimica (1923), los eslovenos Bostjan Hladnik (1927) y Matjaz Klopčič (1934), y el macedonio Vojislav "Kokan" Rakonjac (1935-1970), a los que se añadirían luego el montenegrino Zelimir Zilnik (1942) y el bosnio Bahrudin "Bata" Cengić (1931). En esos años empezó a trabajar el guionista –y director– Gordan Mihic (1938) que colaboró primero con los cineastas del Novi film (Pavlovic), y luego con los representantes de la denominada "escuela checa" (Goran Paskaljevic, Emir Kusturica).

Algunos de los títulos más significativos de esta corriente fueron: *Prometej sa otoka Visevice* (Prometeo en la isla de Visevice, 1964) de Vatroslav Mimica; *Izdajnik* (Traidor, 1964) de Kokan Rakonjac; *Covek nije tica* (El hombre no es un pájaro, 1965) de Dusan Makavejev; *Tri* (Tres, 1965) de Aleksandar Petrovic; *Rondó* (Rondo, 1966) de Zvonimir Berkovic; *Pondeljak ili utorak* (Lunes o martes, 1966) de Vatroslav Mimica; *Budjenje pacova* (El despertar de las ratas, 1966) de Zivojin Pavlovic; *Un asunto de corazón* (Ljubavni slučaj ili tragedija sluzbenice PTT, 1967) de Dusan Makavejev; *Encontré zingaros felices* (Skupljaci perja, 1967) de Aleksandar Petrovic, que obtuvo el gran premio del festival de Cannes; *Nevinost bez zastite* (Inocencia sin protección, 1968) de Dusan Makavejev; *Rani radovi* (Trabajos primerizos, 1969) de Zelimir Zilnik, que ganó el oso de oro en Berlín; *Vrane* (Los cuervos, 1969) de Gordan Mihic y Ljubisa Ko-

Underground, de Emir Kusturica (1995)



zomara; *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (El papel de mi familia en la revolución mundial, 1971) de Bata Cengic y *W.R o los misterios del organismo* (W.R.- Misterije organizma, 1971) de Makavejev.

El Novi Film en general y las películas de Makavejev, Pavlovic, Zilnik y Petrovic en particular, fueron mal vistas por el gobierno y un sector del partido, que las calificaron de "ola negra" del cine yugoslavo. Tras las revueltas estudiantiles de 1968 en Belgrado y las manifestaciones separatistas de Croacia de 1972, se produjo un endurecimiento de la política gubernamental, en particular con respecto al nuevo cine. En 1972 Makavejev y Pavlovic fueron expulsados del partido comunista, y Petrovic fue apartado de la docencia en la escuela de cine. Zilnik tardaría quince años en poder volver a trabajar en Yugoslavia. Makavejev, el más importante de los cineastas yugoslavos, que ya había realizado *W.R. o los misterios del organismo* en régimen de coproducción con Canadá, prosiguió su carrera trabajando con financiación extranjera: franco-germano-canadiense en *Sweet Movie* (Sweet Movie, 1974), sueco-británica en *Montenegro. Cerdos y perlas* (Montenegro, 1981), australiano-canadiense en *Coca Cola Kid* (Coca Cola Kid, 1985) y alemana en *Gorilla Bathes at Noon* (1993). Petrovic tampoco volvió a contar con financiación yugoslava.

La "escuela checa"

Al mismo tiempo que la experiencia del nuevo cine tocaba a su fin, un grupo de jóvenes yugoslavos estaba terminando sus estudios en la Facultad de Cine y Televisión de la Academia de Artes Aplicadas de Praga (la prestigiosa FAMU). Esta formación común a todos ellos y las similitudes estilísticas de sus primeros largometrajes, hicieron que se les conociera como "la escuela checa", compuesta por Rajko Grlic (1947), Srdjan Karanovic (1945), Goran Markovic (1946), Goran Paskaljevic (1947) y Lordan Zafranovic (1944), a los que al poco tiempo se iba a añadir otro estudiante de la FAMU, algo más joven: Emir Kusturica (1954). Como han señalado con envidiable precisión Mira y Antonin Liehm, estos cineastas tienen en común una misma "estética de la fealdad" y "el sentido del detalle, una nueva dramaturgia del guión, y un sentido de la poesía inherente a una realidad no embellecida así como de las relaciones entre humor y tragedia".

Los títulos más importantes de esta corriente son *Cuvar plaze u zimskom periodu* (1976, Un guardián de playa en invierno) que ganó el oso de oro en Berlín, *Pas koji je voleo vozove* (El perro al que les gustaban los trenes, 1977) y *Zemaljski dani teku* (Pasan los días, 1979), todas de Goran Paskaljevic; *Specijalno vospitanje* (Educación especial, 1977) que consiguió el gran premio del festival de Manheim, *Nacionalna klasa* (La clase nacional, 1980) y *Variola vera* (1982) de Goran Markovic; *Miris poljskog sveca* (El olor de las flores del campo, 1977) de Srdan Karanovic, que obtiene el premio FIPRESCI en Cannes; *Bravo maestro* (1978) de Rajko Grlic, y *Okupacija u 26 slika* (La ocupación en 26 imágenes, 1978) de Lordan Zafranovic. Paskaljevic y Marcovic se encontraron muy pronto con los mismos problemas con los que tropezó Makavejev, y desarrollaron la mayor parte de su carrera en régimen de coproducción internacional. En España se han estrenado la anglo-yugoslava *Rosas blancas* (The Summer of White Roses, 1990) de Rajko Grlic, *Virgínia* (Virgínia, 1992) de Srdan Karanovic y la coproducción británico-franco-germano-griega *La otra América* (Someone Else's America, 1995) de Goran Paskaljevic.

El cineasta yugoslavo más conocido internacionalmente es el bosnio Emir Kusturica. Tras algunos trabajos televisivos, prácticamente desconocidos fuera de Yugoslavia, Kusturica debutó con la poética y melancólica *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* (Sjecas li se Dolly Bell, 1981), que obtiene el león de oro a la mejor opera prima (y el premio FIPRESCI) en Venecia. El paseo triunfal por los festivales internacionales prosiguió con su siguiente trabajo, *Papá está en viaje de negocios* (Otac na sluzbenam putu, 1985), palma de oro en Cannes. A partir de este momento, Kusturica empezó a trabajar con financiación extranjera: anglo-yugoslava en *El tiempo de los gitanos* (Dom za vesanje, 1989), que le valió el premio a la mejor realización en Can-

PAIDÓS



Arthur C. Danto
Después del fin del arte
El arte contemporáneo
y el linde de la historia

Manuel Cruz
Hacerse cargo
Sobre responsabilidad
e identidad personal

Michel Foucault
Obras esenciales (3 vols.)
Entre filosofía y literatura
Estrategias de poder
Estética, ética y hermenéutica

Alan Sokal y Jean Bricmont
Imposturas intelectuales

Paul Ricoeur
Historia y narratividad

Tzvetan Todorov
El jardín imperfecto

Jürgen Habermas
La inclusión del otro
Estudios sobre teoría política

Josep-Maria Terricabras
Atrévete a pensar
La utilidad del pensamiento
riguroso en la vida cotidiana



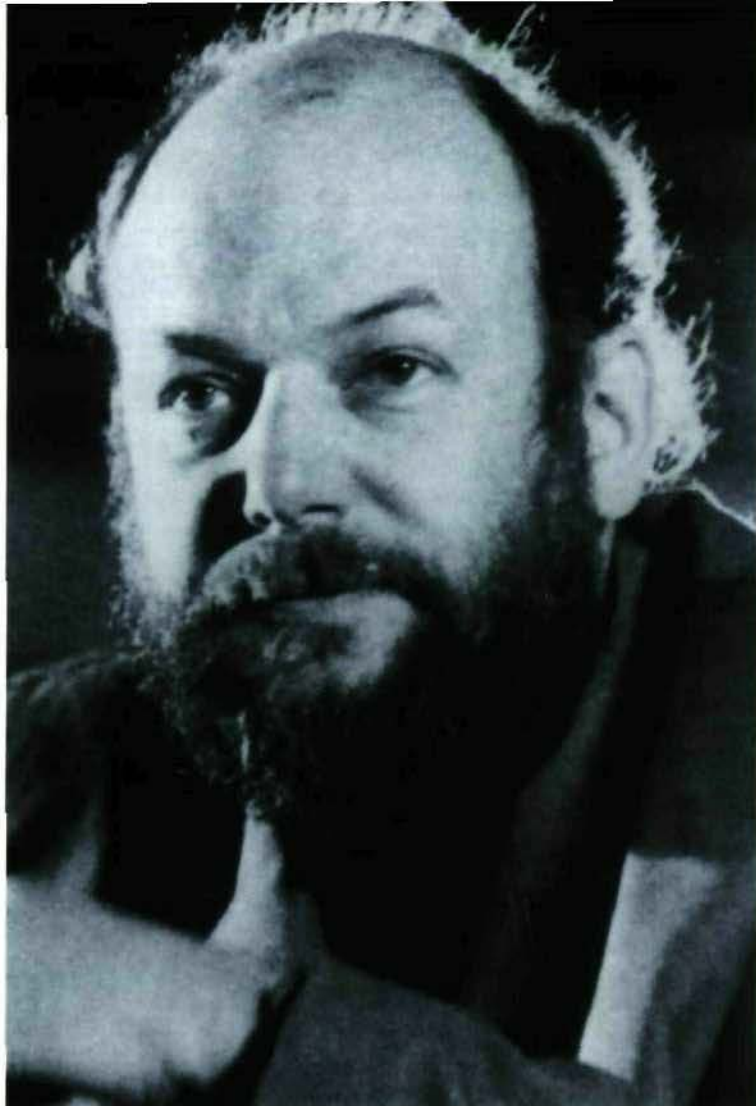
Solicite nuestro catálogo: Mariano Cubi, 92 - 08021 Barcelona - Telf. 93 241 92 50
- Fax. 93 202 29 54 - e-mail paidos@paidos.com - http://www.paidos.com

nes; franco-estadounidense en *El sueño de Arizona* (Arizona Dream, 1992) y franco-germano-húngara en *Underground* (Underground, 1995) con la que obtuvo su segunda palma de oro en Cannes.

III. LOS CINES YUGOSLAVOS EN LOS AÑOS NOVENTA

Los datos acerca de la producción yugoslava durante la última década son incompletos. Tan sólo Yugoslavia (hasta 1995) y Eslovenia han facilitado cifras oficiales. Si en 1990 se produjeron 21 largometrajes de ficción, la media de los ocho años siguientes parece situarse en unas diez películas anuales, la mitad producidas en Belgrado y el resto desigualmente distribuido entre los nuevos estados. Yugoslavia produjo 6 largos en 1991, 3 en 1992, 7 en 1993, 8 en 1994 y 8 en 1996. En los últimos tres años, por lo menos otros siete largometrajes han circulado por diferentes festivales. Eslovenia, por su parte, produjo 4 largos en 1991, 3 en 1992, 1 en 1993, 2 en 1994, 1 en 1995, 3 en 1996, 1 en 1997 y 2 en 1998. Al menos cinco producciones croatas han circulado por festivales en los últimos años, aunque no hay datos oficiales al respecto. Siete títulos con nacionalidad macedonia han circulado con posterioridad a 1994. La producción bosnia empieza en 1993 y parece limitarse por el momento a tres títulos. Estas cifras, sin embargo, son poco fiables. Algunas películas rodadas antes de 1991 han circulado posteriormente con fecha y nacionalidad diferentes. Es el caso, por ejemplo, de *Idaho Potato: una historia de Croacia* (Idaho Potato, 1990) de Krsto Papic rodada en 1990, esta película ostentaba la nacionalidad yugoslava, pero en 1994 se estrenó en España como producción croata fechada en 1992.

La guerra aparece en muchas de estas películas. *Felix* (1996) de Bozo Sprajc, una coproducción esloveno-macedonio-francesa, narra las andanzas de un niño entre los movimientos de tropas y los enfrentamientos fronterizos del 26 de junio de 1991, día de la declaración de independencia de Croacia y Eslovenia. *Kako je počeo rat na mom otoku* (Cómo empezó la guerra en mi isla, 1996) de Binko Bresan, un gran éxito comercial en Croacia, se sitúa también en el momento de la segregación y cuenta en clave de comedia las vicisitudes de un destaca-



Dusan Makavejev

mento militar que se niega a obedecer órdenes de nadie salvo de Belgrado. La producción yugoslava *Ubistvo s predumisljajem* (Crimen premeditado, 1996) de Gorcin Stojanovic tiene como telón de fondo la expulsión de los serbios de Croacia tras la constitución del nuevo estado. *Dezertar* (Desertor, 1992), del cineasta serbio Zivojin Pavlovic, está ambientada también en los comienzos de la guerra en Bosnia y parece adoptar una actitud crítica hacia la política de Milosevic. *Before the Rain* (Before the Rain, 1994) de Milco Manchevski, es una coproducción británico-franco-macedonia que muestra la violencia y los conflictos étnicos y religiosos de la zona. *Vukovar* (1995) de Boro Draskovic es una producción croata que cuenta la historia de amor de una pareja mixta serbo-croata durante el bombardeo de Vukovar. La yugoslava *Tri palme za dve bitange i ribicu* (Tres palmeras para dos punkis y una cría, 1998) de Radivoje Andric, parece ser una comedia negra al gusto juvenil sobre la inflación

Las reformas políticas de 1966, conocidas como “la segunda revolución yugoslava”, permitieron que ese joven cine rupturista pudiera desarrollarse. Nació así el Novi Film, el nuevo cine yugoslavo

en Belgrado durante la guerra de Bosnia. *Tri letnja dana* (Tres días de verano, 1997) de la realizadora serbia Mirjana Vukomanovic trata de los jóvenes que vuelven de la guerra, de los campos de refugiados y de las duras condiciones de supervivencia. La coproducción franco-bosnia *El círculo perfecto* (Le cercle parfait/Savrseni Krug, 1996) de Ademir Kenovic trata de las vicisitudes de un viejo poeta y dos niños durante el cerco de Sarajevo [ver comentario de Ramón Inglada en La madriguera, febrero 1998]. Aunque posiblemente una de las películas más conocidas sea la coproducción greco-yugoslava *Lepa sela, lepo gore* (Bonito pueblo, bonita llama, 1995) de Srdjan Dragojevic, que utiliza los esquemas del cine bélico tradicional para contar la historia de un grupo de soldados serbios hostigados en un túnel por el ejército bosnio. El punto de vista es siempre el de los soldados serbios.

En el campo del cine documental, cabe destacar *Umrijeti u Sarajevo* (Morir en Sarajevo, 1993) de Ademir Kenovic sobre el cerco de la ciudad; *Life and Death in Sarajevo* (1994) de Radovan Tadic; *MGM Sarajevo: Covjek, Bog, Monstrum* (MGM Sarajevo: el hombre, dios, el monstruo, 1994) del colectivo bosnio formado por Pjer Zalica, Ismet Armantalic, Mirza Idricovic y Ademir Kenovic; el medimetraje *Evo Covjeka/Behold the man: Ecce Homo* (1995) de la cineasta bosnia Vesna Ljubic, sobre la vida cotidiana en Sarajevo durante los años 1993-1994. Más recientemente, y relacionado con la situación interna en Serbia, hay que mencionar el medimetraje *Polideli ljudi/Belgrade Follies* (1997) de Goran Markovic sobre las manifestaciones estudiantiles y ciudadanas en Belgrado contra el régimen de Milosevic durante los últimos meses de 1996, el trabajo de los medios de comunicación independientes, las contramanifestaciones de apoyo al gobierno y la represión policial de las manifestaciones estudiantiles.

IV. LAS GUERRAS DESDE FUERA

Una de las primeras películas europeas en ocuparse de los problemas de la zona fue *To Meteoro vima tou pelargou/Le pas suspendu de la cicogne* (1991) de Theo Angelopoulos, que tiene las fronteras como tema central y el problema de los refugiados como telón de fondo. Angelopoulos mostró también el martirio de Sarajevo en *La mirada de Ulises* (To Vlemma tou Odyssea, 1995) y de nuevo el problema de la emigración albanesa y del compromiso ético en *La eternidad y un día* (Mia eoniotita ke mia mera, 1998). El problema del compromiso y de la eficacia de las formas de solidaridad se plantea abiertamente en *Forever Mozart* (1996) de Jean-Luc Godard. La situación en Albania es el telón de fondo de *Lamerica* (Lamerica, 1994) de Gianni Amelio. Otras películas prefieren dirigir su mirada al pasado para discurrir sobre el presente más inmediato. El ejemplo más

claro es *La reina Margot* (La reine Margot, 1993) de Patrice Chéreau, cuya reflexión sobre las guerras de religión, las lealtades políticas y el ejercicio del poder no es ajena al momento histórico en que se produjo la película.

Algunos cineastas de origen yugoslavo se han ocupado de la guerra en películas producidas por otros países. Es el caso de *Underground* (Underground, 1995) de Emir Kusturica, o de *Tragédie burlesque* (1995) de Goran Markovic, película metafórica en la que el director de un hospital psiquiátrico decide cerrarlo y devolver a los pacientes a sus casas en comitiva por las calles de Belgrado, pero también el de los trabajos de directores menos conocidos, como *Müde Weggefährten* (1996) del croata Zoran Solomun, que cuenta las vicisitudes de algunos refugiados que llegan a Alemania huyendo de la guerra, o *Jugo-film* (1997) de Goran Rebic, historia de algunos jóvenes destrozados por las experiencias vividas en el frente.

La cloaca cultural del planeta también se ha ocupado de las guerras yugoslavas a su manera, como demuestra *Savior* (Savior, 1998) de Peter Antonjevic, película de acción cuya primera secuencia establece ya el prejuicio "musulmán = terrorista". Esta producción estadounidense cuenta las andanzas de un mercenario yanqui que combate al lado de los serbios. Jugando obscenamente con el problema de las violaciones, la película presenta a todos los yugoslavos (sean bosnios o serbios) como criminales, con lo que el único bueno acaba siendo, claro está, el mercenario norteamericano, que se redime salvando a una joven violada cuya propia familia repudia. En este engendro, la abyección política compite con la zafiedad cinematográfica.

La nómina de documentales contra la guerra es bastante más copiosa que la del cine de ficción. Ha sido en el campo del documental donde se ha expresado el pensamiento crítico occidental. Dejando de lado la polémica *Bosna!* (1994) de Bernard-Henri Lévy e Alain Ferrari, cinta de propaganda al servicio del gobierno bosnio, con imágenes procedentes de otras películas y un claro predominio del comentario, a la que se suele reprochar los prejuicios maniqueos de su discurso y la pobreza de su concepción cinematográfica, cabe mencionar: *Serbian Epics* (1992) de Pavel Pawlikowski, una serie de entrevistas al líder de los serbios de Bosnia Radovan Karadzic, en la que la puesta en escena actúa como contrapunto de las opiniones del entrevistado; *Burning Wounds* (1993) de Pepe Danquart y J. Feidt, y *Warheads* (1993) de Romuald Karmakur sobre los mercenarios extranjeros en la guerra; *No Man's Land* (1994) de la canadiense Shelley Saywell sobre los corresponsales de guerra en Bosnia; *The Death of Yugoslavia* (1994-1996) reportaje televisivo de Paul Mitchell y Angus McQueen sobre los antecedentes del conflicto, el comienzo de la guerra, y las acciones paramilitares contra Croacia; *Rape, a crime of war* (1996) de Shelley Saywell



Lamerica, de Gianni Amelio (1994)

sobre las violaciones y la lucha para que se incluyan jurídicamente en la categoría de crímenes de guerra; *Nacht Saison* (1994-1997) de Pepe Danquart y Mirjam Quinte sobre la situación de Mostar bajo la tutela de la Unión Europea; *Das Jahr nach Dayton* (1997) del austriaco Nikolaus Geyrhofer, que describe la situación de Bosnia durante el año siguiente a los acuerdos de Dayton; y *Calling the Ghosts* (1996) de Mandy Jacobson y Karmen Jelincic también sobre las violaciones. Finalmente, *Veillée d'armes* (1994) de Marcel Ophüls, producida por Bertrand Tavernier y centrada en la actividad de los periodistas extranjeros en Sarajevo, está considerada una de las obras más interesantes que se han realizado sobre las guerras yugoslavas, aunque su larga duración (más de tres horas) hace que sea también una de las menos exhibidas.

V. CUATRO PELÍCULAS RECIENTES

Desde 1991, las declaraciones de Emir Kusturica se superponen a sus películas hasta el punto de ocultar a veces su significado. Tras la segregación de Eslovenia y Croacia, Kusturica publicó una declaración de principios en la que criticaba duramente los nacionalismos esloveno y croata y proclamaba sus simpatías por los serbios recordando que la mayor parte de los partisanos que lucharon contra Hitler fueron precisamente serbios. Poco después, su película *Underground* reavivaba la polémica al incorporar imágenes documentales de la acogida triun-

fal con que los croatas saludaron la entrada de las tropas alemanas en Zagreb, así como de la resistencia serbia contra el nazismo. Claro que una cosa es la veracidad de la argumentación de Kusturica y otra distinta el uso que se hizo de ella durante la limpieza étnica perpetrada por los serbios en Bosnia.

La última película de Kusturica, la coproducción franco alemana *Gato negro, gato blanco* (Chat noir, chat blanc/Crnamack, Beli Macor, 1998) –injustamente ninguneada en las páginas de *La madriguera*–, es una obra estrábica en su relación con el público: por una parte, mira hacia ese público internacional, mayoritariamente joven que le sigue desde la aventura americana de *El sueño de Arizona* (Kusturica es hoy uno de los pocos autores dignos de ese nombre que cuenta con un público joven y fiel en casi todo el mundo); y por la otra mira en dirección opuesta, hacia un público específicamente yugoslavo, al que propone una visión de su país. El discurso político de *Gato negro, gato blanco* tiene que ver con la nostalgia de un país que ya no existe, con la idea de una Yugoslavia unida sin coacciones. De ahí la simpatía por los personajes de los dos viejos y el humor punitivo con que trata a la generación intermedia (la que hoy está en el poder). Los jóvenes, significativamente, se ven impelidos a huir. La película organiza este discurso político a través de oposiciones simbólicas. Los viejos mantienen antiguas lealtades de los tiempos de la guerra de liberación, y uno de ellos lleva un colgante en el que aparecen juntas dentro de un círculo una cruz cristiana, una media luna musulmana, la es-

El discurso político de *Gato negro, gato blanco* tiene que ver con la nostalgia de un país que ya no existe, con la idea de una Yugoslavia unida sin coacciones

trella de David y la estrella de cinco puntas de la soberanía nacional. Frente a ellos está la generación intermedia que representan el *gato negro* (caracterizado como criminal de guerra) y el *gato blanco* (un contrabandista de medio pelo): uno lleva una cruz al cuello llena de cocaína, el otro luce varias insignias, pero son marcas de automóviles occidentales. Por otra parte, la intención de la metáfora de la boda forzada, con el séquito encabezado por una bandera yugoslava persiguiendo a la novia que huye es bastante evidente. Cualesquiera que sean las simpatías de Kusturica hacia los serbios, no se puede decir que su imagen de la Yugoslavia actual sea precisamente halagadora.

En el último año otras tres películas rodadas en Belgrado y Sarajevo han circulado por festivales internacionales. Las tres estuvieron en el festival de Tesalónica. Ver las películas de Paskaljevic o de Dragojevic en los Balcanes es una experiencia aleccionadora: diálogos cuya traducción parece absolutamente anodina para el crítico extranjero, provocan risas o comentarios por parte de los espectadores locales, capaces de reconocer el idioma que habla un personaje o la procedencia de una canción. Esta utilización de la lengua para caracterizar a los personajes —que ya se intuía fundamental en *Underground*— produce cierta opacidad para el espectador foráneo, que ha de ser consciente de que cada personaje tiene una clara identificación nacional que él no siempre logra descifrar.

Neocekivana Setnja (Un paseo inesperado, 1997) de François Lunel (París, 1971) es una película bosnia rodada en Sarajevo durante los bombardeos de 1993. La textura de sus imágenes remite a la propia situación de escasez y precariedad

que relata. Rodada previsiblemente en formatos no profesionales e hinchada luego a 35mm, la iluminación natural, el grano y la imprecisión de los contornos refuerzan la sensación de inestabilidad que intenta reflejar la película. La cámara de Lunel sigue el vagabundeo de Senad, un joven que acaba de salir del hospital y cuya mente parece definitivamente afectada. Destruída su casa por los bombardeos, instalado en la de un amigo, buscando a su chica sin saber dónde vive ni donde trabaja, el protagonista recorre las calles de la ciudad, los bares que no tienen nada que vender, los hospitales, las colas del agua, con una inexorable sensación de extrañamiento, hasta que un accidente de circulación acabe con su vida. La película carece casi de guión, está desprovista de todo efecto dramático y su principal interés reside en su voluntad de hacer cine y dar testimonio de la experiencia humana incluso en las circunstancias más trágicas.

Rane (La herida, 1988), tercer largometraje de Srdjan Dragojevic (Belgrado, 1963) es una producción francesa, y relata las andanzas de dos pequeños delincuentes menores de edad en Belgrado después de la guerra contra Bosnia. Los protagonistas y sus adversarios son adolescentes para los que el único imperativo moral conocido es la ausencia absoluta de moralidad. Inmersos en una cultura del fragmento, su percepción del mundo es inmediata y carecen de visión de conjunto, aunque en este punto surge la duda de si esa ausencia es un rasgo de los personajes o una característica de la propia película, que parece incapaz tanto de remontarse a las causas de la violencia que muestra como de introducir un punto de vista dife-

Libros del proceder

Zygmunt Bauman
Modernidad y Holocausto

Olivier Roy
La nueva Asia central
o la fabricación de naciones

M. de Castro - D. Ndongo
España en Guinea
construcción del desencuentro,
1778-1968

Jacques Adda
**Globalización
de la economía**

Varios autores
La formación de conceptos
en ciencias y humanidades



sequitur

libros del proceder
libros del ciudadano

Libros del ciudadano

John Gray
Postrimerías e inicios
ideas para un cambio de época

Marcos Roitman Rosenmann
**Las razones
de la democracia**

Paul Barry Clarke
Ser ciudadano

José M. Álvarez del Manzano
Fernando Morán
Inés Sabanés
Ideas de Madrid

Información y pedidos:
Apdo. 18010 - 28080 Madrid
sequitur@carrotnet.com

En preparación

H. de la Torre - J. Sánchez Cervelló
Portugal contemporáneo
historia y documentos

Varios autores
**Una historia cultural
del humor**

David Le Breton
El silencio

R. del Aguila, P. B. Clarke,
A. Santos Silva, N. Tenzer
La Política
ensayos de definición

Boaventura de Sousa Santos
Reinventar la democracia
y otros escritos

rente al de los personajes. La cinta deja entrever una sociedad que sale desarticulada de la guerra, así como los efectos de una televisión que difunde y favorece otras formas de violencia. Sin embargo, ciertos estereotipos narrativos, típicos del cine de género, lastran la eficacia de la película. Ejemplo de esta deuda con el cine de acción es su final calcado del de *El bueno, el feo, el malo* de Sergio Leone, cineasta cuya influencia sobre los directores yugoslavos más jóvenes es muy importante, y al que Kusturica, por ejemplo, siempre ha reivindicado. La imagen nada triunfalista de la sociedad serbia que se desprende de la película parece haber disgustado a las autoridades yugoslavas, que le han dado un trato no muy diferente al que ha recibido la obra de Paskaljevic.

El polvorín (Bure Baruta, 1998) de Goran Paskaljevic es una producción francesa, concebida inicialmente como coproducción franco-yugoslava, pero a la que las autoridades serbias han retirado, una vez terminada, todas las ayudas automáticas a las que tiene derecho cualquier producción que cuente con una financiación independiente garantizada. La película se estrenó en Belgrado con gran éxito de público aunque sin posibilidad de anunciarla en las calles y ha desencadenado una importante campaña de ataques en los medios de comunicación oficiales contra Paskaljevic –cuya pertenencia a la oposición a Milosevic es pública y notoria–, acusándole de ser un “traidor a la patria serbia”. *El polvorín* (que tiene distribuidor en España) es una metáfora inmisericorde de la vida cotidiana en Belgrado. Una vida cotidiana, en la que una agresividad difusa pero patente parece ser la continuación de la guerra por otros medios. La película tiene una estructura episódica, enlazada por las andanzas de los varios personajes. Las historias transcurren todas en una sola noche y el común denominador de todos los episodios es el desprecio por la dignidad y la vida humana, y la facilidad con que en tales circunstancias se produce una escalada de violencia. El maestro de ceremonias del “Balkan Cabaret” anuncia a su público (y al de la película): ¡Os voy a joder!, y empieza el espectáculo: un nimio incidente de tráfico se convierte en una tropelía; dos amigos boxeadores se destrozan mutuamente el cuerpo y las ganas de vivir; una gamberrada en un autobús termina con un asesinato; dos desconocidos se suicidan juntos; unos traficantes secuestran y humillan a una pareja en una escena en la que ronda la muerte; un fingido sui-



El polvorín, de Goran Paskaljevic (1998)

cidio por amor termina con un cadáver verdadero; un hurto desencadena el linchamiento de un inocente; una enorme explosión que es un acto de ayuda a las víctimas marca el regreso al cabaret donde el procaz maestro de ceremonias se despide sarcásticamente. La guerra de Bosnia nunca es evocada directamente, pero las vidas rotas de los personajes y esa violencia a flor de piel remiten constantemente a ella.

En febrero, Paskaljevic concedió una entrevista a Positif (nº 458, abril 1999) en la que después de criticar a Milosevic, añade una reflexión atroz en boca de quien acaba de dedicar cien minutos de película a aborrecer del nacionalismo y de las reacciones primarias: “Si mañana bombardean Serbia, y eso puede ocurrir, me da miedo que el final de mi película pueda ser premonitorio; no me quedaría otra opción que convertirme en nacionalista. Si mis dos hijas y mi madre mueren en un bombardeo, mi reacción será forzosamente primaria. ¡Es aterrador!” En el momento de concluir estas notas, hace 48 días que la OTAN bombardea Belgrado ♦

Barcelona, del 1 al 10 de mayo de 1999, mientras la OTAN (y el gobierno español) multiplican el dolor y la muerte en los Balcanes ante la pasividad de la ciudadanía

Bibliografía

Zoran Tasic y Jean-Loup Passek (eds.): *Le cinéma yougoslave*, Centre Pompidou, París, 1986. [Una documentada pero cauta panorámica del cine yugoslavo.]

Mira y Antonin Liehm: *Les cinémas de l'est, de 1945 a nos jours*, Cerf, París, 1989. [La obra de referencia indispensable sobre el cine de la Europa central y oriental.]