

# CINE IDEAL

## ÍNDICE

### EL CINE Y NOSOTROS QUE LO QUEREMOS TANTO

### MALDITOS CINÉFILOS: EL FESTIVAL DE CINE DE GÜEMES

### EMIR KUSTURICA: UN CINE CLÁSICO, IRREVERENTE Y GOZOSO

- La irreverencia política: *El mundo en el que filma Emir Kusturica*.
- El controlado clasicismo: *Kusturica, director de cine*
- El intenso gozo: *Un hombre de Bosnia-Herzegovina*
- Sé..., según Kusturica

### JIM JARMUSCH: EL CINE INDEPENDIENTE Y POSTMODERNO

- Jim Jarmusch o la vida sin argumento
- Jim Jarmusch y sus modos de ver.
- Jim Jarmusch y su inserción en el cine actual
- Jim Jarmusch por Jim Jarmusch

### TERRENCE MALICK: LA CONDICIÓN HUMANA

- Breve y necesaria nota biográfica
- La visión de Terrence Malick sobre los seres humanos
  - Conflictos interiores convulsos*
  - La belleza del exterior*
  - Pensamientos susurrados*
- No soy el hombre que parece: una verdadera entrevista ficticia a Terrence Malick.

### PIER PAOLO PASOLINI: LA DESAPARICIÓN DE LAS LUCIÉRNAGAS

- Nota biográfica
- Dice Pasolini
- Dicen sobre Pasolini
- Decimos sobre Pasolini y sus películas
- La huella de Pasolini en el cine actual

### TERRY GILLIAM: “ROBO OBRAS DE GRANDES AUTORES MUERTOS”

- Todo Gilliam en un solo film: *Miedo y asco en Las Vegas*
- En *Tideland*
- *Brazil*. La distopía

### CINCO PROPUESTAS PARA EL SIGLO XXI

### FILMOGRAFÍA

## EL CINE Y NOSOTROS QUE LO QUEREMOS TANTO

No seríamos lo que somos sin el cine. Preparados, acomodados en el asiento, se apaga la luz y de inmediato se abre una brecha, se inicia el destello por el que luces, movimientos, música, palabras, ideas, acciones de un mundo infinito y conmovedor penetran en cada uno de nosotros y nos fundimos en él. Todo puede suceder. Con su virtualidad y realidad el cine se pliega alrededor de nosotros espectadores. Y nos dejamos rodear, envolver y empapar, a modo de lluvia fina, película tras película, de tal manera que nos vamos convirtiendo en personas diferentes.

El arte del cine provoca deseo, juega con el deseo y nos enseña a desear, pero también permite mantenerlo a distancia, domesticarlo. La mayoría de las veces, al acabar la película queremos compartir, intercambiar ideas: lo que a cada uno le ha impactado, lo que modifica lo que se había pensado o la explicación de cada uno de nosotros. Cada filme nos ofrece claves para interpretar situaciones vitales que antes no habíamos tenido en cuenta o que habíamos pensado y sentido de otra manera. Esa mezcla de ficción y realidad nos gusta, nos divierte, nos enseña, nos hace disfrutar. Amplía nuestra experiencia.

El cine nos pide establecer un pacto ficcional. Concedemos a los directores la posibilidad de jugar con la realidad y con nosotros. Estamos dispuestos a aceptar situaciones no creíbles, imposibles o fantásticas... si ellos lo hacen bien.

El cine provoca conversación con los otros, sí, y también con uno mismo. En la intimidad. Alguna imagen, alguna idea de la pantalla puede relacionarse con nuestros recuerdos y sentimientos, no siempre conscientes, y acaba por pervertir nuestra mente, influir sobre las percepciones y apremiarnos a repensar nuestra existencia. Una complejidad que no siempre manejamos con facilidad. El cine es un mapa, una especie de brújula para nuestros pensamientos y sentimientos. Una aguja magnética que nos sirve para reorientarnos, para hacer girar el rumbo de nuestras ideas, e incluso en alguna ocasión, para cambiar la vida.

El cine ejerce sobre nosotros, espectadores, una fuerza contagiosa. Se transmite de boca en boca. No en vano el éxito de muchas películas se debe a ello. Queremos compartir y hasta influir a otros con los gustos o los estados de ánimo que provoca. Con el cine no se trata solo de elegir entre ilusión y realidad como plantea Morfeo a Neo en *Matrix*. Para los espectadores la realidad y la ilusión que contiene una película son la misma cosa. Eso es transformador. Uno no sale igual que entró. El cine no es una experiencia inocua.

El cine nos permite ser conscientes de las múltiples vidas que no viviremos, de lo limitada que es nuestra existencia. Tal vez por eso es una experiencia infinita que se alimenta a sí misma. Cuanto más cine vemos, más queremos ver, más queremos desear, más queremos vivir.

## MALDITOS CINÉFILOS: EL FESTIVAL DE CINE DE GÜEMES

Para los integrantes del grupo “malditos cinéfilos”, Güemes simboliza la cita anual más importante. En este pueblo de Cantabria, año tras año se viene celebrando el “Festival Internacional de Cine” que, organizado por el comité logístico y con la programación del comité intelectual, lleva camino de ser considerado uno de los diez más importantes del año... tiempo al tiempo. El festival se celebra inexorablemente el último fin de semana del mes de febrero de cada año. En esa fecha el tiempo se conjura para que caigan rayos y truenos, lluvias torrenciales, soplen vientos del oeste y, en fin, acontezcan todo tipo de fenómenos adversos. Es cuando la casa de las hermanas Crespo cumple su función primitiva arrojándonos y propiciando que la proyección de las películas sobre las paredes de la estancia sea, además de una apetencia, una pura necesidad de resguardarse de las inclemencias climatológicas.

No queremos ponerles los dientes largos, no hay plazas libres y nadie cedería su plaza ni por una en la mismísima alfombra roja de Cannes.

Cine de autor, un solo director, filmes proyectados uno detrás de otro en un fin de semana, sin solución de continuidad. Hasta ahora: Jim Jarmusch, Pier Paolo Pasolini, Terrence Malick, Terry Gilliam y Emir Kusturica.

Pero no nos malinterpreten, la intelectualidad no está reñida con el placer. Güemes no es solo un encuentro cinematográfico, es también una reunión lúdica, gastronómica y artística, con veladas inolvidables, publicaciones y obras de arte producidas como prólogo a lo que veremos.

El viernes los comités abren el festival sin público, entre la bendición del cielo que lo riega con aguaceros y lo ilumina con sus rayos. A continuación los comités preparan el plan de trabajo. Se inicia acto seguido la cena de inauguración, normalmente un menú japonés -nos gusta también ese cine-, y comienza el descorche del cava traído de San Sadurní para la ocasión. Se brinda por el cine, por los sueños y las ilusiones y por la amistad renovada. Luego vendrán dos días encerrados en esas casonas maravillosas; con ventanas tan poéticas como se pueda imaginar.

Al día siguiente los invitados acuden con puntualidad británica y con delicias varias para degustar. Son ya clásicos los dulces, las cocadas y los bizcochos y empanadas.

Entre proyecciones se sirve “el vermú”, el gin-tonic o el café. Según las horas. Salimos, protegiéndonos de las inclemencias, al almuerzo y según entramos en el *Food and Rock and Roll*, el dueño, todo servicio y seriedad, declara sin piedad: “ya estáis aquí, todos los años traéis el peor tiempo a Güemes”. Puro *deja vu*. Por la noche la cena de gala tiene lugar en el Bar de Luis en la que nos preguntamos cada año si habrá en el comedor los mismos

comensales. De momento va siendo que sí. ¿Realidad o ficción?, ¿la cena de la marmota?

## **EMIR KUSTURICA. UN CINE CLÁSICO, IRREVERENTE Y GOZOSO**

### **La irreverencia política: *El mundo en el que filma Emir Kusturica***

Los Balcanes constituyen un territorio sin límites claros, diverso, pero similar y lleno de contrastes y contradicciones. Ha sido el caldo de cultivo de heroicidades por la libertad y también de atrocidades filonazis y racistas. Asimismo ha sido cuna de violencia y de cultura clásica de las que, al final, está hecha Europa. No hay que olvidar que la frontera ya desde los tiempos de Roma ha estado situada en lo que hoy es Bosnia.

Sus fronteras son aún más ficticias y cambiantes que cualquier otra. Son siempre el producto de las enormes tensiones políticas derivadas de ser el contacto y el tampón entre oriente y occidente; el amortiguador de eslavismos, germanismos y sovietismos que han pretendido ocuparlos. La Unión Europea y los Estados Unidos de América pensaron que aumentando los nacionalismos balcánicos se contendría la construcción de una gran Rusia heredera de la Unión Soviética. Aquellos que se creían grandes estrategias solo consiguieron la organización de una matanza de la que los ingenuos y pusilánimes europeos se sentían a salvo para siempre.

Oír “Balcanes” -“montaña”, en turco- es pensar en guerra, religión, odio, violación, atraso, destrucción... Lo que ocurrió en Srebrenica, Sarajevo o Mostar en la guerra del final del siglo XX estará en la historia universal de la infamia. Tal vez por eso casi nadie quiere ser considerado balcánico y prefiere ser centroeuropeo. Balcánicos son los otros.

Es un lugar de guerras y conflictos pero también de músicos, de poetas, de mezclas culturales casi imposibles pero que allí van sucediendo durante siglos y con ello creando un laboratorio de relaciones humanas que amplían para bien y para mal las posibilidades de toda sociedad compleja. Pero no es este un artículo sobre política internacional sino el contexto en el que se desarrolla el cine del director del que ahora nos vamos a ocupar: el bosnio Emir Kusturica. Nació en Sarajevo, ama Bosnia y el mundo balcánico y lo ha filmado con todas sus exageraciones y contradicciones. Eso le ha llevado en ocasiones a ser considerado un traidor por unos y otros de los habitantes de ese mosaico de siete naciones que sustituyeron a la antigua unidad eslava (Yugoslavia), organizada bajo el mando de Tito tras la Segunda Guerra Mundial. La labor de este dirigente, hoy denostado como todos los líderes de la época soviética, es ahora vista por muchas personas, entre ellas Kusturica, a la luz de la guerra y la postguerra, como alguien cuya labor, con sus luces y sombras, fue valiosa. De

nuevo esta posición política le ha granjeado enemistades.

Un filme de Kusturica no puede sino ser político y hasta terapéutico, al apostar por una forma no convencional de ver la realidad, las creencias, las etnias, la cultura y la vida cotidiana. El director bosnio está convencido de que el racionalismo europeo no solo no evitó sino que creó la situación que se dio en los Balcanes y que acabó en la terrible guerra.

Sarajevo, toda Bosnia, se presentan en su cine, como un espacio al tiempo real y simbólico. Su cine se adentra en lo real tal y como lo formulaba Jacques Lacan, esto es, como un conjunto de aconteceres imposibles de asumir, de soportar, por su violencia destructiva. Pero también el director crea un espacio mágico -casi en el sentido del realismo mágico de escritores como Gabriel García Márquez-, en el que los seres humanos pueden desarrollar una dimensión afectiva, tierna y surreal que, sin embargo, aparece como creíble e incluso necesaria. La poderosa y colorista eficacia narrativa de sus filmes no impide que desarrollen una fuerte vinculación política. Es el caso de *Papa está en viaje de negocios*, película que deslumbró en Cannes al inicio de su carrera.

Kusturica consigue que lo real, eso que no puede ser asimilado al simbolismo humano y que han venido habitando en los países balcánicos, forme parte de sus películas. Con ello muestra unos territorios de difícil geografía que no es de nadie y, al tiempo, podría ser la de todos nosotros. Sus filmes muestran unos seres humanos necesitados de vivir en el presente, sin aceptar muchos de los convencionalismos habituales y sin demasiado orden en su lógica de vida.

Tal vez el mayor ejemplo lo constituyan sus filmes sobre los gitanos. Se trata de uno de los grupos sociales y étnicos más numeroso y significativo de toda esa zona centroeuropea. Sus películas hablan a menudo de ellos. Directamente, como en *Tiempo de gitanos*, o más culturalmente, como en *La vida es un milagro* o *Gato negro, gato blanco*. No son filmes fáciles desde el punto de vista político ya que ni niegan ni critican ni condenan el racismo. Así ha conseguido exasperar a los racistas y a los antirracistas. Pretende solamente describir el fenómeno que tiene delante de sus ojos. Muestra a los gitanos como personas exageradas, bulliciosas, machistas, explosivas, alegres, hiperconvencionales a veces y extravagantes otras.

Es llamativo que el balcanismo, como el orientalismo que describe Edward Said, no sea algo esencial de esta tierra sino el producto de una construcción europea cuyo origen podemos rastrear. La vida y la obra de Lord Byron estimularon y publicitaron lo que hoy llamamos balcánico. Con ello, como dice el esloveno Slavov Zizek, occidente construye una forma y un lugar para depositar el miedo y lo real; aquello de lo que quiere escapar. Estamos ante un fenómeno intenso del narcisismo de las pequeñas diferencias del que hablaba Sigmund Freud: somos tan iguales que matamos por conseguir ser únicos y diferentes. De hecho, su música, lenguaje, comidas, bailes, ideas, costumbres son prácticamente iguales en estos países recién creados pero se llaman de forma

diferente ¡y no vaya uno a decir que es lo mismo pero con otro nombre! ¿Alguien puede encontrar alguna diferencia que no sea anecdótica entre, por ejemplo, el dios de los cristianos y el de los musulmanes?

Y finalmente, la guerra, el otro gran contexto del cine de Kusturica. Está siempre presente pero, como ocurre en *La cartuja de Parma* de Stendhal, sin abordarla directamente. Los Balcanes se sitúan en el corazón mismo de la contradicción del ser humano. La guerra, esa forma suprema de injusticia y violencia, pero también la vida alegre y vital, están en su cine de forma muy particular y reconocible. En la guerra en Bosnia y Herzegovina el enemigo no era el extranjero, sino el vecino, a veces de la casa de al lado, con el que se había compartido muchos años de vida y un mismo destino. Kusturica es capaz de hablar de esa realidad única y terrible en su cine. Y no era fácil. Para escapar de ese ambiente, en el filme un soldado piensa en su mujer, en la vida que habían comenzado y que continuará a su vuelta, si es que regresa algún día.

Cambio de escenario, cambio de época en *El nuevo mundo* pero no de tema: una historia de amor imposible entre un inglés colonizador y una princesa hija del jefe amerindio. Representantes de dos culturas contrapuestas de difícil conciliación. No existe lugar alguno en el mundo donde puedan vivir juntos, uno no encaja en la sociedad del otro y viceversa.

En la quinta, *El árbol de la vida*, muestra el conflicto esta vez en las relaciones familiares. Una madre amantísima que pretende cuidar a sus hijos y al marido, un padre severo y exigente. En ésta hay hogar, similar al de cualquier familia de los años cincuenta en los Estados Unidos, hay escenas cotidianas pero en medio de profundas disonancias.

El siguiente de sus filmes comienza como cualquier historia de amor: chico encuentra a chica. Se enamoran sin saber que todo amor es frágil y contextual. Del enamoramiento en Francia pasan al conflicto cuando se trasladan a vivir a Estados Unidos. Aparecen las crisis personales, las dificultades, las dudas sobre su amor. En *A la maravilla*, (*To the wonder*), los personajes viven aislados en sí mismos, perdidos, dolidos, sin que el hecho de entender la existencia desde una visión católica les ayude gran cosa.

En principio cuesta comprender la ausencia de la valoración moral en algunos de sus filmes. Pensemos en la pareja de *Malas Tierras*, dejando cadáveres allá por donde pasan. Sin duda hay en Malick una atracción por esos héroes al margen de la ley. No solo para él, algo especial ha de tener esta historia como para que Bruce Springsteen le dedique una canción con el mismo título y tema, y que siga formando parte de sus conciertos.

Nada existe si no hay acción, principalmente en el cine y aún más en el actual. La acción en la filmografía de Terrence Malick es singular, se aparta de todos los convencionalismos. Más que movimiento lo que observamos es el desplazamiento de una mente pensante. Para él la acción adquiere otro significado. Por ejemplo, en *Días del cielo* utiliza el tren como símbolo de

movimiento, velocidad y superación de distancias. Es una forma de indicar las transformaciones de principios del siglo XX. Los otros medios de transporte, los primeros coches, aviones, motos, también están presentes para mostrar el contraste entre el campo y el crecimiento tecnológico. Dos realidades enfrentadas y sin posibilidad de reconciliación.

### *La belleza del exterior*

Frente a los conflictos humanos Malick sitúa la belleza de la naturaleza. Exteriores hermosos, interiores convulsos. El tema de la belleza visual en sus películas es reconocido y pone de acuerdo prácticamente a todos los críticos. Destacan el hecho de que la composición, el paisaje, la naturaleza, la luz y el color son casi un protagonista más en su cine. Se percibe una búsqueda de perfección, más que de equilibrio en este director que explora todas las posibilidades poéticas de la cámara.

Es una belleza que deja al espectador sin palabras o repitiendo tópicos que desvirtúan ese concepto. Es lógico ya que en Malick es una noción potente pero escurridiza. No se trata de una cuestión referida al arte, pues excluiría a los no entendidos. Ni filosófica, solo para las personas con suficiente cultura. Tampoco es una mera sensación placentera ni de gustos. Pero nadie duda de su existencia. Es más, las consideraciones estéticas personales marcan amplias áreas de la vida de cada uno de nosotros y elegimos en función de ellas. Un aforismo señala que “no hay belleza sin reglas”. Pero también es cierto que “no hay nueva belleza sin reglas que romper”. Es lo que los espectadores captan en los largometrajes de Terrence Malick: contemplan e identifican la belleza pero también sienten su complejidad, su ruptura, su singularidad.

El concepto de belleza nos desborda, nos excede. Umberto Eco en la introducción de su libro *Historia de la belleza* propone imaginar la estupefacción que experimentaría un marciano al descubrir un cuadro de Picasso y la descripción de una hermosa mujer en una novela de amor de la misma época. No entendería qué relación existe entre las dos concepciones de belleza. Señala que lo bello es una expresión de libertad de la que disfrutamos como seres humanos en la naturaleza. Escribe: “Nos sentimos libres en la belleza, porque los instintos sensibles están en armonía con la ley de la razón”. Estas ideas se pueden aplicar a lo que Terrence Malick pretende transmitir.

Podemos agrupar en tres los fenómenos de la vivencia estética a los que nos conduce el director.

El primero es la estética elemental basada en las preferencias que todos compartimos. Nos atraen los estímulos de los sonidos armónicos, los paisajes fluviales, las caras simétricas o los cuerpos bien formados. En este sentido, la cuidada elección de la imagen, el sonido y la banda sonora para sugerir en el espectador la emoción por medio de los sentimientos de sus personajes coloca a este director entre los genios del cine.

En el casting que realiza tiene bastante importancia la configuración estética general de los actores, los rostros hermosos y los cuerpos esbeltos. Sin embargo, no son filmes de “guapos”. Que se lo pregunten a los espectadores que fueron al cine a ver a Brad Pitt y abandonaron la sala a media proyección al encontrarse con la complejidad de *El árbol de la vida*. En cualquiera de sus películas se pueden encontrar numerosos ejemplos. Pensemos en la belleza exótica de la princesa Pocahontas (Q’Orianka Kilcher), en *El nuevo mundo*. Se elogia su hermosura, desde luego, pero aún más la expresividad de sus gestos, los movimientos sutiles y ligeros con los que transmite la sensibilidad y respeto por la naturaleza de los nativos. O el parecido del protagonista en *Malas tierras*, un joven Martin Sheen, con James Dean. Pero no son solo bellos protagonistas, sino imágenes polisémicas que aluden a referencias culturales que compartimos.

En sus filmes existe una coherencia total entre lo visual y lo auditivo. La elección de la música raya en lo exquisito. Utiliza con acierto fragmentos de obras de los grandes compositores de la historia de la música: Berlioz, Bach, Mozart, Pärt, Tchaikovsky, Shostakovich o Rachmaninoff. Orff nos acompaña en un paseo por una naturaleza salvaje o Erik Satie subraya los sentimientos de los personajes. Para *Días del cielo* contó con un “músico del celuloide”: Ennio Morricone. El compositor comentaba en una entrevista lo incómodo que se sintió cuando el director le hacía indicaciones sobre su trabajo. Sin embargo, han vuelto a colaborar. Un dato significativo de la atracción que tiene este director sobre los artistas.

Un segundo fenómeno a tener en cuenta son las propiedades que caracterizan las relaciones que se establecen entre los elementos de cada filme. Terrence Malick coloca sus imágenes como cuadros que nos invitan a la contemplación de los paisajes reflejados pero nunca desde una perspectiva puramente esteticista. En *Malas Tierras*, la pareja protagonista emprende un viaje con un horizonte sin fin, para disfrutar de la libertad deseada. Bellas imágenes donde parecen sentir que el paraíso está cerca, al tiempo que el espectador lo percibe como un desolador abandono.

En *Días del cielo* la sencillez y elegancia de las imágenes nos recuerdan los cuadros de Edward Hopper. Destaca la similitud de la casa donde vive el terrateniente, aislada en medio de una gran extensión de tierra y elevada al igual que una de las más conocidas pinturas del artista. Una casa que remarca las diferencias sociales y, también el lugar donde acontecerá el drama de la película: los celos. Cuenta Néstor Almendros en una entrevista que el rodaje de *Días del cielo* solo se podía hacer cuando la luz estaba en la hora mágica del atardecer. Lo que supuso que solo se podía grabar durante veinticinco minutos al día.

Las imágenes de la naturaleza en *La delgada línea roja* y en *El nuevo mundo* nos abruma por su fuerza. En medio de ella la intromisión de los humanos no parece que pueda traer más que destrucción. En estas dos

películas se pone en evidencia una cierta simetría entre las historias individuales y la guerra colectiva. Se sitúa entre la belleza de la naturaleza y la muerte. En el difícil equilibrio que transmite el contraste entre esa serenidad apacible con el ruido de la destrucción de las luchas humanas.

Asimismo tiene resonancias pictóricas. En *El nuevo mundo* se han comparado las imágenes del agua con los lienzos de William Turner, al que se describe como el más grande pintor de la luz, de lo sublime y al que se le sitúa en el origen del expresionismo abstracto. En cada nueva película realiza una nueva aproximación estética, como en *El árbol de la vida* donde se atreve a presentar la historia del universo y por ende de la vida, con unas imágenes que inundan, e incluso parece que van a sobrepasar la pantalla. El filme *A la maravilla* (*To the Wonder*), supone un paso más en la búsqueda para captar el conflicto a través del amor y el desamor, la emoción y los sentimientos materializados en imágenes fílmicas puras.

Un tercer componente de belleza es la relación que se establece entre quien lo percibe y lo externo, “el objeto”. Para que una obra pueda considerarse bella ha de producir una cierta relación en la que se pueda participar. Sus películas provocan el rechazo de algunos críticos y espectadores por su ritmo diferente. Consideran que lo contemplativo es sinónimo de tedioso. Es verdad que por momentos parece que la película casi se detiene, como esperando que el rayo de sol pase entre las ramas para que llegue al espectador... un ritmo al que nos hemos desacostumbrado. En las escenas finales de *El árbol de la vida* el realizador pretende mostrar la esencia del ser humano, de todos los habitantes de la tierra. Es algo que, aunque se nos escape, posee un significado total.

En este sentido, la filmografía de Malick pide paciencia y un cierto esfuerzo de comprensión. Sin ánimo de comparar, pensemos en obras de arte, como *Las señoritas de Avignon*, de Pablo Picasso, ¿acaso posee proporción clásica?, ¿es comprensible a primera vista?, ¿alguien duda de que es una obra de arte maestra?

En su búsqueda de la belleza este realizador rueda horas de metraje, de forma casi compulsiva. Probablemente porque se lo puede permitir por la posibilidad que brinda el cine digital. La desventaja es que implica mucho tiempo en la sala de montaje y desechar gran cantidad de material. En *La delgada línea roja*, de la larga lista de actores reconocidos que participaron en el rodaje, algunos protestaron por aparecer escaso tiempo, casi como un cameo; otros por no salir ni en un solo fotograma a pesar de esforzarse en su interpretación durante la grabación. Parece ser que existe otra *La delgada línea roja*, con el material que dejó apartado.

En cada filme va alcanzando mayor abstracción. Se cuenta que en su última película, *A la maravilla*, (*To the Wonder*), los actores no tuvieron guion. Las indicaciones que recibían eran sumamente imprecisas: que leyeran a *Anna*

*Karenina, Los hermanos Karamazov, El idiota...* Durante el rodaje el criterio era: "desecha las palabras, piensa". Con ello consigue fotografiar el asombro, la duda, la reflexión. Pretende que la imagen fílmica refleje la búsqueda del sentido de la vida, la felicidad, la frustración, la tristeza..., sentimientos que transforman el amor. Sus películas pueden gustar o no pero es innegable que explora nuevas formas de expresar pensamientos, ideas, sentimientos en un estilo diferente, original, alejado de convencionalismos. Es cine.

### *Pensamientos susurrados*

La voz en *off* es un recurso que utiliza en toda su filmografía y con un estilo especial. No recurre a ella como un comentario o narración suplementaria. Y mucho menos como si no supiera hacerlo de otra manera. Para él es un vehículo adecuado para expresar de forma poética la visión espiritual de la existencia humana. A través de las imágenes preciosistas transmite una visión panteísta que pretende ser universal. Y es aquí donde recibe las mayores críticas al irse decantando progresivamente por un enfoque de creyente católico en búsqueda de respuestas sobre la existencia en el mundo.

La voz en *off* sustituye a los diálogos que están reducidos al mínimo. Se inserta en la sala de montaje. Unas veces es tan solo una voz susurrada a modo de soliloquio. Otras pareciera estar interpelando a Dios, al cosmos, a la vida, a la muerte, o al drama de la existencia.

### **No soy el hombre que parece.**

#### **Una verdadera entrevista ficticia a Terrence Malick.**

**P.- El amor siempre está presente en sus películas, contenido, como si tuviera un cierto pudor para representarlo en sus personajes. ¿Es el amor un tema central para usted?**

R.- El amor es todo y está en todo. Es un tema delicado, exige cuidado, atención, respeto y cierta contención. De *Malas tierras* se ha dicho que es una historia de amor trágico. Pretendía saber si se trataba de dos héroes incomprendidos o de dos malvados. Refugiados el uno en el otro ¿era eso amor? En otras, en *Días del cielo* y en *El nuevo mundo*, las mujeres se encuentran con su amor dividido entre dos hombres ¿es el amor una elección? Y luego están los otros amores: maternos, en *El árbol de la vida*; la amistad, en *La delgada línea roja*... Sí, mis películas hablan de amor.

**P.- ¿Qué supone que las mujeres de sus películas sean las que mantienen el amor y la mentira?**

R.- Las mujeres sostienen y muestran el amor y el desamor, son la rutina y la estabilidad necesarias para la vida. Y como viven inmersas en la contradicción de la existencia a veces han de mentir porque en ocasiones la mentira es una

forma superior de amor.

**P.- Familia y educación. En sus filmes dañan, curan... ¿la familia es un problema?**

R.- La familia, la sangre, ata, crea obligaciones, como le recuerdan a la princesa en *El nuevo mundo*: “Lo primero es tu pueblo, anteponlo a tu corazón”. Pero cuando falta el cuidado amoroso de los padres, las personas están indefensas, marginadas, desarraigadas, como se ve en *Días del cielo*. Un abandono aún más extremo se observa en *Malas tierras*. Y luego está la otra parte, esto es, la responsabilidad que sienten los padres por la educación de sus hijos. Ese peso que lleva al padre en *El árbol de la vida* a exigirles que sean algo en la vida, que no se rindan: “no digas no puedo sino me está costando, aún no he acabado...”

**P.- ¿Qué es para T. Malick la propiedad?**

El hombre y la mujer vienen al mundo desnudos y todo lo que necesitan para vivir puede ser dado y bendecido por la naturaleza. Nosotros no hemos creado nada material, solo cosas inmateriales. Y no todas buenas. La codicia es una creación humana y es ella la que nos lleva a la acumulación excesiva de riquezas que aboca a la guerra. El mundo lo dirigen los que tienen mucho más de lo que necesitan; los otros son precisamente los que se desangran en los campos de batalla.

**P.- En sus películas presenta una naturaleza idealizada...**

R.- (interrumpe) todo lo que la naturaleza puede ofrecernos es información, inspiración, no prescripción.

**P.- Pero presenta una relación conflictiva de los hombres con la naturaleza y de los hombres entre sí...**

R.- Ahí fuera no hay otro mundo, solo este... y un hombre solo no es nada. No aceptar esto acaba en la destrucción.

**P.- Sus personajes parecen aceptar de forma pasiva los acontecimientos, las angustias, los conflictos, la destrucción...**

R.- (interrumpe de nuevo) Su visión es demasiado pesimista. Estamos dotados para estar en sintonía con los nuestros, piense en la evolución. Cosa diferente es el comportamiento de un individuo en un momento dado, si sus decisiones son morales o no. Acercarse, alejarse, detenerse para conocer la historia de la humanidad, sus desviaciones, descubrir los fuegos producidos, es una de las razones de nuestro vivir. Sin romanticismo, con esperanza.

**P. Es casi un lugar común decir que el paisaje es un personaje más dentro de sus películas. ¿Está de acuerdo?**

R.- En la cultura es donde se despliega la acción humana con sus valores,

sus deseos y sus intereses. Es un artificio, una convención. Para mí es el mundo de la contradicción, de la pasión, de la inconsistencia. Por su parte, la naturaleza es lo permanente, lo estable. Algo con lo que los seres humanos pueden contar para sus acciones. La cultura inventa nuevas formas de vida que no están determinadas por lo natural pero han de contar con ello. La naturaleza no es un personaje, ni es un marco. La naturaleza es humana, lo humano es naturaleza. Separarlo es barbarie. El paisaje en mis películas es indiferente a las acciones humanas. Pero afirmo que los estados de ánimo provienen de una unión y de un desgarramiento por un paraíso que se ha perdido.

**P.- ¿Cómo consigue plasmar tanta belleza?**

R.- Mis películas transmiten sensaciones de belleza al contemplar los espectaculares paisajes que muestran. Pretendo que sean sinfonías perfectas que afecten al espectador en su totalidad, a su mirada, a lo que oye, a lo que siente, le emociona, imagina o piensa. Así se construye la belleza, una belleza que toca suave y profundamente a quien se deja acariciar o a quien tiene la capacidad de hacerlo. Aunque se dice que algunos de mis filmes *-El nuevo mundo o El árbol de la vida-* son esteticistas, no creo que sea así. Todos ellos transcurren en conflictiva y contradictoria relación con la belleza de las personas y de los paisajes.

**P. ¿Puede vivir el ser humano sin religión? Se dice que su cine es religioso...**

R. No, no puede. Pero no entiendo por religión la sumisión a los imaginados desvaríos de una despótica deidad del desierto de Palestina. La religión describe la vinculación que tenemos con el mundo que nos rodea, con algo que no comprendemos bien, que nos trasciende y a lo que llamamos "Dios". Soy un panteísta y creo que la naturaleza nos habla de esa trascendencia indefinible. Existe el misterio, mis películas tratan de aprehender algo de su realidad y de mostrar que el desarraigo en el que vivimos se da cuando nos desviamos de esa búsqueda, de esa inserción en él. No planteo que vivamos en una cabaña cultivando verduras. Trato de recuperar una tierra entendida como paraíso. La Biblia es un texto para el conocimiento, como lo son los de filósofos como Heidegger o Thoreau o las novelas de Twain, aunque, obviamente, de forma distinta. Se me ha comparado con Kubrick o Bergman. Un honor, pero no; ellos son ontológicamente pesimistas.

**P.- Teniendo en cuenta su encuentro con Martin Heidegger, así como el conocimiento que tiene de su obra, algunos críticos han visto en su filmografía un fuerte influjo de este pensador. ¿Cómo juzga usted esta interpretación?**

R.- Como sabe, siendo estudiante en Oxford intenté hacer mi tesis doctoral sobre el pensamiento de Heidegger, pero el trabajo no llegó a buen puerto, además, antes de dedicarme al cine enseñé filosofía en el M.I.T. ¿Significa eso que al emprender mi carrera cinematográfica quise trasladar mis inquietudes

filosóficas al nuevo código artístico? Puede ser.

**P.- Perdona que le interrumpa, pero me parece que se va usted por las ramas. Me gustaría escuchar una respuesta más directa a mi pregunta de si se considera usted un director “heideggeriano”.**

R.- Planteado así, mi respuesta es no, aunque necesite de algún matiz. Para empezar, ¿de qué Heidegger estamos hablando? ¿Acaso del primero, que persigue la búsqueda del ser a través de una analítica existencial, o quizá del segundo, que lo radica en el lenguaje, reservando a filósofos y poetas la misión de guardarlo? Es cierto que mi primer filme, *Malas tierras*, tiene un cierto aire existencialista, pero el comportamiento tan gratuito del protagonista me recuerda más al existencialismo francés que a Heidegger. En cuanto a *Días del cielo*, mi visión de América nace de la sorpresa, y aunque la mirada se recree en las cosas y en el paisaje, ello no impide que la película exhiba un amargo sabor crítico ¿Qué decir de *La delgada línea roja*? Quizá sea mi película más reflexiva, más filosófica, si usted quiere, pero ello no significa que sea heideggeriana.

**P.- ¿Qué aspectos de la guerra le interesa mostrar en sus filmes?**

R.- En realidad, no me interesan las guerras, ni los Estados, menos aún las banderas. Me sobrecoge pensar que todos nacemos de la misma forma y que todos vamos a morir. Sin embargo, la muerte de cada ser humano es distinta. Las guerras se desarrollan en medio de una naturaleza que no fue creada ni concebida para ser el escenario mudo de la batalla, sino todo lo contrario; es nuevamente el orden natural frente al desorden humano.

**P.- ¿No le parece que abusa de la voz en off?**

R.- No. Para transmitir ideas complejas no basta con las palabras de los personajes, las imágenes que se ofrecen o la música que se escucha. Necesito ampliar las perspectivas, ofrecer más, invitar al espectador a otras miradas. Los personajes hablan poco. Eso facilita que el espectador se recree en lo visual, en el paisaje, en los gestos. La voz en *off* permite comprender detalles y matices incluso más allá de lo que estoy narrando. Pertenece a la acción y, al tiempo, está fuera de ella. Es compasiva unas veces, distante otras, puede producir un efecto dramático y atravesar el tiempo y el espacio, o servir para mostrar otro punto de vista. ¡Es todo un mundo de posibilidades! Es lo más parecido a la conciencia.

**P.- Se afirma que su cine es poético. ¿Qué significa eso?**

R.- No les descubriré América si les digo que llamamos poético a aquello que dice algo importante y que no puede ser dicho de otra manera. Poético es aquello que nos describiría si no viviéramos esa vida cotidiana y alienada en la que se desenvuelve nuestra existencia. No sé si el mío lo es pero le diré qué entiendo por ello. El cine es poético cuando está abierto en su narración o en su estructura, esto es, cuando perteneciendo a un género, lo amplía tanto que se

sitúa fuera de él.

Un filme no puede ser lineal ni menos aún ortodoxo, eso sería un discurso, un ensayo. Es poético cuando consigue ambigüedad ética, ideológica o formal... Es expresionista y sentimental pero no afectado. Lo poético es al tiempo expresión de la consciencia humana y de la sutileza psicológica. ¿Son mis películas poéticas? Eso pretendo.

**P.- ¿Piensa que su cine se vincula a las vanguardias históricas?**

R.- En mi época, la influencia de las vanguardias históricas tenía mucha fuerza. El concepto de arte y pensamiento tradicional había saltado por los aires. Pero mi compromiso y reflexión son los que han ocupado y ocupan a mi época y mi tiempo. No poseo cualidades para otras artes. El cine es la forma de expresión que tuve a mano para experimentar. La cámara me permite plasmar estados de ánimo, dilemas... Algunos han escrito que he copiado a otros artistas plásticos. Pero, cómo no gozar de la belleza prerrafaelita de Jessica Chastain o con el poder expresivo de una casa solitaria en un alto, al más puro estilo de Hopper o con un adagio de Mozart o con la música de Satie... o de la luz que nos ofrece directamente la naturaleza al atardecer.

**P.- ¿Qué sabemos de usted?**

R.- No saben nada. Algunos detalles biográficos más o menos irrelevantes. ¿Por qué esa obsesión acerca de mi persona? Tienen mis ideas, mis películas, mis dudas, mis criterios, mis decisiones... no es necesario conocer a Beethoven o a Picasso o a Twain o a Joyce para entender su obra. Hay que leerlos, escucharlos, contemplar sus trabajos. Me molesta esa versión cotilla del conocimiento. Por eso no quiero fotos, ni entrevistas, ni personalismos. No es una pose de malditismo. Lo que sé de mí, lo que sé del mundo y lo que no sé, está en mis películas. Para mí el cine no es un entretenimiento ni un relato de aventuras. Es un concepto completo que abarca ideas, poesía, narraciones, música, luz, sonido... conciencia. A eso dedico mi vida. Saber de Terrence Malick perjudicaría ver mi cine. No hay instrucciones. Miren mis obras, sientan y piensen.

**P.- ¿Por qué nos ha concedido esta entrevista?**

R.- No son ustedes "nadie" importante en este negocio y les gusta el cine.

## PIER PAOLO PASOLINI: LA DESAPARICIÓN DE LAS LUCIÉRNAGAS

Lo que no expreso muere.  
No quiero que nada muera en mí.  
Mi orgasmo es consumirme  
hasta los detritos de la locura,  
mi orgasmo es ahorrarme,  
no perder una lágrima...  
Me sacude una fiebre de maníaco  
ante la idea de llegar tarde,  
de perder un instante: demasiada vida  
debe afrontar este vivo  
que yo nutro sin tener fuerzas.

(P.P. Pasolini, Diario 1943-1953)

### **Nota biográfica (Bolonia, 1922 – Ostia, 1975)**

Pier Paolo Pasolini es uno de los personajes más relevantes de la cultura europea de la segunda mitad del siglo XX; un intelectual prolífico, aclamado y censurado cuya obra es una referencia ineludible. Aunque fuera de Italia es más conocido como director y guionista, él siempre se consideró poeta y cultivó prácticamente todas las formas literarias. Su obra completa ocupa doce volúmenes, de los que únicamente dos se refieren al cine. Sólo una pequeña parte de la misma ha sido traducida al castellano.

Nace en Bolonia, como primogénito de un teniente de infantería y de una maestra profundamente católica, a la que le une una fuerte relación. A causa de los traslados de su padre vivirá su infancia en unas diez ciudades del norte de Italia. Él afirmaba que le habían convertido en un nómada. Regresará a Bolonia en 1936, en cuya universidad comenzará a estudiar Filosofía y Letras.

Escribe poesía desde niño y publica a los 19 años su primer libro *-Poesía a Casarsa-*, escrito en dialecto friuliano. Funda varias revistas, realiza dibujos, bocetos y estudios con técnicas diversas, da clases particulares, corrige pruebas de imprenta y trabaja como periodista y traductor.

En 1950 se traslada a vivir a Roma e inicia su vínculo con otros escritores y con el mundo del cine, en el que comienza como actor, guionista y asesor del lenguaje de los bajos fondos romanos. Hace crítica literaria y se consagra como novelista con *Muchachos de la calle* (1955) y *Una vida violenta* (1959). Durante esta década y la siguiente desarrolla su mayor producción literaria aunque continuará publicando hasta su muerte novelas, libros de poemas, antologías poéticas, dramas y ensayos.

La fama internacional le llega en los años sesenta, con una sucesión de

filmes de gran impacto en los que combina el realismo con conceptos revolucionarios acerca de la política, el sexo o la violencia. Sus películas son cada vez más controvertidas, lo que le ocasionará varias denuncias por obscenidad.

Se autodefinía como “católico marxista”, lo que le hizo impopular entre sus compañeros de izquierdas. Afiliado al Partido Comunista en 1947, es expulsado dos años más tarde, tras una denuncia por corruptor de menores. Las acusaciones y los juicios por este motivo se sucederán a lo largo de una vida rodeada de polémica y escándalo; a pesar de lo cual fue un intelectual ampliamente reconocido, obtuvo varios premios literarios y gozó de una posición económica acomodada.

Vivió las contradicciones de la historia italiana en un momento de profundos cambios: el paso del fascismo a la democracia, en el contexto de una guerra civil, y la transformación de una sociedad arcaica en capitalista y consumista. Pasolini los percibió como procesos involutivos, de corrupción de las costumbres y de pérdida de los valores. Su obra critica la homogeneización de la cultura y la destrucción de las tradiciones populares y polemiza tanto con el catolicismo como con el marxismo oficial, a los que denomina “las dos iglesias”. A ambas reprocha no entender la cultura de sus propias bases proletarias y campesinas.

Su cuerpo apareció brutalmente mutilado en un vertedero de la ciudad de Ostia, el 2 de noviembre de 1975, cuando estaba a punto de estrenarse *Saló o los 120 días de Sodoma*. Las circunstancias de su muerte nunca fueron del todo esclarecidas, aunque al año siguiente se declaró culpable a un joven chaperero. Sin embargo, se especuló con la idea de que ese crimen pudo ser alentado u organizado por algunas personas poderosas que deseaban verle muerto a causa de la crítica que impregnaba todas sus manifestaciones creativas. Solamente cuatro horas antes de su muerte hablaba del peligro de un nuevo fascismo en una entrevista para la *Stampa Sera*.

Pasolini ha sido reiteradamente estudiado desde perspectivas biográficas y ensayísticas, analizando tanto su universo personal como la repercusión internacional y posterior de su filmografía. Desde la década de los noventa se han realizado sobre él películas, cortometrajes, documentales, obras de teatro, series de televisión, novelas, ensayos y monografías críticas. También la revista político-cultural *Mientras tanto* ha sido especialmente prolífica en el análisis del personaje y de su obra.

### **Dice Pasolini...**

“Han dicho que tengo tres ídolos: Cristo, Marx y Freud. En realidad mi único ídolo es la Realidad”.

“Alimento un odio visceral, profundo, irreductible, contra la burguesía, contra su suficiencia, su vulgaridad; un odio mítico, o, si lo prefiere, religioso”.

“Hay una ideología real e inconsciente que unifica a todos, y que es la ideología del consumo. [...] El consumismo es lo que considero el verdadero y el nuevo fascismo”.

“El gran mal del hombre no estriba ni en la pobreza ni en la explotación, sino en la pérdida de singularidad humana bajo el imperio del consumismo”.

“El gran país que se estaba formando dentro del país -es decir, la masa obrera y campesina organizada por el P.C.I. y los intelectuales más avanzados y críticos-, no habían advertido que las luciérnagas estaban desapareciendo”.

“Durante la edad "represiva" el sexo era una delicia, porque se hacía a escondidas y era una burla a todas las obligaciones que el poder imponía. En cambio, las sociedades tolerantes, como se declara la nuestra, el sexo produce neurosis, porque la libertad concedida es falsa y, sobre todo, es concedida desde arriba y no ganada desde abajo”.

“La sociedad burguesa digiere todo: amalgama, asimila y digiere todo. Pero en cada obra donde la individualidad y la singularidad se afirman, con originalidad y violencia, hay algo no integrable”.

“En el momento en que perdí la ilusión gramsciana de poder hacer grandes obras nacionales que a la vez fueran populares comencé a hacer filmes difíciles, que estuvieran en contra de la capacidad de consumo de la masa. De esto dimana automáticamente un segundo hecho: ¿para quién están hechos estos filmes? Están realizados para “élites”, pero cuando digo “élites” no me refiero a “élites” privilegiadas en el sentido clásico de la palabra. [...]. Es un tipo de “élite” muy politizado, al que yo quiero dirigirme”.

“Me gusta y me seguirá gustando Charlot. Últimamente he visto *El Circo*, y he salido en éxtasis por la belleza del filme, y con una profunda vergüenza por haberme hecho director. Me gusta mucho Dreyer, sobre todo *La Pasión de Juana de Arco*; me gusta Mizoguchi, y después, un pequeño grupo, entre los que meteré a Buster Keaton. Descubiertos últimamente podría citar a Renoir y Tatí. Mi constelación es esta más o menos. Añadiré a Murnau. Estos los he descubierto más tarde. También a Von Stroheim”.

“Tengo la mentalidad de un animal herido, expulsado de la manada”.

*Fragmentos de una carta a su amiga Silvana Mauri*

(Roma, 10/02/1950)

“Verás que quien lleva una existencia doble no puede ser otra cosa que

ambiguo [...]. Aquí en Roma puedo encontrar mejor que en otro sitio el modo de vivir ambiguo ¿comprendes?, y al mismo tiempo el modo de ser sincero, de no engañar a nadie [...]. Lo que más me urge ahora es ser claro para mí y para los demás: de una claridad feroz, sin medias tintas. Es el único modo de hacerme perdonar por aquel muchacho espantosamente honesto y bueno que sigue siendo alguien dentro de mí.

Por eso a veces [...] soy gélido, “malo”, y mis palabras “hacen daño”. No es una postura “maudit”, sino la necesidad obsesionante de no engañar a los demás, de escupir fuera de mí lo que también soy. [...]. Necesito exponerme a la vergüenza pública porque ya no quiero engañar a nadie.

Los que como yo están destinados a no amar según la norma acaban por sobrevalorar la cuestión del amor.

Tengo la intención de trabajar y amar, ambas cosas con desesperación.

Yo he sufrido todo lo que se puede sufrir, no he aceptado mi pecado, no he pactado nunca con mi naturaleza y ni siquiera me he acostumbrado a ella. Yo nací para ser sereno, equilibrado y natural: mi homosexualidad estaba de más, estaba fuera, no tenía que ver conmigo. Siempre la he visto al lado como un enemigo, no la he sentido nunca dentro.

Me han castigado sin piedad.

Fue en Belluno cuando tenía tres años y medio (todavía no había nacido mi hermano) cuando sufrí por primera vez esa atracción dulcísima y violentísima que se me ha quedado dentro siempre igual, ciega y oscura como un fósil.

[...] has sido para mí algo especial y diferente a todo lo demás: tan excepcional que no encuentro ninguna explicación, ni siquiera una de esas explicaciones larvadas y tan concretas que se nos aparecen en nuestro monólogo interior, en las maniobras más astutas de nuestro pensamiento. [...] has sido para mí la mujer que hubiera podido amar, la única que me ha hecho entender lo que es una mujer, y la única que he amado hasta cierto límite. Bien sabes cuál es ese límite: pero ahora tengo que decirte que algunas veces lo he traspasado, no sé cómo ni cuándo, tímidamente, localmente, pero lo he traspasado. [...] pero no te he dicho nada de mi ternura porque no me fiaba de mí. No me obligues a añadir más, compréndeme. [...] y eso simplemente porque eres la única a quien amo de verdad, hasta el sacrificio”.

### **Dicen sobre Pasolini...**

“Con Pier Paolo Pasolini hemos, ante todo, perdido a un hombre profundamente bueno, apacible, encantador, con un alma capaz de los mejores sentimientos, un hombre que odiaba la violencia [...] y desgraciadamente la

violencia lo ha truncado.

Hemos perdido además a lo que algunos llaman alguien diferente, yo digo que también alguien semejante, hemos perdido al diferente y al semejante.

Hemos perdido ante todo a un poeta. [...] a un poeta extraordinario, que creó algo nuevo y extraordinario en Italia, creó la poesía civil de izquierda

Hemos perdido también a un narrador. El narrador de los suburbios, de los "ragazzi di vita", de la "vita violenta".

Y además hemos perdido un cineasta por todos conocido. Él aprendió de los japoneses, aprendió del mejor cine europeo, e hizo luego un conjunto de películas, algunas de las cuales estaban inspiradas —digamos— por ese realismo suyo que yo lo llamo romántico, es decir, un realismo arcaico, un realismo "gentile" y al mismo tiempo misterioso. Otras inspiradas en los mitos [...] además de un gran mito suyo, el mito del subproletariado.

En fin hemos perdido a un ensayista [...]. Por más que fuera un escritor de potencial decadente, por más que fuera extremadamente refinado y manierista, ponía atención en los problemas sociales de su país"

*(Fragmentos de la oración fúnebre de Alberto Moravia en su funeral, Roma, 05/11/1975)*

"Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pasolini dice: "el autor ha reemplazado en bloque la visión del mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo". Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una "subjetiva indirecta libre". No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas, o bien subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una forma pura que se erija en visión autónoma del contenido".

*G. Deleuze, 2005*

## **Decimos sobre Pasolini y sus películas...**

Pasolini invita a abandonar la rutina, el aburrimiento, los lugares conocidos, lo previsible, lo cómodo, lo políticamente correcto, el escenario bicolor, el bien y el mal, el hombre y la mujer, el camino único, la línea recta, pero también el lugar de las promesas, de las soluciones, de las alternativas, de las posibilidades.

Amplía la tolerancia del espectador hacia lo cruel, lo sucio, lo injusto, no porque tras la visión de sus películas todo ello nos parezca mejor o irremediable, sino porque lo pone ante nuestros ojos, lo desnuda, lo muestra tal y como es (o, mejor, tal y como él lo ve), buscando con ello traspasar los límites de lo establecido.

Examina al detalle nuestras grandes invenciones, nuestras creaciones y nuestras instituciones. Todo lo que ha dado a la sociedad actual la categoría de moderna, democrática, avanzada y liberal: las relaciones de pareja, la sexualidad, el trabajo, la familia, los movimientos artísticos, los partidos políticos o la religión. Pasolini adopta un punto de vista tan original, sugerente, seductor y excéntrico que le hace único.

Todo entra en crisis cuando nos lo muestra Pasolini, pero ¿podemos deducir, como suele hacerse, que donde hay crisis surge una alternativa? Y, en este sentido, ¿qué camino nos muestra Pasolini?, ¿hay salida?, ¿hacia dónde? ¿puede mejorar nuestra vida? Y ¿qué es mejorar?, ¿podemos pensar en la existencia de una sociedad menos injusta? Se introduce con descaro en todos los campos en los que se juega lo que Gramsci denominaba “hegemonía cultural”. En este sentido su cine es revolucionario. Se plasma la contradicción irresoluble entre el mundo de las ideas y los conceptos y el de las prácticas y la materialidad. Es marxista a medias. Tiene en cuenta las condiciones históricas, pero no tanto como factor de explicación de lo que nos pasa, sino como elemento de la contradicción que motiva y explica.

Se escenifica el debate entre las ideas fuertes, completas, totales y antiguas frente a las débiles, parciales y postmodernas. Oscila en su valoración entre unas y otras.

Desarma, no da respuestas, no ofrece soluciones, ni siquiera una pista. Invita a comenzar un camino, el que él recorre cuando adopta el cine como lenguaje y como una forma de extrañamiento de sí mismo, de reinención de su identidad. De lucha.

Hay un punto lúcido y pesimista en su obra. Somos esclavos de las decisiones que tomamos. No es algo que deprime sino que habla a favor de la reflexión, la responsabilidad y el compromiso. Presenta una doble belleza en sus

personajes: una que poseen las personas de las clases bajas; la otra, la de las clases altas. No solo es una posición poética sino política ya que muestra que la belleza es una operación mental del que mira, no una característica esencial de la realidad. La delgada capa de la elegancia burguesa, la fina superficie de la cultura, salta por los aires frente a la fuerza del deseo. Es una advertencia contra la hipocresía.

Las ideologías, todas, tanto las de derechas como las de izquierdas son, como decía Marx, una mistificación de la realidad, formas de narcisismo. De ahí que merezca la pena buscar espacios nuevos de pensamiento y acción. La práctica de la libertad contiene peligros que provienen de lo social y de lo personal: la animalidad y la perversión. Ambas pueden ser emocionantes y ambas llevan con facilidad a la destrucción de lo humano. El fascismo tiene esa conmovedora dualidad terrible.

Todo es dual y posible: lo sagrado y lo real, los mitos y la razón, la muerte y la vida, el amor y el sexo, el deseo y la náusea, el placer y el dolor, la belleza y la fealdad, la creatividad y la destrucción, la soledad y la compañía, la esperanza y la desesperanza, la corporeidad y el sentimiento, la libertad y la esclavitud, el pasado y el presente, la estética y el discurso, el camino y el final. Y en todas esas polaridades el cuerpo se sitúa como centro, como objeto y sujeto de todo lo que ocurre, en sus películas y en el espectador.

El abuso que el poder ejerce sobre las personas, que trata al cuerpo humano como una mercancía para desnaturalizarlo, quitarle la palabra y someterlo a la esclavitud forma parte de las relaciones públicas y privadas.

El cuerpo se presenta como objeto total, como foco de placer y de experiencias; pero también como depositario de las agresiones, la crueldad y la violencia y cuanto mayor es el poder y el conocimiento, mayores son las perversiones. Llega a provocar en el espectador una respuesta corporal, que rompe lo racional y genera desolación y pesadumbre. Y en ningún aspecto se ve mejor que en lo sexual. El sentido real del sexo es una metáfora eterna de las relaciones de poder. El poder manipula los cuerpos, transforma las conciencias y crea valores alienantes que se expresan en los decorados de tonos pasteles y delicados que contrastan con las fuertes escenas de sexo.

El paisaje es un personaje más, dotado de una gran fuerza poética. A veces es la periferia de la ciudad, un paisaje desolado, espacio de la marginalidad, de la trasgresión, una escombrera en la que se arrojan y ocultan sentimientos. En otras ocasiones es el marco colorista, sensual, donde se desarrolla una acción desbordante. Frente a los paisajes, emergen los primeros planos de los rostros en los que el cineasta se detiene y recrea, para confesar o delatar, en silencio, la vida de su dueño.

El genial toque de desequilibrio de su cine es lo que lo convierte en una obra de arte y no un mero decorado. Propone una reflexión. Viene a hablarnos de la parte que falta en toda historia, el agujero de la cerradura, lo inconcluso, la

introducción del azar.

Se describe un escalofriante augurio de la sociedad del siglo XXI.

### **La huella de Pasolini en el cine actual**

Pasolini transmite en sus películas su complejo universo personal: crítico, solidario, comprometido, empático, sencillo, insatisfecho, incomprendido, conflictivo y contradictorio. Y lo muestra, poéticamente, a través de imágenes que evocan la realidad no solo del cineasta, sino también de las personas y del entorno que observa y le preocupa. Tenía la particularidad de mirar hacia donde no debía y visibilizar las barriadas obreras, el proletariado marginal y las desigualdades. Critica a la burguesía de la época y plasma la influencia de la sociedad de consumo en los más desposeídos.

En su filmografía no existe una conexión explícita entre lo artístico, lo social y lo político, a pesar de su íntima relación. Es el espectador quien debe construirla a través del diálogo con los rostros anónimos, los arrabales o el lenguaje sencillo de sus actores no profesionales. Su cine es personal y trasgresor, trata de profundizar en la naturaleza del hombre y deja abiertas las cuestiones que aborda.

Fue un adelantado a su tiempo. Casi no tiene herederos en el cine actual, algún director se entrecruza con él o confluye en los márgenes, como Emir Kusturica, Ken Loach o Robert Guédiguian. Esto se relaciona con varias características del propio Pasolini. De una parte porque comienza a dirigir siendo ya un poeta y novelista afamado, y su cine contiene tantos ingredientes literarios, poéticos y semiológicos como cinematográficos. No se encuentra esta característica en otros directores “politizados” que no han estado sometidos a tanta polémica, estética, cultural y personal. Por otra, su filmografía es eminentemente narrativa y más preocupada por proponer un juicio a la conciencia del espectador que a contarle una historia. El cine de las cuatro últimas décadas, por el contrario, es esencialmente descriptivo al que le importa más cómo describir que el contenido de la historia.

Algunos críticos y cineastas sí reconocen su herencia en directores y guionistas. Giordano Macci señala referencias en la película *Non essere cattivo*, de Claudio Caligare elegida en 2016 para competir por el Oscar en habla no inglesa. También Macci la encuentra en el guionista Vincenzo Cerami, quien expresa el dolor y la tragedia de la pequeña burguesía con una nueva lengua, heredera del compromiso y la libertad de Pasolini.

Otros críticos como Domínguez y Barcellós descubren en la obra de Almodóvar “similar movimiento de distanciamiento respecto a la representación

naturalista del mundo y del cuerpo”, aunque por caminos opuestos, y ven un claro vínculo “entre la verdad despojada (Pasolini) y el sutil juego de revelación y ocultamiento (Almodóvar)”.

Por su parte Eulalia Iglesias describe su rastro en Eloy de la Iglesia, tanto en el modo de tratar temas “tabúes e incómodos”, como en “la forma apasionada y bruta con la que se acercó a la realidad de los márgenes”. Considera que Pasolini continua siendo un referente para otros cineastas como Michel Haneke, Pablo Larraín, Claire Denis o Takashi Miike: “40 años después, el cine y la consciencia intelectual militante, apasionada, provocadora y visionaria de Pasolini siguen más vigentes que nunca”.

Interesante es la aportación de Helena Lumbreras, quien descubrió en el cine de Pier Paolo Pasolini pero también en el de Francesco Rosi y Gillo Pontecorvo, una herramienta de lucha política contra el franquismo. Así mismo, rastrea la influencia de Pasolini en filmes de corte literario e historicista que como *Honor de cavalleria*, de Albert Serra, no renuncian a plasmar una belleza pura y primigenia en su forma de describir.

## TERRY GILLIAM: “ROBO OBRAS DE GRANDES AUTORES MUERTOS”

Cuando nos enfrentamos por primera vez al cine de Terry Gilliam (1940 Minnesota) se nos plantea una cuestión que tiene su origen en el mundo del arte: ¿es necesario para disfrutar de la contemplación de una pintura conocer las referencias culturales que encierra?, y aplicado al cine: ¿para disfrutar y valorar el cine de Terry Gilliam necesitamos conocer y comprender las referencias culturales que su cine alberga? El propio autor reconoce expresamente ser un mero ladrón de obras de “grandes autores muertos”, sin embargo afirma “inspirarse” en dichas obras para construir la propia y nunca copiarlas. No es un dilema sencillo en el cine de Gilliam.

Literatura y viaje. Dos de las más importantes constantes de su cine. El propio director participa de este discurso. En 1964 hubo de enfrentarse al reclutamiento para Vietnam y, como él mismo señala, decidió hacer todo lo que estuviera en su mano para obtener la declaración de “inútil”. Pero pese a todos sus esfuerzos fue declarado “apto” y decidió entonces enrolarse en la Guardia Nacional, la llamada “brigada de las medias de seda”. Al final resolvió iniciar su propio viaje vital, su propia catarsis existencial, abandonar EE.UU. y evitar así la llamada a participar en la guerra de Vietnam. Para el joven Terry Gilliam el ejército no tenía más fin que proyectar una imagen verosímil de autoridad y eficacia, por la desesperada necesidad de ocultar la realidad de la pura incompetencia de la institución.

Viajó por Europa, emigró al Reino Unido y renunció finalmente a la nacionalidad estadounidense. Pasó en su *Grand Tour* por España, donde fue confundido con El Cordobés, por su parecido físico con el torero. Pura ironía, ahora soldado versus torero. Este viaje abrió los ojos a Gilliam que comenzó a plantearse si realmente el estilo de vida americano era el mejor posible. La experiencia supuso un descubrimiento de nuevas formas de vida y le proporcionó una sensación de libertad que él mismo describe como “alucinante”.

Terry Gilliam se identificó con la sensación de frustración y locura por conflictos que ocupaban a los EE. UU. en aquella época. Pasó de ilusionarse con la generación del cambio a vivir la profunda frustración e inanidad de los setenta. Es la época de la crisis energética del petróleo, del final de la guerra de Vietnam, del conflicto árabe-israelí, del *Watergate*, del auge del terrorismo y de las dictaduras militares en América del Sur con la intervención estadounidense.

Pasen y vean, el mundo es complejo...

**Todo Gilliam en un solo filme: Miedo y asco en Las Vegas**

La película *Miedo y asco en las Vegas*, está basada en la obra literaria homónima, de Hunter S. Thompson. Gilliam afirma que la cita de Samuel Johnson: “Aquél que se convierte en una fiera se libra del dolor de ser hombre”, es la mejor forma de entender su película, en la que el miedo es el verdadero tablero de juego en el que se desenvuelven sus protagonistas.

Al presentarse este filme por primera vez ante el público, las críticas no fueron buenas. Terry Gilliam lamentó entonces profundamente que ni uno solo de los críticos cinematográficos hubiera leído el libro y que este hecho resultaba lamentable. El escritor Hunter S. Thompson (Louisville, Kentucky 1937-2005) fue un periodista y escritor estadounidense, inventor y gran figura del llamado periodismo *gonzo*; periodismo que parte de eliminar la división entre el sujeto y el objeto, entre la ficción y la no ficción y finalmente entre la objetividad y la subjetividad. Thompson trabajaba para la revista *Rolling Stone* y se hizo famoso por llevar siempre con él y a todas partes una de las primeras máquinas de fax. Entregaba sus artículos, en muchas ocasiones de forma casi ilegible y siempre a última hora, con el tiempo justo para ser publicados, lo que se convirtió, precisamente, en parte de su éxito. Thompson colaboró con el ilustrador Ralph Steadman, con el que también lo haría Terry Gilliam, cuyas ilustraciones utiliza magistralmente en sus filmes. Thompson incluso desarrolló un símbolo, para representar el nuevo periodismo *gonzo*, que consiste en una gran mano roja con dos pulgares, uno en cada lado de la mano, que con el puño cerrado contiene en el centro un pedazo de “peyote”, bien conocido por sus efectos alucinógenos.

De hecho, fue el propio ilustrador Ralph Steadman el que pidió durante años a Terry Gilliam que llevara a la gran pantalla la novela de Thompson; lo cual finalmente hizo, siendo los protagonistas de la película los actores Johnny Depp y Benicio del Toro. Johnny Depp hace una interpretación magistral del propio Hunter S. Thompson, bajo el seudónimo de “Raoul Duke”, que algunos calificaron como “caricaturesta” y lo era. Un gran Benicio del Toro interpreta a su abogado Oscar Zeta Acosta, alias “*Dr. Gonzo*”, un samoano de ciento veinte kilos con camiseta de malla amarilla y manga corta. Johnny Depp consigue tal fusión con el personaje que el propio Gilliam cuenta cómo cuando Ruby Wax, la actriz de comedia y famosa entrevistadora, vio la película dijo que le odiaba “por ser el hombre que había convertido a Johnny Depp en “infollable”; a lo que el director contestó que sólo pretendía nivelar el terreno de juego para los demás.

La novela está ambientada en una ciudad de Las Vegas, representada como icono turístico y de consumo *kitsch* durante los momentos críticos de la guerra de Vietnam y los últimos coletazos del movimiento contracultural de los años 60. Muestra a los protagonistas como forajidos en un viaje explosivo, en un Chevrolet descapotable rojo: *el Gran Tiburón Rojo* (el coche como símbolo de la libertad en EE.UU.) y con una maleta cargada de drogas. Describe un caos generalizado que acaba casi en un delirio irreverente; sin duda alguna con la intención de escandalizar. En este caso a los EE.UU., la nación más poderosa del mundo que se sitúa según el propio Terry Gilliam justo en el fin del sueño

americano.

El escritor describe Las Vegas como un lugar en el que “no hay piedad para un delincuente drogado. En este lugar es como en el Ejército: prevalece la moral del tiburón, la de devorar a los heridos. En una sociedad cerrada en la que todo el mundo es culpable, el único delito es que te cojan. En un mundo de ladrones, el único gran pecado es la estupidez “.

El argumento de la obra es un viaje real protagonizado por el autor junto con su abogado para cubrir un fotorreportaje de la mejor carrera de motocross por el desierto, *El Mint 400*, y la Convención Nacional sobre Drogas, de los Fiscales de Distrito de Las Vegas. Ambos acontecimientos son utilizados para reflejar el final de la década de los años 60 en la “progre” y *cool* California. Es el tiempo del gran incendio contracultural, en el que la juventud quema las cartillas de reclutamiento para la guerra de Vietnam, mientras huye a México como la mejor forma de evitar la llamada forzosa del ejército, el *I want you*, del Tío Sam. Eclosión de los hippies, los Panteras Negras y de la canción protesta. El propio libro de Thompson comienza con una dedicatoria a Bob Dylan por *Mister Tambourine Man*. El escritor pidió que se tocara esta canción en su funeral, al ser su pieza favorita, mientras sus cenizas eran disparadas por un cañón. Y todo ello tras haberse suicidado de un disparo en la cabeza a los 67 años de edad. En el libro se refleja esta crisis social, especialmente en el ya famoso discurso de la ola: “Y esto, creo yo, fue el motivo [...] aquella sensación de victoria inevitable sobre las fuerzas de lo Viejo y lo Malo [...]. No tenía ningún sentido luchar [...] ni por parte nuestra ni por la de ellos. Teníamos todo el impulso; íbamos en la cresta de una ola alta y maravillosa...”

Época por tanto de hogueras y activismo radical, de auge del folk-rock y de la canción protesta, de la cultura de las drogas y del sexo libre que, a partir del año 1971, iría perdiendo irremediamente su fuerza y anunciando un sentimiento totalmente opuesto al optimismo de sus primeros años, para acabar enfrentando la realidad de la guerra de Vietnam.

Viendo la película de Terry Gilliam, el espectador desconocedor de la inspiración del director y de la obra de Thompson, nunca podría imaginar que tal historia esté basada en hechos reales. Su exageración conduce al paroxismo llegando finalmente a no diferenciar entre el mundo de lo psicotrópico y el mundo real. El hecho de que el protagonista relate la historia en primera persona y estando completamente drogado justifica sus extrañas alucinaciones, los delirios, o los flash-backs que el personaje nos va mostrando sin solución de continuidad y nos aproxima al anarquismo crítico frente al sueño americano de bienestar y seguridad.

Otra de las referencias literarias fundamentales del filme de Terry Gilliam y de su película es el libro *En el camino* (*On the Road*, 1957), obra escrita entre 1948 y 1949 por Jack Kerouac, quien relata otro viaje real y memorable por las carretas americanas y que comienza: “y así fue como realmente se inició toda mi

experiencia en la carretera, y las cosas que pasaron son demasiado fantásticas para no contarlas”. De nuevo el viaje real versus el viaje imaginario. El libro, casi una biblia de la generación *beat*, narra los viajes enloquecidos de los protagonistas, Dean Moriarty, un demente puro, un pordiosero o un ángel y del propio narrador, en Cadillacs prestados y Dodges desvencijados. Alcohol, drogas, orgías, marihuana, éxtasis y angustia se despliegan alejándose del *establishment* y echando a la carretera las cloacas de la América subterránea. En la vida real, el escritor Jack Kerouac (Sal Paradise), Neal Cassady (Dean Moriarty) y el gran William Burroughs (Old Bull Lee) fueron los protagonistas del viaje y de la mitificación de La Ruta 66, madre de todas las carreteras americanas.

En la magnífica película de Gilliam, la imaginación es la que mejor nos permite controlar y sobrevivir al mundo que nos circunda. Es el punto de fuga. La realidad es sustituida por las alucinaciones, mostrando así tanto el lado bueno, como el malo de las drogas, con situaciones tan surrealistas, como el interior abigarrado, asfixiante y desasosegante de la habitación del hotel en el que se alojan los protagonistas. Imágenes como la cola del lagarto o la inundación de agua son impactantes. Sin duda, la droga es una forma de vivir, una alternativa vital, pero distorsiona la realidad y lleva la imaginación a límites incontrolables e irreversibles en muchas ocasiones. La sociedad critica el uso de drogas, pero no podemos dejar de lado que la diferencia entre drogas legales e ilegales no la deciden los consumidores sino los gobiernos. No nos cabe duda que influenciados por las multinacionales y los grupos de presión, esos a los que nadie pone cara.

Sorprende, pero no es menos cierto, que en otros viajes universales, como el de Ulises en la Odisea, sus compañeros pasan la mayor parte del tiempo borrachos y en estado contemplativo; o que la principal afición de los personajes del Ulises de Joyce en su particular viaje sea la bebida: beber hasta que solo quede uno en pie, origen (romántico) del término *gonzo*, puro *slang* irlandés y que Jung consideraba como la enciclopedia de la patología psíquica del mundo moderno.

La película *Miedo y asco en Las Vegas* es, en definitiva, un puñetazo en el estómago que nos invita a interpretar el mundo no de forma unívoca sino aceptando que es multidireccional y que existen numerosas realidades que nadie quiere ver: la locura, el miedo o los drogadictos.

En la novela que origina este filme, el tema recurrente que refleja bien la situación y el espíritu que se describe es la canción de los *Rolling Stones* titulada *Compasión por el diablo* (*Sympathy for the Devil*), compuesta por Mick Jagger, e inspirada en otra obra literaria, la novela de Mijaíl Bulgákov *El maestro y Margarita*. Su letra dice:

*Encantado de conocerte,*

*espero que adivines mi nombre,  
pero lo que no logras entender,  
es la naturaleza de mi juego.*

*Me quedé a ver qué pasaba en San Petesburgo,  
cuando vi que era la hora del cambio.  
Maté al Zar y a sus ministros,  
Anastasia gritó en vano.  
Montaba un tanque, ostentaba el rango de general,  
cuando estalló la guerra relámpago (Blitzkrieg)  
y los cuerpos apestaban.*

*...  
Miraba con regocijo mientras vuestros reyes y reinas  
lucharon durante diez décadas  
por los dioses que ellos mismos crearon.  
Grité: ¿quién mató a los Kennedy?  
cuando después de todo fuimos tú y yo*

*....  
Como cada policía es un criminal  
y todos los pecadores son santos,  
como la cara (de una moneda), es la cruz,  
llámame simplemente Lucifer.  
porque necesito un poco de compostura,  
así que si me encuentras, ten un poco de cortesía,  
ten un poco de conmiseración y un poco de gusto.  
usa toda tu bien aprendida educación,  
o convertiré tu alma en basura, uh sí.*

Vamos lector, póngase una camisa Acapulco de malla amarilla, súbase al Gran Tiburón Rojo, anímese a cruzar el desierto, comience a aullar al verse cargado de drogas extremadamente peligrosas, tales como: dos bolsas de hierba, setenta y cinco pastillas de mescalina, cinco hojas de ácido, un salero medio lleno de cocaína, una galaxia de pastillas multicolores, un cuarto de tequila, un cuarto de ron, una caja de cervezas, una pinta de éter puro y dos docenas de amyls, adrenocromo puro y una planta entera de estramonio. Ahora escuche a todo volumen, una y otra vez, *Sympathy for the Devil*, con un cielo lleno de vampiros lanzándose en picado contra el coche, y a ciento cuarenta kilómetros por hora hacia Las Vegas... probablemente ya sabe que el conductor de este Cadillac está en un horrible y balbuciente estado de estupor espasmódico. Y, si lo duda, al menos siéntese en su magnífico sofá burgués y no se pierda esta brillante película.

### **En Tideland**

Todas estas realidades ocultas para el *establishment* y muchas otras, están también presentes en la, probablemente, mejor película de Terry Gilliam: *Tideland*, no apta para menores de 18 años, ni para mentes torturadas. Está basada en otra gran obra literaria homónima, esta vez del escritor Mitch Cullin y que, a su vez, se inspira en la obra de William Faulkner *A Rose for Emily*. Se trata de una historia situada en una Texas rural, puro gótico sureño y surrealista.

La casa de *Miss Emily* nos recuerda a *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, y ¡cómo no!, al cuento de *Alicia en el País de las Maravillas*, con el que guarda múltiples referencias.

*Tideland*, película de culto y cuento de misterio. Nuevamente cine, literatura y referencias pictóricas -sin duda, Andrew Wyeth- como excusa para presentar a la reina de las drogas, el ángel exterminador: la heroína; acompañada de otros monstruos que nos habitan como la necrofilia, la taxidermia, el travestismo, la epilepsia, la pedofilia, el incesto, entre un sinfín de temas casi prohibidos. Es una obra en la que la infancia se identifica plenamente con la época de la inocencia - que no del desconocimiento-, siempre inexorablemente rota, en muchas ocasiones, como en *Tideland*, repentina e inesperadamente, pero ya para siempre. Recordemos que la *heroína* que deriva de heroica, es un opiáceo comercializado por Bayer (1895) y lanzado al mercado, al mismo tiempo que la aspirina, como calmante de la tos infantil y publicitada como el sustituto no adictivo de la morfina y efectos heroicos.

Terry Gilliam se mueve en aguas turbulentas, y no da en esta película una respuesta sencilla al sentido de la vida, y quizá ésta sea una de sus grandezas como autor, como creador, que logra trascender la obra que él mismo califica como “una experiencia vigorizante de ilimitada libertad creadora”. La pregunta es ¿qué coño es este mundo? La respuesta de Terry Gilliam es extrema. La realidad en *Tideland* es una sucesión infinita de yuxtaposiciones inexplicables. El director no juzga, ni siquiera intenta razonar, sino simplemente presentarlas al espectador, quien no tiene más remedio que recoger el guante lanzado y detenerse a reflexionar, para intentar buscar su propio camino, su propia visión del mundo, su propio viaje vital.

Al final puede ser esta falta de respuesta el motivo por el que Gilliam se refugie en el mundo de los niños y rechace de plano la realidad de los adultos, concebida como una continua sobreexplicación racional. La infancia, como en *Tideland*, comprende el mundo de la fantasía de los cuentos de hadas, de los que el director es un confeso admirador. Pero en la infancia también caben los monstruos porque la vida da miedo y hay que estar preparados para ello.

El mundo onírico de Gilliam está envuelto en rarezas: inquietantes cabezas rotas de muñeca que se convierten en personajes secundarios de la película, la presencia del cadáver momificado de un padre yonqui y el poder de la imaginación de una niña. Anormalidades que son la mejor forma de sobrevivir al infierno terrenal y llegar al país de las maravillas. La película describe un universo cerrado, decadente y consanguíneo..., niños que no son precisamente criaturillas inocentes y desvalidas, ni mucho menos fácilmente vulnerables. El director asegura que con la escena en la que Jeff Bridges, una vieja estrella del rock, está a punto de chutarse un pico y la niña le ha preparado la heroína y la jeringuilla, perdió la simpatía de, al menos, la mitad del público. Y no tuvo precisamente mucho. Pero declara que disfruta haciendo cosas caóticas, extrañas e inesperadas, producto mismo de la realidad.

No sorprende saber que en la infancia de Terry Gilliam, la influencia más importante fue la radio, al carecer en su casa de televisión; lo que sin duda dio lugar a que tuviera que imaginar la realidad y, en definitiva, el mundo extramuros. Hemos de pensar en un niño cuyo padre era carpintero y construía casas en los árboles, e iglús en la nieve, como ejemplo de arcadia, de paraíso natural, de la existencia sin más límites que el día y la noche. Y que crece con los cuentos de los hermanos Grimm y la Biblia, como referencias que le obligan a criticar un idealismo excesivo, en muchas ocasiones por medio del cinismo y de la ironía. Sobre *Tideland*, Gilliam ha dicho que le permitió “entrar en contacto con mi niño interior, que siempre he sospechado que es una niña”.

Posteriormente su traslado a la ciudad haría aflorar ante sí la realidad de la sociedad americana; y, al mismo tiempo, la necesidad de expresar sus sentimientos, su desacuerdo crítico, ácido, casi reaccionario capaz de traspasar los límites sociales y culturales impuestos y generalmente aceptados para explorar nuevas vías. Aquí encontramos el tema de la Utopía que en Terry Gilliam se vincula a la nostalgia de la infancia perdida, de los lugares mágicos interrumpidos y que se opone al adulto que vive, ya sin ilusión, en una realidad más absurda aún que la fantasía de un niño.

Mientras rodaba *Tideland* se celebraban las elecciones presidenciales de 2004 que dieron la victoria por segunda vez a George W. Bush. Para el director fue increíble e incomprensible la estupidez y autodestrucción en la que se sumieron los estadounidenses con aquella decisión. Poco después, en 2006, tras el fracaso económico de la película, decidió definitivamente renunciar a la ciudadanía estadounidense.

### ***Brazil*: La distopía**

Llega entonces la necesidad, para entender su evolución, de echar la mirada atrás y de ver la obra maestra de Terry William: *Brazil*. Un mundo en el que John Kennedy y Martin Luther King fueron sustituidos por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. La película está inspirada en la distopía de George Orwell 1984.

En el número 288 de la revista cinematográfica francesa *Positif*, el propio Gilliam comentó la imagen que dio origen a *Brazil*: *“Hace algunos años buscaba paisajes naturales para Jabberwocky y un atardecer me encontré en un pueblo del País de Gales llamado Port Talbert. Un lugar muy feo, triste, en una región minera, la imagen de una vida desesperante. Fui a la playa, una especie de desaguadero público y allí, un individuo provisto de una radio portátil escuchaba esta música tan alegre y sincopada, evocadora de la evasión latina. Esta es la imagen de la que ha salido mi película, y yo sostenía que el título fuese el de esta canción, a pesar de todas las objeciones de la gente del estudio. Mi idea era que este título expresaba muy bien el espíritu de la película, un cruce de*

*Frank Capra y Franz Kafka*".

La música a la que alude Gilliam es evidentemente el tema *Brazil* que popularizó Xavier Cugat, y que se titula en realidad *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, considerada como un himno de la música brasileña.

A Gilliam lo que le interesa es precisamente ese contraste entre un mundo idílico pero irreal y una realidad gris y aplastante como es la mina. Será esta línea divisoria entre los sueños del protagonista y la realidad exterior uno de los temas centrales de la película. Sam Lowry, su protagonista, es una especie de Juan Nadie, un hombre como la mayoría que se verá inmerso en una terrible trampa de la que no saldrá nunca. Sobre esta trampa hay escritas muchas obras literarias que ya son clásicas.

Utopía, es una palabra de origen griego, cuyo significado es precisamente negativo: "no hay tal lugar". La irónica y justiciera obra de Tomás Moro titulada *Utopía*, muestra la diferencia entre la imaginación y la realidad de la existencia. Al igual que la obra de George Orwell *1984*, (escrita en 1948, en el ya famoso baile de números) plantea la diferencia entre la idealización y la realidad. Es la madre de todas las distopías. En ella retrató el estalinismo, el nazismo y por extensión los totalitarismos. Su protagonista, el inolvidable Winston Smith, acabaría aceptando finalmente que 2 más 2 son 5.

La obra de Terry Gilliam trata a su vez del tiempo y de los viajes al pasado y al futuro, de la realidad trasmutada por la fantasía, de la realidad no aceptada, con una ironía crítica que convierten al filme en pura tragicomedia. La distopía imagina un futuro aterrador al que nos ha conducido la locura humana del presente y, si bien alimenta el género de la ciencia ficción, la historia contemporánea ha mostrado ese horror en numerosas ocasiones.

El fin último de la sociedad que se describe en *Brazil*, es la esclavitud de la humanidad y su control productivo en un neofeudalismo, donde el estado o el poder público ha perdido el concepto decimonónico de servicio público al ciudadano, verdadero origen de lo público. Ese poder es el que en la actualidad rescata bancos de la quiebra que han sido arruinados y saqueados por la élite, inyectando dinero público que pagan todos los ciudadanos. Pero, por el contrario, no es capaz de aprobar una ley de dación en pago que pudiera liberar a los ciudadanos de ese feudalismo capitalista en el que se encuentran sin salida. Como diría Terry Gilliam: *No Way Out*: paga o en paria te convertirás.

La distopía tiene más referencias literarias clásicas, como *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, que gozan de varias versiones cinematográficas. Posteriormente aparecerán otros autores como Philip K. Dick, tan admirado por Terry Gilliam, que recogen la época postindustrial y la aparición de la robótica, de las grandes corporaciones y de las redes informáticas. Su mejor representación es la imprescindible *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Y ya más actual *La carretera*, de Cormac McCarthy, ganadora del premio Pulitzer y que anuncia noches más oscuras

que la oscuridad y días más grises, cada uno, que el anterior, en una distopía que se dirige hacia el mundo post calentamiento global.

Resulta interesante que frente a la *Utopía* de Tomás Moro, lo opuesto, la distopía, genere tantas obras y esté en muchas ocasiones tan cercana a la realidad. Se nos presenta un mundo feliz, una utopía consumista, un mundo ideal que, en realidad, oculta lo más oscuro del sistema. La rápida desaparición de la parte comunitaria y moral de la organización social es sustituida por la económica y la política, como instrumentos de un poder omnímodo y distanciado de los intereses de los ciudadanos. En definitiva, nada más y nada menos que la alienación humana de la que la reciente película de George Miller *Mad Max: furia en la carretera* constituye un presagio.

Gilliam sitúa *Brazil* en los años 40, en el final de la era industrial y la sustitución de las centrales eléctricas por las nucleares. Anticipa el mundo del culto al cuerpo y de las operaciones de estética, como exigencia impuesta y no como opción o como terapia, el de las pantallas pequeñas que todos miramos continuamente, el de la información y su control y venta a las grandes corporaciones.

No podemos olvidar que el cine de Terry Gilliam es un cine postmoderno, donde lo visual goza de una omnipotencia plena que nos conduce por laberintos rotos por los sentidos y por la disolución temporal, a través de saltos entre mundos reales e imaginarios. Poesía cinematográfica que oscila entre la fábula y la realidad y que modifica irremediamente la consideración del mundo, creando una sensación de inquietud permanente. Quizá por este motivo el gran proyecto del director, inacabado, sea otra obra de la imaginación y la locura, como es *The Man Who Killed Don Quixote*.

Si algo nos enseña Gilliam es que la única forma de sobrevivir a la realidad es a través de la imaginación que desarrolla por medio de una estética visual poderosa sobre un contenido político bien estructurado. Aquí entramos en la segunda parte de su actividad artística: el gran creador gráfico y dibujante que es.

Su universo contiene continuas referencias a la corriente dadaísta, a las vanguardias y al surrealismo. En sus películas utiliza también referentes pictóricos clásicos como Brueghel o el Bosco. El propio director declara que su película *Jabberwocky*, es un homenaje a ellos y que más de la mitad de las imágenes de la película las había copiado directamente de sus cuadros.

Y no sólo pintura o literatura. Es inolvidable el guiño en *Brazil* a Dalí, a Gala y a la gran diseñadora Schiaparelli con la aparición del sombrero zapato que creó en 1937, en colaboración con Salvador Dalí.

La obra de Terry Gilliam es ilimitada, traspasa fronteras, en este caso entre lo trágico y lo cómico, entre la fantasía y la realidad, entre el sueño y la pesadilla. Ahora, lector, siéntese y disfrute como espectador de la obra de este imaginativo

y original autor.

## CINCO PROPUESTAS PARA EL SIGLO XXI

Los cinco directores cuyos filmes hemos contemplado en Güemes ofrecen una mirada interesante y variada para poder concebir en qué consiste el sujeto humano en la situación social, política y cultural en los inicios del siglo XXI.

La subjetividad se configura como un discurso construido a partir de deseos, intereses y valores que se expresan a través de un lenguaje, una vivencia emocional y unas prácticas de acción. Ese conjunto se muestra en el cine y se crea a través de él. La experiencia humana genera formas de cine que genera, a su vez, tipos de experiencia: un bucle casi mágico.

A lo largo de estos años hemos elegido las películas de los directores aquí presentados: Emir Kusturica, Jim Jarmusch, Terrence Malick, Pier Paolo Pasolini y Terry Gilliam. Son “cinco magníficos”. Sin duda otros podrían haber sido seleccionados pero estos cumplen los criterios que nos parecieron necesarios para el análisis en el que estamos interesados:

1. Son extraordinarios directores. La calidad de sus películas es hoy ampliamente reconocida.
2. Son muy diferentes entre sí. El trabajo, el estilo fílmico de cada uno no se solapa con el de los otros.
3. Los temas en los que se centran son diversos. En conjunto describen casi todos los aspectos de las dimensiones humanas.
4. Son directores conocidos para los aficionados. Ni de culto para cinéfilos, ni autores de masas.
5. Tienen una filmografía limitada lo que hacía posible revisar casi toda su obra en poco tiempo.

Representan cinco miradas originales y poéticas a lo que somos los seres humanos. Sin que sea su objetivo, aportan formas de comprensión de nuestra subjetividad y presencia en el mundo. Desde luego su cine no es moralista ni pragmático. Las propuestas que obtenemos son las que a nosotros nos ha parecido que se destilan del conjunto de su filmografía y de su actitud crítica y lúcida con lo que somos y vivimos.

*Kusturica o la alegría tradicional*

Vivimos en un mundo globalizado y ya inmerso en una cultura digital. Una vida que se da dentro de una lógica productiva, hiperocupada y muy dependiente de las nuevas tecnologías. Kusturica propone una cierta vuelta a una manera de vivir llena del gozo por las pequeñas cosas de las que siempre ha estado hecha la existencia: sexo, comida, música, fiesta, amistad, exageración. Desde este punto de vista vuelve a un mundo tradicional pero no en el sentido de conservador o reaccionario. Al contrario, habla de la conexión necesaria con la tierra y lo material -analógico, se diría ahora- sin la que seríamos un tanto zombies.

#### *Jarmusch o la contingencia pasiva*

Una de las más profundas enseñanzas orientales es la fuerza de lo pasivo. Desde Buda hasta Ghandi podemos valorar el poder de esa práctica. Jarmusch, lejos de esas ideas, propone, sin embargo, la aceptación del azar, de todo lo que ocurre. Aprovechar aquello que acontece. No modifica el mundo ni lo pretende. Se vive lo que sucede desde una óptica personal y eso se convierte en algo enormemente crítico con la forma de vivir que nos propone el orden social.

#### *Malick o la lucidez desesperanzada*

Coincide con los demás en sus posiciones críticas pero incide en los aspectos más espirituales, místicos. Propone una lucidez ante la existencia y la sociedad muy exigente. No cabe sino una cierta desesperanza y desamparo. Sin embargo no se trata de una propuesta nihilista sino sabia, al plantear la doble condición humana de seres activos y desolados. Sin la primera seríamos mancos, sin la segunda ciegos.

#### *Passolini o la marginalidad crítica*

Como los demás directores vuelve a situar la marginalidad en el centro de la experiencia de liberación. Propone formas diferentes de experimentar la consciencia de la opresión política e ideológica. Para él estar en los márgenes implica no tener aspiraciones de aceptación social. Pero sin renunciar a ser consciente de lo que un sistema capitalista antidemocrático, represor y antipopular supone. Y con ello desarrollar nuevas formas de lucha.

#### *Gilliam o la excentricidad imaginativa.*

Sabemos que en el centro de la corriente solo se puede dejarse llevar por ella o hacer hercúleos esfuerzos por no dejarse arrastrar. El método Gilliam es

más interesante y práctico. Adopta una posición excéntrica y rara. Un tanto loca, si no fuera porque es controlada, decidida y lúdica. Un director imaginativo que se atreve a pensar sin utilizar la corrección o la coherencia. Anima a tener confianza en la propia capacidad mental.

Las cinco propuestas no garantizan la libertad y el placer pero los apoyan, los estimulan, los posibilitan... en los inicios de este complicado siglo XXI.

...vivimos en el filo del presente, sabiendo que todo puede desvanecerse  
pero también que en cada instante de goce se revela un enigma que  
siempre estará vedado a los dubitativos.

Rafael Argullol

## FILMOGRAFÍAS

No están incluidos en las filmografías los trabajos como estudiantes, los cortos, los documentales o las colaboraciones en filmes colectivos.

### EMIR KUSTURICA

El Último Héroe, (preproducción)

*On the Milky Road*, 2016

*Words with Gods*, 2014

Prométeme (*Zavet*), 2007

La vida es un milagro (*Život je čudo*), [HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/2004%22%20%5Co%20%222004"](https://es.wikipedia.org/wiki/2004%22%20%5Co%20%222004) 2004

[HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/Gato\\_negro,\\_gato\\_blanco%22%20%5Co%20%22Gato%20negro,%20gato%20blanco"](https://es.wikipedia.org/wiki/Gato_negro,_gato_blanco%22%20%5Co%20%22Gato%20negro,%20gato%20blanco) Gato negro, gato blanco (*Crna mačka, beli mačor*), [HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wi"](https://es.wikipedia.org/wi) 1998

[HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/Underground\\_\(pel%C3%ADcula\)"](https://es.wikipedia.org/wiki/Underground_(pel%C3%ADcula)) *Underground*, [HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/1995%22%20%5Co%20%221995"](https://es.wikipedia.org/wiki/1995%22%20%5Co%20%221995) 1995

[HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/Arizon"](https://es.wikipedia.org/wiki/Arizon) El sueño de Arizona (*Arizona Dream*), [HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/1993%22%20%5Co%20%221993"](https://es.wikipedia.org/wiki/1993%22%20%5Co%20%221993) 1993

[HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/Tiempo\\_de\\_gitanos%22%20%5Co%20%22Tiempo%20de%20gitanos"](https://es.wikipedia.org/wiki/Tiempo_de_gitanos%22%20%5Co%20%22Tiempo%20de%20gitanos) Tiempo de gitanos (*Dom za vešanje*), [HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/1988%22%20%5Co%20%221988"](https://es.wikipedia.org/wiki/1988%22%20%5Co%20%221988) 1988

Papá está en viaje de negocios (*Otac na službenom putu*), [HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/1985%22%20%5Co%20%221985"](https://es.wikipedia.org/wiki/1985%22%20%5Co%20%221985) 1985

[HYPERLINK "https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%BFTe\\_acuerdas\\_de\\_Dolly\\_Bell?"](https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%BFTe_acuerdas_de_Dolly_Bell?) ¿Te acuerdas de Dolly Bell? (*Sjećaš li se, Dolly Bell*), 1981

### JIM JARMUSCH

Paterson, 2016

Solo los amantes sobreviven (*Only Lovers Left Alive*), 2013

Los límites del Control (*The Limits of Control*), 2009

Flores rotas (*Broken Flowers*), 2005

Cafe y Cigarrillos (*Coffee and Cigarettes*), 2003

El camino del Samurai (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*), 1999

*Dead Man*, 1995

Noche en la tierra (*Night on Earth*), 1991  
*Mystery Train*, 1989  
Bajo el peso de la ley (*Down by Law*), 1986  
Extraños en el paraíso (*Stranger Than Paradise*), 1984  
*Permanent Vacation*, 1980

## **TERRENCE MALICK**

Caballo de copas (*Knight of Cups*), 2015  
A la maravilla (*To the Wonder*), 2012  
El árbol de la vida (*The Tree of Life*), 2011  
El nuevo mundo (*The New World*), 2005  
La delgada línea roja (*The Thin Red Line*), 1999  
Días del cielo (*Days of Heaven*), 1978  
Malas tierras (*Badlands*), 1973

## **PIER PAOLO PASOLINI**

Salo (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), 1975  
Las mil y una noches (*Il fiore delle mille e una notte*), 1974  
Cuentos de Canterbury (*Il racconti di Canterbury*), 1972  
El Decamerón (*Il Decameròn*), 1971  
Apuntes para una orestida africana (*Appunti per un Orestide africana*), 1970  
Medea (*Medea*), 1970  
Porcile (*Porcile*), 1969  
Apuntes para un film sobre la India (*Appunti per in film sull'India*), 1968  
Teorema (*Teorema*), 1968  
Edipo Rey (*Edipo Re*), 1967  
Pajaritos y pajarracos (*Uccellacci e uccellini*), 1966  
El Evangelio según Mateo (*Il Vangelo secondo Matteo*), 1964  
Mama Roma (*Mammna Roma*), 1962  
Accatone (*Accatone*), 1961

## **TERRY GILLIAM**

El teorema zero (*The Zero Theorem*), 2013  
El imaginario del doctor Parnassus (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*), 2009  
*Tideland*, 2005  
El secreto de los hermanos Grimm, (*The Brothers Grimm*), 2005  
Miedo y asco en Las Vegas (*Fear and Loathing in Las Vegas*), 1998  
12 Monos (*Twelve Monkeys*), 1995  
El rey pescador (*The Fisher King*), 1991

Las aventuras del Barón Munchausen (*The Adventures of Baron Münchhausen*), 1989

*Brazil*, 1985

Los héroes del tiempo (*Time Bandits*), 1981

La bestia del reino (*Jabberwocky*), 1977

Los caballeros de la mesa cuadrada (*Monty Python and the Holy Grail*), 1975

## Agradecimientos

No seríamos nada sin los demás. El ser humano es un ser social, incluso cuando es, o dice ser, asocial, pues lo es por puro hastío o por defensa propia. Y, en este caso, nuestro deber es agradecer a todos, a “los demás”, su participación en el Güemes Film Festival que venimos celebrando anualmente bajo el nombre de Malditos Cinéfilos, ya que, evidentemente, sin ellos, no hubiese sido posible su celebración. Sus numerosas contribuciones nos han ayudado a interpretar mejor a los autores, a intentar comprender el mundo que nos rodea a través de sus obras, de sus personales visiones. Sin todo ello, no hubiese sido posible el libro que tenemos entre las manos ni las obras que ya están en la red a disposición del público sobre Pasolini y Malick. Así, aunque pasemos por la vida sabiendo, o queriendo ignorar en muchas ocasiones, que todo lo que tiene un principio también tiene un final, esta pequeña obra permanecerá y es, en gran medida, gracias a todos vosotros:

Marisa Álvarez, Coral Barbero, Gloria Bermejo, Julia Cacho, Adelina Calvo, Ana Gemma Elosua, Gema G. Santos, Maite Gómez, Reyes González, Violeta González, Mar Martínez, Olga Meng, Laura Nieto, Carlos Nieto, Macu Sanz y Carlos Rodríguez.

HYPERLINK "<http://g.msn.com/AIPRIV/es-es?adhc=1>" \t "\_blank"

“Entrevista” realizada en el marco del Güemes Film Festival por el colectivo *Malditos Cinéfilos*

### III. EMIR KUSTURICA: UN CINE CLÁSICO, IRREVERENTE Y GOZOSO

#### *La irreverencia política: El mundo en el que filma Emir Kusturica*

Los Balcanes constituyen un territorio sin límites claros, diverso, pero similar y lleno de contrastes y contradicciones. Ha sido el caldo de cultivo de heroicidades por la libertad y también de atrocidades filonazis y racistas. Asimismo, ha sido cuna de violencia y de cultura clásica de las que, al final, está hecha Europa. No hay que olvidar que la frontera ya desde los tiempos de Roma ha estado situada en lo que hoy es Bosnia.

Sus fronteras son aún más ficticias y cambiantes que cualquier otra. Son siempre el producto de las enormes tensiones políticas derivadas de ser el contacto y el tampón entre oriente y occidente; el amortiguador de eslavismos, germanismos y sovietismos que han pretendido ocuparlos. La Unión Europea y los Estados Unidos de América pensaron que aumentando los nacionalismos balcánicos se contendría la construcción de una gran Rusia heredera de la Unión Soviética. Aquellos que se creían grandes estrategias

solo consiguieron la organización de una matanza de la que los ingenuos y pusilánimes europeos se sentían a salvo para siempre.

Oír *Balcanes* —*montaña*, en turco— es pensar en guerra, religión, odio, violación, atraso, destrucción... Lo que ocurrió en Srebrenica, Sarajevo o Mostar en la guerra del final del siglo XX estará en la historia universal de la infamia. Tal vez por eso casi nadie quiere ser considerado balcánico y prefiere ser centroeuropeo. Balcánicos son los otros.

Es un lugar de guerras y conflictos, pero también de músicos, de poetas, de mezclas culturales casi imposibles pero que allí van sucediendo durante siglos y con ello creando un laboratorio de relaciones humanas que amplían para bien y para mal las posibilidades de toda sociedad compleja. Pero no es este un artículo sobre política internacional sino el contexto en el que se desarrolla el cine del director del que ahora nos vamos a ocupar, el bosnio Emir Kusturica.

Nació en Sarajevo, ama Bosnia y el mundo balcánico y lo ha filmado con todas sus exageraciones y contradicciones. Eso le ha llevado en ocasiones a ser considerado un traidor por unos y otros de los habitantes de ese mosaico de siete naciones que sustituyeron a la antigua unidad eslava (Yugoslavia), organizada bajo el mando de Tito tras la Segunda Guerra Mundial. La labor de este dirigente, hoy denostado como todos los líderes de la época soviética, es ahora vista por muchas personas, entre ellas Kusturica, a la

luz de la guerra y la posguerra, como alguien cuya labor, con sus luces y sombras, fue valiosa. De nuevo esta posición política le ha granjeado enemistades.

Un filme de Kusturica no puede sino ser político y hasta terapéutico, al apostar por una forma no convencional de ver la realidad, las creencias, las etnias, la cultura y la vida cotidiana. El director bosnio está convencido de que el racionalismo europeo no solo no evitó sino que creó la situación que se dio en los Balcanes y que acabó en la terrible guerra.

Sarajevo, toda Bosnia, se presentan en su cine, como un espacio al tiempo real y simbólico. Su cine se adentra en lo real tal y como lo formulaba Jacques Lacan, esto es, como un conjunto de acontecimientos imposibles de asumir, de soportar, por su violencia destructiva. Pero también el director crea un espacio mágico —casi en el sentido del realismo mágico de escritores como Gabriel García Márquez—, en el que los seres humanos pueden desarrollar una dimensión afectiva, tierna y surreal que, sin embargo, aparece como creíble e incluso necesaria.

La poderosa y colorista eficacia narrativa de sus filmes no impide que desarrollen una fuerte vinculación política. Es el caso de *Papá está en viaje de negocios*, película que deslumbró en Cannes al inicio de su carrera.

Kusturica consigue que lo real, eso que no puede ser asimilado al simbolismo humano y que han venido habitando en los países balcánicos, forme

parte de sus películas. Con ello muestra unos territorios de difícil geografía que no es de nadie y, al tiempo, podría ser la de todos nosotros. Sus filmes muestran unos seres humanos necesitados de vivir en el presente, sin aceptar muchos de los convencionalismos habituales y sin demasiado orden en su lógica de vida.

Tal vez el mayor ejemplo lo constituyan sus filmes sobre los gitanos. Se trata de uno de los grupos sociales y étnicos más numerosos y significativo de toda esa zona centroeuropea. Sus películas hablan a menudo de ellos. Directamente, como en *Tiempo de gitanos*, o más culturalmente, como en *La vida es un milagro* o *Gato negro, gato blanco*.

No son filmes fáciles desde el punto de vista político ya que ni niegan ni critican ni condenan el racismo. Así ha conseguido exasperar a los racistas y a los antirracistas. Pretende solamente describir el fenómeno que tiene delante de sus ojos. Muestra a los gitanos como personas exageradas, bulliciosas, machistas, explosivas, alegres, hiperconvencionales a veces y extravagantes otras.

Es llamativo que el balcanismo, como el orientalismo que describe Edward Said, no sea algo esencial de esta tierra sino el producto de una construcción europea cuyo origen podemos rastrear. La vida y la obra de Lord Byron estimularon y publicitaron lo que hoy llamamos balcánico. Con ello, como dice el esloveno Slavoj Zizek, occidente construye una

forma y un lugar para depositar el miedo y lo real; aquello de lo que quiere escapar.

Estamos ante un fenómeno intenso del narcisismo de las pequeñas diferencias del que hablaba Sigmund Freud: somos tan iguales que matamos por conseguir ser únicos y diferentes. De hecho, su música, lenguaje, comidas, bailes, ideas, costumbres son prácticamente iguales en estos países recién creados pero se llaman de forma diferente ¡y no vaya uno a decir que es lo mismo pero con otro nombre! ¿Alguien puede encontrar alguna diferencia que no sea anecdótica entre, por ejemplo, el dios de los cristianos y el de los musulmanes?

Y finalmente, la guerra, el otro gran contexto del cine de Kusturica. Está siempre presente pero, como ocurre en *La cartuja de Parma* de Stendhal, sin abordarla directamente. Los Balcanes se sitúan en el corazón mismo de la contradicción del ser humano. La guerra, esa forma suprema de injusticia y violencia, pero también la vida alegre y vital, están en su cine de forma muy particular y reconocible.

En la guerra en Bosnia y Herzegovina el enemigo no era el extranjero, sino el vecino, a veces de la casa de al lado, con el que se había compartido muchos años de vida y un mismo destino. Kusturica es capaz de hablar de esa realidad única y terrible en su cine. Y no era fácil.