

EUROPA SE COMPRENDE DESDE EL “LIMES”: UNA HERMENÉUTICA DE BEFORE THE RAIN (MILCHO MANCHEVSKI, MACEDONIA, 1994)

Jorge Latorre Izquierdo, Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, Universidad de Navarra. 31080 Pamplona. 948-425600(ext. 2222)/606-044993 jlatorre@unav.es

I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo, Barcelona, 30 de mayo-3 de junio de 2005, Publicación CD: B-29173-2005. Un artículo más completo sobre esta misma película ha sido publicado en Latorre, Jorge “La “verdad” poética al servicio de la historia: una hermenéutica de *Before The Rain* (Milcho Manchevski)”, *Comunicación y Sociedad*, V. XXI, n. 2. Diciembre 2007. ISSN: 0214-0039.

Resumen:

Antes de que la Guerra de los Balcanes llegara a Macedonia, un joven director nacido allí nos dejó la brillante opera prima *Before the Rain*, que narra en tres partes varias historias de amor en paralelo. Mereció treinta premios internacionales, además de ser nominada a los Oscars como mejor película extranjera. Hay mucho de biográfico en la historia principal del fotoreportero premio Pulitzer, lo que explica en parte que sea tan verosímil la descripción que hace la película del contexto de su tierra natal, con la tensión creciente entre macedonios y albaneses (que, tras haber sido mezclados por Tito, convivían en los mismos pueblos).

La película fue profética; o al menos los acontecimientos posteriores en Macedonia confirmaron que los temores del cineasta eran muy fundados. Pero se trata de algo más que un documento histórico o social; es una ventana para entender de modo poético (pues el periodismo no llega nunca a mostrarlo bien) la complejidad de los Balcanes, que es una recapitulación reciente de la turbulenta y larga historia de Europa. Esto es algo que suele darse entre los directores de países limítrofes, o que estaban al otro lado del telón de acero; no es casual que sea un polaco, Kieslowski, quien ha dejado en su serie tricolor una de las mejores radiografías de la Europa de finales del siglo XX. Pero la película de Manchevsky es además toda una propuesta de convivencia de culturas y religiones europeas, mostrando que siempre pueden encontrarse más puntos en común que diferencias.

Tanto su estructura exigente y compleja (jugando con el tiempo cíclico) como su contenido simbólico, que trasciende con guiños de esperanza la crueldad del contexto histórico, muestran un tipo de cine heredero de planteamientos artísticos europeos, con una percepción oriental que nos resulta a la vez cercana y lejana; y que, en todo caso, es una mirada de frontera. Quizás por esa mirada distante, que permite mayor objetividad sin dejar de estar comprometida con Europa, no puede ser más completa la visión que la película nos ofrece del viejo continente. En este estudio de esta película parto de un análisis heredero de la iconología de Panofsky y la hermenéutica de Paul Ricoeur e intento mostrar cómo este tipo de cine que hereda la mejor tradición europea filosófica o sapiencial, nos invita a reflexionar de modo cortés, y a la vez valiente, sobre nuestra compleja identidad de europeos.

La Guerra de los Balcanes ha proporcionado temas de inspiración para varias películas de géneros muy diversos, desde la comedia en clave social de *Beautiful People* (Jasmin Dizdar, 1999), pasando por la ironía crítica de *En tierra de nadie* (Danis Tanovic, 2001) hasta la visión más poético-surrealista de *Underground* y *La vida es un milagro* (Emir Kosturika, 1994 y 2004 respectivamente) o la última versión documental de Jean-Luc Godard en *For Ever Mozart*; sin olvidar tampoco la perspectiva europea de un cine más al estilo americano, como es el caso de *Las flores de Harrison* (Elie

Chouraqui, 2000)¹. Hay sin embargo algunos tópicos que suelen repetirse con independencia del enfoque narrativo: los conflictos religiosos y su utilización con fines políticos; el problema de la incomunicación entre pueblos y personas con unas raíces históricas, raciales y lingüísticas comunes; la incapacidad de las instituciones de la Europa occidental para hacer frente al conflicto, así como la insuficiencia de la intervención de las fuerzas enviadas por la ONU; el dudoso papel de los medios de comunicación para contribuir a la paz en una sociedad del espectáculo, etc.

Son temas que habían sido tratados por el cine europeo anterior al conflicto de los Balcanes, aunque sin las paradojas que el patetismo de esa guerra, tan cruel como cercana a nosotros, ha despertado en muchos directores y productores europeos. Uno de los enfoques documentales más acertados (puesto que refleja la situación de tensión latente previa a la extensión del conflicto a Macedonia), es el de *Before the Rain* de Milcho Manchevski. Su aproximación no es sólo una denuncia de la situación balcánica desde el punto de vista de un director que conoce perfectamente el terreno, sino que además es una magnífica radiografía de la identidad fragmentada de Europa al final del milenio. El recurso al simbolismo y la narrativa poética circular sirve también para hablar de la realidad de la violencia humana de modo profundo, universal².

Quizás por eso, por la dimensión antropológica de su mirada a la historia, la película trasciende más allá de la mera denuncia del problema para aportar propuestas simbólicas de una posible solución del conflicto en el futuro. Aristóteles afirma en la *Poética* que “la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular”³. No es esto algo superado hoy que la historia nos parece literatura, y ésta a su vez se reduce a pura experiencia vital subjetiva. Kafka, en un momento de sus conversaciones con Gustav Janouch, apuntaba muy bien al tipo de verdad al que me refiero en este contexto:

¿Pero hay un misterio más grande que la verdad?... Parece como si acabara de pillarme en una vacuidad, pero en realidad no es así. La verdad es lo que todo hombre

¹ El volumen 4 (2000), n. 2 de la revista *Rethinking History* está dedicado casi íntegramente al tema de la Guerra de los Balcanes con interesantes referencias a la imagen reflejada por el cine. Cf. también VOJISLAVA, Filipcevic, “Before the Rain and Dust”, *Film Criticism*, XXIX (Winter 2004-05), n. 2, pp. 3-33.

² “Before the Rain is not about a particular country. It is about people caught on the verge of wider violence that is about to erupt around them, the birth and course of which they could possibly affect in one way or another. Can an individual really affect the big canvas, or is it more dialectical than that –do things happen no matter what you do? I guess dialectics sound a bit fatalistic when put in those terms”. MANCHEVSKI, Milcho, “Rainmaking and Personal Truth”, *Rethinking History*, 4:2 (2000), p. 130.

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

*necesita para vivir y que, sin embargo, no puede obtener ni adquirir de nadie. Cada persona tiene que producirla una y otra vez a partir de su propio interior, o de lo contrario, dejará de existir. La vida sin verdad no es posible. Quizá la verdad sea la vida misma*⁴.

Before the Rain es a la vez histórica, documental, y poética, de autor. Se dirige a cada uno en particular y a todos de modo universal, planteando las grandes preguntas humanas, y dejando que cada uno tome su propio camino. Sigue fielmente el modelo cinematográfico que defendía Andréi Tarkovski: “Un realizador nunca ha de intentar transferir su idea a la audiencia: eso es una tarea desagradecida y sin sentido. Que muestre sencillamente la vida, y los espectadores encontrarán dentro de sí mismos los medios para afirmarla y para apreciarla. No podemos reducir, pues, nuestro trabajo a explicar al espectador las circunstancias de la historia que contamos, como hacen muchos filmes contemporáneos. En el cine, uno no debe explicar nada, sino actuar directamente sobre las emociones del espectador, pues es la emoción que se ha despertado en él la que pondrá en marcha su pensamiento”⁵.

Algunas nociones metodológicas preliminares

Tarkovski solía definir su labor de cineasta como la de un escultor con el tiempo⁶. El tiempo habla a la vez de la transitoriedad y de la permanencia y, por su propia naturaleza, está construido sobre esta paradoja humana de ser en el fluir del tiempo y aspirar a la vez a permanecer. El cine posibilite al espectador la ilusión verosímil de asomarse a otros mundos y vivir otras vidas, posibles o utópicas, cercanas o inaccesibles, pero siempre estimulantes. Porque con la suspensión lúdica de “las referencias que determinan la existencia activa y preocupada” (Gadamer), no quedan en suspenso todas las referencias finales. Como estudia Paul Ricoeur, “éstas subsisten a través de la propia capacidad del sujeto para actualizar el incremento del propio ser que supone la comprensión de sí mismo delante del texto”⁷.

Por otro lado, como recuerda Wayne Booth y repite Ricoeur, “frente a toda estética pretendidamente neutra”, sucede que con un texto (con una película) nos llega

⁴ JANOUGH, Gustav, *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*, Barcelona: Destino, 1997, p. 282.

⁵ Andréi Tarkovski. Cit. en LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, v. I, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003, p. 314.

⁶ TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid: Rialp, 1991. La traducción exacta del ruso es esculpir con el tiempo, que hace más honor al sentido que quiere darle el autor, ya que el tiempo es la materia con la que trabaja un cineasta.

⁷ Cf. BALAGUER, Vicente, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Pamplona: Eunsa, 2002, p.133.

una visión social, estética y moral del mundo. Un poderoso espejismo -Roland Barthes llega a definirlo como hipnótico o erótico- construido mediante un amplísimo abanico de instrumentos expresivos y recursos argumentativos, que no siempre se deshilvana cuando termina la proyección y nos reintegramos a la vida cotidiana; a un mundo “real” que es, generalmente, comparativamente lineal y sin relieve.

Para hablar de las operaciones poético-retóricas que permiten esta “estabilidad del sentido” en una película hay que considerar la presencia simultánea de dos fuerzas en la enunciación cinematográfica. La primera es centrípeta: trabaja –por decirlo así – “hacia dentro” de la película, bajo la forma habitual de un narrador anónimo e invisible pero digno de confianza, es decir, acorde –según Ricoeur– con las normas de la obra. La segunda fuerza es centrífuga: trabaja “hacia fuera” de la película, al presentar una actitud de oferta más o menos acogedora, de diálogo amistoso con el espectador⁸.

No cabe duda que el diálogo que propone *Before de Rain* es a la vez valiente y respetuoso, comprometido y abierto. Y no me refiero a las supuestas “intenciones de autor”, que se nos escapan, sino a la obra misma, que por gozar de autonomía nos invita a un diálogo interpersonal. Sigo de nuevo a Paul Ricoeur que, en su obra *Persona* (1983), distingue en los textos de calidad artística, como en las personas, entre un *quién* y un *qué*; este último se refiere al lenguaje como sistema de comunicación. El “quién” se refiere a los elementos que hacen posible la “mimesis III” del reconocimiento personal del espectador en las películas. El *mundo* que “*de dicto*” nos ofrece una película no es mera imagen especular del mundo que habitamos “*de re*”, y sin embargo se presenta como algo que “se puede habitar; que puede ser hospitalario, extraño, hostil”, y con el que se establece una “estrategia de juego, incluso de combate, de sospecha y de rechazo, que permite al lector practicar la distancia en la apropiación”⁹.

Ahora bien, sólo se puede “hablar con propiedad de *mundo*, cuando la obra interactúa con el espectador o el lector, y el trabajo de *refiguración* hace que se tambalee su horizonte de expectativas; sólo en la medida en que puede *refigurar* este mundo, la obra se revela capaz de un mundo”¹⁰. Películas como la que nos ocupa, cargada de poética y simbolismo, obligan a tomar decisiones, a *refigurar* el propio mundo vital; por esa causa, es imposible analizarlas con una lectura sólo atenta a las *estructuras de la superficie* de la trama narrativa y dramática. Es necesario también acudir a elementos de

⁸ GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, “Resquicios de trascendencia en el cine. «Pactos de lectura» y «segundas navegaciones» en las películas”, Roma, 2003 (actas en publicación).

⁹ RICOEUR, Paul, *Tiempo y relato*, vol. I, Salamanca: Ed. Cristiandad, 1987, p. 42.

¹⁰ AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, op. cit., p. 160.

significado, en el sentido en que fue definido este término por Panofsky¹¹, que nos permitan llegar a la estructura profunda de la película y hablar de su “propia vida”, e indirectamente, por reflexión o *refiguración* personal, también de la de cada espectador y, por extensión, de la identidad europea misma.

El cine y la vida

Ricoeur defiende que “si el arte no tuviera, a pesar de su inicial retirada, la capacidad de volver a irrumpir entre nosotros, en el seno de nuestro mundo, sería totalmente inocente; estaría condenado a la insignificancia y reducido a simple diversión, se limitaría a constituir un paréntesis en nuestras preocupaciones cotidianas”¹². Por eso, estudia que, como en la vida humana, una tensión frecuente de todo relato es la provocada entre la persona y su comunidad. La dimensión social de la persona tiene que ver con la justicia (que da razón de las instituciones) y la amistad (que se refiere a los lazos interpersonales). El bien máximo al que se aspira es una vida completa (felicidad), con y por los demás, en el seno de instituciones justas.

Es una cuestión ternaria, y produce (y parte de) la estima de sí mismo. Al mismo tiempo, lleva indistintamente a conceptualizar a los demás como sujetos con su propia autoestima. Hay intensidades distintas de reciprocidad en las relaciones personales, que desarrollan distintas formas de amistad o enemistad. Es un esquema de distribución en el que se intercambian derechos, deberes, obligaciones, ventajas, honores, etc.

Si el buen reparto se da, hay justicia; esto supone siempre el reparto a cada quien de lo que le pertenece, porque, aunque el otro como *quién* es amistoso, el cada uno – como un *qué*- no necesariamente lo es. Las instituciones justas permiten superar el nivel más reducido de las relaciones interpersonales en las que el otro está al lado o en frente, pero aparece como un *qué*, sin rostro. El aprecio de sí mismo y la solicitud por y para los demás en instituciones justas se expresa en términos de locución, interlocución y de lenguaje como institución. Aquí es donde entra el *summum* expresivo-comunicativo institucional: la promesa, que siempre aspira a fundamentarse en la amistad.

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

¹² AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona: Ed. Azul, 2000, p. 160.

El otro de los dos fundamentales, de los que habla más en profundidad Hanna Arendt es el perdón, que mira desde el presente hacia el pasado como la promesa lo hace hacia el futuro, en ese ser en el tiempo que define a la persona¹³. Cada persona tiene una meta en la vida, como algo propio de su naturaleza que lo define; un *quién* que se manifiesta en compromisos con otras personas e instituciones, por virtud de la donación (como un “instinto” personal-social frente al otro instinto animal, de mera supervivencia individual). Este compromiso se concibe como misión, que no es sólo una opción individual sino que, frecuentemente, la persona se ve empujada a ello socialmente, por azar o destino, etc. Este es uno de los grandes generadores de tensiones en la forja del héroe. Los conflictos entre las identidades son otra fuente de tensiones dramáticas en el relato. Conflictos que se deben tanto al choque entre personas en la forja de la justicia a través de instituciones, como al carácter narrativo de la persona (con tensiones entre las varias identidades o *qués* que se dan en cada *quién* a lo largo del tiempo).

Algo previo y condición de toda decisión personal es el mito poético. Dice Paul Ricoeur, al considerar el carácter simbólico y el alcance ontológico del mito, que nos otorga una comprensión que “recoloca” y estabiliza la experiencia humana en el seno de “un todo significativamente orientado”, en el que este autor pone “la culpa” como centro fundamental del sentido de la experiencia humana. El mito tiene su peculiar forma, autónoma e inmediata de “revelar”, de poner de manifiesto su exploración ontológica, y como ya estudió Schelling, el alcance del mito es intraducible en un lenguaje filosófico ordinario¹⁴. Siguiendo estas ideas, Juan José García Noblejas pone en el mito la base del relato poético, aunque trascienda éste la organización o articulación de sucesos presentada por la trama. Utilizando la conocida analogía aristotélica, dice que es como el alma respecto a la vida; el principio vital del drama: logra unificar todos los elementos expresivos de una película, desde los personajes hasta las situaciones episódicas de la trama en que éstos se encuentran envueltos, sus diálogos o la música, precisamente por darles un sentido que les trasciende. El mito actúa “hacia adentro” en beneficio del enunciado poético, tal como actúa la praxis humana, y también “hacia afuera” del enunciado, produciendo en el espectador la catarsis, efecto placentero que no viene tanto

¹³ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1993.

¹⁴ Cfr. RICOEUR, Paul, *Finitudine e colpa*, Bologna: Mulino, 1970, pp. 249-250. Tomado de LOTITO, Leonardo (ed.), *Il mito e la filosofia*, Milano: Mondadori, 2003, p. 120.

de las tendencias sádicas del hombre como de la consecuencia de “ahogar el mal en abundancia de bien”, de poner el dolor y el mal en su sentido plenamente humano¹⁵.

El mito en *Before the rain*

En la perspectiva ortodoxa oriental, Cristo es la plenitud de todos los mitos, la figura que introduce la libertad en la historia, destruyendo el carácter inevitable y ciego del destino griego. Por eso sólo aparentemente *Before the Rain* es una tragedia. Se trata de una perspectiva cristiana, sacrificial, en la línea ortodoxa abierta por Tarkovski en películas como *Nostalghia*, *Sacrificio*, etc., que a su vez continúa la tradición de Dostoievsky en *El Idiota* (“Pobre idiota!” -Dice Mitre al final, sentenciando lo que une a todos los personajes que se juegan la vida por los demás). Es idiota por creer en las instituciones para garantizar la justicia y la paz. Por concluir que tomar partido contra la guerra supone no implicarse en ningún bando violento sino actuar según la propia conciencia; por romper las fotos que podrían haberle hecho rico y famoso, etc.

La película habla de la aspiración a la justicia (humana y sobrenatural) en un contexto prebélico en el que impera la ley del más fuerte y no la autoridad de las instituciones (locales o internacionales: las fuerzas de la ONU) que deberían promover esa justicia. Y habla también de cómo esta aspiración a contracorriente se materializa en la promesa; en un compromiso basado en la amistad-amor, que puede llegar al sacrificio, la expiación (como manifestación última de la realidad del perdón). La lluvia es símbolo de purificación, del cumplimiento de la misión del héroe a su pesar que es Alexandar Kirkov. Buscaba con su vuelta a casa hacer borrón y cuenta nueva (“voy a un bautizo”, confiesa irónicamente el reportero premio Pulitzer al soldado que le pregunta en el autobús por qué regresa a Macedonia en esos tiempos de violencia), sin saber que su bautismo sería de sangre. Lo que le empuja finalmente a este sacrificio es cumplir por amor (a su antigua novia Hannah) una promesa.

Alex Kirkov no es, por tanto, un héroe clásico: es consciente de que su vida peligra pero no hasta el extremo de exponerse voluntariamente; es arrojado al papel de héroe por las circunstancias. No sabemos si abriga alguna esperanza de que su sacrificio será recompensado en el más allá. Y ni siquiera tenemos claro que su muerte haya servido para parar una guerra local, o demorarla un poco más: poco después morirá también Zamira, la chica albanesa a quien había salvado del redil. Pero ambos mueren en

¹⁵ GARCÍA NOBLEJAS, Juan José, “Resquicios de trascendencia en el cine. «Pactos de lectura» y «segundas navegaciones» en las películas”, op. cit. p. 13.

manos de los suyos, como chivos expiatorios. No hay vencedores y vencidos, sino víctimas y verdugos en ambos bandos; y un enemigo común a todos: la guerra.

La opción sobrenatural pertenece al autor implícito, y está anunciada ya desde el principio en el mismo título; la lluvia añorada cae para confirmar que el perdón supera con creces la sequedad de la tragedia. Por eso para nosotros Alexander no es un pobre idiota, sino el único verdaderamente ejemplar en medio de una sociedad de locos, como *El Quijote*. Mucho de esto tiene que ver con la catarsis aristotélica, pero sobre todo con la esperanza de que el mal, la violencia y la muerte, no tienen la última palabra.

Aunque la apertura a la trascendencia que manifiesta la película es de tradición cristiana y no musulmana, como reflejan las constantes referencias a símbolos de la liturgia bizantina, no necesariamente esta propuesta antropológica implica un exclusivismo religioso. Según esta liturgia bizantina, la vida de Cristo en su paso por la tierra sintetiza la de cada vida humana –y no sólo la de los cristianos¹⁶.

El tiempo en *Before the Rain*

Del mismo modo que el título es algo más que un tropo espacio temporal (hemos visto que simboliza el cumplimiento de algo muy añorado desde el principio, que el protagonista recibe sonriente y en paz consigo mismo por haber cumplido con su deber), el tiempo es también simbólico. En una primera lectura que, retomando la nomenclatura de Panofsky podríamos llamar formal o iconográfica, se nos impone poderosamente la estructura cíclica con la que se cierran las tres partes de la historia, que comienza en Macedonia para volver allí otra vez desde Londres. Sólo las fotografías que, al principio de la segunda parte contempla Anne en la agencia (que darán, a su vez, título a la última parte) parecen saltarse el orden cronológico circular, ya que adelantan acontecimientos que no habían sucedido todavía (en una lógica diegética). Aunque podría ser un recurso narrativo (para adelantarnos que las tres partes están interconectadas), pienso que es una licencia cargada de significado: simboliza un mundo, el nuestro, en el que la imagen precede a la misma realidad. Quizás una ironía velada sobre la sociedad del espectáculo que impera en occidente, y que es la que empuja finalmente al protagonista a matar con su cámara, por incitar a un soldado a hacerlo, en demanda de una foto exclusiva; para emprender después un camino de vuelta a casa en busca de su purificación.

¹⁶ “Todas las angustias y oraciones de la humanidad se hallan recogidas en aquel fuerte grito que dio Jesús en la cruz cuando expiraba entregando el espíritu”. AROCENA, Félix María, *Celebración de la palabra – Teología y Pastoral*, Barcelona: Biblioteca Litúrgica, 2005, pp. 48-49.

Puede ser interesante rememorar algunas escenas primordiales. La Primera parte se titula, *Words*, Palabras. El novicio Kiril, que ha hecho voto de silencio, encuentra al regresar por la noche a su celda monástica una joven albanesa que le pide protección. Kiril duda si delatarla o no, y finalmente decide ayudarle poniendo a riesgo su celibato, y quizás su vida. Esta sería una breve sinopsis de la primera de las historias. Ya desde el principio, los niños jugando con una tortuga (símbolo oriental del tiempo) rodeada por un círculo de ramas nos hacen recordar la extraña frase del prólogo en labios del pope Marko: “El tiempo no muere jamás. El círculo nunca se completa”. Esos niños, que crecen entre huellas de violencia, juegan a ser mayores rompiendo el círculo de la tortuga y quemándola con la pólvora de cartuchos de balas. Se nos anuncia que este simbolismo espiral del tiempo (una síntesis de la noción oriental del eterno retorno y la visión judeocristiana de la historia) es de vital importancia: refleja que cada vida es única; pero, a su manera irrepetible, sintetiza también la vida de Cristo, desde que el Verbo de Dios asumió en su encarnación y muerte todas las vidas humanas. Y también nos dice que la tranquilidad monástica, en medio de ese paisaje paradisíaco, no va a durar mucho. La maravillosa banda sonora con música folklórica original de Anastasia se vuelve épica entre los lamentos del cementerio, cuando la cámara señala las toscas banderas plagadas de símbolos ancestrales, que son como la historia de los Balcanes, orgullosa en sus andrajos; y siempre al acecho para ajustar cuentas de modo violento.

En todas las secuencias que transcurren en Macedonia tiene enorme importancia el ritual religioso, de tradición bizantina, que en el cementerio ya no es algo monástico, propiciatorio de paz y de perdón, sino que se utiliza para llamar a la venganza. Una breve aparición de Anne (Katrin Cartlidge) con traje occidental de ceremonia y gafas de sol, desentonando en el contexto, sirve como preludio de la tragedia: “Oh, Dios mío!”. El niño tomando fotos (quizás con la cámara de Alex) a las plañideras y los cadáveres, desconocidos todavía para el espectador, nos anuncia también cuál será el motivo del tercer episodio, “fotos”. Al fondo, Kiril el novicio, corre desde el monasterio hacia la iglesia porque llega tarde a la misa del alba.

El recurso a la elipsis otorga gran dramatismo a la aparición de los hombres armados en la pequeña iglesia bizantina. Tras un contraluz en el que se impone la silueta de las armas, un plano desde el suelo nos muestra la bota militar de Mitre que hace huir a un gato maullando (un poco más adelante otro gato será sacrificado cruelmente). Buscan a la albanesa escondida por Kiril en su celda. La conversación no tiene desperdicio: “Sólo tenemos refugiados de Bosnia, musulmanes. Todos somos hijos de Dios. -¿Te olvidas del

dominio turco? –Poner la otra mejilla...-Ojo por ojo. ¡Malditos albaneses, habría que matarlos a todos!”. El diálogo continúa después con las preguntas del superior a los monjes, y la negativa de estos en paralelo con la cámara señalando las pinturas al fresco (en las que Kiril mira el Beso de Judas y el Infierno), como hace, por ejemplo, Erice en *El espíritu de la colmena* con los cuadros de la habitación de las niñas.

Kiril ha tomado una decisión, contraviniendo las normas del monasterio (no pueden entrar las mujeres), aún no sabemos si por amor a primera vista o por simple deseo de proteger a la adolescente albanesa. Cuando es descubierto debe abandonar la comunidad, y lo hace contento. A la bofetada y el inmediato abrazo del superior pidiéndole perdón y deseándole buena suerte, Kiril responde con agradecimiento (esta paradoja no es fácil de entender si se olvida la perspectiva cristiana: “Cristo perdona siempre al pecador pero no al pecado” reza una sentencia latina escrita en la portada de la Catedral del Jaca). Mientras escapan del vigilante retrasado (que duerme sueños de guerra –un poco antes escuchaba *Rage against the Machine*, leitmotiv que vuelve a aparecer en Londres), la mirada del viejo monje les sigue preocupado desde la ventana. Una vez solos, Kiril hace referencia a un tío premio Pulitzer en Londres que les podría ayudar. Pero no habrá posibilidad de salir de allí: en un arrebato de ira, el mismo hermano de Zamira pondrá fin trágicamente a su vida. Primera víctima –musulmana en este caso- que muere en manos de su pueblo por salvar a uno de los “otros”.

La vuelta a casa

La Segunda parte se titula “Faces”, *Rostrós*, y transcurre en Londres. Se escuchan voces entre el tráfico, y un coro de niños despierta la atención de Anne (es muy bizantino captar elementos sobrenaturales en todas las cosas, también en medio del caos de la gran ciudad), que se encuentra dividida en sus emociones entre un marido, del que está embarazada, y Alexandar Kirkov, su compañero de trabajo, con el que planea comenzar una nueva vida (aunque no le dice nada de su embarazo). Se repiten algunos símbolos que hemos visto en la primera parte: la frase del tiempo escrita en un graffíti, y tortugas nadando en la pecera del restaurante. También los vómitos de los protagonistas, como un adelanto de la “nausea” sartreana ante una vida desconcertante, sin rumbo claro, sin Dios. Sus respectivas confusiones impiden que exista la comunicación necesaria para resolver el conflicto; después, los acontecimientos que tiene previstos el destino –¿autor implícito?- impedirán que vuelvan a encontrarse: Anne llega a Macedonia sólo para

asistir al entierro de Alexandar. Como en *Rojo* de Kieslowski, la incomunicación de vidas cruzadas en el tiempo no puede ser más cinematográfica.

Es muy interesante desde el punto de vista de la visión que se nos ofrece de Europa, la trama secundaria del mafioso servio que provoca en el restaurante a un camarero también balcánico, hasta conseguir que lo echen del trabajo. Habla de la dificultad que encuentran para salir adelante los emigrantes honrados, y también de cómo la guerra se prolonga más allá de las fronteras naturales (contrariamente a lo que dice Nick, el marido de Anne, en su brindis “por las guerras civiles que se civilizan aquí”). Éste será, además del camarero, la víctima inocente de la segunda parte, cuando su rostro (así si titula el capítulo) sea destrozado por una bala. —“Necesitamos tiempo, eso es todo: algo de tiempo”, había pedido unos segundos antes. El amor le impide marcharse cuando intenta hacerlo para dejar de escuchar los argumentos confusos de su esposa, que dice amarle todavía mientras le pide el divorcio. Y ese amor le cuesta la vida.

Junto con la reflexión sobre la ironía del tiempo y el destino inflexible, no puede obviarse una cierta mirada de sarcasmo hacia un tipo de cultura occidental de moral relativista, de la que este hombre acaba siendo víctima. Pero ya sabemos que el enfoque no es crítico, sino poético-documental. Tampoco la pintura que la película nos hace de la mujer en el Este es muy halagüeña: tanto las mujeres musulmanas como las cristianas aparecen subordinadas al papel del varón de modo brutal.

La última parte titulada *Pictures*, fotos, es la que muestra las vistas más hermosas del paisaje desde el aire, y luego en medio del tráfico de la ciudad, que parece tercermundista a pesar de moverse al ritmo de las modas europeo-occidentales. Es y no es a la vez Europa. El estancamiento se hace más evidente cuando nos internamos en el medio rural. Pero la mirada de Alexandar es bucólica, pues idealiza su vuelta a casa en busca de una nueva vida. No puede ser mayor el contraste entre la visión cinematográfica de *Dos hombres y un destino* que evoca montado en una bicicleta, y la situación del niño que le apunta con la metralleta. Esa realidad de violencia latente alcanza su clímax cuando, en su visita a la casa paterna de su antigua amiga albanesa, ahora viuda, Alex es amenazado de muerte por el hijo mayor de Hannah (que sabemos matará a su propia hermana en un momento cronológicamente posterior, que ya hemos visto en la primera parte). “Solían ser mejores tiempos”, le dice el abuelo Goran. Las nuevas generaciones se han hecho intolerantes; ya no cabe la paz entre los credos que antes convivían mezclados. Cuando la religión se utiliza con fines nacionalistas o partidistas el resultado es terrible.

Puede haber una cierta nostalgia del periodo de Tito en el director, como muestra el cartero que silva la internacional. Pero esto forma parte también del documentalismo, que llega al extremo en ocasiones, como la boda y celebración con los difuntos en el cementerio, el nacimiento en directo de los corderos, etc. No cabe duda que la vuelta al pasado ya es del todo imposible. La conversación con el médico es muy ilustrativa de la situación: “Son gente pacífica; -También lo eran en Bosnia. -No hay motivos para la guerra. -Ya los encontrarán...” De los rediles salen las armas, mostrando que la sombra del conflicto es alargada. -“Que disfrutes de la Guerra: saca fotos”, termina diciendo el médico, metiendo sin querer el dedo en la llaga. Alexandar ha roto radicalmente con su etapa anterior de reportero, y desprecia el cinismo del Dr. Suso: -“¿sabes?, tú también estás loco. -Ya lo creo; sigo aquí, en este manicomio”.

Su amor de juventud por la albanesa Hannah le empuja a tomar partido hasta el final, a jugarse la vida por Zamira cumpliendo una promesa: “como si fuese tu propia hija”. Tras la náusea y el vómito, el último pitillo simboliza una despedida de los placeres de la vida, como asumiendo que el fin está cerca. Es entonces cuando rompe las fotos que pensaba mandar a Anne, para que las publicara en Londres; esas fotos que habían motivado su vuelta a casa. Con ellas rompe también del todo con su pasado. En el capítulo postrimero es ametrallado por la espalda por su primo, el pacífico Zdrave, azuzado por el violento Mitre (“llevan cinco siglos chupándonos la sangre”, había dicho éste antes a Alexandar mientras le ofrecía un arma y le incitaba a la venganza). Es también el capítulo primero, el de su bautismo, puesto que la anhelada lluvia cae finalmente sobre su cuerpo ensangrentado, mientras vemos su rostro sonriente, que mira a las nubes del cielo antes de expirar. Al fondo, Zamira, que ha sido salvada por poco tiempo, corre hacia el monasterio a refugiarse, y todo vuelve a empezar.

Conclusiones

El problema de los Balcanes es el problema de la reciente historia de Europa: Se puede justificar lo mismo y su contrario, argumentar cualquier recurso a la violencia, con hechos del pasado; tal es la complejidad fronteriza del Viejo Continente. Por tanto, hay que encontrar fórmulas de convivencia pacífica; puntos de historia compartida. Y en concreto, una Europa que integre también lo más profundo de cada comunidad (sus lazos nacionales y creencias) para que puedan aportar riqueza al conjunto, en lugar de dejarlos fuera, para el ámbito privado, como condición de convivencia desarraigada. Las

relaciones amistosas implican también compartir socialmente las raíces más profundas de la persona; y la identidad religiosa y nacional es una de ellas.

En la película se integra la cultura musulmana europea (eslava o turca) sin dejar de hablar de lo cristiano que hizo posible esa convivencia en el pasado. También el fenómeno de la Ilustración y el concepto laico de ciudadanía debe mucho a la civilización cristiana, como analiza Farol Wojtila en *Memoria e identidad*, desde una perspectiva cristiana oriental, que tiene muchos puntos en común con *Before the Rain*¹⁷. Esta sería la mejor propuesta de futuro para Europa que encuentro en la película: una nueva tolerancia para la convivencia de las diferentes culturas y religiones, basada en el perdón y en la promesa; en el olvido de las cicatrices del pasado y en la aceptación amistosa del otro como un *quién* con el que compartir el futuro y no sólo como un *qué*.

¹⁷ WOJTILA, Karol, *Memoria e identidad: conversaciones al filo de dos milenios*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2005, cf. capítulo 18: “Frutos de bien en el suelo de la ilustración”, pp. 135 y ss.