

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea  
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

**GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**  
CURSO 2014-2015

**VESTIGIOS PARA UN MELANCÓLICO**  
**El discurso alegórico de *Underground* (1995) sobre**  
**las ruinas de Yugoslavia**

AUTOR: Eneko Bustamante Díaz  
DIRECTOR: Santos Zunzunegui Díez

13 de febrero de 2015

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
Justificación de la elección del objeto de estudio	3
Objetivos e hipótesis	5
<b>MARCO TEÓRICO</b>	<b>6</b>
Hacia una definición de la alegoría	6
El retorno barroco	9
Acercamiento a la obra de Emir Kusturica	10
<b>ANÁLISIS DEL FILM</b>	<b>16</b>
Dimensión histórica	16
Espiral de guerra y muerte	21
De la “pura broma” y la “mueca del diablo”	25
Confluencia de extremos y una “estética del exceso”	29
Las ruinas de un país que se desangra	32
La expresión artística	35
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>37</b>
<b>APÉNDICE. Las guerras balcánicas</b>	<b>38</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>41</b>

## Justificación de la elección del objeto de estudio

Me gustaría, para empezar, poner sobre la mesa las razones que me han llevado a elegir un objeto de estudio como es el cine de Emir Kusturica y, más concretamente, su película *Underground* (1995). Kusturica, bosnio nacido en Sarajevo, es un personaje disidente no sólo en la península balcánica de la que proviene sino también en el resto del continente europeo, por lo que ha sido constantemente alabado, aunque también denostado, rechazado e, incluso –si se me permite la expresión–, criminalizado.

Mi elección temática se debe al deseo de proceder a un doble acercamiento. En primer lugar, a una región que para los *occidentales* es sin duda una de las más desconocidas del continente europeo – decir “de Europa” resulta complicado, dadas las lejanías, no sólo físicas, de estos países balcánicos con los países tradicionalmente considerados la *Europa occidental*–. En segundo lugar, a un cineasta como Kusturica, del que se ha hablado más por sus conflictivos posicionamientos políticos y sus supuestas tendencias pro-serbias (siendo él bosnio, lo que, de entrada, lo convierte en un personaje, para muchos, contradictorio) en torno a las guerras Balcánicas que por sus películas, sobre las cuales, además, es difícil encontrar textos que no se basen en prejuicios ideológicos cegadores o que se limiten a reproducir lo que el propio cineasta dice sobre ellas.

Por lo tanto, la motivación que me lleva a abordar este tema es similar a la que llevó a Peter Handke a realizar *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina*:

Era sobre todo a causa de las guerras por lo que yo quería ir a Serbia, al país de aquellos a los que generalmente se les llama los «agresores». [...] La verdad era que casi todas las imágenes y reportajes de los últimos cuatro años venían de un lado de los frentes y de las fronteras, y en las ocasiones en las que, de vez en cuando, venían del otro, con el tiempo me iban pareciendo cada vez más meros espejismos de los habituales puntos de mira inculcados, como espejismos deformados en nuestras mismas células visuales, y en modo alguno resultado de testimonio presencial<sup>1</sup>.

En mi caso, no obstante, el objetivo no es un acercamiento de carácter histórico, socio-político o antropológico, sino estético o formal, de manera que los objetos a

---

<sup>1</sup> Peter Handke, *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina*, Madrid, Alianza, 1996, p. 17.

analizar serán obras de arte y no personas, de tal manera que hechos históricos y las ideologías presentes en ellas serán estudiadas en cuanto objetos de sentido y no como supuestas representaciones de un pensamiento atribuible a tal o cual persona concreta. Y el “testimonio presencial” será el acto de *leer* dichas obras<sup>2</sup>, analizarlas y comentarlas.

En la misma línea, se pretende poner en valor una idea que aparece en las *Histoire(s) du cinéma* y que es fundadora de toda la obra de Jean-Luc Godard, que sostiene que el cine (y habría que añadir que el arte en general) surge de “un pensamiento que forma una forma que piensa”<sup>3</sup>. Es decir, lo que propone es entender el cine como la expresión (y materialización) de un pensamiento, y también como una forma que sirve para hacer pensar al espectador.

Esta forma de pensar y, más exactamente, de exponer pensamientos al tiempo que se insta al espectador a reflexionar, surge de una intencionalidad centrada en sugerir más que en afirmar, lo que añade complejidad al discurso. Esta complejidad está presente –como veremos– en la película que se va a analizar, pero también en el ángulo desde el que se pretende abordar el análisis. Así, en este trabajo se dará cabida a esa “otra manera” de acercarse a la realidad que sólo está disponible a través del arte. Eso que Buci-Gluksmann define como “una especie de redención estética de la vida y de la historia, en el tiempo extratemporal de las formas”<sup>4</sup>, que no es otra cosa que la concepción de que hay cosas que únicamente pueden ser *vistas* desde el prisma del arte y sus formas.

---

<sup>2</sup> «*Texto* sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto, para un lector concreto en una situación concreta». CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

<sup>3</sup> Nos referimos al capítulo 3(a) “La Monnaie de l’absolu”, de la serie televisiva francesa *Histoire(s) du cinéma*, realizada por Jean-Luc Godard entre 1988-1998.

<sup>4</sup> Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 12.

## Objetivos e hipótesis

La película *Underground* de Emir Kusturica se ha prestado a múltiples interpretaciones de carácter historicista en busca de los supuestos hechos históricos (la historia de Yugoslavia) e ideología (nacionalismo serbio) que motivaron su realización. No obstante, un acercamiento al propio film, despojado en la medida de lo posible de tales prejuicios, permite apreciar una estructura sensiblemente más compleja y matizada, dotada además de una fuerte impronta alegórica.

Y es que la alegoría, lejos de ser exclusiva de ninguna época pasada y de estar limitada a formas muy concretas como los jeroglíficos o los ideogramas –aunque sean éstas sus formas fundamentales–, continúa siendo una técnica utilizada en numerosas obras contemporáneas. Estas obras, además, no pertenecen exclusivamente al ámbito del cine, pues la alegoría está presente también en otras formas artísticas.

Teniendo en cuenta estos aspectos, el objetivo principal del presente trabajo es analizar la pervivencia y utilidad de la noción de alegoría, tal y como la planteó Walter Benjamin, para explicar cómo *Underground* "piensa" el conflicto yugoeslavo. Se trata de demostrar, concretamente a través del análisis del film *Underground*, que Kusturica lleva a cabo una actualización de la noción benjaminiana de alegoría.

La hipótesis de partida es que *Underground* es una reflexión alegórica sobre la decadencia y consiguiente desaparición de un país. Kusturica construye una especie de lamento melancólico sobre la desaparición de Yugoslavia, pero no lo hace de forma "realista" o "sociológica", sino mediante una forma compleja, valiéndose de un conjunto de técnicas que pueden considerarse neobarrocas.

## Marco teórico

### Hacia una definición de la alegoría

“Pienso en una cosa. Cuando pienso en una cosa de hecho pienso en otra cosa. No se puede pensar en una cosa más que si se piensa en otra cosa, por ejemplo veo un paisaje nuevo para mí pero es nuevo para mí porque lo comparo en pensamiento a otro paisaje, antiguo aquél que conocía”<sup>5</sup>

Walter Benjamin es probablemente el más importante precedente y referente en la empresa de revalorización de la alegoría, especialmente a través del análisis y las teorizaciones que desarrolla en *El origen del Trauerspiel alemán* redactado en 1925. Las obras de Benjamin son muy densas y “oscuras”, por lo que se prestan a interpretaciones muy dispares de innumerables autores de todos los ámbitos. En cualquier caso, para este trabajo se trata de extraer de su obra ciertos aspectos clave que nos ayuden a establecer algunos conceptos como punto de partida y a estructurar el posterior análisis.

Al determinar de dónde surge la alegoría, Benjamin nos remite al luto, “madre al mismo tiempo de las alegorías y de su contenido”<sup>6</sup>. El diccionario de la RAE define brevemente el luto con los términos “duelo, pena, aflicción”, aunque conviene tratar de dar con una definición más detallada, de modo que nos sea posible comprender las numerosas implicaciones de esta relación entre luto y alegoría.

Para ello nos remitiremos a la definición que Freud da del luto: “la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.”<sup>7</sup>. Asimismo, establece que su labor [la del luto] es examinar la realidad para hacer ver que el objeto amado ya no existe, de modo que exija a la libido que

---

<sup>5</sup> Palabras del personaje Edgar en *Elogio del amor* (Éloge de l’amour, Godard, 2000), citadas en Paulino Viota (ed.), *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2004, p. 107.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro I/Vol. 1*, Madrid, Abada, 2010, p. 453.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, “La aflicción y la melancolía”, en *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 215.

abandone todas las ligaduras con el mismo. Si esto no ocurre eficazmente, la aflicción se afianza y crece de manera enfermiza hasta llegar incluso a una “inhibición y restricción del yo”<sup>8</sup>.

Ahora, vayamos un paso más adelante con Benjamin –dejando a un lado el aspecto patológico de la descripción de Freud–. Si tomamos la caducidad inevitable de todo lo vivo como causa de la aflicción y, por tanto, establecemos que la idea misma de la eternidad de las cosas es el objeto de deseo perdido –y, como tal, *irrecuperable e insustituible*–; entonces nos acercamos a ese estado de luto que Benjamin describe como fundador de la alegoría, “pues la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes”<sup>9</sup>.

Siguiendo a Benjamin, Craig Owens describe los dos impulsos fundamentales de la alegoría como una “cierta convicción de lo remoto del pasado, y un deseo de redimirlo para el presente”, y hace hincapié en “su capacidad para rescatar del olvido histórico lo que amenaza con desaparecer”<sup>10</sup>. En este punto debemos introducir otro concepto fundamental manejado por Benjamin que es el de la melancolía y, junto con ésta, la mirada del melancólico, cuyo “perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas”<sup>11</sup>.

Si bien es difícil extraer de la obra de Benjamin una definición clara y concisa del concepto del melancólico, es posible al menos establecer que se trata de un sujeto tan inevitablemente infiel al hombre como fiel al mundo de las cosas, a las que se arroja “en una devoción contemplativa”<sup>12</sup>. El melancólico se apropia de los fragmentos de ese mundo de las cosas, de las ruinas de un pasado perdido ya para siempre, y es precisamente en esta muerte donde nace la alegoría:

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 446.

<sup>10</sup> Craig Owens, “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, Nº. 1, 1991, p. 32.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 371.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo<sup>13</sup>

Benjamin describe de esta forma la esencia de la técnica alegórica, lo que denomina “el carácter escritural de la alegoría”. Mediante esta técnica, el alegórico toma un objeto vaciado ya de todo sentido o significado y lo rellena, de modo que “en sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera”<sup>14</sup>.

Benjamin sitúa aquí un significativo punto de encuentro entre la alegoría y el Barroco, afirmando que “lo que yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca<sup>15</sup>”. Pero no encuentra esta relación únicamente en los objetos que tanto el alegórico como el artista barroco toman como materia prima para su creación artística. Y es que la influencia de la melancolía en sus motivaciones es también muy similar en ambos casos: de la misma forma que la alegoría se erige en contradictoria lucha contra la inevitable caducidad de todas las cosas, “la obra de arte del Barroco, que no tiene otro deseo que durar, se aferra con todos los órganos a lo eterno”<sup>16</sup>.

Además, debemos señalar que en la técnica alegórica son fundamentales la ambigüedad de significados, la multiplicidad de perspectivas y la coexistencia de realidades diversas. De hecho, es justamente en la simultaneidad de todas estas cualidades donde reside la esencia misma del discurso alegórico. Esta forma compleja y oscura de estructurar el discurso está también muy ligada al estilo propio del Barroco, como veremos más adelante.

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 402.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 397.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 399.



## El retorno barroco

“Porque quizás sea eso el Barroco: como el tormento de una finalidad en la profusión”<sup>17</sup>

Quizás la mejor manera de comenzar una descripción sobre el neobarroco sea definiéndolo como contraparte del Clasicismo. Siguiendo a Severo Sarduy, Omar Calabrese defenderá la idea de que más allá de tratarse de un periodo específico de la historia de la cultura, el *barroco* es “una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan”, llegando casi a constituir “una categoría del espíritu, contrapuesta a la de *clásico*”<sup>18</sup>.

Si el Clasicismo ha sido típicamente definido como tendente a las formas completas y “las categorizaciones de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas”<sup>19</sup>, veremos que el Barroco es justamente lo opuesto. Una vez más, las siguientes líneas de Walter Benjamin presentan la dialéctica entre estos dos estilos canónicos, además de servir de nexo entre este apartado y el precedente:

Y es que por esencia al Clasicismo le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y la fragilidad de la bella *physis* sensible. Pero es ésta precisamente la que, oculta debajo de su pompa extravagante, proclama la alegoría del Barroco con un énfasis que no tiene precedentes<sup>20</sup>

Calabrese resuelve que el *neo-barroco* “consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”<sup>21</sup>.

Más adelante, en el cuerpo del análisis del film *Underground*, veremos más detalladamente las características del neobarroco que describe Calabrese.

---

<sup>17</sup> Roland Barthes, “Tácito y el barroco fúnebre”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 132.

<sup>18</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 395.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 12.

## Acercamiento a la obra de Emir Kusturica

El presente trabajo de análisis se centra en la película *Underground* (1995) dirigida por Emir Kusturica. Esta película de casi tres horas de duración, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes de ese mismo año, es quizás su película más afamada y discutida y, al mismo tiempo, una de sus obras más interesantes.

La película está ambientada en los países que formaron la antigua Yugoslavia, especialmente en Serbia, y recorre la segunda mitad del siglo XX, desde los años de la Segunda Guerra Mundial (la acción de la película comienza en 1941) hasta las guerras étnico-religiosas que asolaron esa zona de Europa, pasando por el régimen socialista, la era de Tito y los cambios políticos que se produjeron tras la desaparición del dictador y el derrumbe final del bloque socialista en las postrimerías del pasado siglo.

*Underground* es el quinto largometraje cinematográfico dirigido por Kusturica y se podría decir que marcó un punto de inflexión en la carrera del cineasta –hablar de ruptura sería demasiado aventurado-. Lejos de pretender realizar una clasificación exhaustiva de su filmografía, es fácilmente aceptable establecer un primer cambio de rumbo a partir del reconocimiento internacional que le otorgó la primera Palma de Oro obtenida en el Festival de Cannes en 1985 con la película *Papá está en viaje de negocios*. En este sentido, nos disponemos a realizar en las próximas líneas un breve repaso de la filmografía de Kusturica hasta la película *Underground*, no con el objetivo de hacer un análisis exhaustivo de la misma, ni tampoco persiguiendo la búsqueda de un supuesto estilo unitario tras ellas, sino con el fin de establecer las bases para lo que será el análisis concreto del film *Underground*.

Los dos primeros largometrajes que Kusturica rueda en formato cinematográfico, *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* (1981) y *Papá está en viaje de negocios* (1985) estaban estrechamente vinculados a la Yugoslavia en la que creció y, más concretamente, reflejan “this provincialism and the traditionalism of the patriarchal and yet cozy

isolation of Bosnia”<sup>22</sup>. Esto queda patente en la manera en que es mostrada la comunidad bosnio-musulmana, caracterizada por la indisoluble mezcla entre una domesticidad patriarcal y una secular actitud hacia el Islam; algo parecido ocurre con la ciudad de Sarajevo, presentada como un lugar idílico irremediabilmente cambiado por la modernidad<sup>23</sup>. Ambas historias están ambientadas en la época de 1950 y principios de 1960, es decir, los años de la infancia del cineasta, pero también los años inmediatamente posteriores a la ruptura político-ideológica entre Stalin y Tito, a la que se hace expresamente referencia en *Papá está en viaje de negocios*<sup>24</sup>.

Esto nos introduce, ya desde los comienzos de su carrera, uno de los temas centrales de sus películas: la melancolía. A lo que para Dina Iordanova no es más que una “entrañable nostalgia tradicionalista”<sup>25</sup>, Giorgio Bertellini le añade la dimensión política que en Kusturica siempre está, de una u otra forma, presente:

*Papà è in viaggio d'affari* è il secondo film su due di Kusturica legato alla capitale bosniaca, invocata più volte dai suoi abitanti-poeti come un fantasma, nelle strofe della *sevdalinka* più commovente del film: "Ma Sarajevo è ancora là dov'è?" cantano all'unisono, innamorati e nostalgici di uno spazio e di un tempo che il nuovo corso socialista sta già cambiando<sup>26</sup>.

No obstante, quizás con quien mejor se puede relacionar la melancolía que impregna estas películas es con la idéntica sensación manifestada por el escritor Ivo Andrić y *su puente*, espacio entendido como lugar emblemático de la pacífica convivencia entre las diferentes comunidades, que el Nobel de Literatura situaría

---

<sup>22</sup> Dina Iordanova, *Emir Kusturica*, Londres, British Film Institute, 2002, p. 50.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>24</sup> De hecho, es una ilustración satírica en torno a la ruptura entre Tito y Stalin (en la que Marx está sentado en un escritorio y tiene colgado de la pared un retrato de Stalin) la que provoca que Meša, el protagonista, sea trasladado a un campo de trabajo.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, Iordanova, 2002, p. 55.

<sup>26</sup> “*Papá está en viaje de negocios* es la segunda película de Kusturica dedicada a la capital bosnia, invocada en varias ocasiones por sus habitantes-poetas como un fantasma, en los versos de *sevdalinka* más conmovedores de la película: “Pero Sarajevo sigue ahí donde está?”, cantando al unísono el amor y la nostalgia de un espacio y un tiempo que el nuevo rumbo socialista ya está cambiando”, en Giorgio Bertellini, *Emir Kusturica*, Milán, Editrice Il Castoro, 1996, p. 55 (la traducción es mía).

además sobre el río Drina<sup>27</sup>, posteriormente convertido en frontera entre Bosnia-Herzegovina y Serbia.

Estas dos primeras películas, junto con el gran premio de Cannes, “confirmed his reputation as an indigenous director whose truthful and self-confessed devotion to his roots highlighted the way in which he first came to be known”<sup>28</sup>. A partir de ese momento –y es aquí donde habría que situar el primer punto de inflexión que mencionábamos–, Kusturica optó por hacer películas fuera de Bosnia. Quizás precisamente por una voluntad de romper, en cierta medida, con esa imagen de cineasta bosnio (o yugoslavo) demasiado apegado a su tierra, su cultura y sus tradiciones, “Kusturica was soon to break into the world at large, which eventually led to a painful split with his own roots as he could not possibly be as loyal to Sarajevo as before”<sup>29</sup>.

Ese alejamiento de Sarajevo y la recién adquirida posibilidad de explorar el cine más allá de la escasa industria cinematográfica bosnia, lo llevaron a elegir para su siguiente película un tema que le permitiera, por un lado, dar visibilidad a la comunidad gitana de Yugoslavia (cabe mencionar que la mayor parte de los diálogos están en lengua vernácula romaní), y por el otro, rodar en diversas localizaciones fuera de Bosnia, desde las balcánicas Macedonia o Eslovenia hasta Milán y Roma. Así, en *El tiempo de los gitanos* (1989), Kusturica trata un tema de gran actualidad en la Yugoslavia de aquellos años como era el tráfico ilegal de niños gitanos de Yugoslavia a Italia, y lo hace desde un punto de vista al mismo tiempo cercano (inmerso) y ajeno, tratándose de “una película que penetra en el alma de una etnia para ofrecer un

---

<sup>27</sup> Nos estamos refiriendo a la afamada novela *Un puente sobre el Drina* (1945) de Ivo Andrić. Una edición castellana accesible se encuentra en Debolsillo, Barcelona, 2009.

<sup>28</sup> “confirmaron su reputación como un director indígena cuya veraz y reafirmada devoción a sus raíces destacó la manera en que llegó a ser conocido por primera vez”, en *Op. cit.*, Iordanova, p. 50 (la traducción es mía).

<sup>29</sup> “Kusturica pronto iba a dar el salto al ámbito internacional, lo que finalmente lo condujo a una dolorosa separación de sus propias raíces, ya que no podía ser tan leal a Sarajevo como lo fue hasta entonces”, en *Ibid.*, p. 60 (la traducción es mía).

apasionado retrato de una gente que, en muchos aspectos, no piensa como nosotros”<sup>30</sup>.

La elección de la comunidad gitana como protagonista es relevante, al menos por dos razones. En primer lugar, porque entronca con esa idea de dar visibilidad y protagonismo a los olvidados y desheredados, mostrándolos a través de una mirada transfiguradora que puede relacionarse –aunque actúen de maneras significativamente diferentes–, con la presente en películas de cineastas como Visconti (*La terra trema*, 1948) o Pasolini (*Accattone*, 1961). En segundo lugar, porque le permitió añadir una dimensión lírica que hizo que muchos hayan establecido conexiones entre el estilo de la película y el “realismo mágico” de autores latinoamericanos como Gabriel García Márquez o Alejo Carpentier<sup>31</sup>. En el dossier de prensa de la película, Kusturica decía: “The Gypsies are the only ones inclined to associate the most important moments of their lives with the collective unconscious”<sup>32</sup>. Se refiere a esa “voluntad de trascender poéticamente” que Ángel Quintana encuentra en el interior del film<sup>33</sup>, y que se traduce en la elección del cineasta de expresar sus experiencias, su “*background* histórico”, a través de sus sueños y su imaginación<sup>34</sup>.

Esta utilización de elementos oníricos que se mezclan con el naturalismo en el que es presentada la comunidad gitana, y su inclusión en la manera de contar del cineasta se ha relacionado en más de una ocasión con el estilo de Federico Fellini en películas como *Otto e mezzo* (1963) o *Amarcord* (1973). Quintana encuentra esta relación en el juego deliberado que Kusturica hace “con los excesos en la puesta en

---

<sup>30</sup> José Luis Fecé, “*El tiempo de los gitanos. La estética del carnaval*”, en AAVV, *Claroscuro balcánico. El cine de Emir Kusturica*, Canarias, Filmoteca Canaria, 2001, p. 24.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> “*Los gitanos son los únicos inclinados a asociar los momentos más importantes de sus vidas con el inconsciente colectivo*”, en *Op. cit.*, Iordanova, p. 69 (la traducción es mía).

<sup>33</sup> Ángel Quintana, “*Cuerpos ingravidos en estado de levitación*”, AAVV, *Claroscuro balcánico. El cine de Emir Kusturica*, Canarias, Filmoteca Canaria, 2001, p. 18.

<sup>34</sup> Entrevista con Kevin Thomas, “*Entering the Oscar Race Via Magic and Realism*”, *Los Angeles Times*, 9 de febrero de 1990.

escena, con el ritmo acelerado del movimiento de los personajes y con la mostración de hechos reales como hechos soñados”<sup>35</sup>.

Sin pretender entrar a valorar estas relaciones –quizás, repito, poco sustentadas–, cabría decir que en *Arizona Dream* se encuentra el punto álgido de ese alejamiento que Kusturica emprendió con relación a su terruño y que Carlos Losilla define acertadamente como “desplazamiento, en todos los sentidos de la palabra”<sup>36</sup>. En esta película, producción francesa rodada en Estados Unidos –la única película del bosnio rodada fuera de Europa–, se trata el tema del desplazamiento que supone la persecución del sueño americano, pero también –y sobre todo– la búsqueda de la identidad personal (el protagonista, Axel, se irá de Nueva York a Arizona con este propósito).

En este punto, es inevitable relacionar dicha búsqueda de la identidad del personaje con la del propio Kusturica, que se encontraba en la época del rodaje viviendo en Nueva York, invitado por Miloš Forman para dar clases en la Universidad de Columbia. En el caso de *Arizona Dream*, y a diferencia de lo que ocurría en *El tiempo de los gitanos*, el punto de vista es a todas luces extranjero, se sitúa claramente “en el exterior de los acontecimientos narrados”. Lejos de su Yugoslavia natal, plasmó en la película una visión desencantada del sueño americano y de la sociedad norteamericana en general. Kusturica asume así “el gran dilema de la cultura norteamericana como la oposición entre cielo y tierra, entre desplazamiento e inmovilidad, entre “vivir en la carretera” (estar en las nubes) y “echar raíces” (tocar con los pies en el suelo)”<sup>37</sup>. De lo irresoluble de este dilema surge lo que Losilla llama “la imposibilidad de decir” que estructura el film, y que podría resumirse en un *no poder decir* del enunciador, que “le obliga a buscar nuevos referentes no tanto en el choque de culturas como en los espejismos que produce”<sup>38</sup>, es decir, en los sueños (irrealizables) de sus personajes.

---

<sup>35</sup> *Op. cit.*, Quintana, 2001, p. 18.

<sup>36</sup> Carlos Losilla, “El sueño de Arizona. La dificultad de decir”, AAVV, *Clarooscuro balcánico. El cine de Emir Kusturica*, Canarias, Filmoteca Canaria, 2001, p. 25.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

El desencanto con Estados Unidos y la cultura norteamericana lo llevaron a emprender un viaje de vuelta a *su* Yugoslavia. La Yugoslavia que Kusturica quería encontrarse al volver, la *suya*, la que en cierto modo trató de plasmar en sus primeras películas, no podía ser en ningún caso la misma que se encontrara –y menos desde que en 1991 comenzaran las guerras que habrían de acabar con la unidad yugoslava–. Peter Handke se refería a las películas *El tiempo de los gitanos* y *Arizona Dream* en estos términos:

Las había admirado por su fantasía, que, más que flotar libremente, con imágenes y secuencias tan estrechamente trabadas y regulares, que a menudo se iban convirtiendo en ornamentos orientales (lo que podría ser lo contrario de opresión), pero, por otra parte, en esos vuelos de imágenes, había echado de menos, sin lugar a dudas, algo así como una vinculación a la tierra, al país, o en general, al mundo<sup>39</sup>.

Quizás por eso, Handke celebró el regreso del cineasta; regreso en el que habría que incluir el concepto ampliado de *desplazamiento* que mencionábamos anteriormente. Por ello, el escritor austriaco sentenció que:

finalmente, la mera destreza de narrar se había convertido [en *Underground*] en un impulso de narrar: en efecto, un talento para los sueños, un enorme talento, se había vinculado a un tangible pedazo de mundo, y también de historia, la historia de la antigua Yugoslavia, que había sido la patria del joven Kusturica<sup>40</sup>.

El *regreso* de Kusturica desplazó las acciones a Yugoslavia, pero no sólo eso, sino que también las bajó al suelo, a la tierra, colocándolas incluso –en lo que constituye el punto de partida de la alegoría puesta en juego por *Underground*– bajo tierra.

---

<sup>39</sup> *Op. cit.*, Handke, 1996, p. 25.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

## Análisis del film

*Underground* cuenta la historia de Marko Dren, autoproclamado comunista y poeta, quien al estallar en 1941 la guerra en Belgrado decide esconder a un grupo de familiares y amigos en un búnker subterráneo para evitar que sean capturados por los alemanes. Entre ellos está su mejor amigo, Petar, también miembro del partido comunista, que ha resultado herido en los inicios de la guerra. Marko los mantendrá a todos bajo tierra durante veinte años, haciéndoles creer que la guerra no ha acabado. Esto le permite alejar a Petar de Natalija, la mujer que ambos persiguen. Mientras tanto, Marko logrará aumentar su poder en el partido y se convertirá en la mano derecha de Tito. Cuando el engaño se vuelve ya insostenible, Petar y los otros saldrán del búnker y se encontrarán con que la guerra sigue, aunque ahora es entre bosnios y serbios. Además tendrán que afrontar una dura realidad: su país ya no existe.

### Dimensión histórica

“Tan sólo mediante la memoria pueden embellecerse los recuerdos y convertirse en un lugar poético, en la tierra de nadie”<sup>41</sup>.

Cuando Jean-Luc Godard, al preguntarse por el origen del recién estrenado siglo XXI, se embarcaba “à la recherche du siècle perdu”<sup>42</sup>, no estaba sino poniendo de manifiesto lo que el historiador Eric Hobsbawm definió como “una mirada hacia la oscuridad”<sup>43</sup>. Esta dificultad de definir el siglo XX se debía, al menos en parte, al horror cegador que produjeron las continuas guerras y masacres que asolaron el mundo.

Las guerras balcánicas supusieron para muchos la confirmación del fracaso: ni las grandes ideologías, con sus ideas del progreso, ni los supuestos acuerdos de unidad y colaboración entre países pudieron evitar la catástrofe. El poeta esloveno Aleš

---

<sup>41</sup> Prólogo de Barbara Pregelj en Aleš Debeljak, *El crepúsculo de los ídolos: muerte del siglo XX en los Balcanes*, San Sebastián, Tercera Prensa, 1999, p. 17.

<sup>42</sup> Nos estamos refiriendo a *De l'origine du XXIe siècle* (Godard, 2000).

<sup>43</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 20.



Debeljak testimoniaba de manera brutalmente rotunda que el siglo XX había muerto en Sarajevo<sup>44</sup>, aportando, mediante este certificado de defunción, la prueba definitiva de su existencia y, de alguna manera, una delimitación de lo que había sido.

Los intentos de producir textos que definan de una u otra forma el siglo pasado – y, más concretamente, que testimonien su muerte–, encajan en esa intencionalidad que Benjamin definía como esencialmente alegórica:

En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. [...] Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer<sup>45</sup>.

Y aunque, postrado ante la devastadora imagen de la guerra en *Je vous salue, Sarajevo* (1993), Godard *definirá* el siglo XX como un tiempo en el que “la cultura es la regla y el arte es la excepción”, habremos de situar nuestro foco de atención en esa excepción para no caer en la pura inacción. Es ahí donde se inserta la película *Underground* de Emir Kusturica y donde surge este trabajo de investigación y análisis.

*Underground* nace del dolor causado por las guerras balcánicas y, sobre todo, por la desaparición irreparable de Yugoslavia. Este país muerto es la “calavera” sobre la que Kusturica plasma la historia del film, que se desarrolla precisamente en “las estaciones de su decaer”, ya que se centra en los momentos de guerra y crisis de la historia yugoslava, haciendo especial hincapié en los momentos finales.

La historia comienza con la invasión de Yugoslavia por parte de la Alemania nazi, más concretamente con los bombardeos sobre la ciudad de Belgrado que tuvieron lugar en 1941. La trama termina en medio de las guerras yugoslavas de principios de la década de los noventa, coincidiendo con el tiempo en el que fue rodada. Sin embargo, y a pesar de que existen estas referencias temporales e históricas en el film, su temporalidad y la concepción de “historia” que se manejan son más complejas.

---

<sup>44</sup> *Op. cit.*, Debeljak, 1999, p. 34.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 383.

Omar Calabrese defiende que, dado que la historia ha sido concebida a partir de su relación con el hoy, “toda repesca del pasado se valoriza sólo si existe una conexión propia con el presente”<sup>46</sup>. Esta conexión no tiene por qué ser exclusivamente una cadena “sociológica” de causas y efectos, sino que, como ocurre en *Underground*, puede establecerse mediante sentimientos, percepciones, ensoñaciones y, en general, mediante un discurso que podríamos llamar “artístico”.

Es evidente que *Underground* tiene una importante dimensión histórica, pero ésta no pretende ser ni rigurosa ni fiel a los hechos. Además, la intención de la alegoría está lejos de ser la de la verdad<sup>47</sup>. No se trata de realizar una reconstrucción histórica de los años de vida de Yugoslavia, ni tampoco de plasmar en la pantalla los hechos y personajes históricos más relevantes –aunque algunos de estos sí aparezcan representados, como por ejemplo el personaje de Tito–.

Lejos de eso, lo que el film plantea es una reflexión en torno a la desaparición del país. Una reflexión que es alegórica y “no realista”, y que juega con los elementos históricos adaptándolos, modificándolos y creando situaciones de ficción que históricamente no pudieron haber sucedido. Quizás el mejor ejemplo sea el uso que hace de las imágenes de archivo. Éstas son utilizadas en varios momentos del film, intercalándolas con imágenes rodadas para la película, como ocurre en la escena del bombardeo del zoo, donde vemos imágenes de archivo de los aviones y de las bombas cayendo que se mezclan con el zoo siendo bombardeado en la ficción; e, incluso, introduciendo elementos del film en las imágenes de archivo. Así, el personaje de Blacky *pasea* por las ruinas de Belgrado rodadas tras el bombardeo nazi de 1941, Natalija *aparece* en actos oficiales yugoslavos y Marko *da* la mano a líderes de los años sesenta.

El uso de estas imágenes puede servir de ejemplo para esa idea que Godard expresa en las *Histoire(s) du cinema* de “la igualdad y fraternidad entre la realidad y la ficción”<sup>48</sup>. Dicha idea se expone concretamente en el capítulo dedicado a la *Nouvelle*

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*, Calabrese, 1994, p. 196.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 453.

<sup>48</sup> Nos referimos al capítulo 3(b) “Une Vague Nouvelle”, de la serie televisiva francesa *Histoire(s) du cinema*, realizada por Jean-Luc Godard entre 1988-1998.

*Vague*, recordando que esa “fraternidad” era uno de los principios de la nueva ola, y se presenta nada menos que tras las siguientes palabras de Cristo: “he aquí la que debe ser vuestra oración de cada día”. Además, cabe señalar que la citada frase de Godard está sobre varias imágenes significativas (la escena final de *Los 400 golpes* de François Truffaut, *Vértigo* de Hitchcock, una imagen del propio Godard), y que la secuencia termina con unas imágenes de guerra en sobreimpresión, lo que convierte la conexión con *Underground* más evidente.



La película presenta una trama que va avanzando cronológicamente, centrándose en momentos concretos y saltando de unos a otros mediante grandes elipsis. “En oposición a un decurso cronológico e intermitente”, el relato “transcurre en un continuo espacial que se podría llamar coreográfico”<sup>49</sup>. No obstante, la concepción teórica que está detrás de esta disposición de los acontecimientos de la película está fuertemente ligada a la idea benjaminiana de la ausencia de “una visión lineal y continua del tiempo histórico, es decir como progreso indefinido de la historia”<sup>50</sup>.

La historia, el pasado, aparece en la película “a la deriva en busca de su propio nuevo significado”<sup>51</sup>. En este sentido, cabría establecer una conexión entre el film de

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 301.

<sup>50</sup> Rut Perellano, “Capas, o el modo de atravesar experiencias. Walter Benjamin”, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, Volumen 3, núm. 18, 2008, p. 14.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, Calabrese, 1994, p. 196.

Kusturica y otros como *Malditos Bastardos* (2009) de Quentin Tarantino –aunque se trate de propuestas *a priori* muy diferentes–, ya que en ellos se pretende utilizar el cine como medio para hacer justicia histórica. Podemos relacionar esta visión de la historia con la historiografía materialista que Benjamin defiende y en cuya base encuentra “un principio constructivo” que consiste en acercarse a “un asunto de historia” para reconocer en él “el signo de una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido”<sup>52</sup>.

Por lo tanto, la concepción histórica adquiere en *Underground* dos dimensiones diferentes que se complementan. Por un lado, la idea de una constante actualización del tiempo histórico, que para Benjamin supone entender el “presente como tiempo-ahora”<sup>53</sup>, es decir, concebir la remembranza como “una experiencia con el pasado que es única” para cada sujeto “que escribe historia por cuenta propia”<sup>54</sup>. Esto, en la película, se realiza a través de técnicas *no realistas*. Por otro lado, la concepción de la historia que Benjamin describió para el *Trauerspiel*, aplicable también a la película –sin olvidar las claras distancias entre ambos objetos de estudio–:

La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible<sup>55</sup>.

Es así como se entiende la historia en el film, siendo esa “decadencia incontenible” la que provoca que las guerras vayan a más, que el número de muertos aumente y que, finalmente, sea inevitable la desaparición del país. Por lo tanto, como apunta Rut Perellano, “la idea de progreso y de perfeccionamiento continuo que proclamaba el triunfo de lo positivo será confrontada con la realidad enmudecedora del sufrimiento humano”<sup>56</sup>. Todo esto genera a su vez un sentimiento melancólico que marca el tono de la película y del que hablaremos más adelante.

---

<sup>52</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, p. 190.

<sup>53</sup> *Íbid.*, p. 191.

<sup>54</sup> *Íbid.*, p. 189.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 396.

<sup>56</sup> Rut Perellano, “Capas, o el modo de atravesar experiencias –Walter Benjamin–”, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, Volumen 3, núm. 18, 2008, p. 14.

## Espiral de guerra y muerte

La película comienza con un rótulo que contiene la dedicatoria “A nuestros padres y a sus hijos”, seguida de las palabras “Érase una vez un país... y su capital era Belgrado. 6 de abril de 1941...”. La concreción del lugar y la fecha es muy significativa, ya que el 6 de abril de 1941 tuvo lugar el primero de los bombardeos que el ejército del Eje perpetró sobre la ciudad de Belgrado, como parte de la invasión de Yugoslavia que ocasionó la desmembración de la nación. La guerra, por tanto, es el elemento central en torno al que gira toda la trama.

Una de las primeras cuestiones que llaman la atención al analizar la película es su estructura. Ésta consiste en una breve escena introductoria seguida de tres partes tituladas “la guerra”, “la guerra fría” y “la guerra” –de nuevo–, sucesivamente. Si a esto le añadimos que el rótulo que pone fin a la película es “Esta historia no tiene fin”, en lugar del habitual “Fin”, podemos apreciar que la elección de dividir la película siguiendo una estructura en tres actos se aleja de lo que en un principio puede parecer una opción clásica.

Más bien responde a una concepción de la historia que es fundamental en el discurso del film y que sugiere una especie de *eterno retorno* nietzscheano que “depende del carácter repetitivo de la historia”<sup>57</sup> y que sirve –en palabras de Calabrese–, como explicación filosófica de una característica propiamente neobarroca que es la “estética de la repetición”<sup>58</sup>. Esta estética se plasma en la película como la repetición de continuas recaídas cuya representación geométrica no sería una circunferencia sin principio ni fin, sino una espiral que tiende siempre a la decadencia.

Esto nos remite una vez más a la obra de Walter Benjamin, concretamente a sus *Tesis de filosofía de la historia*. En su tesis número 9 establece una relación entre el ángel del cuadro de Paul Klee *Angelus Novus* y “el ángel de la historia”. Sobre éste dirá: “Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies”<sup>59</sup>. Esta

---

<sup>57</sup> *Op. cit.*, Calabrese, 1994, p. 62.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 1990, p. 183.

desoladora imagen de la historia encaja con la que se trasluce en la película. No sólo se trata de que una guerra sucede a otra sin cesar, sino que además cada vez es mayor la destrucción, la crueldad, el sufrimiento... hasta que, al final, sólo quedan ruinas.

Al tiempo que contemplan cómo el país se derrumba (hay una escena hacia el final en la que se ve literalmente cómo sangra la tierra bajo Yugoslavia), todos los personajes van pereciendo. Incluso llegan a matarse entre ellos: en un plano secuencia vemos cómo Ivan golpea insistentemente a su hermano Marko, que trata de huir de los golpes en su silla de ruedas. El plano termina con Marko en primer plano, moribundo, una iglesia católica al fondo, y entre ambos una cruz con el cristo boca abajo e Ivan, que entra en la iglesia para ahorcarse dentro. Las últimas palabras de Marko antes de morir serán: “ninguna guerra es guerra hasta que el hermano mata a su hermano”.

Tras esta sentencia de muerte, una imagen: el cadáver de Marko, sentado en su silla de ruedas, gira alrededor de la cruz con el cristo boca abajo mientras las llamas y las ruinas colman todo el fondo.



Esta imagen de muerte da paso al clímax de la narración, que no puede ser otra cosa que expresión alegórica. “El cadáver se convierte en el supremo accesorio emblemático. Sin él las apoteosis serían casi impensables”<sup>60</sup>. En ese preciso instante, todos los personajes se reencuentran, ya como muertos.

Aquí, la descripción del ángel de la historia de Benjamin adquiere todo su sentido: “Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”. Así, los muertos celebran en la película la *última fiesta*. Conscientes de que su país ha dejado de existir y, con él, sus propias vidas, se aferran al recuerdo y a la rememoración en la *última fiesta* que tiene lugar en esa tierra que se precipita al abismo. Y es que:

desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.<sup>61</sup>

Este huracán que Benjamin identifica con el progreso es representado en la película por el agua, que primero arrastra a los personajes a la muerte, donde los reúne para, finalmente, arrancar su tierra (Yugoslavia) y separarla del mundo. En este punto, podríamos introducir el concepto de lo efímero que define Buci-Gluksmann, que significa “aceptar lo fluyente y lo flotante, una vida-pasaje y sin embargo esencial, que encuentra en el elemento acuático su realidad y su metáfora”<sup>62</sup>.

En el último plano de la película, el personaje de Ivan se dirige directamente a la cámara y, saliéndose de la diégesis principal, como si el actor hubiera dejado de interpretar su papel, hablando “de un modo claro y autoritario, dulce y suavemente autoritario como sólo puede serlo uno que cuenta cuentos, se dirige al público”<sup>63</sup>: “Con dolor, tristeza y alegría hemos de recordar nuestro país, mientras contamos a nuestros niños historias que comienzan como cuentos de hadas: Érase una vez un país...”. Esta frase final repite la que hemos leído al comienzo de la película y sugiere cierta circularidad narrativa: se trata de un cierre (la desaparición del país es un

---

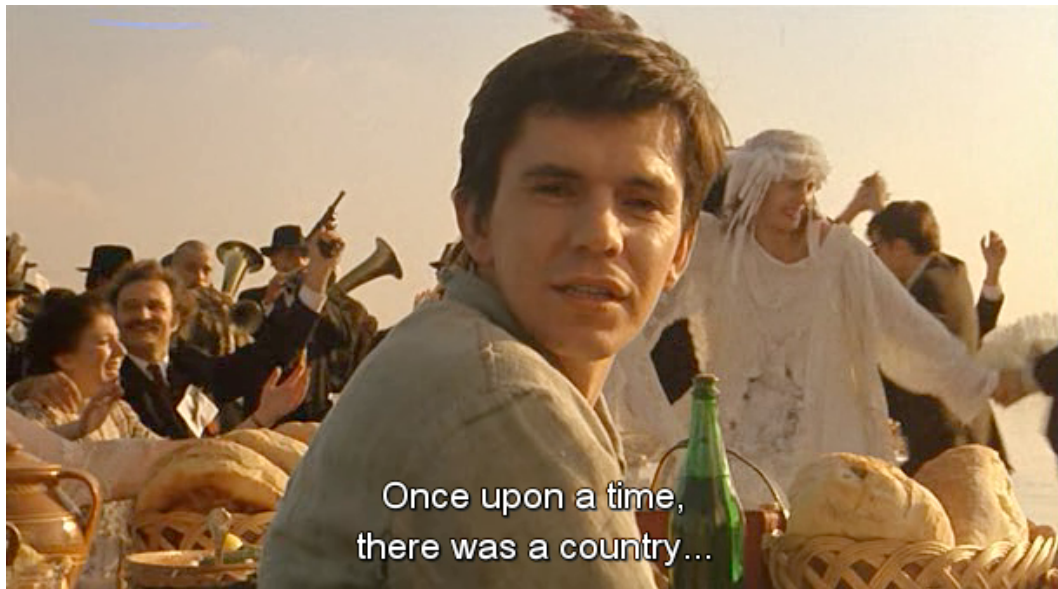
<sup>60</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 440.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 1990, p. 183.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, Buci-Gluksmann, 2006, p. 17.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, Handke, 1996, p. 26.

hecho), pero también constituye una continuación sin clausura posible, ya que reivindica la necesidad de recordar la historia de Yugoslavia en futuros “cuentos de hadas”.





## De la “pura broma” y la “mueca del diablo”

Es difícil encorsetar la película de Kusturica en un género determinado, lo cual es propio de las obras barrocas que tienden a “degenerar” en lugar de producir géneros, una cualidad más propia de “lo clásico”<sup>64</sup>. Esto resulta evidente si tratamos de aplicar, por ejemplo, la siguiente fórmula que Benjamin toma prestada de Vinzenz de Beauvais (Benjamin, p. 281): una “comedia es una obra que convierte un comienzo triste en un final alegre”, mientras que una “tragedia, en cambio, es una obra que conduce de un principio alegre a un final triste”.

Es cierto que *Underground* comienza con una escena de tono festivo: Blacky y Marko celebran que el primero ha sido inscrito en el Partido Comunista, y van acompañados por una orquesta que toca una música también festiva. Sin embargo, la situación no es en absoluto alegre, ya que el detonante de la escena –así como de la trama del film–, es la invasión nazi de Yugoslavia en 1941 y la consiguiente debacle.

En la escena que pone fin a la película, esta dualidad se mantiene. Se celebra una fiesta, un banquete al puro estilo de las películas de Kusturica, de nuevo con la música festiva de Goran Bregovic compartiendo el primer plano. Pero, pese al aparente tono alegre, todos los personajes presentes en la fiesta están muertos y representan la destrucción irreparable del país yugoslavo.

Por lo tanto, la aplicación de la mencionada fórmula de Beauvais no resulta efectiva en este caso. Y es que nos encontramos con que *Underground* es un drama que está dotado de una importante carga de humor. No obstante, esta comicidad que está presente a lo largo de todo el film no es en absoluto incompatible con el discurso melancólico. Al contrario, funciona como complemento y hace de la película una especie de drama satírico, en el que si bien el componente trágico es lo que mueve la trama, lo cómico adquiere una importancia capital, no sólo al final o como añadidura sino en todo su desarrollo y como una parte esencial.

Una vez más, las palabras de Benjamin sobre el *Trauerspiel* son aplicables al film de Kusturica y arrojan luz sobre este tema:

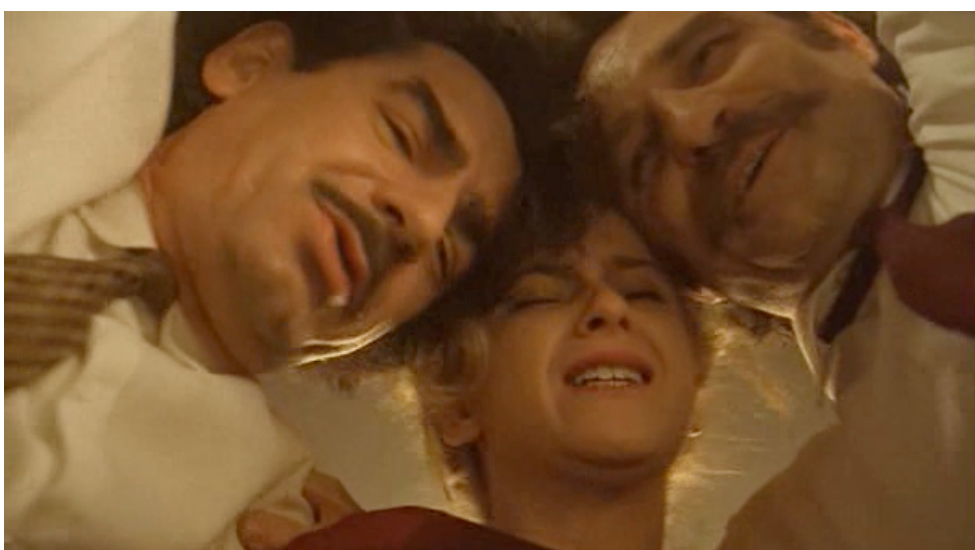
---

<sup>64</sup> *Op. cit.*, Calabrese, 1994, p. 207.

[...] se incorpora la comicidad al *Trauerspiel*, que no será en éste, sin embargo, episódica. La comicidad –o mejor dicho: la pura broma– es la cara oculta obligada del luto, que se hace notar de vez en cuando como el forro de un vestido en sus bordes, o en su revés.<sup>65</sup>

Una de las diferencias fundamentales en este sentido entre el film de Kusturica y el *Trauerspiel* es que, en éste, es un único personaje –al que Benjamin denomina “intrigante”–, el que introduce el humor en la obra. En la película, en cambio, la dualidad se extiende a casi todos los personajes, siendo ellos mismos los que experimentan y protagonizan momentos alegres y momentos tristes.

Hay escenas en las que ambas dimensiones están presentes al mismo tiempo, siendo muy difícil vislumbrar la línea que separa la una de la otra. Esto ocurre de manera paradigmática en una escena en la que están involucrados los personajes Marko, Natalija y Blacky. Transcurre en la fiesta que Blacky organiza en un barco tras haber secuestrado a Natalija para casarse con ella, sacándola del teatro en plena actuación y llevándosela de los brazos del teniente alemán. En un momento de intimidad entre Marko y Natalija (la primera vez que se encuentran), son sorprendidos por Blacky cuando están a punto de besarse. Blacky monta en cólera y ridiculiza a Marko por intentar quitarle a Natalija pero, acto seguido, los tres forman un corro y comienzan a cantar una canción, mientras la cámara los filma desde dentro del círculo en un plano nadir.



---

<sup>65</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 337.

El paso de lo dramático a lo cómico ocurre de repente, sin más intermediación que la que ofrece la música, elemento que sirve a lo largo del film de nexo entre ambas dimensiones. Algo similar ocurre en otra escena de la película, ya en la segunda parte. En este caso es también en la celebración de una boda, concretamente la del hijo de Blacky, celebrada en el búnker. Los tres personajes se reencuentran pero, en este caso, Marko y Natalija están manteniendo una conversación sobre lo tristes que han sido los veinte años que han vivido juntos, mientras beben y bailan. De nuevo, Blacky aparece interrumpiendo la conversación y los tres comienzan a cantar la misma canción de música festiva, formando un corro que es filmado desde el mismo plano nadir.

La secuencia completa de la boda es tragicómica en el sentido que venimos describiendo. Así se entiende que la novia llore sin razón aparente mientras habla de lo feliz que es junto a su nuevo marido, o que sea un mono quien se introduzca en un tanque construido por los comunistas encerrados y lo dispare contra ellos, atacándolos y abriéndoles al mismo tiempo el camino hacia el “mundo real”.

De hecho, la misma idea de mantener encerrados bajo tierra a un grupo de personas mediante el engaño es tratada en varias ocasiones con sorna y mediante un tono burlesco, a pesar de la crueldad que tal acción conlleva. El propio Benjamin habla de “lo muy cerca que la estricta broma se encuentra a su vez de lo cruel”<sup>66</sup>, y en *Underground* dicha cercanía llega hasta la hibridación de ambos elementos.

Esta crueldad mostrada a través de lo cómico se puede relacionar con “la sarcástica carcajada del infierno”<sup>67</sup> de la que habla Benjamin. Éste define la figura de Satán como artífice del engaño pero, sobre todo, como materialización del mal. Esto no significa que la responsabilidad por los malos actos recaiga sobre él y, por tanto, que los hombres queden fuera de culpa. En cambio, Satán representa el conocimiento del mal, de su posibilidad:

Satán, en el luto, antes que espantar, tienta; y en cuanto iniciador nos induce a un saber que se encuentra a la base de la conducta punible. Si la enseñanza de Sócrates

---

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> *Íbid.*, p. 451.

puede equivocarse al afirmar que el conocimiento del bien conduce a hacer el bien, esto es mucho mas válido en lo que respecta al conocimiento del mal.<sup>68</sup>

En la película, esto aparece representado de diferentes maneras. En una ocasión se hace alusión al mal como desviación de los ideales comunistas: Marko le cuenta a Natalija que Blacky, tras haber adquirido poder dentro del partido, ha dejado de seguir las normas internas y de perseguir los objetivos comunes. En este caso, son el dinero y el poder los elementos que representan la tentación satánica.

Hay varias escenas en las que se repite una misma situación: algún personaje está discutiendo con Marko, pero éste logra poner fin al conflicto apelando a sentimientos grandilocuentes como la amistad, el amor o la verdad. En dos de estas escenas, Marko y Natalija discuten sobre si es correcto o no mantener encerradas a tantas personas viviendo bajo la mentira y el miedo de la guerra. Ella le reprocha, entre otras cosas, haberla hecho partícipe de su engaño. Y en ambos casos, justo en el momento en que Marko se encuentra en mayor desventaja, éste justifica sus actos apelando al amor que siente por ella, logrando siempre convencerla (o engañarla) para quedarse a su lado. En más de una ocasión, al finalizar la discusión, Natalija le dirá a Marko: “Mientes tan bellamente”. Las mentiras de Marko llegarán incluso a conseguir darle el poder y un enorme prestigio al régimen de Tito.

Por lo tanto, vemos que tanto la desalentadora visión de la historia como decadencia constante, como la aparentemente alegre burla satánica, ambas pertenecen a la misma expresión alegórica. Benjamin lo describe con estas palabras: “Así, del mismo modo en que la tristeza terrenal le pertenece a la alegoresis, así igualmente la alegría infernal pertenece también a la nostalgia de ella producida a causa del triunfo de la materia. De ahí la comicidad infernal (...)”<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> *Íbid.*, p. 452.

<sup>69</sup> *Íbid.*, p. 450.

## Confluencia de extremos y una “estética del exceso”

El personaje de Marko tiene mucho en común con los soberanos protagonistas de los *Trauerspiel* barrocos que Benjamin describe. De ellos dirá, utilizando expresiones de un pasaje de Baltasar Gracián, que “han de ajustarse al estereotipo y al extremo”<sup>70</sup>, de tal modo que sean “muy buenos” o “muy malos”, convirtiendo a su vez las obras en dramas de mártires y compasión o dramas de tiranos y temor. Si nos centramos en Marko, en torno a quien se va construyendo la trama principal, parece lógico afirmar que nos encontramos ante un personaje “muy malo”: miente continuamente pensando únicamente en sí mismo, explota y encierra a un grupo de personas en un búnker durante veinte años, trafica con armas... En este sentido, no cabría duda de que se trata de un drama de tiranos y de temor.

Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. Las siguientes palabras de Benjamin extienden esta idea volviéndola más interesante para comprender la complejidad con la que se presenta este tema a través de los personajes de la película: “el tirano y el mártir son en el Barroco las cabezas de Jano del coronado, las plasmaciones necesariamente extremas de la misma esencia principesca”<sup>71</sup>.

Durante buena parte de la narración hay personajes que pierden (las personas encerradas bajo tierra, el engañado Blacky, por ejemplo) y otros que ganan (especialmente Marko, que se aprovecha hasta de la guerra contra su país). Sin embargo, el discurso final que plantea la película no permite que nadie escape de la desolación. Así se explica que los rasgos de Marko que lo definen como tirano se entrelacen con los rasgos propios de la tragedia de mártires:

Pues si cuando despliega su poder sumido en la máxima embriaguez se reconoce en el gobernante la manifestación de la historia y al tiempo la instancia que pone un alto a sus vicisitudes, sólo una cosa entonces habla a favor del César que se pierde en la borrachera del poder: su caer como víctima de una desproporción (...).<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 2010, p. 272.

<sup>71</sup> *Íbid.*, p. 273.

<sup>72</sup> *Íbid.*, p. 274.

Llegados a un punto, Marko y Natalija se dan cuenta de que es insostenible seguir manteniendo el engaño que retiene a los ex-comunistas en el búnker y deciden ponerle fin, destruyendo todas las pruebas con explosivos. Al final, lo que ocurre es que ellos dos se derrumban junto con el “pequeño imperio” que habían construido, y tienen que vivir escondidos, perdiendo así todo el poder que habían logrado. Finalmente, como colofón de ese “caer como víctimas de una desproporción” de la que ellos mismos eran artífices, son asesinados a manos de unos rebeldes.

Efectivamente, la desproporción está presente durante toda la película. Lo vemos claramente en las personalidades estereotipadas y llevadas al extremo, en la dualidad que vuelve a los personajes capaces de saltar de un estado de máxima tristeza a la pura celebración sin que superficialmente nada ocurra. También aparece en sus acciones, donde la violencia y el sexo son tratados con tosquedad y sin escrúpulos: como ocurre, por ejemplo, en la escena del primer bombardeo sobre Sarajevo, en la que Marko mantiene relaciones sexuales con una prostituta al ritmo de las explosiones. La desmesura la vemos incluso en la disparatada premisa de mantener encerrado a un grupo de personas durante veinte años haciéndoles creer que la guerra contra Yugoslavia no ha terminado, para lo que utilizará todo tipo de artimañas, a cada cual más perversa. Un ejemplo: Marko adquiere como rutina hacer sonar una de esas alarmas que avisaban en época de guerra de la inminencia de un bombardeo, para mantener vivo en su sótano el engaño de la guerra, “como si sólo un cielo amenazante fuera un cielo de verdad...”<sup>73</sup>.

Toda esta desproporción responde a una “estética del exceso” propiamente neobarroca que Calabrese define como “superación de un límite y de un confín”<sup>74</sup> y que clasifica en tres tipos: el primero, que ya hemos visto en el párrafo anterior, sería el exceso representado como contenido. Pero el exceso puede ser representado también como estructura de la representación. “En efecto, representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera

---

<sup>73</sup> Peter Handke, *Preguntando entre lágrimas. Apuntes sobre Yugoslavia bajo las bombas y en torno al Tribunal de La Haya*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2010, p. 104.

<sup>74</sup> *Op. cit.*, Calabrese, 1994, p. 75.

modalidad de aparición espacial: la *desmesura* y la *excedencia*<sup>75</sup>. Un ejemplo de este segundo tipo de exceso sería la monumental producción del film, con muchos meses de rodaje y un primer montaje de casi seis horas de duración<sup>76</sup>, con todo lo que eso implica de presupuesto, personal, tiempo y esfuerzo invertidos, etc.

Hay una tercera categoría, la del exceso como “fruición de la representación”<sup>77</sup>, que se refiere a las “indicaciones de comportamiento” que ofrecen los contenidos representados y su representación<sup>78</sup>. Esto se puede ver en el exceso propiamente cinematográfico que practica Kusturica y que se concreta en cosas como, por ejemplo, la mezcla de géneros, el gusto por la grosería y lo grotesco, o el uso siempre irónico de la música de Goran Bregović.

Incluso las reacciones acaloradas que provocó el estreno de *Underground* pueden entenderse en este sentido. Al tratarse de un tema tan candente como la guerra de los Balcanes, no cabía la posibilidad de mostrarse indiferente. Es decir, existe un “comportamiento apropiado al texto y a su forma”<sup>79</sup>, que no es tanto una postura ideológica concreta como muchos han criticado, sino más bien la exigencia de posicionarse. Esta especie de obligación ligada a la *correcta* recepción de la obra pretende así asegurar la pervivencia de *una* idea de Yugoslavia, que como señala Peter Handke, no era la idea comúnmente aceptada por el sistema:

*Underground surge, está hecha, existe y actúa –yo lo vi– sólo desde la aflicción y el dolor, y un gran amor; e incluso sus groserías y estridencias forman parte de la película; todo lo cual, junto, produce al fin y a la postre lo lúcido, a veces incluso lo clarividente de esta otra historia de Yugoslavia.*<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> *Íbid.*, p. 79.

<sup>76</sup> Michel Ciment, *Pequeño planeta cinematográfico*, Madrid, Akal, 2007, p. 127.

<sup>77</sup> *Íbid.*, p. 75.

<sup>78</sup> *Íbid.*, p. 80.

<sup>79</sup> *Íbidem.*

<sup>80</sup> *Op. cit.*, Handke, 1996, p. 25.

## Las ruinas de un país que se desangra

En un apartado precedente hemos puesto como ejemplo el uso que se hace de las imágenes de archivo en la película. Ahora retomamos este tema para analizarlo con mayor detenimiento, ya que el tratamiento que se hace de estos “documentos del pasado” lleva consigo una serie de implicaciones más profundas en la línea de las ideas que venimos describiendo.



Como hemos visto, estas imágenes se introducen en la película y se mezclan con las imágenes (y los sonidos) de la ficción, hasta el punto en el que llegan a fundirse para formar otras nuevas. Se rescatan de este modo esos momentos del pasado, pero no como meros documentos de una historia lineal concreta, sino como elementos independientes que son traídos al presente en calidad de material creativo, “desarqueologizado: (...) no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma ya autónoma”<sup>81</sup>.

Esta idea nos lleva a volver al concepto del “fragmento altamente significativo” que para Benjamin supone la materia más puramente barroca. El tiempo pasado entendido como fragmentos a los que el presente accede, no para remitirse a lo que fueron sino para extraer de ellos nuevas significaciones. El empeño en volver una y otra vez sobre un fragmento del pasado “y removerlo hasta que sólo queden

---

<sup>81</sup> *Op. cit.*, Calabrese, 1994, p. 102.



imágenes”<sup>82</sup>, se entiende a través de la melancolía. Christine Buci-Gluksmann la define como “un afecto que consiste en tener a la muerte en sí, en no dejar un objeto de amor desconocido, y en concebir una belleza enlutada que culmina en las ruinas, los fragmentos y los motivos fugaces”<sup>83</sup>.

Como ya vimos al definir la alegoría, la mirada del melancólico se centra en los vestigios de épocas pasadas con el fin de recuperarlos para el futuro, de darles una nueva vida como imágenes significantes. Ésta es la base de la intención alegórica, que es a su vez consecuencia de una visión materialista de la historia: “hacer saltar el continuum de la historia”<sup>84</sup>, de forma que las ruinas adquieran la capacidad de expresar lo que ha sido relegado al olvido por la historia de los vencedores.

En efecto, esas ruinas son en *Underground* las de Yugoslavia, y la historia que se presenta a través de ellas no es la de los vencedores, ni en su contenido ni en su forma. Al contrario, pretende mostrar lo “no dicho” y lo “no mostrado” por los vencedores de la historia. “Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura”<sup>85</sup>.

En la película, esta intencionalidad se ve claramente en la manera en que aparecen representados los militares de las Naciones Unidas: son tan ajenos a esa tierra que ni siquiera saben quiénes están en guerra. Hay un momento hacia el final, cuando Ivan está por los túneles subterráneos del continente europeo buscando su país y a su mono Soni, en el que se cruzan con una camioneta llena de bosnios que se dirigen a Italia, y quien la conduce es uno de los “cascos azules”. Cuando Ivan le dice que está buscando cómo llegar a Yugoslavia, el soldado le responde, entre risas, que “ya no hay más Yugoslavia”. Además, les pide dinero a cambio de dejarles subir a ellos también a la camioneta rumbo a Italia. Ivan, obviamente, se niega. Justo después, cuando la camioneta se ha ido y él se ha quedado solo, entonces encuentra a Soni.

---

<sup>82</sup> *Op. cit.*, Perellano, 2008, p. 10.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, Buci-Gluksmann, 2006, p. 28.

<sup>84</sup> *Op. cit.*, Benjamin, 1990, p. 189.

<sup>85</sup> *Íbid.*, p. 181.

Así se refleja la doble idea de que la historia de los vencedores no sólo no es la única historia posible, sino que además su supremacía daña a los vencidos. Benjamin dirá que “jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”, y por eso será necesario “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”<sup>86</sup>. En definitiva, lo que propone *Underground* es una manera de expresar la melancolía por una pérdida irreparable de forma que, en ese proceso de transmisión, se salve en el campo del arte lo que está definitivamente muerto en la vida terrena.

---

<sup>86</sup> *Íbid.*, p. 182.

## La expresión artística

“Estoy convencido de la fuerza disolutiva y, a la vez, preñada de futuro de los conceptos, del pensamiento poético”<sup>87</sup>

Antes de dar por finalizado este trabajo de investigación y análisis, considero interesante recalcar que la elección que Kusturica hace por presentar su discurso mediante una serie de argumentos artísticos y no realistas, no es en absoluto exclusiva de su elección formal (la alegoría) ni de su medio (el cine). Esto quiere decir que, fuera del estrecho ámbito de un trabajo de análisis como éste, encontramos expresiones que llegan a posiciones muy similares a las que llega *Underground*.

Así, al igual que Kusturica, Handke pone de manifiesto en muchas de sus obras – algunas de las cuales han sido citadas a lo largo del trabajo– la tristeza por la desaparición de Yugoslavia. En Handke aparece también la melancolía por esta pérdida irreparable. El medio que utiliza para expresarlo es la escritura, y su principal fuente de inspiración es su propia experiencia. Y es que Handke hace de esto uno de sus puntos de partida: tras la guerra de Bosnia, viajó allí varias veces a conocer de primera mano lo que había ocurrido, ver la devastación con sus propios ojos y conocer a personas que habían sufrido la guerra.

Pone de este modo en valor lo que escribió en *La doctrina del Sainte-Victoire*, también un relato de viajes, aunque en este caso en clave de ficción: “Desarraigar a otros es el más grande de los crímenes; desarraigarse a uno mismo, el mayor de los logros”<sup>88</sup>.

Con todo, lo que expone en sus libros no son simples datos, constataciones de grandes hechos conocidos por todos y tratados hasta la saciedad por los medios de comunicación masivos. En cambio, Handke propone una visión esencialmente subjetiva que no pretende ser más que eso, y su manera de expresar lo que siente es un tipo de escritura poética. De su escritura se ha dicho que “predominan las imágenes

---

<sup>87</sup> Peter Handke, *Cuando desear todavía era útil*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 73.

<sup>88</sup> Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza, 1985, p. 37.

frente a los conceptos”<sup>89</sup>, lo cual permite establecer una relación con la alegoresis descrita previamente. Y también que “es una escritura que no se plantea la imitación de la realidad, sino la construcción deliberada de una realidad lingüística paralela a la realidad fáctica. Se trata de una escritura artística que pretende modificar la mirada sobre la realidad”<sup>90</sup>.

Por lo tanto, queda claro que la posición de Kusturica frente a lo acaecido en Yugoslavia, así como la mirada melancólica y la tristeza por su desaparición, son similares en las obras de Handke. Esto demuestra que, más allá del medio y de los instrumentos concretos que se utilicen, existe una manera artística y no realista ni “sociológica” de argumentar, en este caso a favor del buen recuerdo de una Yugoslavia olvidada por “la gran historia”.

---

<sup>89</sup> Vicente Huici Urmeneta, “Peter Handke: Otros tiempos, otros espacios”, *uned.es*, [<http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/phte.htm>], consultado el 3 de febrero de 2015. (Ponencia presentada en el seminario *Patrias intempestivas. Heterodoxias*, coordinado por J. A. Artetxe, en *Arteleku*, San Sebastián, Julio de 1998)

<sup>90</sup> *Íbidem*.

## Conclusión

Llegados a este punto, podemos afirmar que Kusturica realiza una actualización de la noción de alegoría en *Underground*. Todos los elementos que componen la película están cargados de un estilo alegórico, desde su estructura compleja hasta la construcción de los personajes, el tono que mezcla lo dramático y lo cómico, o el tratamiento que hace del pasado.

Hemos demostrado que la visión de la historia que se trasluce en la obra es muy similar a la que se encuentra en los escritos de Walter Benjamin. Y que es precisamente ésta una de las claves para comprender el discurso profundo que en ella se plantea.

Como hemos visto, la película se inserta claramente en una corriente artística, el neobarroco, que vuelve a poner en valor los postulados del Barroco, actualizándolos a través de formas que evocan lo inestable y lo multidimensional. Esto lo encontramos en su estética excesiva, en la puesta en funcionamiento de la noción de fragmento y, en general, en un distanciamiento sistemático de lo que se entiende por “clásico”.

Por último, en la base de *Underground* (así como en las obras de Peter Handke) está la idea de que hay cosas que sólo se pueden expresar a través de discursos propiamente artísticos. En este caso, es el llanto melancólico por la desaparición de Yugoslavia lo que se presenta a través de un “lenguaje artístico”.

Todo esto da como resultado una película que puede ser considerada el punto álgido de la filmografía de un cineasta singular como es Emir Kusturica.

## Apéndice

### Las guerras balcánicas

En las siguientes líneas presento una breve cronología de las guerras balcánicas, con el único fin de completar el trabajo de investigación y análisis que precede. Por tanto, no pretende ser una descripción completa y exhaustiva de la historia de esa región del mundo, sino un rápido repaso de los puntos que considero más relevantes para el contexto que nos corresponde.

Las Guerras Yugoslavas fueron una serie de enfrentamientos bélicos que tuvieron lugar entre 1991 y 1999, y cuya principal consecuencia fue la disolución definitiva de Yugoslavia. Los conflictos afectaron a las seis repúblicas que formaban la República Federal Socialista de Yugoslavia.

En los siglos anteriores, uno de los rasgos fundamentales de los países balcánicos y de muchos de sus conflictos era el choque cultural entre Oriente (marcado por el largo dominio del Imperio Otomano en la zona) y Occidente (principalmente influenciado por las grandes potencias europeas). Sin necesidad de remontarnos hasta épocas tan lejanas, podemos encontrar un antecedente de las guerras de finales del siglo en las dos Guerras balcánicas de 1912 y 1913, que supusieron la expulsión casi total del Imperio otomano de la península de los Balcanes. En su lugar, se instauró la dominación austro-húngara de los Habsburgo.

En ese momento, resurgieron con fuerza los sentimientos nacionalistas que se habían ido gestando en las diferentes regiones desde comienzos del siglo XIX (en Serbia ya habían fracasado dos levantamientos nacionalistas). Así, en Serbia y en una parte de Bosnia aparecieron grupos que se oponían a la dominación austrohúngara. Dado que estos grupos suponían una amenaza para la mantención de su control sobre la zona, y azuzados por el asesinato de Francisco Fernando en Sarajevo, el gobierno austríaco decidió acabar con Serbia. Poco después, Rusia decidió que no podía mantenerse pasiva ante estos ataques contra los serbios, ya que al ser estos sus aliados, suponían una provocación. Esto dio comienzo a la Primera Guerra Mundial.

A partir de ese momento, el ejército austrohúngaro llevó a cabo ejecuciones en masa, creó numerosos campos de prisioneros y deportó sistemáticamente a la élite serbia. El nuevo régimen “occidental” no tuvo mucho éxito prácticamente en ningún sector de la población, por lo que los conflictos no cesaron. Entretanto, en Croacia se alzó con el poder un partido nacionalista extremista, el de los *ustachis*, títere de las fuerzas del Eje. Croacia no fue el único país donde la ocupación nazi provocó guerras civiles, y en Bosnia los *chetniks* se propusieron acabar con todos los que no fueran serbios.

En definitiva, la primera mitad del siglo XX en los Balcanes estuvo marcada por constantes guerras, masacres y limpiezas étnicas. En 1929, en medio de ese caos fue creado el Reino de Yugoslavia, como dictadura liderada por el rey Alejandro. La época a partir de que Tito llegara al poder del país tras el final de la II Guerra Mundial es quizás en la que con mayor interés se trataron de resolver los problemas internos de la península. No obstante, el éxito fue relativo y las tensiones se mantuvieron a lo largo de todo el mandato de Tito.

La muerte de Tito en 1980, acompañada de la ascensión del nacionalismo serbio en los años inmediatamente posteriores, terminó por desestabilizar completamente el estado. Con la caída del comunismo, las tensiones entre los distintos grupos étnicos se reavivaron. Esto, sumado a la fuerte crisis económica que padecía el país desde los años ochenta, provocó las Guerras que asolaron Yugoslavia en la última década del siglo.

En 1991 estalló la Guerra de Eslovenia, debida a la declaración unilateral de independencia de ésta respecto de Yugoslavia. La guerra duró diez días, hasta que el Ejército Popular Yugoslavo se rindió y tuvo que aceptar la independencia de Eslovenia.

Entre 1991 y 1992, gracias al apoyo de las potencias europeas y de Estados Unidos a la independencia de Croacia y Bosnia, comenzaron las guerras en estas dos repúblicas. La Guerra de Croacia se desarrolló intermitentemente entre los años 1991 y 1995, año en que se declaró su independencia. Durante esos años, los serbios de la región de Krajina fueron expulsados. Además, el ejército croata llevó a cabo una limpieza étnica en las zonas de mayoría serbia.

La Guerra de Bosnia comenzó a raíz de los enfrentamientos en Croacia y se prolongó hasta 1996. Hubo al menos tres bandos enfrentados: los serbios que querían permanecer en la federación yugoslava, los bosnios musulmanes que querían la independencia y los croatas de la región occidental de Herzegovina que querían unirse a la República de Croacia. Todos ellos pusieron en práctica la limpieza étnica, causando miles y miles de muertos y evidenciando la incapacidad de la ONU por defender a la población.

Finalmente, la Guerra de Kosovo de 1999, que se tradujo en los bombardeos sobre esta región perpetrados por las fuerzas aéreas de la OTAN bajo el pretexto de defender a la población civil albanesa de la limpieza étnica que los serbios pretendían llevar a cabo en la región. El resultado, además de numerosas víctimas, incluyendo civiles, fue la retirada de las tropas serbias de Kosovo y su ocupación por parte de fuerzas de la OTAN.

Al comenzar el nuevo siglo, Yugoslavia se había disuelto por completo y en su lugar sólo quedaba lo que se llamó la República Federal de Yugoslavia, formada por las repúblicas de Serbia y Montenegro, hasta que en 2003 este estado pasó a denominarse Serbia y Montenegro.



## Bibliografía

- AAVV, *Clarooscuro balcánico. El cine de Emir Kusturica*, Canarias, Filmoteca Canaria, 2001.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.
- Benjamin, Walter, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en *Obras. Libro I / Vol. 1*, Madrid, Abada, 2010, pp. 217-459.
- Bertellini, Giorgio, *Emir Kusturica*, Milán, Editrice Il Castoro, 1996.
- Buci-Gluksmann, Christine y Jarauta, Francisco (directores), *Barroco y neobarroco [Conferencias pronunciadas con motivo del Debate Internacional “El barroco y su doble”, celebrado en el Circulo de Bellas Artes de Madrid]*, 1990, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992.
- Buci-Gluksmann, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- Calabrese, Omar, *L’ età neobarocca*, Gius, Laterza & Figli, Roma-Bari, 1987, (tr. española de Anna Giordano, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994).
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Ciment, Michel, “Entrevista con Emir Kusturica. A propósito de *Underground*”, *Pequeño planeta cinematográfico*, Madrid, Akal, 2007, pp. 125-135.
- Debeljak, Aleš, *El crepúsculo de los ídolos: muerte del siglo XX en los Balcanes*, San Sebastián, Tercera Prensa, 1999.
- Sigmund Freud, “La aflicción y la melancolía”, en *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 215-231.
- Handke, Peter, *Cuando desear todavía era útil*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- Handke, Peter, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza, 1985.
- Handke, Peter, *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina*, Madrid, Alianza, 1996.
- Handke, Peter, *Preguntando entre lágrimas. Apuntes sobre Yugoslavia bajo las bombas y en torno al Tribunal de La Haya*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2010.

- Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.
- Huici Urmeneta, Vicente, "Peter Handke: Otros tiempos, otros espacios", *uned.es*, [<http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/phte.htm>], consultado el 3 de febrero de 2015. (Ponencia presentada en el seminario *Patrias intempestivas. Heterodoxias*, coordinado por J. A. Artetxe, en *Arteleku*, San Sebastián, Julio de 1998)
- Iordanova, Dina, *Emir Kusturica*, Londres, British Film Institute, 2002.
- Kusturica, Emir, *¿Dónde estoy en esta historia?: memorias*, Barcelona, Península, 2012.
- Mazower, Mark, *Los Balcanes*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- Owens, Craig, "El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo", *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, núm. 1, 1991, pp. 32-40.
- Perellano, Rut, "Capas, o el modo de atravesar experiencias. Walter Benjamin", *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, Volumen 3, núm. 18, 2008, pp. 5-19.
- Thomas, Kevin (entrevista a Emir Kusturica), "Entering the Oscar Race Via Magic and Realism", *Los Angeles Times*, 9 de febrero de 1990.
- Viota, Paulino, *Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2004.