

**DISCURSO FÍLMICO EN LA CINEMATOGRAFÍA
DE EMIR KUSTURICA (1978-2008).
A propósito de la re-creación sociológica en el séptimo arte**

Sandro Alberto Díaz Boada¹

Resumen

El presente documento elabora un análisis del discurso fílmico contenido en una considerable porción de la filmografía del reconocido cineasta serbio, Emir Kusturica. La investigación se concentra en un período de su producción filmográfica que abarca treinta años (1978-2008).

Se intenta mostrar que su cine encarna una búsqueda incansable, guiada por una sólida investigación sociológica e histórica. Al detallar la formación de personajes, ceremonias representadas, música y situación espacio-tiempo en la que transcurren sus *films* se reafirma que el cine permite la comprensión y re-interpretación de teorías sociológicas, históricas, antropológicas y económicas, y, más allá, del mundo que nos rodea.

Palabras clave

Emir Kusturica, Discurso fílmico, Gitanos, Subterráneo

¹ Candidato a Magíster en Estudios Sociales Para América Latina, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina. Correo electrónico: sandrin_diaz@hotmail.com

FILMIC DISCOURSE ON EMIR KUSTURICA'S FILMS (1978-2008).

A PURPOSE OF THE SOCIOLOGICAL RE-CREATION IN THE SEVENTH ART

Sandro Alberto Díaz Boada²

Abstract

This paper elaborates an analysis of the filmic discourse contained in a considerable portion of the films by renowned Serbian filmmaker Emir Kusturica. The research focuses on a period of Kusturica's filmmaking production covering thirty years (1978-2008). We intend to show that Kusturica's films embody a tireless quest, guided by a strong sociological and historical research. In detailing the formation of characters, represented ceremonies, music and space-time situation where spend their films reaffirms that the movies allows understanding and re-interpretation of sociological, historical, anthropological and economic theories, and beyond, the world around us.

Keywords: Emir Kusturica, Filmic Discourse, Roma, Underground

² Candidato a Magister en Estudios Sociales Para América Latina, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina. Correo electrónico: sandrin_diaz@hotmail.com

DISCURSO FÍLMICO EN LA CINEMATOGRAFÍA

DE EMIR KUSTURICA (1978-2008).

A PROPÓSITO DE LA RE-CREACIÓN SOCIOLÓGICA EN EL SÉPTIMO ARTE

Sandro Alberto Díaz Boada

El presente documento intenta elaborar un análisis del discurso fílmico contenido en una considerable porción de la filmografía del reconocido cineasta, músico y actor Serbio, Emir Kusturica. La investigación se concentra en un período de su producción filmográfica que abarca treinta años (1978-2008), donde encontramos: 1) Cortometrajes³; 2) Largometrajes de Ficción⁴; 3) Documentales de interés que se realizan en la primera década del siglo XXI: *Super 8 Stories* (2001)⁵ y *Maradona by Kusturica* (2008)⁶ y, finalmente, 4) Conciertos de su famosa banda errante *The No Smoking Orchestra*.

Este amplio espectro de tiempo y diversidad de aproximaciones cinematográficas y videográficas colaborarán en dar una explicación más integral del éxito que han obtenido al interior del denominado cine Independiente (al que prefiero llamar *Alternativo* frente a las

³ Se cuenta: *Guernica* (Kusturica, 1978a), que es nada más ni nada menos que su tesis para diplomarse en cinematografía en la FAMU (Escuela de Praga), también el segmento *Blue Gypsy (Gitano Azul)* (Kusturica, 2005) del *film* de múltiples directores *All the invisible Children (Todos los Niños Invisibles)*, traducida para América Latina como *Los Niños de Nadie*.

⁴ Se incluyen: Su primer largometraje *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* (Kusturica, 1981), película que se alza con el León de Oro como mejor Ópera Prima en la Mostra de Venezia. Asimismo, su segundo largometraje *Papá está en viaje de Negocios* (Kusturica, 1985), también *Tiempo de Gitanos* (Kusturica, 1989), *Underground* (Kusturica, 1995), *Gato Negro, Gato Blanco* (Kusturica, 1998), que marca su reaparición al cine tras la lluvia de críticas y polémicas derivadas de *Underground*, *Arizona Dream* (Kusturica, 1993) y *La vida es un milagro* (Kusturica, 2004).

⁵ Segmentos de Conciertos de su famosa banda errante *Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra*, entrevistas previas a los mismos y el videoclip de *Unza Unza Time* están como plus en esta producción.

⁶ Se excluyen del estudio las series para Televisión *Nevjeste Dolaze* (Kusturica, 1978b), *Bife Titanik* (Kusturica, 1979) y *Bila jednom jedna zemlja* (Kusturica, 1996), adaptada conjuntamente con el escritor de la novela homónima. Asimismo, las películas posteriores al año 2009, pues marcan una nueva orientación (o aceptación) de financiación de producción por parte de países como España y Estados Unidos, fundamentalmente. Si bien es cierto, el período aquí estudiado (1978-2008) tiene una fuerte incidencia de Francia como co-productor principal del particular cine Serbio (y/o Yugoslavo) elaborado bajo la conducción de Kusturica. También es cierto que solo en una, por condiciones especiales (no por rendición ante Hollywood), acepta la co-financiación entre Francia y Estados Unidos [*Arizona Dream*, (Kusturica, 1993)].

propuestas narrativas, comerciales y estructurales del *mainstream* que consolidan Hollywood y Bollywood a nivel mundial), en especial cuando procede de un cine que nos es tan ajeno y extraño como el de Europa Oriental.

Intento mostrar que no se trata de procesos fortuitos sino de una sólida empresa que encarna la búsqueda y sensibilidad del cineasta nacido en Sarajevo (Bosnia-Herzegovina) que es conocido por su cariñoso apodo *Kustu*, que no se funda en argumentos escuetos sino en una sólida investigación sociológica, periodística e histórica que precede a cada una de sus realizaciones audiovisuales, sin importar si es para cine o T.V., si es documental o cine de Ficción.

Su notable inclinación hacia el cine de Ficción tampoco es simple cuestión de azar, pues considero que el cine de Ficción ha presentado y representado numerosos aspectos de la cotidianeidad con más fuerza y precisión que la mayor parte de documentalistas, quienes se jactan, a menudo sin fundamento, de presentar con mayor fidelidad ese siempre inacabado y ambiguo concepto de *la realidad*.

El cine de Emir Kusturica está atravesado por personajes y situaciones que presentan siempre una tremenda carga emocional derivada de las transiciones personales y sociales por las que atraviesan los espacios geográficos en donde se sitúa, pero también por las complejas características de la zona balcánica integrada por múltiples etnias, culturas y creencias religiosas. Dichas transiciones son orquestadas la más de las veces por su música, la cual se erige como una especie de columna vertebral del discurso fílmico proyectado. Sus *films*, sin un análisis de sus proyectos musicales, que algunos expertos consideran *el resultado de una combinación de música turca, folklore de Europa oriental, ska, punk, jazz, ritmos asiáticos, rock & roll y heavy metal* (Delgrossi, 2003:23), puede correr el riesgo de caer en el sinsentido. Así que las colaboraciones de sus directores musicales y la música que él y su banda componen para las películas serán fundamentales para una comprensión más acabada de este brillante cineasta.

Kusturica: Emblemático cineasta y polémico personaje

Existen tantas historias sobre él, que resulta casi imposible saber quién realmente es. Se dice que inventa realidades mágicas con el lente de una cámara, que narra historias como músico y que compone melodías como cineasta. Algunos creen que es serbio ortodoxo, otros que es bosnio musulmán y unos pocos despistados aseguran que es gitano. Lo tildan de feroz déspota y de tierno bárbaro. De indomable y de sometido. Palabras extremas y discordantes

hacia quien precisamente se aferra de las contradicciones del ser humano para narrar historias trágicas, pero eufóricas; brutales y al mismo tiempo humanas (Erlj, Resultados no publicados: 1).

Así nos presenta una estudiante de la escuela de periodismo de la Universidad de Chile al ambicioso artista de difícil clasificación que hoy nos convoca, Emir Kusturica, quien ha experimentado intensamente en la dirección y actuación dentro del cine, la literatura, la televisión, la publicidad, la música, el teatro, el cómic, el dibujo, y hasta el gobierno de su propia creación arquitectónica: el pueblo de Kustendorf (Serbia)⁷.

A través de los años, Kusturica se ha hecho acreedor de varios detractores, tales como el filósofo y psicoanalista, Slavoj Žižek, quien lo critica de incentivar lo que él denomina *racismo inverso*⁸, que no es para nada un anti-racismo sino una forma sutil de encubrir una posición racista hacia sus coterráneos cuando defiende y opone, asegura él, simbólica e ideológicamente los valores Occidentales en la gran pantalla⁹. También encontraremos en este grupo al neomarxista Marko Živkovic quien no considera la propuesta estética, cultural y política de la filmografía Kusturicana como algo extraordinario, por el contrario, lo incorpora en un grupo de artistas, académicos e intelectuales públicos serbios que [...] *lejos de situarse en los márgenes, [...] engrosan la corriente hegemónica y la mayoría cultiva alguna variante del realismo mágico balcánico* (Živkovic, 2004: 143). Y, quizá esta lista se siga acrecentando con el pasar de los años, pues sus características sentencias, libradas de todo protocolo posible, no son fácilmente recibidas por ciertos círculos de crítica especializada. Por sólo citar un ejemplo, Kustu se refiere a la recepción de sus *films* en los siguientes términos:

En Bosnia odian mi última película [‘la vida es un milagro’, 2004]; dicen que la hice en contra de los musulmanes. Eso describe el nivel de estupidez; En Serbia se americanizan muy rápido, y les gustan las películas con tempo. Pero aún en Serbia y en

⁷ Recibe el premio europeo *Philippe Rotthier* [...] *pour la reconstruction de la ville. La iniciativa de Kusturica revaloriza la arquitectura tradicional de la zona y, al mismo tiempo, contribuye a reforzar la paz del territorio* [...]. Ver: (REHABIMED, 2006:1).

⁸ [...] *hay un racismo inverso, que celebra la autenticidad exótica del Otro balcano, como la idea de que los serbios, en contraste con los europeos occidentales, anémicos inhibidos, todavía muestran un deseo prodigioso por la vida. El ‘racismo inverso’ juega un papel crucial en el éxito de las películas de Emir Kusturica en Occidente.* Ver: (Žižek, 1999:3)

⁹ Esta posición es reforzada por sentencias razonables como las de Sergio Alegre, quien apunta: [...] *como el cine ‘también puede actuar como un arma eficaz de control social, transmitiendo la ideología dominante de la sociedad y creando un consenso a favor de ella’, por lo mismo, también puede generar una lectura de la otra historia, puesto que ‘en primer lugar, los filmes muestran imágenes de las vidas, las actitudes y los valores de grupos de la sociedad, creadas de facetas reconocibles pero muy seleccionadas de esos grupos. Esto es importante porque el público general tiende a considerar como verdaderas descripciones de lugares, actitudes y modos de vida de los que no tiene un conocimiento previo’.* Ambas extraídas de (Barrenetxea Maraño, 2004:15). La negrita no es del original.

Montenegro hay mucha gente a quienes les gustan mis películas. En Croacia no dejo que se exhiban. Tengo razones muy fuertes para eso. Le impuse un bloqueo económico a Croacia, pero no me preocupa (MIRADAS: Entrevista, 2005).

A lo largo de su agitada e intensa labor artística Kusturica ha sido sumamente auto-crítico frente a su propuesta cinematográfica, así que podríamos incluirlo a él en un contingente ambiguo que defiende y ataca vorazmente sus proyectos:

*[me encuentro molesto] con el cine en general, incluyendo el mío, por supuesto. Ocurre que hasta las propuestas audiovisuales terminan por transformarse en una moda. Entonces, ya no puedo hacer nada realmente diferente sin decepcionar a la gente. Soy presa de mi propia fama, **cuando en realidad el arte debería ser un agente liberador**. Por eso estoy más dedicado a la música [...]. (Barriga, 2002:2. Énfasis no es del original).*

Finalmente, el tercer grupo es aquél constituido por defensores y hagiógrafos, quienes ensalzan las virtudes y perdonan cualquier 'defecto aparente' o 'peligrosidad política' surgida de los productos cinematográficos y del realizador que se oculta tras la cámara. Por fortuna, la balanza se inclina con fuerza hacia este grupo, sus seguidores(as) crecen día tras día y, en no pocos casos, exceden las fronteras del séptimo arte¹⁰, entre ellos encontramos, por solo mencionar algunos nombres a Samuel Cesar (1996), quien hace una excelente revisión hasta llegar a su película más polémica *Underground: Once upon a Time There Was a country* (1995); también al profesor del City College de Grecia, Sean Homer, quien no sólo defiende con sólidos argumentos a Kusturica de las rudas críticas de Žižek, sino que estipula que las películas del director serbio *son espacios culturales de resistencia genuina y crítica triunfante*¹¹. Incluso va más allá, al proponer que la representación de los romaníes (gitanos) resulta *más auténtica* en Kusturica que en el reconocido cineasta gitano Tony Gatlif (Homer, 2004:183-198), debate que está lejos de terminarse en materia de *autenticidad* a la hora de representar entre el cine de ficción y el de no-ficción.

Cortometrajes. A propósito de su fascinación por el oprimido

¹⁰ Ver por ejemplo, el libro de ensayos de Penchansky (2005).

¹¹ Sean Homer abiertamente confiesa su adhesión a la línea de apoyo a Kusturica que sostienen BJELIĆ, Dušan I. and SAVIĆ Orad (2005). Ver: (Homer, 2005:2).

Emir Kusturica, opta por no perturbarse ni tomar una posición radical frente al cine de ficción y de no-ficción, sino que se lanza a la acción, se anima a experimentar en todos los que le sea posible. De hecho, su sendero en el cine inicia con un cortometraje de ficción, notablemente influenciado por su primera escuela de formación, la Facultad de Artes cinematográficas de Praga (FAMU), que, en palabras del propio Kustu *sigue la tradición de un pequeño país de la Europa medieval en el que las narraciones nunca fueron historias pomposas ni grandilocuentes de héroes altivos. Siempre se creó con gente de carne y hueso, que trepa desde su sencillez hasta alturas heroicas* (Fernández Elorriaga, Entrevista, Belgrado, 1985).

De alguna forma, no es el cine épico con el que inició Hollywood ni el de entretenimiento masivo ni mucho menos de abultados presupuestos, sino un cine más intimista, existencial y si se quiere psicológico en donde el anti-héroe, el *outsider*, el *oprimido* pasan a ser el centro de atención. En *Guernica* (1978), el cineasta yugoslavo se vale de diecisiete minutos, un escaso presupuesto y pocos personajes para poner de relieve la persecución de los judíos y el holocausto en tiempos de la Alemania Hitleriana.

Con un dulce y ajustado balance de blanco y negro, gracias a la inspiración recibida por la archiconocida pintura del español Pablo Picasso, nos lleva al interior de una pequeña familia judía que intenta salvarse del exterminio, o en su defecto, que su joven, astuto y único hijo logre sobrevivir. Ambientada en el año de 1939, los códigos de reconocimiento racial (particularmente la nariz en este cortometraje) y los rasgos *afeados* frente al fenotipo *ario*¹², y otros de tipo socio-político (como las cintas que obligaban a colocarles a los semitas), saltan a la vista en el increíble guión logrado en esta pequeña joya cinematográfica de la humanidad.

El film, desde su inicio –donde se hace un movimiento lento que transita desde las tranquilas aguas de una laguna, donde la luz blanca proyectada en el agua mientras refleja una enorme casa hace desvanecer los nombres de los créditos por su intenso color blanco– obra como una metáfora de su compacta narración del holocausto, donde todo parece estar tranquilo, pero como las aguas suaves de la laguna, ocultan o dan inicio a una tragedia de dimensiones bíblicas, en especial para los *judíos* y los *gitanos* que viven una tensión permanente que se ve reflejada en el expresionismo físico de los tres integrantes de la familia retratada¹³. Dato no menor, pues, como bien señala Elena Gabor:

¹² El personaje del *film* que encarna a un doctor Nazi menciona: *Mandíbula prominente, huesos faciales característicos y frente hundida. Piernas largas, y ligera desviación de la columna vertebral. Según todas las marcas relacionadas, persona de origen semita.* (Kusturica, 1978a:min.12).

¹³ Tomando como representativas las series de T.V. estadounidenses *Los Simpsons*, *Futurama* y *Dr. House* (las primeras creadas y dirigidas por Matt Groening y la tercera creada por David Shore pero cuenta con múltiples

Desde **Hungría** más de 20.000 romaníes fueron deportados a Auschwitz para ser exterminados. De acuerdo a Barany (2002) y Kaldova (1991), bajo la ocupación alemana, casi todos los gitanos alemanes y checos fueron enviados a campos de exterminio. [...] En **Rumania**, entre 36.000 y 39.000 gitanos murieron durante el holocausto. En **Serbia** y **Croacia**, su destino fue similar [...] De acuerdo a Huttenbach (1991), de una **población gitana europea** estimada de 885.000 antes de la [segunda] guerra [mundial], entre 200.000 y 500.000 fueron asesinados. Aunque no es posible determinar con precisión cuantos gitanos murieron en el holocausto, decenas de miles fueron asesinados sólo por ser gitanos (Barany, 2002). (Gabor, 2003:19)

De esta forma, en esta historia donde nuestro pequeño protagonista se da cuenta que debe deformar toda su historia genealógica y construir su propio *Guernica* –un *Guernica sui generis* inspirado en el de Picasso y las palabras de catalogación racial impartidas por su padre– para sobrevivir a la guerra que se ha inventado el mundo adulto y Occidental. En medio de la destrucción, el hombre ve resurgir su capacidad creativa, este es un aspecto que al multipremiado director le hacía volver una y otra vez sobre esta pieza maestra incluso en una

directores según el capítulo elegido), podemos mostrar el maltrato simbólico que se ejerce hacia la figura de los *romaníes* que habitan en tierras norteamericanas, al menos en cuanto a representación y legitimación en la pantalla chica de los estereotipos construidos sobre el (la) gitano (a) al notar lo que sigue:

- 1) En cierto capítulo el famoso personaje de Lisa Simpson (asociada por el televidente con pensamiento alternativo, heterodoxo, preocupada por los derechos humanos, los animales y el ecosistema...) menciona *No hay razón para no lucir bien ni quitarle el patio a los gitanos!* (Groening, 2003); el comentario, a todas luces peyorativo hacia los gitanos es complementado, acto seguido, de una imagen de cuatro gitanos varones y una gitana que han tomado el patio de juegos de la Primaria Springfield, uno de ellos (el más viejo) aparece en pantalla interpretando el violín campirano, la gitana sale danzando al son de la música, otro escurridizo sale encaramado con rostro de emoción simplemente viendo a la gitana danzar, al igual que otro que se ubica más al costado izquierdo y que sostiene en su mano derecha una botella de licor y el personaje restante, que toma el centro de la pantalla, aparece arrebatándole la gorra a un pobre niño (*moreno, pobre, feo e impopular*). Al fondo, puede observarse en el costado derecho de la pantalla con un ángulo que intenta pero no puede ocultarlo la casa-remolque y un tendedero de ropas que sostienen dos prendas (ambas de colores llamativos: naranja y morado), englobando así, con esta multitud de detalles (que solo aparecen en cuestión de un par de segundos) una serie de estereotipos generados habitualmente sobre los romaníes (*alcohólicos, efervescentes, ladrones, abusadores de niños, errantes y/o vagabundos*, los famosos *bueno para nada*) (Groening, 2003).
- 2) En FUTURAMA, Bender Bending Rodriguez, uno de los personajes más aclamados de la serie dice: *Necesito ayuda, cueste lo que cueste!*. Acto seguido se dirige a ver una *robot-gitana* que tiene un letrero en su caja rotulado *Circus Fortune (Circo de la Fortuna)* que se activa si le introduces una moneda de tan sólo cinco (5) centavos. Ella le explica a Bender que se está transformado en un auto-lobo, pero aquél opta por no creerle porque son solo *supersticiones* (Groening, 2000).
- 3) En DR. HOUSE dedican un episodio completo de la serie en su tercer año (tercera temporada) a abordar la problemática gitana. Tomando a un paciente (el central) que es romaní, no va a la escuela (pese a lo inteligente que parece ser), que sigue el negocio familiar (ventas ambulantes), que de seguir los pasos *de su padre* y su *comunidad* se encuentra al filo de la muerte por el hábito de usar el escarbadiantes para morder y chupar constantemente. Precisamente es el escarbadiantes el que pone en riesgo su vida. Contrario a los Doctores *Foreman, Chase, Cameron, House, Wilson* y *Cuddy* (personajes centrales y casi únicos estables de la serie) que son todos solteros por profesión y opción personal de ascender en el viejo sueño americano, el gitano (en oposición a todos ellos) prefiere irse con su familia gitana y tener una vida que *él asume como más segura y feliz*. (O'fallon, 2007).

Contrario a todo ello, notamos que el cineasta italiano Federico Fellini hace un ensalzamiento de la vida gitana (enérgica frente al lánguido europeo occidental) en una de sus obras maestras: *La Strada*. Ver: (Fellini, 1968).

entrevista de 1985, al grado de catalogarla como su obra más pura y la que más le complacía hasta entonces (Fernández Elorriaga, Entrevista, Belgrado, 1985).

Se perfila desde su origen como cineasta que Kusturica se preocupa por poner en escena, por «visibilizar» fenómenos de minorías, *outsiders* y, más generalmente, de grupos poblacionales oprimidos por la historia, particularmente, cuando se atraviesan tiempos de guerra y extrema tensión. Aunque tendrán que pasar diez años para que Kustu se introduzca de lleno en la temática gitana en sus proyectos musicales y cinematográficos, ya lo tenía en mente desde entonces y se encontraba, de alguna forma, encubierto mientras versaba sobre los judíos¹⁴.

Ya entrado el siglo XXI, Kusturica sigue la línea de películas a color típica de sus largometrajes de ficción, para participar en un film compuesto por ocho cortometrajes en un proyecto coordinado por Kátia Lund denominado *All the Invisible Children*, con un segmento de diecisiete minutos de duración rotulado como *Blue Gypsy* [*Gitano Azul* (Kusturica, 2005)]. Ya con amplia fama ganada en el circuito cinematográfico internacional para entonces, el líder de *The No Smoking Orchestra* (en adelante, TNSO) prosigue con su acento en la temática gitana que venía desarrollando desde 1988, y descubre a un actor natural de gran talento, Uroš Milovanović, quien protagoniza este cortometraje y que incorpora también a su largometraje *Promise me this* [*Prométeme* (Kusturica, 2007)].

En *Blue gypsy*, las primeras secuencias (cerca de 40 segundos) son dedicadas a los *Gadjos* (los no gitanos), quienes aparecen en medio de dos rituales que son profunda y continuamente estudiados y representados en la filmografía de Kusturica: los matrimonios¹⁵ y actos de velación u homenaje a los muertos. Lo que resulta bien particular es que, por un lado, la caravana que transporta a los recién casados (pareja de tez blanca) van impulsados por un tractor que anda a toda marcha por los senderos polvorientos y rurales de la exYugoslavia, cargado de músicos gitanos¹⁶ en una clara muestra de hibridación y procesos de reconversión cultural. A la distancia y avanzando en dirección contraria, avanza una caravana fúnebre con

¹⁴ Resulta de todos modos comprensible la elección del pueblo judío, porque estaba orientado al público y a los calificadores de Europa Occidental y Central, quienes asociaban con mayor facilidad la problemática judía si se le compara con la gitana. Además, sabía de antemano que los derechos iban a quedar en manos de la Academia Checa, así que su gestión para comercializarla y difundirla iba a ser tremendamente difícil. De hecho, sólo la televisión yugoslava la había presentado y ahora podemos acceder a ella por la piratería circulante en la web.

¹⁵ *Las escenas de bodas son piedras angulares en las películas de Kusturica. Con la excepción de su debut en ficción ¿Recuerdas a Dolly Bell?, todos sus films no sólo presentan escenas de boda, sino que llegan a su clímax en ellas* (Iordanova, 1998:12). Asimismo, las bodas, en especial algunas celebradas en la primera mitad de la década de 1990, fueron detonantes y reforzadores de los conflictos en Bosnia.

¹⁶ Recordemos que una de las mejores formas de clasificar los variados tipos de comunidades gitanas, más que por raza o por religión, es por la especialización en la actividad, los gitanos dedicados a la música han mostrado una capacidad de adaptación envidiable en esta región tan escabrosa y conflictiva como lo son los Balcanes.

la solemnidad y baja velocidad propia de las veneraciones católicas. El jolgorio y la efervescencia de aquella termina por frenar de manera repentina ante el encuentro imprevisto de ambas caravanas, como resultado de tal desaceleración súbita la novia (blanca, *gadjo*) sale despedida por los aires y termina cayendo justo encima del fèretro, destrozándolo. Sin embargo, la banda de músicos gitanos aunque pareciera estar a punto de caer, logra resistir sobre la rústica carroza sosteniendo la bandera de Serbia.

En menos de un minuto, Kusturica ha capturado los procesos de hibridación cultural, ha puesto de manifiesto la ridiculez que representa cierto esnobismo Occidental (ambas caravanas) disfrutando del acceso a las repúblicas surgidas de la desintegración de Yugoslavia y, lo que es más plausible, el proceso de resistencia que los gitanos, los músicos y artistas en general han mostrado a través de los años, pese a ser presas de múltiples conquistas. Los niños y adolescentes, que acaban de observar lo ocurrido, sólo aciertan a reír mientras van ingresando al reformatorio.

Para demarcar lo extraña y paradójica que resulta *la realidad*, Kusturica redirecciona a la segunda secuencia donde los *inquilinos* del reformatorio practican una canción que versa sobre la libertad: *Esta vida es genial pero es demasiado corta*, nos dice un estribillo. El director del *Instituto Correccional Milorad Glusica Glusa*, pregunta a Tibor –un adolescente en proceso de *reforma*– qué hará cuando salga al otro día de allí, y él responde sin pensarlo dos veces que seguirá robando; ante ello, el director sentencia con una sonrisa en el rostro: *No ha pasado suficiente tiempo aquí, aún no ha aprendido a mentir*; el resto de *alumnos* que presencian el diálogo sólo les causa gracia.

De aquí en adelante, el joven protagonista, Uroš enfrenta un dilema de su porvenir, pues no sabe qué le espera cuando salga al otro día de la correccional. Cuando los amigos le hablan de la libertad, él asume una posición escéptica y dice: *¡Como mínimo hay guardas aquí! ¡Ahí fuera, nadie te protege de ciertos hijos de puta!* Acto seguido, Kusturica pone énfasis en el padre de Uroš, quien se encarga de explotar los talentos de sus hijos para que roben y puedan financiar sus constantes borracheras. Este adulto, encarna una serie de estereotipos negativos que la mayoría de europeos occidentales e incluso de la zona oriental cargan respecto a los gitanos: atribuyéndoles los rasgos de mentirosos, ladrones, borrachines y de su capacidad de maltratar, incluso a su propia familia, para conseguir su propio beneficio¹⁷.

Al final, Uroš, presionado por el mandato de su padre intenta robar (pero también para compensarse moralmente y hallar una excusa) para volver luego voluntariamente a internarse

¹⁷ Estas representaciones, que a menudo parecen acentuar los estereotipos negativos hacia el gitano le han valido una lluvia de críticas, de difícil resolución.

en la Correccional. Nuevamente, los niños resultan estar dotados de una sagacidad y una lectura del panorama socio-político de sus respectivas geografías, y parecen tomar decisiones más cuerdas que los adultos embrutecidos por la guerra y desatinados por el profundo estado de convulsión que se vive en el mundo globalizado.

Música para tus ojos: Conciertos de TNSO¹⁸

Para referirnos a la filmación de su concierto en Buenos Aires, Argentina (2005), es necesario aclarar que él solicita que sus colaboradores estén particularmente atentos en los minutos iniciales a signos y/o símbolos que permitan categorizar rápidamente al público asistente. Por ejemplo, no resulta extraño que en el país gaucha se encuentre fácilmente entre la multitud a alguien vistiendo la camiseta de la selección albiceleste, y mucho menos que Kusturica solicite «paneos detalle» a cualquiera que tenga alguna marca distintiva relacionada con el astro del fútbol Diego Armando Maradona, movimiento de cámara que logra exitosamente en este video.

A lo largo de la filmación se hace énfasis en los *solos* de cada uno de los músicos y en la reacción efervescente del público, quien se muestra permanentemente animado, coreando y participando activamente de las dinámicas juguetonas que plantea TNSO. Dinámicas derivadas de una propuesta que enlaza la interacción permanente entre el público y la banda, seriamente afectadas por el teatro –y el cine–, al grado tal que la presentación de cada una de sus canciones se suele ligar a una película de la cual fue su *soundtrack*. De esta manera, sus proyectos artísticos gozan de una permanente auto-difusión, presentando a través del concierto de casi dos horas de duración a los integrantes de la banda siempre *como los mejores del mundo en su especialidad* (Kusturica, 2006). Por ejemplo, Kusturica introduce al Dr. Nelle Karájlic (vocalista de TNSO) como el mejor intérprete (*performance*) de todo el mundo. Lo propio hace la voz líder de TNSO al presentar de esta forma a Kustu: *Damas y Caballeros. En la guitarra en esta noche el señor Emir Kusturica [...] El Diego Armando Maradona del mundo del cine* (Kusturica, 2006).

Todo esto cobra una importancia de alto calibre pues del país (destrozado o fragmentado y hasta cierto punto desconocidos por muchos) del que proviene TNSO y el propio Emir Kusturica, esta auto-representación como los mejores los coloca en una posición

¹⁸ Se aborda aquí exclusivamente el realizado en su gira *Life is a miracle in Buenos Aires* (Kusturica, 2006).

de compenetración rápida con su auditorio y con los futuros *videovidentes* a través de la *web* y otros canales de distribución. Es una forma de recordarle al mundo que pese a que recorran el mundo entero, sus raíces siguen ancladas a su natal Yugoslavia, pero no cayendo en melancolías y tristezas sino, por el contrario, mostrando el carácter más efusivo, crítico, corrosivo e incluso anarquista (o, en su defecto, altermundista) de los integrantes de *The No Smoking Orchestra*.

Cuando ha transcurrido cerca de la mitad del concierto, bajan a buscar mujeres *voluntarias* que suban al escenario para participar de los bailes guiados burlonamente por Dr. Nelle, la improvisación y tretas juguetonas como un arco extra-largo sostenido por dos participantes del público para que el violinista y el guitarrista puedan tocarlo sin el rasgueo tradicional¹⁹. Para reforzar las habilidades de cada uno de los músicos intentan en algunas canciones interpretar sus instrumentos en posiciones difíciles o incómodas al mejor estilo del rockero Jimmy Hendrix. Asimismo, para reforzar la cohesión del auditorio, Kusturica toma en cierto punto del concierto una videocámara e incita a saltar al público para filmarlos, mientras él hace lo propio.

Largometrajes: La guerra y la polémica no cesan

En vista del espacio del que dispongo, debo apresurarme a clasificar los largometrajes del director serbio que nos convoca en cuatro grupos, ligados a los aportes musicales que estructuran el ritmo y la armonía narrativa de los mismos: 1) Compilaciones de artistas ajenos a TNSO u occidentales²⁰; 2) La dinastía de Goran Brégovic: Que abarca *Tiempo de Gitanos* (Kusturica, 1988), *Arizona Dream*²¹ [*El sueño de Arizona* (Kusturica, 1993)] y *Underground* (Kusturica, 1995); 3) Completamente a cargo de TNSO: *Gato negro, Gato blanco* (Kusturica, 1998) y *Super 8 Stories* (Kusturica, 2001) y 4) Algunos integrantes de TNSO lideran: *La vida*

¹⁹ Hay que tener en cuenta que TNSO no tiene integrantes femeninas y que no dispone de bailarinas ni bailarines –salvo ellos mismos– para efectos de entretenimiento. Así que es una manera apropiada de complacer al público y de mantener el clima de diversión y euforia que despiertan sus emotivas canciones.

²⁰ *¿Recuerdas a Dolly Bell?* (Kusturica, 1981), donde el tema principal es *24.000 baci* (24.000 besos) de Adriano Calentano y las otras dos canciones son tomadas de Zoran Simjanović. Por cierto, Simjanović realiza el soundtrack de *Papá está en viaje de negocios* (Kusturica, 1985) que no se incorpora en el análisis del presente estudio.

²¹ Participa también en cuatro composiciones el cantante estadounidense Iggy Pop. Kusturica aprovecha la amistad que sostenía con Johnny Deep (el protagonista del *film*) y la amistad que por ese entonces ya tenía con el cineasta alternativo norteamericano, Jim Jarmusch, quien ha puesto a actuar a Iggy Pop en algunas de sus películas [vg. *Coffee and Cigarettes* (*Café y Cigarrillos*), (Jarmusch, 2003)].

es un milagro (Kusturica, 2004), *Prométeme* (Kusturica, 2007) y *Maradona by Kusturica*²² (Kusturica, 2008), mientras la primera está compuesta enteramente por Kustu y Dejan Sparavalo (el violinista de TNSO) y las líricas fueron escritas por el vocalista Dr. Nele Karajlić, las dos últimas tienen la dirección de Stribor Kusturica (hijo de Emir y baterista de TNSO).

Como se acaba de anotar, en este primer sub-grupo dominado por la sobria colaboración musical de Zoran Simjanović, nos topamos con los dos primeros largometrajes de Kusturica. En vista de que ambas comparten rasgos y estéticas tomadas del *naturalismo*, influenciadas por el cine de Renoir (Cesar, 1996:149) y poseen una fotografía más oscura y empobrecida –no sólo por cuestiones de presupuesto– sino por énfasis político (intentando transmitir el oscurantismo que se posó sobre los Estados de Yugoslavia en tiempos del Titismo), sólo anotaremos un par de cuestiones sobre el primero de ellos: *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* (Kusturica, 1981), para tratar con un poco más de detenimiento al largometraje inmediatamente posterior *When Father was away on Business* (Kusturica, 1985):

[...] es un film cargado de una aguda crítica y una nostalgia de los tiempos de la República Socialista de Yugoslavia. Son los tiempos de un país erigido sobre el paradigma de la revolución donde hablar de Marx y de marxismo constituye el ‘pan de cada día’ en la década de finales de los setentas. [...] Kusturica también muestra la composición familiar yugoslava, su idiosincrasia, las raíces culturales, los paisajes y, en general, el drama del amor a través de la historia de un joven humilde, Dino, quien se ilusiona con los encantos de una chica llamada Dolly Bell. La historia de la pareja, en el contexto del marxismo exasperado; es la lectura de un país convulsionado en sus raíces culturales. La muestra del machismo reinante, donde la mujer es un adorno en la familia, se evidencia en las relaciones familiares de Dino. Su padre, un fanático marxista, predica a la hora de la cena el cambio del mundo, mientras la madre de Dino sirve la comida y está pendiente de la ‘cría’ (Ira Errante, 2008:1).

Dino, el protagonista del film, intenta encontrar una vía *sui generis* para que el Comunismo triunfe, enmarcado en su dilema por habitar una República Socialista que, de alguna forma u otra, lo hace percibir las limitaciones de libertad y felicidad de sus pobladores. Las reuniones familiares, los espacios públicos de legitimación simbólica del género masculino (léase bares, cines y zonas populares de exhibición) y los espacios íntimos, arman la coraza central de esta delicada pieza de su profusa filmografía, en donde ya pone al

²² Cuenta también con el aporte reiterado de la emblemática canción del post-punk inglés *God Save the Queen* (*Dios salve a la Reina*) de los Sex Pistols y una canción de Manu Chao que él le solicitó a Kusturica poder componer especialmente para el *film* y que había lanzado poco antes en su álbum de estudio, *La Radiolina*.

descubierto otra de sus constantes: su fascinación por los poderes del hipnotismo y otros asombrosos poderes derivados de un increíble control mental²³.

Esta película entraría en los registros de la historia como la primera película realizada en Yugoslavia donde los actores no hablan el idioma Serbo-Croata oficial, sino el así llamado lenguaje Bosnio, de hecho, la lengua de Sarajevo²⁴. Este dato resulta fundamental para la comprensión de su discurso y apuesta artística, porque su osadía es marcada ya desde su *Opera Prima*, al permitirle que los distintos personajes que intervienen se expresen de la manera en que saben hacerlo... no los obliga ni los presiona a adaptarse al idioma oficial. Esto involucra un propósito discursivo de *unidad dentro de la heterogeneidad*, porque sus largometrajes siguientes utilizan el Serbo-Croata [*Papá está en viaje de Negocios* (Kusturica, 1985)], el Romani [*Tiempo de Gitanos* (Kusturica, 1989)], el inglés norteamericano [*Arizona Dream* (Kusturica, 1993)] y el Serbio –depurado de sus acentuaciones croatas– en *Underground* (Kusturica, 1995) y la fusión lograda en su reaparición en el mundo del séptimo arte entre el Romani y el Serbio de *Gato Negro, Gato blanco* (Kusturica, 1998)²⁵.

Será con *Papá está de viaje de negocios* (Kusturica, 1985) que obtendría *por unanimidad la Palma Dorada en el Festival de Cine de Cannes* en su año de estreno, consolidando un inicio impresionante para un director que con tan sólo dos largometrajes empieza a convertirse en un referente cinematográfico independiente a nivel mundial. Además, fue elegida en 1986 para postularse tanto en los Premios Oscar como al Globo Dorado en categoría de mejor film extranjero.

Muy a pesar de tantas distinciones, parece que esto le tenía sin cuidado a Kusturica –al menos para ese entonces– porque apenas proyectaron su película en Cannes (antes de saber el veredicto final) él regresa a Sarajevo para ayudar a un amigo a arreglar la calefacción central de su departamento.

De regreso al contexto de producción de este film, se debe anotar que Kustu junto a Abdulah Sidran pensaban a esta película como la segunda de una supuesta trilogía de películas sobre Sarajevo, la tercera nunca se realizó. En 1984, cuando se filma *Papá...*, la presencia de Tito –muerto en 1980– era aún palpable en Yugoslavia (Pi, 2003:13), y es la

²³ Kusturica se caracteriza por trabajar con animales y niños. A muchos cineastas la sola idea les traería demasiados problemas, pero él bromea y dice que *le resulta a veces más fácil dirigir a los animales que a los seres humanos* pues dice *logra[r] hipnotizarlos*. Ver: (Miradas: Entrevista, 2005).

²⁴ *In this film, all the actors speak with their own words, their own real accent. It's the first ever Yugoslavian movie where actors don't speak official Serbo-Croatian (the Yugoslav equivalent of BBC English), but the so-called Bosnian language, in fact, the language of Sarajevo* (www.kustu.com).

²⁵ No se confunda con el rumano (que es el idioma oficial de Rumania). El romani es un dialecto gitano, característico de los pobladores balcánicos.

segunda en tomar el punto de partida de la mirada desde lo infantil en tiempos de confusión política y dinámicas de reconfiguración social precipitadas.

A partir de esta película se empieza a notar que Kusturica utiliza los conflictos intra-familiares como una metáfora de la convulsión socio-política atravesada por Yugoslavia:

*La comunidad familiar es también un motivo recurrente en el cine de Kusturica, y en esta película en particular juega un rol fundamental. Lo primero que vemos de Senija es a su padre, el abuelo Muzafar, a quien ella está bañando, lo que nos da la idea de la cercanía con la que esta familia comparte su vida cotidiana [...] Esta visión de Kusturica acerca de Yugoslavia como una familia con desavenencias está presente también en Underground, e introduce el tema de la traición, que atraviesa su obra [...] Parejas protagónicas de personajes muy cercanos, a veces familiares, **suelen verse en situaciones donde uno engaña, manipula, abandona y traiciona al otro**. Esto se puede ver en Tiempo de gitanos, Underground y Gato negro, Gato blanco. (Pi, 2003:14).*

Y las metáforas continúan, ancladas a sus personajes:

Ankica es la esposa soñada del burócrata en ascenso, una bonita gimnasta que hace acrobacias aéreas en las fiestas populares con aire totalitario que organiza el Partido, donde jóvenes corriendo y haciendo ejercicio al aire libre se mezclan con dignatarios que denuncian ‘un complot anti-yugoslavo del Komintern’. Dos años antes del momento en que se desarrolla el comienzo de la película, en 1948, Tito se había separado del Komintern y trataba de crear un sistema socialista que no estuviera bajo el dominio del régimen soviético. Fue una época de luchas intestinas y purgas en el Partido Comunista Yugoslavo, una época donde si uno no encontraba gracioso lo que salía en la prensa oficial ya podía ser calificado de sospechoso. (Pi, 2003:15).

Para ir cerrando el análisis de este film, se ha de señalar los simbolismos aprovechados por los ritos de pasaje musulmanes (como la circuncisión) para mostrar las etapas de pérdida de inocencia (niñez) a una etapa más adulta (y conflictiva) en Yugoslavia, de la cual algunos saben apreciar su coherencia interna: *Su obra, a pesar de haber surgido en un entorno muy distinto del actual, la Yugoslavia de la Guerra Fría, se mantiene vigente y al analizarla en su conjunto encontramos una multitud de elementos que van conformando un universo filmico coherente, fértil y visualmente rico (Pi, 2003:19).*

Ingresando ahora el segundo sub-grupo descrito (dinastía de Goran Brégovic), hallamos *Tiempo de Gitanos* (Kusturica, 1989) del cual se desprende luego su mini-serie para TV de algunos episodios *Bila jednom jedna zemlja* (Kusturica, 1996), como su nombre lo indica se aproxima a la cuestión de los gitanos –grupos que, por ser minoritarios en varios

países de América Latina, son muy poco estudiados²⁶; tema que se convertirá en *referente reincidente* del cine de Kusturica. Resulta un punto de referencia indispensable para aquellos (as) interesados (as) en ceremonias trascendentales como el matrimonio o las velaciones fúnebres y creencias místicas que predominan en las agrupaciones gitanas. Aquí se retrata la celebración del día de San Jorge (*Saint George's Day*) en un aparente viaje Onírico de Perhan. Asimismo expresiones culturales populares como los juegos y apuestas, y la estructuración de las mafias locales que se aprovechan de los menores de edad para fines de explotación salen en la gran pantalla con una nitidez insospechada, la venta de hijos por parte de familias gitanas empobrecidas, es toda una aproximación etnográfica trasladada al séptimo arte.

Se notan en esta película influencias que lo alejan del naturalismo y lo acercan progresivamente al realismo mágico y sus primeros toques de surrealismo mágico, personajes como salidos de películas de Fellini empiezan a construir un discurso de resistencia y subversión ante la idea judeo-cristiana de un Dios Justo, implacable y que habita en todos sus fieles²⁷.

Pasando a *Arizona Dream* (Kusturica, 1993), marca su estadía en Estados Unidos y la separación temporal de su familia, que es trasladada de Sarajevo a Francia por motivos de seguridad frente a la convulsión presentada en los Balcanes. Pese a contar con un prestigioso elenco, la película no ingresó propiamente al circuito comercial y es una re-conversión de una idea de guión presentada por uno de sus alumnos de cine en la *Columbia University* de *New York*. Para no aislarse de sus raíces, prosigue con la musicalización de Brégovic²⁸ y vuelve a mostrar el lado *kitsch* (término asociado con ciertas prácticas del estilo de vida gitana) de Estados Unidos; Kusturica confesaría alguna vez que Jerry Lewis le parecía muy *kitsch*, y sin descuidar las minorías, toma los esquimales de Alaska como punto de inicio y de cierre de la metáfora crítica de la sociedad norteamericana. Otros símbolos dignos de mención están

²⁶ Por ejemplo, según el Censo General del 2005 elaborado por el DANE en Colombia, el grupo de Roms representa solo el 0,01% de la población total, así que la gran mayoría de colombianos ni siquiera reconocen o identifican esta denominación. Ver: (Dane, 2007:34).

²⁷ Replico la introducción de un enigmático personaje calvo vestido de gabardina que sostiene un paraguas a medio servir: «*Querían acabar conmigo. Por eso me cortaron el pelo a cero y luego me clavaron tantas agujas, pero yo me escapé. No estoy loco, desde luego. Me hicieron tragar líquidos y bombillas. Si, bombillas. Atan mi alma con una cadena y tiran de ella como si fuera un oso que baila. Querían controlar mis vaivenes y, ¿qué es un espíritu sin vaivenes? Yo soy libre como un pájaro. Primero se remonta hasta las alturas, después baja a la Tierra. Unas veces está triste y llora, otras, ríe y canta su alegría. Cuando Dios bajó a la Tierra no pudo manejar a los gitanos, así que se dio media vuelta y se marchó volando. Yo no tengo la culpa de ser así...*» (Kusturica, 1989).

²⁸ También utiliza tres canciones del prolífico músico y gitano belga (francófono de Europa Central), Jean-baptiste Reinhardt, más conocido como Django Reinhardt. El famoso *descubridor* de la guitarra de jazz –que fuera diseñada por el fabricante de violines, el italiano Mario Maccaferri– falleció a mediados del siglo XX.

expresados en los anhelos de volar de dos de sus protagonistas, los homenajes a cineastas de culto para él, como Hitchcock, y los intentos de suicidio (tanto pre-modernos, con sogas) como modernos (con arma de fuego jugando la ruleta rusa) y los grupos musicales marginalizados por la sociedad, en este caso, los mexicanos mal pagados.

De su film *Underground* (Kusturica, 1995) –que es toda una apreciación subjetiva de un amplio recorrido histórico de su país y que tiene por eje central las sucesivas Guerras sufridas por los Balcanes a lo largo del siglo XX, le hace acreedor de una inmensa crítica y fuerte presión para dejar a un lado su carrera cinematográfica– habría que dedicar todo un capítulo o estudio detallado que excede a los propósitos del presente estudio, pero se debe señalar que aprovecha la gran metáfora del sótano (del *Underground*) para compararla con la Yugoslavia comunista, desinformada, engañada y esclavizada, en donde la traición entre dos amigos por el cariño de una mujer termina construyendo una sociedad empobrecida que no sale a la luz en gran parte del film y que es vigilada permanente al mejor estilo del *Gran Hermano* Orwelliano.

El ciclo narrativo es circular, como la historia de Yugoslavia, su inicio, nodo y desenlace está atravesado por sucesivas guerras. Es la película que tuvo más planeación, junto al constructor del escenario Dušan Kovačević, Kusturica escribieron dieciséis versiones del escenario (más de 2000 páginas de texto). Trabajaron en ello más de tres años y de forma simultánea a los eventos que desintegraron a Yugoslavia. Es, sin duda, todo un hito y una reconstrucción soportada en algunas partes de técnicas de traslape de actores con material de archivo histórico al mejor estilo *Forrest Gump*.

En el tercer sub-grupo señalado, encontramos un nuevo sonido, más entusiasta, más entremezclado entre el punk-rock, los sonidos estivales y la música gitana elaborados por TNSO, con *Gato Negro, Gato Blanco* (Kusturica, 1998) se estrenarían aunque con pseudónimo (*Black Cat White Cat Orchestra*) para mostrar su convicción discursiva de que en tiempos de Guerra y de profundas transiciones socio-políticas, culturales y económicas, la mejor salida y más optimista es hallar la paz en el amor. Estos tiempos estaban más calmados que los precedentes en sus países de procedencia, pero también por la decisión de Kusturica de reaparecer en el séptimo arte, pues había intentado retirarse del mundo del cine a raíz de tantas presiones sufridas por la mítica *Underground*. Aquí reaparecen actores y dinámicas de *Tiempo de Gitanos*, de hecho, uno de los líderes *maleantes* es aquí nada más ni nada menos que el hijo de aquél que sufre un ataque al corazón y hemiplejía en *Time of gypsies*.

Para cerrar este sub-grupo tenemos el documental, que es una joya en montaje pues se graba en digital y en super 8 [de allí su nombre, *Super 8 stories* (Kusturica, 2001)] y es retocado para dar sensación de continuidad y unidad temporal. Aquí acompaña a su banda en toures, con múltiples retazos de conciertos y *performances*, nos aproxima a los gustos y orígenes de los integrantes de TNSO. Pero considero que hace decir a su hijo, Stribor Kusturica, el baterista lo que él no quiere plantear frente a cámara:

*Amo la música en la que el alma, la pasión y el dolor son esenciales. Toda la que proviene de la emoción, como el reggae y el blues. [...]. Luego, al llegar a Belgrado me molestaba ver **todos esos grupos de reggae farsantes** tratando de copiar el sonido de los negros jamaicanos. **Ellos viven en un mundo distinto que nada tiene que ver con nuestra forma de vivir.** Descubrí entonces los bistros y fue allí donde escuché la música gitana que, en cierto modo, sería nuestro blues. (Kusturica, 2001).*

La película *La vida es un milagro* (Kusturica, 2004), quizá la representante más apta de lo que podría llamarse un *surrealismo mágico o surrealismo maravilloso*²⁹, transcurre en Bosnia del año 1992, es decir en pleno período post-Caída Muro de Berlín y el consecuente derrumbe progresivo de los idearios del Socialismo llevado a la práctica. Este film muestra las ausencias y las tensiones que se generan en períodos de Guerra, de destrucción y convulsión de instituciones pilares de la sociedad tales como la Familia y el Estado, y sus manifestaciones en rituales de alta congregación como partidos de fútbol y fiestas vecinales que desataron sendas fricciones³⁰.

Maradona by Kusturica: El dios que dejó ver su rostro

Dios es el único ser que para reinar no tuvo ni siquiera necesidad de existir
[Charles Baudelaire, Cfr. (Kusturica, 2008:Primera Toma)]

Así inicia la última película de Kusturica, que tiene particularmente al público argentino atado a sus asientos, pues sigue de cerca a manera documental espacios poco conocidos de la figura del *football magician* (mago del fútbol) y los alcances mundiales del

²⁹ Existe toda una discusión de corte academicista entre el apropiado uso taxonómico (de catalogación) en las escuelas literarias y cinematográficas de estos términos que, pese a presentarse como sinónimos o similares, resultan bastante diferentes, incluso puede llegar a pensarse que incluso son disímiles en cuanto a estricta terminología conceptual sociológica.

³⁰ Por motivos de espacio no podría incorporar siquiera algunas anotaciones del análisis de *Unza Unza Time*. Los interesados pueden ver: (Castañeda, 2008:212-221).

mito hecho carne, Diego Armando Maradona, desde su origen y reencuentro con Fiorito³¹ (su barrio de origen y crianza en Argentina), sin pasar por alto su paso por las escuadras de Boca Juniors, la Fiorentina (Italia) y la selección nacional en materia futbolística, también sus polémicos comentarios en torno al papel de *la Iglesia Católica Apostólica Romana* y la *figura del Papa*, y sus constantes ofensas a altos dirigentes políticos, entre otros a George Bush, Joseph Platter (de la FIFA), el Príncipe Carlos y Margaret Thatcher. Así también breves muestras de las pasiones *puestas al descubierto* o *corporeizadas* en sus seguidores a nivel mundial, en grados que rayan a tal punto con la locura que ha llegado a contar con una iglesia en su honor, la *Iglesia Maradoniana*, repleta de ritos de iniciación, uniformes, cánticos y oraciones.

Es bien sabido que de joven Kusturica debió decidir si inclinarse por ser futbolista profesional o estudiar cine, aunque la respuesta la conocen, su pasión sigue intacta y es perpetuada por su hijo Stribor, por ejemplo al decir que por vez primera se mete la camisa en sus pantalones, porque va a «conocer a Dios»³².

Las andanzas y desandanzas de este dios argentino –que prefiero colocar en minúscula– junto a su familia son compaginadas a la perfección con la lírica poética que emana de la *voz en off* de Emir Kusturica³³, quien se muestra a lo largo del rodaje, ansioso, temeroso y hasta cierto punto avergonzado de jugar el rol de molesto *paparazzi* frente a una figura tan famosa con la cual comparte un tremendo respeto y admiración. En esta narración abierta, son constantes las asociaciones que éste hace de Diego Maradona con los personajes de sus *films* de ficción y con personajes creados por otros cineastas que admira tanto o más.

Por otro lado, Kusturica aprovecha sus *tiempos de ocio* para hacer una lectura de ciertos circuitos de la vida nocturna de Buenos Aires, poniendo de relieve la importancia del Tango y la pasión por el fútbol propia del *porteño* promedio. Esos *tiempos de ocio* ponen al descubierto la vocación de realizador de tiempo completo que rememora la ardua tarea, dedicación y actitud de sociólogos como Bourdieu o Hoffman o cineastas como Ingmar Bergman, Woody Allen, Kim-Ki-Duk y Tarkovsky, por solo mencionar algunos.

³¹ El cual asemeja o compara Emir Kusturica con GORICA, un suburbio de Sarajevo.

³² Al respecto, Kusturica narra en el documental: *Cuando eligió entre River Plate, que ofrecían más dinero, y Boca Juniors, Diego [Maradona] eligió Boca [...] Boca le pagaría menos pero, jugando allí, cumpliría un sueño que se remonta a los tiempos en los que, paseando con su padre junto al estadio de la Bombonera, juró que un día jugaría con Boca delante de millares de personas. Diego llegó al estadio de Boca veinticuatro años después, como exjugador, con una antorcha en la mano. La débil llama iluminaba el camino de regreso del túnel de la droga, de nuevo entre sus seguidores. Dios por una vez, Dios por siempre [...] El modo en el que Diego fue acogido, demuestra que a los dioses se les perdona todo.* (Kusturica, 2008)

³³ Cabe anotar que es la primera vez que utiliza este recurso con su propia voz. En los largometrajes de ficción, son los personajes quienes aprovechan esta opción narrativa, propia de la cinematografía.

Palabras finales

Podría decirse que de forma similar a la reacción que provoca en la gente Maradona, a Kusturica la gente lo ama o lo odia, no hay términos medios para estos seres de excesos, se les ve caminar entre nosotros cuales dioses griegos y gozan de una gran ventaja frente al Dios judeo-cristiano, ¡al menos existen! y están ahí para que cavilemos entorno y junto a ellos, están dispuestos al diálogo sin tener que apelar a una instancia trascendental. Ahora sólo resta esperar la controversia que de seguro generará la película que se encuentra en estos momentos en pre-producción, *Cool Water*, que se espera esté lista para el año 2011 y versará sobre el conflicto entre Israel y Palestina... de nuevo, La Guerra.

Referencias filmicas

Fellini, F. (1968). *La Strada*. Italia: Smokesc - Asmik Ace - Bim Distribuzione.

Jarmusch, J. (2003). *Coffee and cigarettes*. Estados Unidos: Smokescreen Inc. - Asmik Ace - Bim Distribuzione.

Kusturica, E. (1978a). *Guernica*. Checoslovaquia: FAMU.

Kusturica, E. (1978b). *Nevjeste Dolaze*. Yugoslavia: Televizija

Kusturica, E. (1979). *Bife Titanik*. Yugoslavia: Televizija

Kusturica, E. (1981). *¿Te acuerdas de Dolly Bell? (Sjecaš li se Dolly Bell?)*. Yugoslavia: Jadran Film-TV.

Kusturica, E. (1985). *Papá está en viaje de negocios (Otac na Službenom Putu)*. Yugoslavia: Forum.

Kusturica, E. (1989). *Tiempo de gitanos (Dom za Vešanje)*. Yugoslavia – Italia - Gran Bretaña: Forum.

Kusturica, E. (1993). *Sueños de Arizona (Arizona Dream)*. Estados Unidos - Francia:

Canal+.

Kusturica, E. (1995). *Underground: once upon a time a country (Bila Jednom Jedna Zemlja)*.

Francia -República Federal de Yugoslavia – Alemania –Hungría:

CiBy 2000.

Kusturica, E. (1998). *Gato negro, gato blanco (Crna Mačka, Beli Mačor)*. Francia –

Alemania - República Federal de Yugoslavia: CiBy 2000.

Kusturica, E. (2001). *Super 8 stories*. Yugoslavia – Italia – Alemania: Cooperativa Edison -

Fandango - Pandora Filmproduktion - Rasta Film.

Kusturica, E. (2004). *La vida es un milagro (Život Je Čudo)*. Serbia y Montenegro – Francia:

Rasta Films.

Kusturica, E. (2005). Segmento: blue gypsy (Gitano azul). En K. Lund. (Productora), *All the*

invisible children (Los niños de nadie). Italia: MK Film Productions - RAI Cinema.

Kusturica, E. (2006). *Emir Kusturica & The no smoking orchestra, Life is a miracle in*

Buenos Aires. Serbia – Argentina: Palass.

Kusturica, E. (2007). *Zavet (Prométeme)*. Serbia – Francia: Fidélité Productions - Studio

Canal.

Kusturica, E. (2008). *Maradona by Kusturica*. Francia – España: Exception Wild Bunch -

Estudios Picasso - Pentagrama Films.

Referencias televisivas

Groening, M. (Productor). (2000). The Honking (El bocinazo). En *Futurama* [serie de

televisión] (temporada 2, cap. 18). Estados Unidos: FOX.

- Groening, M. (2003). The president wore pearls (La presidenta usaba perlas). En *The Simpsons* [serie de televisión] (temporada 15, cap. 3). Estados Unidos: FOX.
- Kusturica, E. (1996). *Bila jednom jedna zemlja* [serie de televisión]. República Federal de Yugoslavia: Ciby 2000 - Komuna - Pandora.
- O'Fallon, P. (Productor). (2007). Needle in a haystack (Una aguja en un pajar). En *Dr. House*. [serie de televisión] (temporada 3, cap. 13). Estados Unidos: FOX.