

La "verdad" poética al servicio de la historia: una hermenéutica de *Before The Rain* (Milcho Manchevski)

Poetic "truth" at the service of History: a hermeneutics of Before The Rain (Milcho Manchevski)

RESUMEN: *Before the Rain* (1994) fue rodada antes de que la Guerra de los Balcanes llegara a Macedonia. Hay mucho de biográfico en la historia principal del fotorreportero premio Pulitzer que regresa a casa después de muchos años viviendo en el extranjero; y esto explica en parte que sea tan verosímil la descripción del contexto histórico, con la tensión creciente entre macedonios y albaneses. Aunque las pretensiones de la película son sobre todo poéticas y la guerra de los Balcanes sólo es un contexto histórico, la película ha sido considerada como un reflejo complejo y profundo de las causas y consecuencias del conflicto balcánico. A la luz de estas conclusiones, y utilizando la hermenéutica de Ricoeur, trataré de indagar cómo es posible que un cine de autor –subjetivo tanto en la forma como en el fondo– refleje la realidad histórica de modo más completo –verdadero– que el periodismo o la misma disciplina histórica contemporánea.

Palabras clave: Cine e Historia, Hermenéutica, Iconología, Europa del Este, Balcanes, Ficción vs. Realidad.

ABSTRACT: *Before the Balkans war reached Macedonia, a young native director left us his brilliant debut film –Before the Rain (1994)–, which narrates in three parts different love stories running in parallel, winning thirty international prizes, as well as being Oscar nominated for best foreign film. The film has been an object of great study on the part of historians. But what is at issue is something more than a historical or social document; it is the entire propo- sal connivance of European cultures and religions, in demonstrating in the most graphic manner, that there are always more in common than differences. The article looks to demonstrate how this cinema has forged from the "limes" not only the inheritance of the best of the European tradition of philosophical or sapiencial cinema, but over all invites reflection in a cordial yet daring manner over the complex identity of Europe at the end of the second millennium.*

Key words: *Film and History, Hermeneutics, Iconology, Eastern Europe, Balkans, Fiction vs. Reality.*

1. Introducción

La Guerra de los Balcanes ha proporcionado temas de inspiración para varias películas de diversa índole, desde la comedia en clave social de *Beautiful People* (Jasmin Dizdar, 1999), pasando por la ironía crítica de *En tierra de nadie* (Danis Tanovic, 2001) hasta la visión más poético-surrealista de *Underground* y *La vida es un milagro* (Emir Kosturika, 1994 y 2004, respectivamente) o la versión documental de Jean-Luc Godard en *For Ever Mozart* (2005); sin olvidar la perspectiva de un cine de superproducción al estilo americano, como es el caso de *Las flores de Harrison* (Elie Chouraqui, 2000). Hay, sin embargo, algunos motivos que suelen ser recurrentes en todas estas películas, con independencia del enfoque genérico y estilístico: los conflictos religiosos y su utilización con fines políticos; la incomunicación entre pueblos y personas con unas raíces históricas, raciales y lingüísticas comunes; la incapacidad de las instituciones de la Europa occidental para hacer frente al conflicto, así como la insuficiencia de la intervención de las fuerzas enviadas por la ONU; el dudoso papel de los medios de comunicación para contribuir a la paz en una sociedad del espectáculo, etc.

Before the Rain toca también todos estos temas, pero la guerra es tan sólo el pretexto para una reflexión sobre las grandes cuestiones humanas que le interesa explorar al director. Estamos por tanto ante una película de autor; un cine poético –según la definición de Passolini– que habla en primera persona y contempla el mundo desde una inspiración sustancialmente irracional, como es evidente en su misma estructura cíclica y en forma de tríptico, o en el contenido simbólico de sus elementos narrativos. Pero el hecho de que el ambiente histórico vivido y recreado en la ficción no sea el tema principal, no quiere decir que sea un elemento prescindible, sino que constituye un necesario contexto del que el autor extrae inspiración. Es lo que hacen también con la historia de sus respectivos países de origen directores como Víctor Erice, Yasujiro Ozu, Zhang Yimou, Carl Dreyer, Sergei Paradjanov, Abbas Kiarostami, etcétera¹. Por eso no es posible separar poesía e historia en el cine de los autores citados, y tampoco en *Before the Rain*.

A esta inspiración poético-histórica, hay que añadir también el momento histórico irreplicable en el que se realizó la película (que comenzó a rodarse en Yugoslavia y fue financiada finalmente por la nueva República de Ma-

¹ Cfr. EHRLICH, Linda, *An Open Window*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, London, 2006, p. 24.

cedonia), que explica que la película sea también un evento irrepetible en la carrera artística de su director. En todo caso, por estas razones históricas, y sobre todo por la evocación tan acertada que esta película de autor hace de la historia más reciente de Europa, *Before the Rain* fue escogida como tema de un simposio de historiadores, celebrado en el *European University Institute* de Florencia en 1999 con el título "One Film-Many Histories", cuyas conclusiones se publicaron después en un monográfico de la prestigiosa revista *Rethinking History*.

Los investigadores coincidieron en afirmar que aunque la película narra las vivencias más íntimas del director, ofrece una visión muy objetiva del contexto histórico. O, con otras palabras, que un enfoque poético de la realidad no implica necesariamente un acercamiento unilateral –por subjetivo– de la historia, sino que el proceso mediante el cual un tipo de cine experimental, reflexivo o auto consciente como *Before the rain* crea sus "mundos" puede ser comparado con el modo que los historiadores –entre otros escritores– construyen sus perspectivas². No se trata tan sólo del conocido adagio postmoderno sobre la historia como otra forma de literatura; ya Aristóteles afirma en la *Poética* que "la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular"³. En este sentido, otras conclusiones del simposio fueron las siguientes: el cine puede crear formas de discurso que no le están permitidas a la historia escrita, y son muy adecuadas para expresar determinados fenómenos y conceptos de carácter poético en los que la forma o literalidad realista importa menos que los valores, perspectiva y "autenticidad" de la mirada⁴.

Before the Rain es, por tanto, a la vez histórica o "documental", y poética, de autor. Su complejidad narrativa, como el hecho mismo de que se mueva a medio camino entre lo documental y lo ficticio, manifiesta un tipo de cine heredero de planteamientos artísticos europeos, con una percepción muy oriental del cine como espejo de la vida, que hace que no sea pertinente hablar de la película sin referirse constantemente a los temas sociales e históricos reflejados en ella. Contribuyó sin duda a la naturaleza especular de este

² Por ejemplo, en el prólogo a ese número vol. 4, n° 2, 2000 de *Rethinking History*, Robert Rosenstone afirma que puede ser más objetiva esta mirada poética al pasado que un acceso presuntamente "científico", basado sólo en el método, pero carente de la certeza del hecho mismo de ser testigo de esos acontecimientos. ROSENSTONE, Robert, "A History o What Has Not Yet Happened (*Before the Rain*)", *Rethinking History*, vol. 4, n° 2, 2000, p. 192.

³ ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449 b 24, 1450 a 4.

⁴ Cfr. CHRISTIE, Ian, "Landscape and Location: Reading Filmic Space Historically", *Ibidem*, p. 165.

tipo de cine el hecho de que la película fuera premonitoria, o por lo menos el que se vieran confirmados después los temores del cineasta sobre la fragilidad del equilibrio pacífico de esa Macedonia que los medios ponían entonces como ejemplo de convivencia entre credos y naciones. En este artículo quisiera tratar de explicar, en primer lugar, en qué consiste este discurso poético que dota de valores y de “autenticidad” a la mirada histórica, y que posibilita que *Before the Rain* sea como una recapitulación de la conflictiva historia reciente de Europa, y por eso mismo interese tanto a los historiadores. Y en segundo lugar, cómo es posible que la película trascienda el momento circunstancial concreto para hablar de modo profundo y universal de los mecanismos ocultos de la violencia humana en general, como da por supuesto el propio director en el mismo número de *Rethinking History*:

Before the Rain is not about a particular country. It is about people caught on the verge of wider violence that is about to erupt around them, the birth and course of which they could possibly affect in one way or another. Can an individual really affect the big canvas, or is it more dialectical than that –do things happen no matter what you do? I guess dialectics sound a bit fatalistic when put in those terms⁵.

2. Poesía versus historia

En estas declaraciones de Milcho Manchevski, además de una confesión sobre el carácter poético de la película (en un sentido universal que va más allá del contexto histórico macedónico), aparece también una interesante idea sobre la dialéctica circular de la violencia, y la posibilidad de que esta dialéctica sea superada por la libertad humana. Ninguna de estas dos apreciaciones han sido analizadas adecuadamente por los especialistas en cine del Este que se han ocupado de la película, y han acusado a su director de mostrar como algo irremediable la violencia en los Balcanes, en alusión a esta idea del tiempo cíclico que constituye la misma trama y fondo de *Before the Rain*⁶.

⁵ MANCHEVSKI, Milcho, “Rainmaking and Personal Truth”, *Rethinking...*, p. 130.

⁶ Dina Iordanova, por ejemplo, le acusa de dar un enfoque que, por depender del soporte económico foráneo (aunque fue financiada también por Macedonia), vende una imagen de salvajismo adecuada a lo que esperan encontrar en los Balcanes las grandes potencias. Por eso habla de una solución inevitable, mítica de la violencia regional. IORDANOVA, Dina, “Before the Rain in a Balkan Context”, *Rethinking...*, pp. 147-156. Asimismo cfr. VOJISLAVA, Filipcevic, “Before the Rain and Dust”, *Film Criticism*, vol. XXIX, n.º 2, Winter 2004-05, pp. 3-33.

Pero, y por eso considero relevante introducir el análisis hermenéutico que propongo a continuación, el autor utiliza este simbolismo poético no sólo para mostrar el círculo cerrado de violencia que significa toda guerra sino también para aducir una posible solución a la circularidad de la sangre. Inclusive tratándose de ese contexto del *Far East* de Europa (como lo era también el *Far West* de América al que dedica su segunda –y fallida– película *Dust*, de 2001), lastrado por una historia de violencia, que Manchevski ha escogido porque constituye su tierra natal.

Es cierto que, desde el punto de vista narrativo, la circularidad contribuye a crear un sentido de fábula, a despertar una causalidad favorable a una suerte de destino inevitable como primer agente de la trama. Pero el círculo dialéctico es superado por la libertad y el amor, aunque esta opción comporte el sacrificio de los protagonistas. Por eso sólo en apariencia *Before the Rain* es una tragedia. Hay un trasfondo cristiano, sacrificial, en la línea ortodoxa abierta por Tarkovski en películas como *Nostalghia*, *Sacrificio*, etc., que a su vez continúan la tradición de Dostoievsky en *El Idiota*⁷. “¡Pobre idiota!” –Dice el violento Mitre al final de la película sobre el protagonista Alexander, sentenciando de modo gráfico lo que une a todos los personajes que se juegan la vida por los demás, y acaban convirtiéndose en chivo expiatorio del sistema.

La solución, por supuesto, queda abierta: más que dar respuestas, el artista pone sobre la mesa las grandes preguntas, que cada uno ha de interiorizar después⁸. Especialmente cuando se trata de un tipo de cine que, como podemos deducir por las anteriores declaraciones del director, es fiel al modelo cinematográfico que defendía Andréi Tarkovski: “Un realizador nunca ha de intentar transferir su idea a la audiencia: eso es una tarea desagradecida y sin sentido. Que muestre sencillamente la vida, y los espectadores encontrarán dentro de sí mismos los medios para afirmarla y para apreciarla”⁹.

⁷ Dostoyevski consideraba que *El Quijote* era el mejor y más grande libro jamás escrito, y se inspira en él para *El idiota*, que es también una metáfora cristiana; en una carta dirigida a su sobrina Sofía Ivanova, escribe lo siguiente: “El bien es un ideal, pero este ideal, lo mismo para nosotros que para la civilizada Europa, está aún muy lejos de haberse realizado. Sólo hubo un hombre realmente bueno en el mundo: Cristo... De todas las figuras de hombres buenos en la literatura cristiana, sin duda la más perfecta es don Quijote”. Cit. por ARRÁN, David F., “Los quijotes de celuloide y el modelo original, pasando de puntillas por Orson Welles”, en JUAN PAYÁN, Miguel et al. *El Quijote en el cine*, Jaguar, Madrid, 2005, p. 30.

⁸ Como estudió Umberto Eco, las grandes obras de arte suelen hacerse acompañar de gran complejidad simbólica y por eso están abiertas a nuevas perspectivas de la recepción en el tiempo. Cfr. ECO, Umberto, *La Obra Abierta*, Ariel, Barcelona, 1979 (segunda edición).

⁹ Cit. por LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, v. I, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2003, p. 314.

Begoña Gutiérrez San Miguel alude a este simbolismo cristiano en el capítulo dedicado a la aplicación del método iconológico de su libro *Teoría de la narración audiovisual* (2006), en el que se sirve de la película para ejemplificar un análisis interdisciplinar según las teorías más utilizadas en el mundo académico actual. Pero no saca las conclusiones pertinentes que, en mi opinión, dotan de pleno sentido al conjunto de la trama; lo que denominaremos más adelante su “mito” fundamental que, por usar una conocida expresión aristotélica, actúa como el alma que da vida al cuerpo del relato. Opina esta autora que tanto la estructura temporal escogida, como el fondo pesimista reflejado en la película manifiestan la idea de que el eterno ciclo de la vida (que nunca se completa) quizás haya sido sellado por la violencia y la guerra¹⁰. Esto es, su lectura de los símbolos más complejos (también sobre la noción circular y utilización simbólica de la lluvia), se apoya en el “mito” de la tragedia griega, y por eso concluye con un final cerrado.

En todo caso, del análisis sistemático y profundo que el libro citado nos ofrece se desprende que películas como *Before the Rain*, cargada de poética y simbolismo, obligan a trascender una lectura sólo atenta a las *estructuras de la superficie* de la trama narrativa y dramática. Es necesario acudir además a elementos de significado, entendiendo este término como fue definido por Erwin Panofsky, que es diferente del uso que se hace de él en el estructuralismo¹¹. Existe, por supuesto el riesgo de caer en el extremo opuesto, el de la sobreinterpretación. Umberto Eco nos ha prevenido recientemente contra este peligro, como recuerda Zumalde: “A menudo, los textos dicen más de lo que sus autores querrían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran”¹². Pero ya el mismo Panofsky adivinó muy pronto las trampas en las que un mal uso de la iconología podía caer, por descuido de la investigación histórico-fenomenológica: podría terminar siendo a la icono-

¹⁰ Cfr. GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña, *Teoría de la narración audiovisual*, Cátedra (Signo e imagen), Madrid, 2006. Cfr., por ejemplo, pp. 326 ó 332.

¹¹ Edwin Panofsky distingue entre dos niveles de estudio, entre los que establece constantes paralelismos, ya que su separación es meramente didáctica, y no se da en la realidad: un estudio formal-iconográfico (del contenido), y un estudio iconológico (del significado). Los estudios estructurales han heredado esta doble distinción, pero con una comprensión errada del término significado, que se ha traducido como *signified* y no como *meaning*, que en la acepción iconológica de la escuela de Warburg atiende también a la estructura profunda. Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Art*, Garden City, New York, 1955. *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987 (cuarta edición).

¹² Así lo comenta Zumalde en el capítulo “La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación”. ZUMALDE, Imanol, *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Ediciones de la Filmoteca- Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002, p. 122.

grafía –que se apoya en los fenómenos históricamente demostrables– algo así como la astrología (ciencia ficción) lo es con respecto a la astronomía¹³.

Para evitar en la medida de lo posible separarme de lo que Umberto Eco llama *intentio operis*, y soslayar al mismo tiempo la contradicción moderna de separar poesía e historia –que tantas veces han denunciado los propios cineastas¹⁴– voy a proponer a continuación un análisis elemental de la estructura profunda del texto, apoyándome en la hermenéutica de Paul Ricoeur¹⁵.

3. *Vida y mito en Before the Rain*

Paul Ricoeur analiza en *Persona* la conexión que suele darse entre los relatos y la misma realidad social que los inspira. Como en la vida humana, una tensión frecuente de todo relato es la provocada entre la persona y su comunidad. La dimensión social de la persona tiene que ver con la justicia (que da razón de las instituciones) y la amistad (que se refiere a los lazos interpersonales). El bien máximo al que se aspira es una vida completa (felicidad), con y por los demás, en el seno de instituciones justas. Es una cuestión ternaria, y produce (y parte de) la estima de sí mismo. Al mismo tiempo, lleva indistintamente a conceptualizar a los demás como sujetos con su propia autoestima. Hay intensidades distintas de reciprocidad en las relaciones personales, que desarrollan distintas formas de amistad o enemistad. Es un esquema de dis-

¹³ PANOFSKY, Erwin, *Iconographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, Dumont, Köln, 1996, p. 42. Cfr. la versión española *Estudios sobre Iconografía*, Alianza, Madrid, 1972 (el interesante prólogo de Enrique Lafuente Ferrari resume todo el método).

¹⁴ Sirvan como ejemplo estas palabras de Víctor Erice: “La consumada ruptura de la tradición abre hoy una época en la cual no parece existir socialmente un vínculo entre lo viejo y lo nuevo. Sólo el arte aparece como posibilidad de establecer un lazo capaz de unir a la humanidad con su pasado. Pero el hombre contemporáneo, desposeído de la tradición y la experiencia del tiempo cíclico –no cifrado– inherente a ella, se expropia y se anega en el tiempo lineal que corresponde a la Historia”. ERICE, Víctor, “A modo de prólogo”, en LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2003, v. I, p. 13.

¹⁵ En el ámbito de la escritura narrativa en un sentido global (que puede ser aplicada al género artístico), algunos autores (Ronald Tobías, por ejemplo) toman prestada la expresión “estructura de fondo” o “estructura profunda” para separarse de las fórmulas estructurales tradicionales (que no trascienden las primeras apariencias de los personajes y sus acciones) y poder hablar de tramas o de patrones básicos (derivados de mitos) que den razón de unidad a las historias. Ricoeur, Genette, Todorov, Kermode, Chatman, Dolezel, Pavel, etc., son otros autores que buscan abrir ventanas al análisis del significado o “estructura profunda” desde la estructura básica de las narraciones de ficción, para poder trascender el mero análisis textual y llegar al estudio de la vida humana en toda su complejidad.

tribución en el que se intercambian derechos, deberes, obligaciones, ventajas, honores, etc.

Si el buen reparto se da, hay justicia; esto supone siempre el reparto a cada quien de lo que le pertenece, porque, aunque el otro como *quién* es amistoso, el cada uno –como un *qué*– no tiene por qué serlo. Las instituciones justas permiten superar el nivel más reducido de las relaciones interpersonales en las que el otro está al lado o enfrente, pero aparece como un *qué*, sin rostro, y no como un *quién* amistoso. El aprecio de sí mismo y la solicitud por y para los demás en instituciones justas se expresa en términos de locución, interlocución y de lenguaje como institución. Aquí es donde entra el *summum* expresivo-comunicativo institucional: la promesa, que siempre aspira a fundamentarse en la amistad. El otro de los dos fundamentales de los que habla también Hanna Arendt es el perdón, que mira desde el presente hacia el pasado como la promesa lo hace hacia el futuro, en ese ser en el tiempo que define a la persona¹⁶.

Cada persona suele plantearse una meta en la vida, como algo propio de su naturaleza, y que en cierto modo le define; un *quién* que se manifiesta en compromisos con otras personas e instituciones, por virtud de la donación (como un “instinto” personal-social frente al otro instinto animal, de mera supervivencia individual). Este compromiso se concibe como misión, que no es sólo una opción individual sino que, con frecuencia, la persona se ve empujada a ello socialmente, por azar o destino, etc. Este es uno de los grandes generadores de tensiones en la forja del héroe. Los conflictos entre las identidades son otra fuente de tensiones dramáticas en el relato. Conflictos que se deben tanto al choque entre personas en la forja de la justicia a través de instituciones, como al carácter narrativo de la persona (con tensiones entre las varias identidades o *qués* que se dan en cada *quién* a lo largo del tiempo).

Algo previo y condición de todo acuerdo personal es el mito poético. Dice Paul Ricoeur al considerar el carácter simbólico y el alcance ontológico del mito, que otorga una comprensión de la experiencia humana en el seno de “un todo significativamente orientado”, en el que este autor pone “la culpa” como centro fundamental del sentido de la experiencia humana¹⁷. El mito tiene su peculiar forma, autónoma e inmediata de “revelar”, de poner de manifiesto su exploración ontológica, y como ya estudió Schelling, el alcance del mito es intraducible en un lenguaje filosófico ordinario. Siguiendo es-

¹⁶ Cfr. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

¹⁷ Cfr. RICOEUR, Paul, *Finitudine e colpa*, Mulino, Bologna, 1970, pp. 249-250. Tomado de LOTITO, Leonardo (ed.), *Il mito e la filosofia*, Mondadori, Milano, 2003, p. 120.

tas ideas, Juan José García Noblejas pone en el mito la base del relato poético, aunque trascienda éste la organización o articulación de sucesos presentada por la trama. Logra unificar todos los elementos expresivos de una película, desde los personajes hasta las situaciones episódicas de la trama en que éstos se encuentran envueltos, sus diálogos o la música, al darles un sentido que les trasciende. El mito actúa "hacia adentro" en beneficio del enunciado poético, tal como actúa la praxis humana, y también "hacia afuera" del enunciado, produciendo en el espectador la catarsis; un efecto placentero como consecuencia de "ahogar el mal en abundancia de bien", de poner el dolor y el mal en su sentido plenamente humano¹⁸.

La película trata de la aspiración a la justicia en un contexto prebélico en el que impera la ley del más fuerte y no la autoridad de las instituciones (locales o internacionales: las fuerzas de la ONU) que deberían promover esa justicia. Y muestra cómo esta aspiración a contracorriente del fotorreportero premio Pulitzer se materializa en la promesa; en el cumplimiento de un compromiso basado en la amistad-amor (a su antigua novia, la albanesa Hannah), que llega hasta el sacrificio. Alex Kirkov no es un héroe clásico. Es consciente de que su vida peligra pero no hasta el extremo de exponerse por propia decisión, sino que es arrojado al papel de héroe por las circunstancias. No sabemos si abriga alguna esperanza de que su sacrificio será recompensado en el más allá. Y ni siquiera es evidente que la muerte de Alex haya servido para parar una guerra local, o demorarla un poco más: poco después morirá también Zamira, la hija de Hannah a quien había salvado del redil. No hay vencedores y vencidos en *Before the Rain*. Sólo víctimas y verdugos en ambos bandos; y un enemigo común a todos: la guerra. Éste, la violencia humana, es el mal endémico al que remite la circularidad de la trama; una especie de eterno retorno que parece imposible de superar.

Puede ser interesante detenerse en el significado más profundo del rito sacrificial que se narra en la película, y que dota a ésta de profundidad antropológica. Como es lo propio de la figura del chivo expiatorio en la historia de las religiones, tanto Alex como Zamira mueren en manos de los suyos, como víctima propiciatoria destinada a solucionar un conflicto con otro pueblo. "La sustitución sacrificial –ha estudiado Girard– tiene por objeto engañar a la violencia". De hecho el sacrificio es –sigue diciendo el mismo autor– "una violencia sin riesgo de venganza", por lo que busca una función religio-

¹⁸ GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, "Resquicios de trascendencia en el cine. Pactos de lectura y segundas navegaciones en las películas", en JIMÉNEZ, Rafael, I Convegno Internazionale "Poética e Cristianesimo", Università della Santa Croce, Roma, 2003, p. 13.

sa no sólo terapéutica sino también preventiva de la violencia. Esta sustitución “implica un cierto desconocimiento, pues, en tanto que se mantiene vivo, el sacrificio no puede hacer manifiesto este desplazamiento sobre el que se funda”. Como su nombre indica, el mecanismo sacrificial funciona de un modo casi automático, gracias a esa ignorancia o inconsciencia, que mantiene oculta a los ojos de la turba sacrificadora la inocencia real de la víctima. La misma ocultación está en la base de los mitos, que en este sentido son mentirosos, por cuanto creen y proclaman la culpabilidad de la víctima. Y está también en la base de los ritos, que perpetúan el sacrificio originario, el asesinato fundador, mediante su repetición vicarial, estrictamente regulada. Al poner fin al círculo vicioso de la violencia, el mecanismo de la víctima propiciatoria, del chivo expiatorio, da lugar a otro círculo vicioso, el del rito sacrificial, que no es otro que el de la entera cultura¹⁹.

El paso del círculo vicioso de la violencia al del rito sacrificial queda señalado en la película por la lluvia. Su significado simbólico estaba ya anunciado en el mismo título; y el anhelo de la lluvia es remarcado por la agitación de las moscas, que actúa como *leitmotiv*, hasta que al fin se derrama sobre el campo como símbolo de vida, para limpiar las heridas de la guerra. Para el protagonista es también un símbolo de paz y de pureza (aparece en su sueño con Hannah, pero no cuando ésta le visita de verdad, pues todavía no ha llovido) como analiza Begoña Gutiérrez San Miguel. Pero este símbolo tiene también una lectura de carácter sobrenatural que va más allá de la búsqueda de pureza, aunque incluya también esta misma idea: habla del perdón, de la purificación, de una renovación vital que impulsa al héroe a su pesar que es Alexandar Kirkov a cumplir una misión que le puede costar la vida.

No olvidemos que el fotorreportero macedonio ha dejado su trabajo (sabremos después que por haberse implicado demasiado, y haber provocado con sus fotografías la muerte de un prisionero en Bosnia), y busca con su vuelta a casa hacer borrón y cuenta nueva. “Voy a un bautizo”, confiesa con ironía al soldado que le pregunta en el autobús por qué regresa a Macedonia en esos tiempos de violencia, sin saber que su bautismo sería de sangre. Por eso, aunque no quiere morir (la muerte trunca sus proyectos de una nueva vida con Hannah), muere sonriente, satisfecho consigo mismo. La lluvia año-

¹⁹ Cfr. GUIRARD, *La Violence et le Sacré*, Hachete, Paris, 1990. Resumen de QUEVEDO, Amalia, *En el último instante*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2006, pp. 94-95.

rada por Alexandar cae para confirmar que con su sacrificio ha encontrado la paz que buscaba; que el perdón supera con creces la sequedad de la tragedia de la Guerra en la que todo lo humano parece absurdo. Y algo similar ocurre con Zamira.

La paradoja que se da entre la tragedia real de los protagonistas y la reacción feliz de estos tiene que ver con la esperanza cristiana de que el mal, la violencia y la muerte no tienen la última palabra; ni es suficiente aspirar a una justicia humana, que no tiene por qué darse. Como veremos más detalladamente después, en la perspectiva ortodoxa oriental en la que se ha formado Milcho Manchevski, Cristo es la plenitud de todos los mitos, la figura que introduce la libertad en la historia, destruyendo el carácter inevitable y ciego del destino griego, "humano, demasiado humano", como supo ver muy bien Nietzsche desde un punto de vista distinto.

El ritual religioso de tradición bizantina (las pinturas y objetos litúrgicos de la iglesia, etc.) desempeña por tanto en la película una función no sólo decorativa o contextual, sino también simbólica, lo mismo que el título. Sería ésta una opción del autor implícito, mostrada en las constantes referencias a símbolos de la tradición cristiana ortodoxa. Una opción poética semejante le ha valido a Manchevski críticas de partidismo macedonio, o nacionalista²⁰. El autor se defiende diciendo que si hay una evocación bucólica de su contexto natal, obedece a un intento documental sincero, aunque para eso haya que recurrir a los "faceless ciphers at a Hollywood Studio", y no sólo al registro directo de la realidad *in situ*²¹. Pero es obvio que su mirada es la de un macedonio cristiano. A nivel formal, se da una cierta percepción idílica de la tradición ortodoxa de Macedonia (se busca transmitir incluso con recursos artificiales: luces azuladas y efectos especiales en las escenas nocturnas iluminadas por la luna); y también es evidente esta percepción en el significado cristiano de la trama narrativa, aunque el director no lo dijera expresamente, o siquiera fuera consciente de ello. En todo caso, opino que esta mirada subjetiva o poética de fondo cristiano no empobrece la visión "verdadera" de la historia, sino todo lo contrario, le da mayor objetividad y realismo. De hecho, en la trama mítica de *Dust* ya no existe una estructura "mítica" coherente que de unidad al relato como en *Before the Rain*, y éste es quizá el mayor problema de la segunda película.

²⁰ Cfr., por ejemplo, FRIEDMAN, Victor A., "Fable as History: the Macedonian Context", *Rethinking...*, pp. 135-146.

²¹ MANCHEVSKI, Milcho, "Rainmaking and Personal Truth", *Rethinking...*, p. 132.

4. *El tiempo no muere jamás. El círculo nunca se completa*

Del mismo modo que el título es algo más que un tropo espacio-temporal (simboliza el cumplimiento de algo muy añorado desde el principio, que el protagonista recibe sonriente y en paz consigo mismo por haber cumplido con su deber), el tiempo es también utilizado de modo simbólico. En una primera lectura que, retomando la nomenclatura de Panofsky podríamos llamar iconográfica, se impone poderosamente la estructura cíclica con la que se cierran las tres partes de la historia, que comienza y termina —o recomienza— en Macedonia pasando por Londres.

Puede ser interesante rememorar algunas escenas primordiales que toman un sentido diferente desde el enfoque aquí propuesto. La Primera parte (que sería justo el final del relato) se titulaba, *Words*, Palabras. El novicio Kiril, que ha hecho voto de silencio, al regresar por la noche a su celda monástica encuentra una joven albanesa que le pide protección. Kiril duda si delatarla o no, y decide al final ayudarle arriesgando su celibato, y quizá su vida. En contraste con el ambiente contemplativo de los monjes dedicados a sus rezos y el cultivo de la huerta, ya desde el principio, se puede ver la cercanía de la guerra: unos niños juegan con balas de verdad junto al monasterio con una tortuga (símbolo de la eternidad) rodeada por un círculo hecho con unas ramas entrelazadas a las que prenden fuego. Estos símbolos parecen evocar la extraña frase del prólogo en labios del pope Marko: “El tiempo no muere jamás. El círculo nunca se completa”. Pero de modo opuesto a lo anunciado, al explotar las balas arrojadas en el fuego, la tortuga muere y el círculo se rompe en pedazos.

Además de provocar con los disparos la interrupción de los rezos monásticos, la secuencia anterior parece contradecir lo que decía el pope Marko. Sin embargo, la ruptura violenta-sacrificial del círculo (hecho con ramas, como la corona de espinas que lleva el Cristo del retablo señalado a la vez por la cámara), anuncia algo más que el simple hecho narrativo de que la tranquilidad monástica, en medio de ese paisaje paradisíaco, va a ser muy pronto interrumpida de modo violento. Esto es, trasciende el tema primordial de “Et in Arcadia Ego” (por citar un conocido cuadro de Poussin en el que unos pastores descubren que la muerte también está presente en el Paraíso) para significar que alguien será sacrificado en beneficio de la restauración de la paz, al menos momentánea. No olvidemos que en la escena final, la corona de espinas destruida se ha convertido en un halo de lluvia que rodea la cabeza de Alex Kirkof.

No son estas referencias cristiformes algo circunstancial y aislado. El mismo hecho de que el círculo nunca se complete, remite a una visión del tiem-

po en espiral (una síntesis bizantina de la noción oriental del eterno retorno y la visión judeocristiana de la historia) que es de capital importancia en toda la trama de la película. Según la perspectiva cristiana, la vida de Cristo en su paso por la tierra sintetiza la de cada vida humana –y no sólo la de los cristianos—²².

El círculo que no se cierra refleja que cada vida es única, irrepetible, pero reproduce a la vez la del Verbo de Dios, que asumió en su encarnación y muerte a todas las personas, en especial las víctimas inocentes, independientemente del bando al que pertenezcan. Por eso, aunque el “mito” de fondo sea cristiano, no puede hablarse de catequesis o propaganda cristiana, sino un reflejo más o menos consciente de la compleja realidad social macedonia; también cuando en el cementerio la religión cristiana deja de ser algo propiciatorio de paz y de perdón, y se utiliza como preludeo de la venganza, mostrando así el riesgo real de utilizar la religión con fines ideológicos. La folklórica banda sonora con música original de Anastasia se vuelve épica entre los lamentos de los acompañantes de los difuntos (de los que no sabemos nada todavía), cuando la cámara señala las toscas banderas plagadas de signos ancestrales que simbolizan la historia de los Balcanes, orgullosa en sus andrajos; y siempre al acecho para ajustar cuentas de modo violento.

Una breve aparición de Anne (Katrin Cartlidge) con traje occidental de ceremonia y gafas de sol, que desentona en el contexto balcánico, sirve como preludeo de la tragedia narrada después: “¡Oh, Dios mío!”. El niño que toma fotos (quizá con la cámara de Alex) a las plañideras y los cadáveres, desconocidos todavía para el espectador, nos anuncia también cuál será el motivo del tercer episodio, “Pictures” (fotos). Al fondo, Kiril el novicio, corre desde el monasterio hacia la iglesia porque llega tarde a la misa del alba. El recurso a la elipsis otorga gran dramatismo a la aparición de los hombres armados en la pequeña iglesia bizantina. Tras un contraluz en el que se impone la silueta de las armas, un plano desde el suelo da protagonismo a la bota militar de Mitre que hace huir maullando a un gato (un poco más adelante otro gato será sacrificado con crueldad). Buscan a la albanesa escondida por Kiril en su celda. La conversación no tiene desperdicio: “Sólo tenemos refu-

²² “Es propio de la espiritualidad litúrgica iluminar la propia vida como un fragmento dentro de un todo, como una micro-historia de salvación inscrita en el marco total de la *historia salutis* [...]. Todas las angustias y oraciones de la humanidad se hallan recogidas en aquel fuerte grito que dio Jesús en la cruz cuando expiraba entregando el espíritu”. AROCENA, Félix María, *Celebración de la palabra: teología y pastoral*, Biblioteca Litúrgica, Barcelona, 2005, pp. 48-49.

giados de Bosnia, musulmanes. Todos somos hijos de Dios. —¿Te olvidas del dominio turco? —Pon la otra mejilla...—Ojo por ojo. ¡Malditos albaneses, habría que matarlos a todos!”. El diálogo continúa después con las preguntas que hace el superior a los monjes sobre la chica albanesa. Las respuestas negativas de ellos —Kiril es especialmente señalado— se confunden con unos contraplanos de la cámara señalando las pinturas al fresco (las escenas del beso de Judas y del infierno, cuando miente Kiril)²³.

Kiril ha tomado una decisión que contraviene las normas del monasterio (no pueden entrar las mujeres), aún se desconoce si por amor a primera vista o por simple deseo de proteger a la adolescente albanesa. Cuando es descubierto debe abandonar la comunidad, y lo hace contento. A la bofetada y el inmediato abrazo del superior, que le pide perdón y le desea buena suerte, Kiril responde con agradecimiento (esta paradoja no es fácil de entender si se olvida la perspectiva cristiana de que, por citar una frase latina que aparece en la portada románica de la Catedral de Jaca, “Cristo no perdona al pecado pero sí al pecador”). Mientras escapan del vigilante retrasado, que duerme sueños de guerra (un poco antes escuchaba *Rage against the Machine*, leitmotiv que vuelve a aparecer en Londres), el viejo monje vela desde la ventana con una mirada llena de preocupación. Una vez solos, Kiril hace referencia a un tío premio Pulitzer en Londres que les podría ayudar a recomenzar una nueva vida juntos, sin saber que su tío es el mismo que, en un tiempo diegético anterior, ha salvado a Zamira (lo que desconoce también el espectador). En todo caso, no habrá futuro para ellos cuando los encuentren los albaneses: en un arrebato de ira, su mismo hermano pone fin trágicamente a la vida de Zamira ametrallándola por la espalda, para impedir que se vaya con Kiril. Otra víctima propiciatoria (la primera en el orden invertido del relato), musulmana en este caso, que muere a manos de su pueblo.

Antes de expirar, Zamira invita al silencio a Kiril, para recordarle que el amor que les une no necesita de palabras. No olvidemos que este era el título del episodio, y de hecho, los enamorados no hablan el mismo idioma. Co-

²³ Son elementos del contexto histórico que se integran de modo simbólico en beneficio de la trama general como hace, por ejemplo, Erice en *El espíritu de la colmena* con los cuadros de la habitación de las niñas, que contribuyen al relato mítico-infantil. Como la ambientación de *Before the Rain*, los cuadros estaban en la casa, y Erice los utilizó como un *ready-made* al servicio de la historia, lo mismo que las rejillas en forma de colmena de las ventanas, etc. He analizado a fondo este modo poético de hacer cine sobre la marcha, en diálogo con la misma realidad, en *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2006.

mo en el caso de Kirkov Zamira muere feliz, satisfecha de haber dado su vida por Kiril. Aunque no es explícito en la trama hasta más adelante, también en este personaje se daba una cierta "culpabilidad" (la muerte del pastor Bojan, aunque fuera en defensa propia) que es purificada con la lluvia (Zamira la recibe como una bendición al final del tercer episodio, después de la muerte de Alex) y finalmente, redimida por su último acto de amor que le cuesta la vida. Pero no es éste un significado cerrado, por supuesto.

5. *La vuelta a casa*

La segunda parte se titula "Faces" (Rostros), y transcurre en Londres. Anne, la protagonista, es una mujer que trabaja en una agencia de comunicación, y que conoce el conflicto desde lejos. Simboliza, por tanto, la mirada occidental, mediatizada. Las fotografías de Zamira muerta junto a Kiril que contempla en la agencia (que darán, a su vez, título a la última parte) parecen saltarse el orden cronológico circular, pues adelantan acontecimientos que no habían sucedido todavía (en una lógica diegética). Aunque podría ser un simple recurso narrativo para adelantarnos que las tres partes están interconectadas, puede entenderse también como una licencia poética cargada de significado: simboliza quizá un mundo, el nuestro, en el que la imagen precede a la misma realidad. Se trataría entonces de una ironía velada sobre la sociedad del espectáculo que impera en Occidente, y que es la que empuja al protagonista a matar sin querer a un rehén con su cámara, por incitar a hacerlo a un soldado, en demanda de una foto exclusiva; y que le lleva a emprender después un camino de vuelta a casa en busca de su purificación.

En todo caso, es una licencia discutible, puesto que puede despistar al espectador implicado. Por lo demás, y a pesar de la distancia que existe entre Londres y Macedonia, aparecen los mismos elementos simbólicos de la primera parte, que explicitan una unidad de acciones entre ambas: los vómitos de la protagonista, las tortugas en la pecera del restaurante e, incluso, en un *grafitti* urbano, la frase que había dicho el pope Milko. También está presente en Londres el elemento religioso: en la música diegética de voces que se mezclan con los ruidos de la ciudad y en el hecho aparentemente anecdótico de que, en mitad de una evasiva conversación con su madre, Anne fije su atención en el cántico de un coro parroquial de niños al fondo de una iglesia abierta, como si se tratara de una llamada sobrenatural en medio del bullicio urbano.

Por esta confusa conversación, o más bien monólogo, de la madre de Anne conoce el espectador que la protagonista se encuentra confusa, dividida en sus emociones entre un marido, del que está embarazada, y Alexandar Kir-

kov, su compañero de trabajo, con el que planea comenzar una nueva vida (aunque no le ha dicho todavía nada de su embarazo). El espejo roto en pedazos en el que se mira en su oficina y la propia agitación frenética de la ciudad sirven para remarcar esta situación de desamparo. El estado anímico de Alex no es mejor; de hecho sus respectivas confusiones impiden que exista la comunicación necesaria para resolver el conflicto entre ellos. Los inmediatos acontecimientos que configuran la tragedia (como en el episodio anterior y también después, con la pareja Hannah y Alex) impedirán que vuelvan a encontrarse: Anne llega a Macedonia sólo para asistir al entierro de Alexandar.

Como en las películas de Kieslowski, la incomunicación de vidas cruzadas en el tiempo habla sobre todo de las obsesiones del autor implícito y no tanto del conflicto de parejas que constituye la trama del triple relato, pero contribuye al dramatismo de la estructura mítica, sin dejar por eso de hablar también de la realidad (las secuelas del telón de acero: imposibilidad de comunicarse por teléfono en idiomas distintos) y sus “casualidades” (azar o destino, según el punto de vista del espectador).

Es muy adecuada, a la hora de mostrar la mirada occidental que caracteriza este episodio, la trama secundaria del mafioso serbio que provoca en el restaurante a un camarero también balcánico, hasta conseguir que lo echen del trabajo. Habla de la dificultad que encuentran para salir adelante los emigrantes honrados, y también de cómo la guerra se prolonga más allá de las fronteras naturales (contrariamente a lo que dice Nick, el marido de Anne, en su brindis “por las guerras civiles que se civilizan aquí”). Éste será, además del camarero, la víctima inocente de la segunda parte, cuando su rostro sea destrozado por una bala perdida. “Faces” se titula el capítulo, y “tu cara, Nick, tu cara” es la frase que le pone fin en boca de Anne. “Necesitamos tiempo, eso es todo: algo de tiempo”, le había pedido su marido unos segundos antes. El amor le impide marcharse cuando intenta hacerlo para dejar de escuchar los argumentos confusos de Anne, que dice amarle todavía mientras le pide el divorcio. Y ese amor, dispuesto a perdonarlo todo, le cuesta la vida.

En comparación con los otros dos relatos de sacrificio podría verse aquí una cierta mirada de sarcasmo sobre el confusionismo moral de la que este hombre es víctima. Pero el enfoque no es crítico, sino poético-documental. Tampoco es muy halagüeña la pintura de la mujer en el Este que ofrece el último capítulo de la película: tanto las musulmanas como las cristianas aparecen subordinadas al papel del varón de modo brutal. De hecho, esta última parte titulada “Pictures”, haciendo honor a su título, es la más documental de las tres.

Comienza con unas vistas aéreas del paisaje balcánico, y luego la cámara subjetiva nos introduce en medio del tráfico de la capital de Macedonia, Skopje, que parece tercermundista a pesar de moverse al ritmo de las modas

européo-occidentales. El estancamiento del país se hace más evidente cuando nos internamos en el medio rural, aunque el paisaje se nos muestre ahora en planos generales, y no desde el punto de vista del protagonista, como ocurría en las vistas anteriores desde el avión y el autobús urbano. La alternancia de estos dos enfoques remarca el hecho de que la mirada de Alexander es muy bucólica, pues idealiza su vuelta a casa en busca de una nueva vida. Es especialmente elocuente de este enfoque subjetivo y a la vez documental el descubrimiento de su antigua casa destartada, casi en ruinas, pero que descubrimos iluminada por el atardecer de modo mágico; el punto de vista subjetivo se remarca además con una música folklórica llena de evocaciones y recuerdos de infancia.

De modo similar, en las siguientes secuencias, no puede ser mayor el contraste entre la visión cinematográfica de *Dos hombres y un destino* que evoca Alex silbando en una bicicleta al levantarse por la mañana, y la situación del niño que le apunta con la metralleta que él dejó olvidada. Esa realidad de la violencia latente en la "Arcadia" alcanza su clímax cuando, en su visita a la casa paterna de su antigua amiga albanesa, ahora viuda, Alex es amenazado de muerte por el hijo mayor de ésta (que sabemos –pues lo hemos visto en la primera parte– matará a su propia hermana en un momento cronológicamente posterior).

"Solían ser mejores tiempos", le dice el abuelo Goran. Las nuevas generaciones se han hecho intolerantes; ya no cabe la paz entre los credos que antes convivían mezclados. Puede haber en el director una cierta nostalgia del período de Tito, como muestra el cartero que silva la internacional. Pero esto forma parte también del documentalismo, que llega al extremo en ocasiones, como la boda y celebración con los difuntos en el cementerio, el nacimiento en directo de los corderos, etc. No cabe duda de que la vuelta al pasado ya es del todo imposible. La conversación con el médico es muy ilustrativa de la situación: -"Son gente pacífica; -También lo eran en Bosnia. -No hay motivos para la guerra. -Ya los encontrarán...". De los rediles salen las armas, mostrando que la sombra del conflicto es alargada. -"Que disfrutes de la Guerra: saca fotos", termina diciendo el médico, metiendo sin querer el dedo en la llaga. Alexander ha roto del todo con su etapa anterior de reportero, y desprecia el cinismo del Dr. Suso: -"¿Sabes?, tú también estás loco. -Ya lo creo; sigo aquí, en este manicomio".

Lo que le empuja a tomar partido hasta el final, a jugarse la vida por Zamira, es el cumplimiento de una promesa a su amiga o amante de juventud (que le pide que actúe "como si fuese tu propia hija"). Tras la náusea y el vómito, el último pitillo simboliza una despedida de los placeres de la vida, como asumiendo que el fin está cerca. Es entonces cuando rompe las fotos que pensaba mandar a Anne, para que las publicara en Londres; esas fotos

que habían motivado su vuelta a casa. Al romperlas rompe también del todo con su pasado. En un capítulo postrero es ametrallado por la espalda por su primo, el pacífico Zdrave, azuzado por el violento Mitre que, antes de verlo como enemigo, le había ofrecido un arma –que Alexander rechaza– mientras le incitaba a la venganza: “Llevan cinco siglos chupándonos la sangre”. Es también el capítulo primero, el de su bautismo, puesto que la anhelada lluvia cae sobre su cuerpo ensangrentado, mientras vemos su rostro sonriente, que mira al cielo antes de expirar. Al fondo, Zamira, que ha sido salvada por poco tiempo, corre hacia el monasterio a refugiarse, y todo vuelve a empezar.

6. Conclusiones: historia, vida, cine y tiempo

6.1. Filmar sobre la historia, escribir historia y escribir del cine de historia

Retomando ideas de Wayne Booth, Paul Ricoeur recuerda que “frente a toda estética pretendidamente neutra”, sucede que con un texto (con una película) nos llega una visión social, estética y moral del mundo, planteada a través de un poderoso abanico de instrumentos expresivos y recursos argumentativos. Para hablar de las operaciones poético-retóricas que permiten esta “estabilidad del sentido” en una película hay que considerar la presencia simultánea de dos fuerzas en la enunciación cinematográfica. La primera es centrípeta: trabaja –por decirlo así– “hacia dentro” de la película, bajo la forma habitual de un narrador anónimo e invisible pero digno de confianza, es decir, acorde –según Ricoeur– con las normas de la obra. La segunda fuerza es centrífuga: trabaja “hacia fuera” de la película, al presentar una actitud de oferta más o menos acogedora, de diálogo amistoso con el espectador²⁴.

El diálogo que propone *Before the Rain* es a la vez cortés y valiente. Cortés por su carácter artístico, de obra abierta, que permite un análisis interdisciplinar de la película, como ha quedado manifiesto en el citado libro de Begonia Gutiérrez San Miguel, *Teoría de la narración Audiovisual* (Cátedra, 2006); y valiente, porque plantea una serie de cuestiones de actualidad que

²⁴ Cfr. GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, “Resquicios de trascendencia en el cine...”, pp. 15-26; cfr. también del mismo autor *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Pamplona, 1982, *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona, 1996 y *Comunicación Borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, Eunsa, Pamplona, 2000.

obligan al espectador a tomar postura, pues la película no deja a nadie indiferente²⁵. En este sentido, coincido con Paul Ricoeur en afirmar que "si el arte no tuviera, a pesar de su inicial retirada, la capacidad de volver a irrumpir entre nosotros, en el seno de nuestro mundo, sería totalmente inocente; estaría condenado a la insignificancia y reducido a simple diversión, se limitaría a constituir un paréntesis en nuestras preocupaciones cotidianas"²⁶.

En *Persona*, Ricoeur distingue en los textos de calidad artística, como en las personas, entre un "quién" y un "qué"; este último se refiere al lenguaje como sistema de comunicación. El "quién" se refiere a los elementos que hacen posible la "mimesis III" del reconocimiento personal del espectador en las películas. El "mundo" que *de dicto* nos ofrece una película no es mera imagen especular del mundo que habitamos *de re*, y, sin embargo, se presenta como algo que "se puede habitar; que puede ser hospitalario, extraño, hostil", y con el que se establece una "estrategia de juego, incluso de combate, de sospecha y de rechazo, que permite al lector practicar también una cierta distancia en la apropiación de ese mundo posible"²⁷. Ahora bien, sólo se puede "hablar con propiedad de *mundo*, cuando la obra interactúa con el espectador o el lector, y el trabajo de *refiguración* hace que se tambalee su horizonte de expectativas; sólo en la medida en que puede *refigurar* este mundo, la obra se revela capaz de un mundo"²⁸.

Con su peculiar proceso narrativo de representación y caracterización ficticia, *Before the Rain* permite no sólo dialogar de modo profundo y abierto sobre las grandes cuestiones humanas que interesan al hombre de hoy, sino también mostrar cuestiones del momento presente que no pueden ser respondidas por escrito, como concluyó del análisis exhaustivo de la película la comunidad de historiadores que se reunieron en el simposio de Florencia ya

²⁵ Esta película pudo llegar a hacerse por ser una coproducción anglo-macedónica (aunque el país se llamaba todavía Yugoslavia cuando empezó el rodaje), pero mereció treinta premios internacionales, incluido el León de Oro de Venecia de 1995, y fue nominada a los Oscars como mejor película extranjera. A pesar de todo, su distribución por las salas de cine fue escasa, y no ha tenido por eso mucha repercusión en el mercado. Ni siquiera existe una edición en DVD con subtítulos en castellano, y la versión VHS está agotada. Llama mucho la atención este fenómeno, a pesar de que su calidad ha despertado enorme interés entre los expertos, y convoca numerosos escritos en varios idiomas, e incluso estudios cuasi monográficos como los que han servido de referencia en este análisis.

²⁶ Con la suspensión lúdica de "las referencias que determinan la existencia activa y preocupada" (Gadamer), no quedan en suspenso todas las referencias finales; "éstas subsisten a través de la propia capacidad del sujeto para actualizar el incremento del propio ser que supone la comprensión de sí mismo delante del texto". Cfr. BALAGUER, Vicente, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Eunsa, Pamplona, 2002, p. 133.

²⁷ RICOEUR, Paul, *Tiempo y relato*, vol. I, Cristiandad, Salamanca, 1987, p. 42.

²⁸ AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Azul, Barcelona, 2000, p. 160.

citado. Si no puede ultimarse a la ligera que el proceso por el cual todas las películas crean “mundos” puede ser asimilado al modo con el que los historiadores –entre otros escritores– construyen sus diferentes perspectivas, al menos es evidente que sí puede darse un tipo de cine capaz de formas de discurso que no le están permitidas a la historia escrita, pero que son adecuadas para hablar verdaderamente sobre la historia y sus enigmas.

En este tipo de narrativa cinematográfica, de la que *Before the Rain* es un buen ejemplo, la forma o literalidad importa menos que la perspectiva poética y “autenticidad” de la mirada. Y esto, como señalaba el propio Manchevski, en su artículo titulado “Rainmaking and Personal Truth”, tiene mucho que ver con la vivencia del problema histórico en cuestión, aunque sea a través de una mimesis ficticia o recreada. Kafka, en un momento de sus conversaciones con Gustav Janouch, parece apuntar al tipo de verdad poética al que se refiere Manchevski en este contexto:

¿Pero hay un misterio más grande que la verdad?... Parece como si acabara de pillarme en una vacuidad, pero en realidad no es así. La verdad es lo que todo hombre necesita para vivir y que, sin embargo, no puede obtener ni adquirir de nadie. Cada persona tiene que producirla una y otra vez a partir de su propio interior, o de lo contrario, dejará de existir. La vida sin verdad no es posible. Quizá la verdad sea la vida misma²⁹.

Robert Rosenstone concluía algo similar en su artículo-prólogo a la edición de *Rethinking History* sobre el propio trabajo de historiador: para hacer Historia (con mayúscula) no basta solo adoptar la actitud del testigo de los acontecimientos. Es preciso también tener fe; al menos fe en el hecho mismo de ser testigo. La fe es un medio de escribir la historia³⁰. La fe-pasión por lo que uno hace es de hecho el motor fundamental que impulsa e ilumina la investigación, y no tiene por qué estar reñida con la objetividad, siempre y cuando vaya acompañada de la autocrítica; de la conciencia clara de esta implicación personal en el objeto investigado. Sólo así, como ha estudiado Popper, puede evitarse la verdadera actitud acientífica –infalible– de falta de autocrítica o exceso de confianza con respecto a la no implicación de uno mismo o del propio método de análisis elegido en la investigación.

²⁹ JANOUCH, Gustav, *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*, Destino, Barcelona, 1997, p. 282.

³⁰ “The practice of History is a matter of being a witness and, perhaps, having faith; at least faith in the act of witnessing; faith as a way of writing history”. ROSENSTONE, Robert, “A History of What Has Not Yet Happened (*Before the Rain*)”, *Rethinking...*, p. 192.

6. 2. La Europa de los pueblos

Hemos visto que el diálogo que propone *Before de Rain* es a la vez valiente y respetuoso, comprometido y abierto; y que esta paradoja no se refiere tanto a las supuestas "intenciones de autor", que en última instancia se nos escapan, como a la autonomía de la obra misma, que interactúa en un diálogo personal con el espectador. Por eso, quisiera terminar defendiendo que la vivencia subjetiva de *Before the Rain*, obra madura de un testigo privilegiado de los acontecimientos (antes incluso de que ocurrieran), sirve muy bien para reflexionar sobre la identidad de Europa en el cambio del milenio; ya que el problema de los Balcanes puede sintetizar muy bien la complejidad fronteriza del Viejo Continente, donde siempre es posible encontrar en el pasado motivos que justifiquen el recurso a la violencia.

De hecho, el tremendo fatalismo de la situación mostrada por *Before the Rain* puede ser muy efectista, y eficaz para mover a una acción contraria, en favor de la paz. Alexander no es un pobre idiota, como le llamó el violento Mitre, sino el único verdaderamente ejemplar en medio de una sociedad de locos, como *El Quijote*. O, desde otro punto de vista, es idiota por creer en las instituciones para garantizar la justicia y la paz. Por concluir que tomar partido contra la guerra supone no implicarse en ningún bando violento sino actuar según la propia conciencia. Por romper las fotos que podrían haberle hecho rico y famoso, etc.

La película no acabaría por tanto en ese final trágico; su misma estructura circular permite que la ejemplaridad de los protagonistas se prolongue en el tiempo del espectador. O, con otras palabras, más allá del valor ejemplar que puede tener un drama de amor trágico al estilo "Romeo y Julieta", la película posee una eficacia que supera la mera compasión (padecer junto con) propia de la catarsis griega, para trascender con guiños de esperanza –siempre habrá "idiotas"– la crueldad del contexto histórico.

Por todo esto, como he intentado demostrar con el análisis hermenéutico de la película, opino que la mejor propuesta de futuro de *Before the Rain* está en su contenido simbólico cristiano. Se basa en una visión eslava de la historia según la cual las verdaderas fuerzas transformadoras de la sociedad no están en la economía o la política, sino en la cultura del amor y del perdón. Es lo que pensadores como Vladimir Soloviev, Henryk Sienkiewicz, Adam Mickiewicz, Julios Slowacki, Cyprian Kamil Norwid, han defendido para romper con la convicción jacobina de que 'revolución' significa una completa ruptura con el pasado, y defender que la revolución ge-

niña es la que recupera los valores morales y espirituales que se han perdido en Europa³¹.

Quizá también por eso, *Before the Rain* nos enseña que es preciso encontrar fórmulas de convivencia pacífica; puntos de historia compartida. Y en concreto, una Europa que integre también lo más profundo de cada comunidad (sus lazos nacionales y creencias religiosas) para que puedan aportar riqueza al conjunto, en lugar de dejarlos fuera, para el ámbito privado, como supuesta condición de una convivencia desarraigada, que inevitablemente acaba por provocar más tensiones sociales que las que intenta evitar con esa separación artificial de lo privado y lo público. Remitiendo de nuevo a Ricoeur, las relaciones amistosas implican compartir en sociedad las raíces más profundas de la persona; y la identidad religiosa y nacional es una de ellas. En la película se integra la cultura musulmana europea (eslava o turca) sin dejar de hablar de lo cristiano que hizo posible esa convivencia en el pasado³².

Esta sería la mejor propuesta de futuro para Europa que encuentro en la película: una nueva tolerancia para la convivencia de las diferentes culturas y religiones, basada en el perdón y en la promesa; en el olvido de las cicatrices del pasado y en la aceptación amistosa del otro como un “quien” con el que compartir el futuro y no sólo como un “que”. Sólo de este modo, con la fuerza del amor y el sacrificio, –parece decirnos *Before the Rain*– es posible romper el círculo cerrado del egoísmo y de la violencia histórica.

³¹ Según estos parámetros se hizo la resistencia antisoviética, con pensadores como Wojtyła, Václav Havel y Václav Benda, para los que “vivir la verdad” podía cambiar lo que en la historia parecía inmutable. Cfr. HAVEL, Václav *et al.*, *The Power of the Powerless: Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, M.E. Sharpe, Inc., Armonk, New York, 1985. *El poder de los sin poder*, Encuentro, Madrid, 1990.

³² También el fenómeno de la Ilustración y el concepto laico de ciudadanía debe mucho a la civilización cristiana, como analiza Wojtyła en su libro *Memoria e identidad*, desde una perspectiva cristiana oriental, que tiene muchos puntos en común con *Before the Rain*. Cfr. WOJTYLA, Karol, capítulo 18: “Frutos de bien en el suelo de la ilustración”, *Memoria e identidad: conversaciones al filo de dos milenios*, pp. 135 y ss.

Bibliografía citada

- ARENDDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.
- AROCENA, Félix María, *Celebración de la palabra: teología y pastoral*, Biblioteca Litúrgica, Barcelona, 2005.
- ARRÁN, David F., "Los quijotes de celuloide y el modelo original, pasando de puntillas por Orson Welles", en JUAN PAYÁN, Miguel et al. *El Quijote en el cine*, Jaguar, Madrid, 2005.
- BALAGUER, Vicente, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Eunsa, Pamplona, 2002.
- CHRISTIE, Ian, "Landscape and Location: Reading Filmic Space Historically", *Rethinking History*, vol. 4, n° 2, 2000, p. 165.
- ECO, Umberto, *La Obra Abierta*, Ariel, Barcelona, 1979 (segunda edición).
- EHRlich, Linda, *An Open Window*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, London, 2006.
- ERICE, Víctor, "A modo de prólogo", en LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2003, vol. 1.
- FRIEDMAN, Victor A., "Fable as History: the Macedonian Context", *Rethinking History*, vol. 4, n° 2, 2000, pp. 135-146.
- GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Pamplona, 1982.
- GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona, 1996.
- GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, Eunsa, Pamplona, 2000.
- GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, "Resquicios de trascendencia en el cine. Pactos de lectura y segundas navegaciones en las películas", en JIMÉNEZ, Rafael (ed.) I Convegno Internazionale "Poética e Cristianesimo", Università della Santa Croce, Roma, 2003 pp. 13-26.
- GUIRARD, *La Violence et le Sacré*, Hachete, Paris, 1990.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña, *Teoría de la narración audiovisual*, Cátedra (Signo e imagen), Madrid, 2006.
- HAVEL, Václav et al., *The Power of the Powerless: Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, M.E. Sharpe, Inc., Armonk, New York, 1985. *El poder de los sin poder*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.
- IORDANOVA, Dina, "Before the Rain in a Balkan Context", *Rethinking History*, vol. 4, n° 2, 2000, pp. 147-156.
- JANOUCHE, Gustav, *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*, Destino, Barcelona, 1997.
- LATORRE, Jorge, *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2006.
- LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2003.
- LOTITO, Leonardo (ed.), *Il mito e la filosofia*, Mondadori, Milano, 2003.
- MANCHEVSKI, Milcho, "Rainmaking and Personal Truth", *Rethinking History*, vol. 4, n° 2, 2000, pp. 130-132.
- PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Art*, Garden City, New York, 1955. *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987 (cuarta edición).

- PANOFSKY, Erwin, *Ikongrafie und Ikonologie. Eine Einführung in die kunst der Reanissance*, Dumont, Köln, 1996. *Estudios sobre Iconografía*, Alianza, Madrid, 1972.
- QUEVEDO, Amalia, *En el último instante*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2006.
- RICOEUR, Paul, *Finitudine e colpa*, Mulino, Bologna, 1970.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y relato*, vol. I, Cristiandad, Salamanca, 1987.
- ROSENSTONE, Robert, "A History o What Has Not Yet Happened (*Before the Rain*)", *Rethinking History*, vol. 4, n° 2, 2000, p. 192.
- VV.AA., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Azul, Barcelona, 2000.
- VOJISLAVA, Filipcevic, "Before the Rain and Dust", *Film Criticism*, XXIX, n° 2, Winter 2004-05, pp. 3-33.
- WOJTILA, Karol, "Frutos de bien en el suelo de la ilustración", *Memoria e identidad: conversaciones al filo de dos milenios*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2005.
- ZUMALDE, Imanol, *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Generalitat Valenciana, Valencia, 2002.