

# 08.

## Presentación del libro *Emir Kusturica*, de Daniel Seguer. Historia universal de un polivalente serbobosnio.

Colección Signo e imagen/ Cineastas. Madrid: Cátedra, 2021, 368 pp.

ISBN 978-84-376-4260-4

No cabe duda respecto al desacomodo provocado en los butaqueríos occidentales por la irrupción de la sobrecargada y barroquísima imaginería exótica surgida de la Europa Oriental profunda. Tampoco puede negarse el sobreabundante relato de irrefrenables pulsiones éticas, sexuales, culinarias y bélicas, e incluso de meras disputas locales, siempre fratricidas, de ese terremoto cinematográfico balcánico que fue Emir Nemanja Kusturica en su primera etapa fílmica, en la ya lejana década de los años ochenta —¡cuatro décadas ha, ni más ni menos!—, así como en la subsecuente, ya en internacionalización definitiva y consagratoria, grandilocuente y de gran presupuesto, y, claro está, en el salto al vacío que significó para él el paso al nuevo milenio, a la transición digital y al documentalismo-activismo de recur-

sos moderados. (Respecto al exotismo y al orientalismo, tan caros a los centroeuropeos, rememoro ahora una paradoja: para los chinos y los asiáticos, en general, el Oriente son los Estados Unidos, Canadá, México y, de forma amplia, el continente americano).

En México, al menos, el furor que provocó la inclusión cuasi obligatoria de sus producciones emblemáticas en la programación anual de la Muestra Internacional de Cine —ese catálogo que la Cineteca Nacional organiza desde hace medio siglo basándose en las cintas laureadas en los grandes festivales y premiaciones internacionales— le valió un buen número de seguidores fervientes, de discípulos convencidos y, por supuesto, de imitadores de aquellos excesos lúdica, alcohólica y

lúbricamente mostrados a cuadro, pero acarreados también a la vida real.

De esta manera, su apellido se tornó sinónimo de filmes desbordados, irrefrenables y con una indiscutible pátina autoral, con un estilo singularísimo, en una época en que el cine de arte se asociaba con una generación pujante y libérrima, todo imaginación y lucidez. Me refiero a los Lynch, Greenaway, Cronenberg, Verhoeven, Scola, Nair, Dörrie, Szabó, Almodóvar, Van Sant, Kieslowski o Allen, entre decenas de otros apellidos, que se significaban como el cine de avanzada, el retrato de lo contemporáneo y la exploración de estéticas, temáticas y técnicas con un pie puesto en el nuevo milenio, que se hallaba a la vuelta de unos pocos años. (Son apellidos, en su mayoría, difíciles de pronunciar, complicados, a excepción del prístino juego de vocales y consonantes que reviste el del serbocroata, que para los hispanohablantes parece claro, fuerte e inconfundible, excepto cuando al fin nos enteramos de que la *c* balcánica se pronuncia como *ts* en castellano...).

## Otro mundo, ahora digital

Empero, transcurridas ya un par de décadas y cada vez más internados en este caótico siglo XXI, ocurre que los tiempos,

indudablemente, han mutado, sobre todo para la cinefilia emergente. No solo han cambiado los apellidos, sino que, asimismo, se han reconfigurado los listados que contienen las cintas de culto tanto como los de los santones que ocupan los sitios del director. El mundo audiovisual es completamente distinto.

La transición digital prescindió del celuloide, de los rollos de filme, de los proyectores mecánicos y del lento peregrinar de las obras cinematográficas por el planeta. Las comunicaciones vía satélite, la conexión cada vez más numerosa y masiva a la red mundial, y las pantallas de resolución 4K en teléfonos inteligentes, tabletas electrónicas y pantallas de led han modificado la manera en que consumimos —y ya no descubrimos o aprehendemos o nos alimentamos de— las obras fílmicas.

Una época distinta nos rodea, nos sujeta y nos ha desbordado con un creciente número de películas recientes —8 204 se produjeron en 2018, según el anuario *Focus 2019. World Film Market Trends*, publicado por el Observatorio Europeo del Audiovisual— y de filmes rescatados o hasta restaurados del pasado. Con un catálogo casi infinito, accesible por muy diversos medios, y con las modas cambiantes y renovadas cada vez más frecuentemente, no extraña que las generaciones

recientes se encuentren lejanas, o incluso ignorantes, de la abundante y ubérrima filmografía de Kusturica.

Es entonces cuando la figura del historiador, narrador y realizador catalán Daniel Seguer Fernández aparece con ese convencimiento cuasi heroico para devolver, desde las sombras, la figura del cineasta al gran público, al publicar en Madrid la profusa y detallada monografía *Emir Kusturica*. Esta, además, se integra como el volumen centésimo vigésimo quinto de la prestigiada colección Signo e imagen/ Cineastas, de Ediciones Cátedra, subsello de Grupo Anaya.

De esta manera, aparte de subsanar la escasa visibilidad del artista multidisciplinario de la Europa del Este para el cinéfilo actual y destacar la gran influencia que tuvo en el medio cinematográfico mundial no hace muchos años, el libro también profundiza en su obra con gran rigor teórico y sin renunciar a la libertad literaria en un intento de abordar la poliédrica visión y producción del polivalente artista.

Y eso es justamente lo que celebramos: su empeño como un gran seguidor que ilumina la estela artística, actualmente eclipsada, de la contradictoria y fascinante figura del director, guionista, actor, compositor y guitarrista, así como su papel de

biógrafo, analista y crítico de la prolífica creación de este.

## El cine como historia

Lo que resalta desde la lectura de sus primeras páginas es que nos encontramos ante una obra que se decanta por un aparato teórico particular: el acercamiento a los filmes como documentos históricos y no solo como aparatos de entretenimiento o de penetración cultural, o como vehículos para la particular forma artística que es el cine. De hecho, la propuesta resulta aún menos convencional, ya que plantea que los propios directores de películas son también historiadores y que desde ese planteamiento podemos comprender su obra y el tiempo en que esta se realizó. Por lo demás, dicha aproximación, que es una piedra angular de la investigación, no surgió de ocurrencia alguna: es originalmente una aportación del historiador parisino Marc Ferro —en su libro *Cine e historia*, de 1977— “para el estudio de las zonas no visibles del pasado de las sociedades, revelando, por ejemplo, las autocensuras y lapsus de una sociedad”.

Esta línea de pensamiento fue continuada por el doctor José María Caparrós, director fundador del Centre d’Investigacions Film-Història de la Universitat de Barce-

lona, la institución a la que se encuentra adscrito como investigador y de la que es secretario el historiador Seguer —y que ahora dirige Magí Crusells Valeta, uno de los más decididos impulsores y sostenes del volumen que aquí se reseña—. En este centro, asimismo, se produce la muy recomendable revista *Filmhistoria*, que cuenta entre su Consejo Asesor al especialista estadounidense, afincado en México, John Mraz.

Pero la investigación no se limita a la simple mirada desde la disciplina de la historia, pues se permite, asimismo, la teorización estética como base para abordar el gran volumen audiovisual creado por Kusturica. Ofrece también un repaso integral, pues, además de recorrer sus largometrajes de ficción, los documentales de cuño más reciente y sus cortometrajes —entre los que se cuentan numerosos anuncios publicitarios por encargo, siempre con esa sazón tan inconfundible—, incluye igualmente sus escritos, sus abundantes apariciones como actor, su desempeño como guitarrista eléctrico de la No Smoking Orchestra e, incluso, su labor arquitectónica como constructor de un par de ciudades: el pueblo de madera Drvengrad (Premio Europeo de Arquitectura Phillipe Rothier en 2005), situado entre las montañas Tara y Zlativor —que cuenta con monumento de tamaño natural de

la estrella Hollywoodense Johnny Depp, protagonista de aquel fracaso de taquilla que es *El sueño de Arizona* (*Arizona Dream*, Francia-Estados Unidos, 1993)—, y la otra, de piedra, llamada Anđricgrad, localizada a unos cuantos kilómetros de la anterior, donde el cineasta, además de habitar, organiza un festival de cine, por completo alejado del glamour que acompaña a los más ortodoxos e importantes eventos de este tipo.

Es por eso que, al estudiar la potencia de su invención artística, Seguer lo identifica con una categoría de cineastas: aquellos que además de aportar una particular idiosincrasia fílmica, crearon y desarrollaron el lenguaje cinematográfico mediante el cual configuraron su propio universo audiovisual; se trata, pues, de alguien que “ha sabido formular un fascinante e inalienable estilo personal, amado por unos y odiado por otros al mismo tiempo, pero jamás indiferente a la opinión”.

Encuentro también que existe en este tomo —que ronda las 370 páginas— un anhelo enciclopedista, una necesidad de penetrar y comprender el corpus de Kusturica desde una multiplicidad de ángulos, pero asimismo en lontananza, con una poderosa mirada panorámica que aporte datos y brinde comparaciones, si bien con una sola particularidad y excepción: excluir

de su contenido lo noticioso momentáneo y el efecto del glamour, las alfombras rojas y pasarelas, así como los escándalos transitorios que ocasionan los filmes al momento de su estreno. Se entiende, pues, que este libro surgió de un anhelo si no de posteridad, al menos, eso queda claro, de lograr la trascendencia.

Porque este no es nada más un libro de teoría y análisis —en el que el autor se permite refutar a Hans Magnus Enzensberger lo mismo que citar a Baudrillard, Benjamin y Fernández Malló, por mencionar a algunos pensadores—, ni tampoco un recorrido ideológico o político sobre un momento bélico de los Balcanes y sus consecuencias en la creación artística; no es solamente un recuento de entrevistas y declaraciones públicas, una edición crítica de cada uno de los largometrajes del serbobosnio, una biografía a secas o una detallada guía de fichas técnicas de su cine, sino que es, simultáneamente, todos esos libros y algo más, incluyendo una abundantísima bibliografía tanto general como por temas y por filmes.

Como tal, cada una de sus partes fascina al tiempo que nutre nuestra percepción del universo tan personal de este realizador y músico, actor y documentalista, guionista y constructor de ciudades imposibles, director de festivales comunales, serbio y

bosnio, cristiano y musulmán, yugoslavo y francés. Y así esta monografía espejea también el universo creativo kusturiciano: reúne en un solo texto distintos ejercicios escriturales que pueden emprenderse desde múltiples vías de lectura: polivalencia ensayística sobre el artista polivalente.

## Coincidencias y relaciones

Durante este profuso —y profundo— ensayo van saltando, aquí y allá, una serie de coincidencias probablemente fortuitas, pero que van tornando y develando a una figura surgida de la parte oriental del mar Adriático, sin dejar de acercarla a terrenos conocidos. Por ejemplo, resulta otra coincidencia que el cortometraje que realizara a manera de trabajo final y que le valió egresar de la prestigiosa Escuela de Cine y Televisión (famU) de la Academia de Artes y Artes Escénicas de Praga —sin el epíteto de *International* en una Checoslovaquia aún bajo influencia soviética— se haya titulado *Guernica* (1978); se trata de una pieza que toma como partida el citado mural de Picasso, reconvertido en un *collage* de narices largas y orejas grandes recortadas e intercambiadas en antiguas fotografías blanco y negro, coloreadas de ambarino por un niño que ha de enfrentarse y sufrir junto a sus progenitores la persecución nazi, que les obliga a marcar-

se con alguna prenda amarilla. Pues este, el primer trabajo de Kusturica premiado en el Festival Karlovy-Vary, le permite al investigador de la ciudad condal ahondar en la Guerra Civil Española desde varios aspectos y citar la resistencia que implicó el Pabellón Español en la Exposición Mundial de París de 1936. Curiosamente, junto al mural de denuncia y activismo republicano se exhibían no solo *Las Hurdes* (1933) buñuelianas, sino *Galicia* (1933), del entomólogo devenido en cineasta Carlos Velo, obra que le valió el primer premio; este último personaje también terminó por exiliarse a México para fundar un centro de estudios fílmicos: el Centro de Capacitación Cinematográfica, más conocido por las siglas CCC.

Cité a propósito al aragonés Luis Buñuel, pues sobre la relación entre este y Kusturica, más que destacar ciertas coincidencias entre *Los olvidados* (México, 1950) y *Tiempo de gitanos* (*Dom za vesanje*, Yugoslavia-Italia-Gran Bretaña, 1989) —aquel documental que acabó como anecdótico ficcionalizado—, Seguer prefiere concentrarse en que ambos cineastas casi comparten un título en común: mientras el autor de *Viridiana* (México-España, 1961) y *Nazarín* (México, 1959) nos legó en su etapa francesa *La Vía Láctea* (Francia-Italia-Alemania Occidental, 1969), el balcánico filmó *En la Vía Láctea* (*On the*

*Milky Road*, Serbia-Reino Unido-Estados Unidos-Italia, 2016). Más allá de la coincidencia en los títulos, el interés estriba en que los dos relatos abordan, ciertamente, lo sagrado más que lo religioso, aunque en recorrido inverso: el natural de Calanda propone un peregrinaje por el camino de Santiago que irá llevando a su par de protagonistas de la fe a la interrogación y al escepticismo; en tanto que el recorrido de Kosta a través de Bosnia conducirá “desde la circunscripción de lo terrenal hasta el dogma” —y cito directamente a Seguer—, para finalizar en un monumento-albergue de huesos. Esta última cinta, por cierto, junto a *Underground* y *¡La vida es un milagro!* (*Zivot je cudno*, Francia-Serbia y Montenegro, 2004), conformará para el monografista una trilogía que aborda la crueldad, el sinsentido y la denuncia del cineasta a la despiadada Guerra de los Balcanes.

En el cortometraje *Guernica* se muestra tempranamente una constante del cine de Kusturica: la aparición de niños o adolescentes en entornos en descomposición —sea esta familiar, de la sociedad que los rodea o debida a la sombra de la guerra y el exterminio genocida—, absortos en mirar rectángulos, bien mediante fotografías, bien con espejos o bien desde ventanas y puertas, antes de desenvolverse con mayor libertad o dinamismo en espacios

abiertos. Justamente estos juegos de espejos y miradas repetidas se manifiestan en su largometraje debut, *¿Recuerdas a Dolly Bell?* (*Sjećas li se Dolly Bell?*, Yugoslavia, 1981), filmado en Sarajevo y ya con personajes transitando en los pinnos occidentalizantes que hallaremos más adelante en su cinematografía. En esta se nos presentan familias en descomposición, como la del protagonista Dino (Slavko Stimac, que repetirá expresiones y presencia en *Underground*), quien se debatirá entre un prohibitivo despertar sexual, la agonía del padre postrado y la formación de un grupo musical de cuasi rock, en un intento infructuoso de la autoridad local por combatir la escalada criminal del poblado.

Esta cinta, ganadora del festival de la ciudad en que se rodó, se corresponde y pertenece, junto con su segundo opus, *Cuando papá sale de viaje* (*Otac na sluzbenom putu*, Yugoslavia, 1985), según la opinión de Seguer —quien cita a la pedagoga Dina Iordanova, de la escocesa Universidad de St. Andrews—, a una etapa checoslovaca de un Kusturica recién egresado —definición que el propio cineasta objeta, al negar tener etapas creativas diferenciadas—, mucho más formativa y formalista en sus exploraciones, pero ya con definitivos descubrimientos; entre ellos, la inclusión de

músicos interpretando piezas en directo en largas y festivas escenas —en esta segunda cinta, en la larga comilona en la casa del tío que deviene en baile familiar—. En ambos filmes, Kusturica contó con la colaboración del compositor yugoslavo Zoran Simjanović, integrante de bandas de rock de aquel país como Elipse o Siluete, con el que arrancaría la firme inclusión de intérpretes tanto de música gitana como de bandas de fusión. (Y yo me pregunto si esta etapa checa no tendrá algo que ver con una cierta influencia del humor negro del cine de Milos Forman, especialmente de su última película vernácula, *Al fuego bomberos*, de 1967, previa a su incorporación a Hollywood).

No sorprende, por lo tanto, que lo mismo con la música y músicos de Goran Bregović que con los de su No Smoking Orchestra, Kusturica haya exportado ritmos y sonoridades ciertamente basadas en el folclor balcánico y europeo extendido, aunque siempre con algún pie en el rock & roll, así como en el punk, el reggae y el ska. No es gratuito que el cantante y líder de una banda fundadora del punk británico como The Clash, Joe Strummer, se haya declarado ferviente admirador del limitado cuan básico guitarrista serbobosnio, al tiempo que desestimaba su propia e influyente música creada para el

documental *Super 8*, que se concentra en el autorreconocimiento y autoelogio de Kusturica (*Super 8 Priče*, Alemania-Italia, 2001).

De entre la gran cantidad de videos musicales y comerciales por encargo que realizó el cineasta, es de destacarse que, junto con el video musical *Unza Unza Time* (2000) —pieza principal del álbum homónimo de la No Smoking Orchestra—, el cineasta haya realizado el de *Rainin' in Paradise* (2007) para el cantante y compositor franco-español Manú Chao. El roquero y activista habrá de aparecer más tarde, armado de su guitarra y acompañado por un requintista, en las calles bonaerenses y frente al astro mundialista balompédico para interpretar “La vida tómbola” en el documental fársico y extremo, de egolatría y rendida admiración-sumisión-camaradería acrítica, al lado del director-coprotagonista de *Maradona por Kusturica* (*Maradona by Kusturica*, 2008); esto sucede ya en su etapa más reciente, en la que mediante entrevistas y convivencia personal aborda a figuras mundiales destacadas y muy afines a él, política, social e ideológicamente, curiosamente provenientes del paisaje austral: además del crack futbolístico argentino salido de Villa Fiorito, aparecerá también el campesino-guerrillero uruguayo que terminaría como la figura presidencial que desdeña el poder emana-

do del mismo cargo, José Mujica, en *El Pepe, una vida suprema* (Argentina-Uruguay-Serbia, 2018).

Otra curiosidad es que, inopinadamente, fueron dos productores mexicanos, Alex García y el escritor Guillermo Arriaga, los que invitarían al serbobosnio a realizar el cortometraje “Nuestra vida”, incluido en el largometraje *Palabras de dioses* (*Words with Gods*, México, 2014), en el que Kusturica decidió aparecer como actor protagonista en el papel de monje ortodoxo, dedicado a tareas monótonas e irracionales como subir piedras a un monte. Este ensayo serviría para que Emir se atreviera a repetir como protagónico en su siguiente largometraje, al lado de la diva italo-francesa Monica Bellucci, de su actor fetiche Predrag “Miki” Manojlovic y de la actriz serbia Sloboda Micalovic; esta vez aparecería convertido en un hombre que de manera cotidiana surte de leche a los soldados de las trincheras, siempre bajo una gran sombrilla, el cual ya de viejo religioso lamenta y rememora el amor insólitamente conseguido y trágicamente perdido, en un ejercicio que ya es más espiritual, sin dejar del todo de ejercitarse en el realismo mágico a la balcánica de la antes citada *En la Vía Láctea*.

## Una ficción breve, para comenzar

La potente imaginería creada por el serbio incluso dotó al escritor catalán de un *leit motiv* sobre el cual tejer una minificción que pareciera extraída de la dramaturgia del absurdo de un Jean Genet o un Eugene Ionesco. Me refiero a la relatoría de los amores entre el gris Casimiro Rotundo y la despampanante Ficticia Ruiz, protagonistas de “Demente vehemencia”, un relato en episodios publicado en el cuarto número de la revista *ferbero* —fundada y dirigida por su hermano Javier—, en diciembre del 2007.

La escena inicial de aquella poderosa e influyente producción multinacional que es *Underground* (República Federal Socialista de Yugoslavia-Francia-Alemania-Bulgaria-República Checa-Hungría-Reino Unido-Estados Unidos, 1995) —en la que el reclutador comunista Marko (Manojlovic), borracho y finalmente “un hombre libre” tras su divorcio, arriba a casa después una larga juerga de *shots* de bebidas destiladas, balas y billetes disparados con gran furor; ahí emplea como florero el frondoso trasero de una prostituta agachada que se baña en la tina de su apartamento para, cual rejoneador experto, clavarle un clavel y posteriormente contemplar la escena por triplicado desde unos espejos alineados (toma recurrente

de su imaginería)—, habría de inspirarle 12 años más tarde alguna escena de dicho relato, solo que acá frustrada, por cierto. Insisto, en el universo de exuberancias, licenciosas licencias, litorales vueltos islas y personajes que flotan o, de plano, vuelan por puro ímpetu volitivo que es el de Kusturica, ¿por qué Daniel Seguer no habría de emplear esa pieza literaria suya a manera de prólogo en su acercamiento desde lo histórico, lo social, lo político y lo estético a la compleja figura y obra del serbobosnio? Sin ese bis literario, pienso ahora, hubiese resultado imposible concluir esta magna encomienda que, por fortuna, tenemos en nuestras manos —o en la librería más cercana—. Solo nos resta deleitarnos en sus páginas y agradecerles por su generosidad, tanto a Kusturica como a Seguer.

**Sergio Raúl López**  
**Universidad de la**  
**Comunicación**