

DENUNCIA Y LIRISMO EN TRES PELÍCULAS: *NIÑOS DEL PARAÍSO, EL CÍRCULO PERFECTO* Y *ANTES DE LA LLUVIA*

Asunción Blanco de la Lama
I.E.S. Narcís Cifra (Girona)

«Maldigo la poesía de quien no toma partido. Partido hasta mancharse». Estos versos de Gabriel Celaya (1975: 35) podrían servir de subtítulo al presente estudio, tal es el grado de implicación que conlleva la lectura e interpretación de estas películas. Implicación que lleva a los personajes a mancharse por una causa, desde la imparcialidad ideológica y el compromiso por rescatar al hombre del nihilismo existencial y del determinismo histórico al que le abocan las raíces históricas de un conflicto étnico y las causas socioeconómicas que dividen al mundo entre países pobres y países ricos.

Sólo dos ideas quiero sugerir con mis reflexiones. La primera es el nuevo enfoque del tiempo histórico que se aprecia en estos textos fílmicos. Los enunciados del tiempo y del discurso histórico tradicionales en el arte como cauce de denuncia social son cuestionados y relativizados por los enunciados de un lenguaje lírico, tradicionalmente reservado a la esfera de lo íntimo. Y esta es la segunda idea: la enunciación lírica adquiere un carácter transgresor convirtiéndose en el lenguaje de la marginalidad que sitúa a estas películas en un nuevo modo de concebir el cine de denuncia.

De ahí que pueda ser diverso el modo de ver estas películas, *Antes de la lluvia* (*Before the rain*) de Milko Manchevski, *El círculo perfecto* (*Svrteni Krug*) de Ademir Kenovic y *Niños del Paraíso* (*Children of heaven*) de Majid Majidi. El espectador puede adoptar la actitud de un simple receptor que contempla una película con todas las deficiencias, tópicos, reduccionismos y sentimentalismos en los que pueden incurrir las películas que retratan situaciones de conflicto o de miseria social, o bien la actitud crítica del espectador que traspassa los límites del discurso institucional y racional de las llamadas películas de denuncia, y se sitúa en el lenguaje de la marginalidad, yendo más allá de la crítica ideológica para percibir en un trasfondo, ausente y oscuro, una despiadada crítica de Occidente que contempla impasible los horrores de la guerra, como *Alexánder* en *Antes de la lluvia*, o las consecuencias de la pobreza en *Niños del paraíso*. El espectador puede implicarse, como los personajes de la película, en la búsqueda de una solución al conflicto, pero siempre

DENUNCIA Y LIRISMO EN TRES PELÍCULAS

desde el lenguaje de la transgresión y de la marginalidad. Nunca desde el lenguaje políticamente correcto. Ésta pretende ser la lectura personal que yo he realizado de estas películas.

El dialogismo, la heteroglosia bajtiniana (Bajtin, 1989: 25), la deconstrucción del signo lingüístico comporta una relación distinta y equívoca entre emisor y receptor en una nueva estética cinematográfica que abandona el discurso logocéntrico y racionalista del cine épico, en cuanto a género, y del cine neorrealista en cuanto movimiento artístico. Ambas clasificaciones con toda su compleja trama de significaciones y de matices –en los que no ha lugar para profundizar–, coinciden en una dimensión histórica que es el trasfondo de la anécdota, la exégesis, y comportan una relación unívoca entre emisor y receptor (Merrell, 1998: 30) basada en el compromiso ideológico. Dicho compromiso se rompe en una nueva manera de concebir el cine de denuncia. Las tres películas que voy a analizar, *Antes de la lluvia*, *El círculo perfecto* y *Niños del Paraíso*, rompen con ese diálogo entre el hombre y la historia, como método de transformación de las estructuras sociales, para iniciar un diálogo multívoco y equívoco entre el hombre en su dimensión individual y el hombre en su dimensión global. La historia, como discurso narrativo, pierde su dimensión mitológica y sufre la desacralización del discurso carnavalesco. Dos lenguajes se enfrentan, el existencial y el histórico. Se relativizan. Pierde fuerza el conflicto histórico. La adquiere el drama existencial. La Historia se desacraliza y el elemento profanador o transgresor no es la risa histriónica, como sucede en el cuadro *Los Borrachos* de Velázquez, (Ortega y Gasset, 1995: 419) sino la muerte, que se esconde tras la máscara carnavalesca. La muerte es el elemento que destruye cualquier intento de buscar una solución histórica al conflicto existencial. La parodia carnavalesca de las conferencias internacionales y de las organizaciones mundiales, los acuerdos multilaterales entre los distintos países negociadores de una salida a un conflicto bélico, la representación, en ocasiones esperpéntica, de los medios de comunicación que presencian y denuncian los horrores de la guerra, la condonación o la reducción de los intereses de la deuda pública a los países pobres para fomentar su desarrollo y sacarlos de la miseria, finaliza cuando se inicia el drama existencial de Zhara y Alí en la película *Niños del Paraíso*, que narra la historia de unos niños iraníes, que se ven obligados a compartir unas zapatillas viejas de deporte porque sus padres no tienen dinero para comprar unos zapatos para Zhara. Asimismo finaliza la parodia encomendada a los medios de comunicación en la película *Antes de la lluvia* cuando Alexander, reportero de guerra en Bosnia y ganador del Premio Pulitzer, decide romper el contrato con una empresa periodística para iniciar un viaje espacial que finaliza en la muerte. En una vuelta a los orígenes a su tierra natal, Macedonia, fiel al mito de la madre Naturaleza, lejos de las cámaras, Alexander adquiere un compromiso ético que no busca el renombre ni la fama ni la notoriedad ni el aplauso del público, sino la catarsis interior, la purificación del crimen cometido al retratar en Bosnia el asesinato de un prisionero de guerra –no importa si bosnio o serbio– a manos de un miliciano. Del mismo modo, en la película *El círculo perfecto* no se detecta la intervención de las organizaciones internacionales en la pacificación del territorio, sino el compromiso de un poeta, Hamza, con dos niños bosnios, Adis y Kemir, en un intento desesperado de sacarlos del infierno en que se ha convertido la ciudad de Sarajevo. Es lo primero que percibe el espectador de estas películas: la soledad del héroe, aislado de toda ayuda humanitaria, y el silencio de Occidente, que asiste impasible, como Alexander Karnikov en *Antes de la lluvia*, al espectáculo dramático de la muerte y de la miseria. El silencio de Kiril, el monje ortodoxo que ha hecho voto de silencio, la imposibilidad de poder expresar del poeta Hamza, la mirada elocuente de Zhara y Alí en la secuencia final de la película denuncian, no la pobreza o las causas históricas de un conflicto, sino el silencio de Occidente en la resolución de esas situaciones. Se pregunta el espectador: ¿dónde está Occidente? La cámara utiliza el punto de vista deconstructivista: se trata de romper las oposiciones binarias de significados de un discurso jerarquizado y fonocéntrico (Derrida, 1985: 103). No existe un significado central, presente. La denuncia está en los márgenes. Es un discurso centrífugo que percibe en la ausencia la presencia del significado.

El imaginario colectivo desaparece para dejar paso al drama individual. La dimensión trágica del héroe, en estas películas, viene determinada porque ninguno de ellos tiene conciencia histórica

de ser víctima de un conflicto. La conciencia histórica, característica del héroe épico brechtiano, desaparece para dejar paso al sentido existencial, sartriano del ser para la nada, en el determinismo que aboca al fracaso o a la muerte de sus personajes. El héroe se enfrenta al destino como lo hace el héroe del romancero: solo. Esta soledad del héroe ante su destino trágico incorpora el elemento lírico y poético que se mantiene a lo largo de los textos fílmicos en la abundancia de símbolos y de metáforas. *Antes de la lluvia* se inicia con los siguientes versos: «Con un graznido, los pájaros huyen a través del cielo negro. La gente está callada. Mi sangre se aflige de esperar». El sentimiento premonitorio de la tragedia se palpa en el ambiente tenso que se respira en la propia Naturaleza. Los personajes de estas películas, como el héroe del romancero, están desgajados de la historia y se enfrentan, solos, a su destino. Se produce la desmitificación del héroe épico, de cuya desvalorización emerge el personaje existencial representado por Hamza, el poeta en *El círculo perfecto* o por Alexander, el reportero en *Antes de la lluvia*. El primero expresa su fracaso como poeta, que tradicionalmente ha sido la conciencia y la voz del pueblo. Dice él mismo: «No consigo escribir ni una carta. Me he convertido en una mierda de poeta. Pero para qué escribir si a nadie le importa un pimiento».

El reportero de guerra, que encarna Alexander, héroe épico de la era global, sufre un proceso de desmitificación al captar las imágenes de un prisionero de guerra asesinado por un miliciano. Estas fotografías las obtuvo con el único fin de conseguir notoriedad y éxito. Se trata, una vez más, de la desacralización del discurso occidental que convierte en héroe al reportero de guerra, pero que no adquiere un compromiso con los valores y principios que dice defender. No deja de ser una parodia a la que él pone fin a la vuelta de Bosnia. En su conversación con Annie, ésta le dice que debe tomar partido. Él se niega afirmando que ambas partes vulneran los derechos humanos. Annie le contesta que debe tomar partido en contra de la guerra. Son los desastres de la guerra, al estilo expresionista y desgarrado de los grabados goyescos. La conciencia histórica debe ser sustituida por una conciencia ética que comprometa al hombre consigo mismo y con cualquier hombre en la superación de un conflicto que tiene unas raíces históricas, pero cuyas manifestaciones desbordan cualquier análisis racional y se expanden por los márgenes de la locura y de la violencia desenfrenada. Es la orgía de la violencia y de los instintos de destrucción que son indiscriminados. No se trata de un conflicto étnico. Zamira y Alexander no mueren asesinados por los de la etnia contraria, sino por los de la suya propia. Es una espiral de violencia desatada que alcanza a todos: desde el txénik al niño. Y todos son víctimas: desde el niño hasta el árbol talado o el animal destrozado por los trallazos de un kalasnikov. La irracionalidad se impone en todos los órdenes. Y se excluye cualquier solución racional. Tras la desmitificación del héroe épico e incluso la del héroe trágico cuya muerte no tiene ningún sentido, emerge un nuevo concepto del ser humano. El nihilismo y el determinismo histórico no triunfan sobre él. Me vienen a la memoria los versos del poeta César Vallejo: «Considerando en frío, imparcialmente que el hombre tose y sin embargo, se complace en su pecho colorado, que le odio con afecto y me es, en suma indiferente, le hago una seña, viene, y le doy un abrazo, emocionado. ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado» (César Vallejo: 1938). El propio Hamza, el poeta, al final de la película, expresa, de forma lírica, ese nuevo modo de concebir las cosas: «Sólo la conciencia y el ánimo son distintos. Hay que aceptarlo y decirlo con sencillez. La muerte vendrá y me lo quitará todo... Y después la oscuridad». Pero la muerte ha adquirido ya un hondo significado ético. La nueva conciencia que pasa de ser histórica a ser ética aparece también en el drama de Zhara y Alí, determinados al fracaso de sucumbir inexorablemente a la pobreza y no poder comprar unos zapatos, lo mismo que el destino histórico de los países pobres condenados a vivir en la miseria.

La denuncia y el lirismo, como formando parte de un todo, se entretrejen en la estructura de las tres películas. El lirismo de muchas de las escenas atenúa la crudeza descarnada de la denuncia y sirve de soporte para la reconstrucción de la nueva sociedad y del nuevo modelo de hombre que surge del desmoronamiento histórico e ideológico. No es casualidad que Alexander, el reportero, abandone su rol institucional y asuma un papel tan comprometido con una causa que le conduce a la muerte. Tampoco la casualidad se da en Hamza, el poeta que fracasa como tal, pero cuyos

DENUNCIA Y LIRISMO EN TRES PELÍCULAS

principios acerca del ser humano son más sólidos que todos los compromisos ideológicos. De este modo supera todas las barreras étnicas e históricas que dividen a los seres humanos conduciéndolos a unos conflictos irracionales. Por último, el nuevo modelo de hombre aparece en Alí y Zhara, dos niños que no simbolizan la dialéctica histórica entre opresores y oprimidos, sino que encarnan unos principios de los que la sociedad occidental está muy alejada.

Se enfrentan dos estructuras –la exégesis y la diégesis, la propia del relato histórico y la del relato existencial– que se plasman en una estructura fragmentada en el caso de *Antes de la lluvia*. Se trata de tres relatos que no siguen un orden cronológico, sino circular. El pasado y el presente se unen en una técnica refractaria: la historia finaliza donde se ha iniciado. El pasado como tiempo histórico y el presente como tiempo existencial aparecen de forma simultánea contribuyendo a la desmitificación del discurso histórico. La técnica neobarroca de prescindir de la perspectiva como modo de distanciamiento emocional que aparece en los períodos de estética racionalista, es la que sitúa al espectador a una misma distancia del conflicto histórico y del drama existencial, de la exégesis y de la diégesis. En su cuadro *Los borrachos*, Velázquez divide el espacio en dos. El espectador se halla a la misma distancia del dios Baco que de la realidad grosera de unos borrachos (Ortega y Gasset 1995: 419). Lo mismo le sucede al espectador de estas películas.

En *El círculo perfecto*, el conflicto histórico está ahí, presente en la vida de los personajes, como los fantasmas de la hija y de la mujer de Hamza. Los hechos históricos que han motivado esa situación de violencia son espectros del pasado que actúan irremisiblemente condicionando la vida de todos ellos. En *Niños del paraíso* el espectador se encuentra ante un texto que tiene todas las características de un cuento infantil, con un final trágico y con todos los elementos de un drama histórico. Entre ellos el del determinismo. En esta película se funden en un mismo plano el lirismo y la magia de un cuento con todos los tópicos del género y la denuncia de un drama épico.

Exégesis y diégesis se superponen en la estructura de estas películas, de modo que se pierde la perspectiva espacial y temporal de los hechos. En la película *Antes de la lluvia*, la propia estructura circular plasma el determinismo de la historia. El monje ortodoxo le dice a Kiril al final de la película: “El círculo no se cierra. El tiempo no se detiene”. La Historia no es más que un círculo vicioso donde una muerte genera otra muerte. Del mismo modo el título *Antes de la lluvia* tiene el carácter simbólico del determinismo histórico que pesa sobre la existencia de sus personajes. En *El círculo perfecto*, la violencia alcanza a todos los personajes. Esta es la perfección del círculo que dibuja persistentemente Kemir, el niño que acabará cogiendo un kalasnikov para matar a un txénic. Nadie, en esta película, se salva de la violencia que ha generado una historia multisecular de conflictos raciales. El determinismo histórico que pesa sobre los personajes de esta historia tiene una dimensión existencial, fatalista y nihilista. El propio Hamza, poeta, lo expresa con frases como esta: «das un paso y caes de las tinieblas a las tinieblas». No hay lugar a la esperanza. De ahí que él dibuje ese círculo perfecto como símbolo de la desesperanza en la que está sumido él como individuo y todo el pueblo. En esta película la denuncia se centra en la irracionalidad y fatalidad de la violencia: alcanza a todos sin excepción. El círculo es totalmente perfecto. La espiral de la violencia tiene un límite: la muerte y la destrucción de cualquier forma de vida y esperanza. Esta idea la expresa Hamza al final de la película en unos versos de marcado carácter nihilista: «ya nada puede pasarme, ni bueno ni malo. Ya nada puede pasarme». Son varias las secuencias estremecedoras y elocuentes de esta denuncia de la violencia. En una de ellas unos jóvenes presos de un ataque de enajenación, talan un árbol, ante el horror de las personas que lo contemplan. La rapidez de las escenas, el movimiento vertiginoso de la cámara, los gritos que se suceden, la música estrepitosa, acentúan ese carácter de locura colectiva de quienes son víctimas de una guerra. El punto final de esta secuencia dramática es el disparo suicida de un hombre que observa impávido todos los hechos. El final de la película es una pantalla en negro que simboliza la muerte. Por último, en *Niños del Paraíso*, el fracaso por salir de la pobreza que experimentan los padres de Alí y Zhara es paralelo al fracaso de los niños por conseguir los zapatos para Zhara. Todos los intentos son fallidos hasta la última escena en que los dos niños, en silencio, se contemplan y

comprenden la fatalidad que dirige sus vidas, lo mismo que dirige el destino de los pueblos a los que pertenecen.

Denuncia y lirismo

Desde mi punto de vista y desde el análisis que me proporcionan los recursos del método hermenéutico, creo que estamos ante un nuevo modo de hacer cine de denuncia. Se ha superado la confrontación dialéctica y hegeliana entre el pasado y el presente. El espectador percibe en el mismo plano las dos coordenadas temporales. Dos espacios temporales que se retroalimentan en una técnica de *feedback* y que hacen que el discurso histórico e ideológico pierda perspectiva ante el discurso ético y enfático. El presente implica al espectador en una historia donde el "pathos", la emoción, ocupa el primer lugar en la percepción y en el análisis de los acontecimientos. Pero el pasado, el tiempo histórico, se hace presente en el determinismo y en la fatalidad que conduce la existencia de los hombres y de los pueblos. El futuro, la regeneración histórica, la síntesis y superación entre pasado y presente, no se puede realizar desde la perspectiva que proporciona el análisis dialéctico de la historia, sino desde la propia regeneración ética que experimentan en sus vidas los personajes y protagonistas de estas películas. La imparcialidad de la cámara, que no toma partido por ninguna de las partes ni incide en la confrontación entre opresores y oprimidos, sí que denuncia la impasibilidad de Occidente ante los hechos que contempla. Ya no son válidos los mecanismos de denuncia tradicionales en nuestra cultura: los medios de comunicación o el arte, como lo fueron en otras épocas históricas. Han quedado invalidados y sustituidos por un compromiso que conlleva la ruptura con el orden institucional establecido como cauce de denuncia, como es el caso de *Alexánder*, o con la poesía como en el caso de *Hamza*. Los versos de Celaya que dicen «la poesía es un arma cargada de futuro», han prescrito. La poesía ya no sirve para nada, en palabras del propio *Hamza*. Si el hombre ha muerto. Si el arte y los medios de comunicación han perdido su capacidad de denunciar y de comprometer al ser humano en la regeneración histórica. Si de la Historia sólo perviven los espectros del pasado ¿Qué les queda a los habitantes de Macedonia, a los habitantes de Sarajevo, a los niños pobres de Irán? Otra vez los significados absolutos del nihilismo y el determinismo se contradicen y se relativizan en un contexto totalmente nuevo de donde emergen los enunciados marginales de la tolerancia, la solidaridad, el compromiso con el ser humano sea cuál sea su origen y procedencia, etnia e ideología, como expresión de unos sentimientos y emociones cuyo origen está en las convicciones éticas. El hombre como el Ave Fénix resurge de sus propias cenizas y reconstruye un modelo social donde las convicciones éticas superan las confrontaciones dialécticas y son las que determinan las actuaciones. El lirismo y la denuncia son, de este modo, enunciados que aparecen simultáneamente ante el espectador sin que se pueda tomar partido por ninguno de ellos. La imparcialidad obliga a integrarlos en un solo enunciado multívoco y fragmentado.

Es una visión global e integradora del ser humano y de su proyección en el tiempo y en el espacio. No es un solo conflicto el que se plantea en las películas. Es un conflicto de orden internacional. Así mismo lo dice *Alexánder* en *Antes de la lluvia*: «Rumanía, El Salvador, Belfast, Bosnia. La paz es una excepción. No la guerra». No es la miseria de un país como Irán la que se retrata en *Niños del paraíso*. Es la pobreza de muchos países en vías de desarrollo frente a la riqueza, al consumismo, a la explotación de los niños en esos países por parte de Occidente.

Una visión global e integradora del ser humano que se desarrolla no solamente en su dimensión histórica y social, según el discurso hegeliano, sino que incorpora también otras dimensiones constitutivas de su existencia y con poder regenerador.

Los discursos del alegato de la paz y la denuncia de la guerra y la violencia en los textos de *Antes de la lluvia* y *El Círculo perfecto*, así como los discursos de la pobreza y la solidaridad en *Niños del Paraíso*, se contradicen y se retroalimentan, permaneciendo ante los ojos del espectador como un discurso global, integrador, desde la propia marginalidad que supone la transgresión

DENUNCIA Y LIRISMO EN TRES PELÍCULAS

de un cine anclado en el análisis histórico de los conflictos. Se produce la subversión de un orden jerárquico de discursos: la prevalencia del discurso histórico sobre el ético o enfático. Ya no hay jerarquía del “logos” sobre el “pathos” o el “ethos”. Los tres se superponen de modo fragmentado y desmitificador. Exégesis y diégesis se superponen en la estructura de las películas, apareciendo simultáneamente ante el espectador. La desjerarquización de los discursos de la cultura occidental presentándolos en el mismo plano ante al espectador conlleva una nueva percepción del hombre y de la historia –global y existencial al mismo tiempo.

Quiero acabar estas reflexiones citando los versos que Hamza, el poeta, recita al principio de la película: «¿Qué haces hijo? Estoy soñando, madre. Y sueño que estoy cantando. Y tú me preguntas, ¿qué estás haciendo hijo? ¿qué dice la canción de tu sueño? Dice que yo tenía una casa y que ahora ya no la tengo, madre. Eso es lo que dice. También dice que yo tenía una voz y una lengua. Y ahora he perdido mi voz y mi lengua. Sin embargo, con la voz y con la lengua que ya no tengo, entono una canción sobre la casa que ya no poseo, madre».

Este es el lenguaje de la marginalidad: el del silencio de las voces que ya no se oyen en el escenario de Occidente y la aparición de unas nuevas voces que buscan los vínculos que unen a los hombres con los otros hombres. Al margen del discurso institucional de la farsa política y mediática.

FILMOGRAFÍA

- KRUG, S. (1995): *El círculo perfecto*, Francia.
MAJIDI, M. (1997): *Niños del paraíso*, Irán.
MANCHEVSKI, M. (1996): *Antes de la lluvia*, Francia.

BIBLIOGRAFÍA

- CELAYA, G. (1975): *Cantos íberos*, Madrid, Turner.
BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
DERRIDA, J. (1985): *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos.
MERRELL, F. (1998): *Introducción a la semiótica*, Venezuela, Universidad de Zulia.
ORTEGA Y GASSET, J. (1995): “Velázquez”, en *El sentimiento estético de la vida*, pp. 419-33, Madrid, Tecnos.
VALLEJO, C. (1938): *Poemas Humanos*, New York, Las Américas.