

Antes y después

Comentario sobre “Antes de la lluvia” de Milo Manchevski

Eduardo Laso

En *Notas sobre el cinematógrafo*, el director de cine francés Robert Bresson sostiene que el cine es una escritura con imágenes y sonidos. Tal tesis permite pensar al film como un texto a leer, y a su autor como escritor, es decir, como el sujeto supuesto de una escritura. El cine se emparenta así a las preguntas en torno de qué se escribe y cómo escribirlo. Si aceptamos con esto la afirmación de Howard Hawks repetida por Jean-Luc Godard de que “un travelling es una cuestión de ética”, vale decir, que el director se encuentra responsablemente implicado en lo que dice con imágenes y sonidos, y de que cada decisión de lo que muestra u omite supone una toma de posición ante la materia que trata, aquello que quiere decir, y el texto en imágenes que produce, nos encontramos entonces en las coordenadas adecuadas para leer un film. Más allá de evaluar la calidad técnica, actoral o fotográfica de cualquier película, es posible preguntarse al servicio de qué se han puesto esos recursos y cómo. A la pregunta del director en torno de qué decir, y cómo escribirlo en imágenes, se contrapone la pregunta del receptor de la obra: ¿qué es lo que el film quiere decir al mostrarlo de esta manera? ¿Qué de lo que un film nos presenta, nos interpela en tanto espectadores?

Estas cuestiones permiten prologar una aproximación a los problemas que ofrece el film *Antes de la lluvia* de Milo Manchevski¹. Voy a considerar uno de ellos, el que creo es el más destacable por su originalidad. Me refiero al efecto que provoca de conmoción y de desconcierto, efecto que se apoya menos en su temática, que en la estructura de su construcción narrativa, lo que la diferencia de otras películas que tratan temáticas afines. ¿Cuál es dicha estructura y qué función viene a cumplir en la economía del relato?

Manchevski presenta su film en forma de tres episodios (llamados respectivamente *Palabras*, *Rostros* y *Fotos*) en principio con la apariencia de una conexión muy débil entre sí:

Palabras: En Macedonia reina una lucha racial entre albaneses y macedonios. Kiril, novicio de un monasterio donde hace voto de silencio, protege la vida de Zamira, una joven prostituta albanesa que se oculta de un grupo armado de macedonios que la quiere ejecutar por un asesinato del que es acusada. Kiril la esconde tanto de los partisanos como de los monjes con los que convive. Pronto son descubiertos por estos últimos, y expulsados del monasterio. Dejados a su suerte, Kiril y Zamira se sentirán cada vez más unidos. En el camino, él empezará a hablarle y a proyectar un viaje a Londres donde se encuentra su tío, pero pronto son detenidos por los parientes de ella, que la matan por querer huir con Kiril.

¹ Manchevski, M.; *Pred dozdot*, Macedonia/Gran Bretaña/Francia, 1994, 113’.

Rostros: En Londres, Anna recibe la noticia de estar embarazada. Entre su amor al fotógrafo Alexander, quien anhela volver a su lugar natal en Macedonia y no desea tener hijos, y su relación con un ex marido a quien ya no ama, Anna decide no informar de su embarazo a Alexander –quien parte a Macedonia–, y pedirle el divorcio a su marido. Este último, informado del embarazo, intenta una reconciliación, anhelando ser padre de ese hijo. Un tiroteo absurdo entre extranjeros en el restaurante donde se realiza el encuentro acabará con su vida.

Fotos: Luego de 16 años Alexander vuelve a Macedonia, a la que encuentra dividida por odios raciales entre macedonios y albaneses. Eligiendo quedar al margen de este conflicto, intenta recuperar un viejo amor, Hanna, hija de un albanés poderoso, viuda y madre de Zamira. Cuando Zamira es atrapada por un grupo armado de macedonios para ejecutarla por un crimen, Hanna pide a Alexander que le salve la vida. Alexander se involucra finalmente en la situación, ayudando a fugar a Zamira, pero a costa de su vida en manos de sus propios parientes, mientras comienza a caer la lluvia.

En la película hay un giro original que sorprende al espectador: en la última escena, cuando creemos que todo se ha consumado, Manchevski produce un movimiento en su relato que hace perder toda referencia temporal, generando un efecto de vacilación de sentido. Mas tal efecto no es claro que resignifique o no –y si es así en qué sentido– las historias que hemos estado viendo. De ahí que esta última escena nos motiva a volver a ver la película, aunque sea en nuestro recuerdo, para tratar de entender qué es lo que ha pasado, obligándonos a resignificar lo visto y a volver a pensar los episodios.

Veamos cómo se presenta el recurso en su textualidad fílmica. En el segundo episodio, cuando creíamos que estábamos viendo una historia desvinculada del primer episodio –excepto por el personaje de Anna, a quien recordamos fugazmente sacando fotos en un velorio cerca del monasterio de Kiril–, el director muestra una escena en la que Anna, que trabaja en una agencia periodística en Londres, ve entre las fotos que revisa, imágenes de Zamira muerta y de Kiril detenido. En ese momento recibe una llamada telefónica de Macedonia. Escuchamos una voz –la de Kiril– preguntando por Alexander. Por diálogos del episodio anterior, sabemos ahora que Kiril es sobrino de Alexander. Y suponemos que Anna estuvo en Macedonia hace poco, y por eso tiene las fotos. Con estos datos que nos ofrece el director, seguimos a Alexander en su tierra natal en el tercer episodio. Al final del mismo, cuando Alexander trata de salvar la vida de la hija de Hanna de los parientes de él, descubrimos que se trata de Zamira, la chica que habíamos visto ya en el primer episodio con Kiril. El director nos lleva a dudar así del orden temporal de los episodios, para luego mostrarnos que la última escena del tercer episodio es la primera escena del primer episodio: Kiril en hábitos de novicio habla con un monje en un huerto acerca de la proximidad de la lluvia, mientras vemos correr a Zamira hacia el monasterio. Al hacer esto, el director nos hace pensar que el primer episodio que vimos ocurrió temporalmente después, aunque nos haya sido presentado antes. ¿Qué efecto de sentido se busca obtener de esa manera?

El problema de la secuencia temporal que presenta la película y su sentido permite conjeturar una serie de explicaciones. He aquí algunas posibilidades:

Primera explicación: El film nos muestra tres episodios con cortes temporales no ordenados que pueden ser restituidos a un tiempo lineal. Desde esta explicación, se trataría solamente de tres relatos que el espectador tendrá a posteriori que reordenar en una secuencia. Esta solución, además de no alcanzar a explicar las intenciones del director

al elegir mostrar el tema de esa manera, resulta insuficiente para dar cuenta de la ruptura de la secuencia lógica del tiempo narrativo, pues el problema no se reduce solamente a una cuestión de montaje de los episodios. Lo prueba el hecho de que cuando se intenta poner el primer episodio al final del tercero para restablecer una secuencia temporal, hay un resto en el segundo episodio que impide esa coherencia: las fotos de Zamira muerta y Kiril detenido vistas por Anna en su estudio de trabajo, y el llamado de Kiril a Alexander desde Macedonia. Palabras, rostros y fotos hacen obstáculo a un reordenamiento fácil de la historia que se nos narra, operando como elementos inasimilables en la restitución de una secuencia lineal, causando a repensar la secuencia de sucesos.

Segunda explicación: El tiempo que nos muestra el film es circular. Esta hipótesis tiene el problema de no corresponderse con la secuencia de los episodios, ya que las fotos que ve Anna en su trabajo de Zamira muerta y de Kiril vestido de civil y detenido hablarían de que el primer episodio ocurrió antes de que Alexander llegara a Macedonia, dado que éste acaba de partir. Pero ese episodio no podría haber ocurrido sin la presencia de Alexander, que es quien ayuda a escapar a Zamira.

Tercera explicación: Postula un tiempo que hace un recorrido al modo de un ocho interior, en donde no se vuelve al mismo lugar temporal y donde la repetición inscribiría una diferencia. La muerte de Alexander operaría el “milagro” de volver a recomenzar todo pero desde otro punto de partida que abre a otra serie diferente de sucesos. Según ésta hipótesis el episodio 1 ocurre sin el antecedente de la participación de Alexander, y al participar éste en el episodio 3 impide que se pueda volver a lo que ocurrió en el episodio 1, con lo que la dirección del tiempo no es un círculo que cierra: en la última escena, el nuevo pasaje a la primera escena del episodio 1 implicaría la producción de una diferencia que genera una nueva secuencia temporal, vale decir, una nueva historia, tal vez de mejor final para Zamira y Kiril. Tal hipótesis tiene el defecto de forzar demasiado el texto que nos ofrece el director. Manchevski no nos da ningún indicio de que vaya a cambiar de algún modo el destino de los personajes del primer episodio a partir del tercero. Por el contrario, la última escena refuerza la idea de que “lo que habíamos visto antes es lo que va a suceder ahora”, ya que los sucesos que uno recuerda en el primer episodio se vuelven coherentes desde el tercero (por Ej. ahora sabemos que en el episodio 1 el entierro en que estaba Anna era el de Alexander).

Cuarta explicación: Los episodios estarían ordenados en tiempos paralelos, como una fuga musical. El primer episodio nos cuenta lo que pasó después de la lluvia en Macedonia, y el tercero lo que pasó antes de la lluvia en el mismo sitio. El segundo episodio transcurre en Londres en el período de tiempo que va desde antes del tercer episodio (que sería temporalmente anterior), hasta el final del primero (temporalmente posterior). Serían así dos secuencias temporales paralelas, a la vez que se invierte el orden entre los dos episodios ambientados en Macedonia. Esta hipótesis es la más ordenadora, pero de todas maneras no explica por qué en el segundo episodio, ante un llamado de Kiril a Alexander, que Anna recibe mientras ve las fotos, ella conteste que está de viaje, y no que está muerto.

La secuencia temporal narrativa de la película rompe con la secuencia de los tiempos de sus personajes. A su vez los tiempos de los episodios están entrelazados por una coherencia temporal débil. Pero ¿con qué fin? Propongo como hipótesis que se trata de mostrar los resultados trágicos de las guerras étnicas y raciales, y de la imposibilidad de quedar al margen de sus acontecimientos. Drama que se ve acentuado por el fracaso de

los personajes, ya que sus sacrificios no pueden torcer el destino de odios raciales de Macedonia. Esta idea es reforzada por el recurso de ordenar temporalmente al revés los episodios: se muestra primero lo que pasó después de la lluvia, y luego lo que pasó antes. Sólo que el espectador sabrá eso en la última escena, y recién ahí reordenará precariamente una secuencia. El espectador, sorprendido al ver a Zamira siendo rescatada por Alexander cuando ya la había visto muerta, se siente conmovido ante la última escena, donde adivina que lo que ha visto en el primer episodio es lo que ahora inevitablemente ocurrirá. Se trata de la plasmación de un círculo mortífero.

Aristóteles, un macedonio nacido en Estagira, afirmaba en su *Poética* que la tragedia era una *Mimesis* de la vida real cuyo fin era narrar una acción noble, aquélla que fuera conmovedora y de dimensiones heroicas. Una tragedia, para ser tal, debía producir *eleos*, *phobos* y *catarsis* (piedad, miedo y purificación) involucrando al espectador en lo que el drama le presenta, en el esfuerzo de producir una modificación del mismo. Se trataba de que el efecto catártico de la escena inscribiera sus efectos en el que asistía al drama, produciendo un sujeto nuevo.

En el contexto de nuestra posmodernidad ¿qué lugar hay para la tragedia? ¿Cómo involucrar al espectador? Se pueden pensar los recursos del film desde esta perspectiva, teniendo en cuenta que el problema que atraviesan sus personajes es justamente el de implicarse. La Macedonia de Aristóteles ya no es lo que era. La relación a la piedad, al miedo y a la purificación tampoco. Manchevski muestra que el goce mortífero de la búsqueda de la mismidad y la destrucción de la alteridad son la lógica de un odio frente al que no se puede estar al margen.

El racismo y el etnismo se apoyan en la fraternidad, que intenta fundar una comunidad por vía una identidad racial o sanguínea, segregando a quienes no forman parte de esa semejanza. La segregación aspira así a construir un universal. Universal fundado sobre una operación de exclusión. Para alcanzar la unidad por lo tanto la fraternidad debe excluir lo que no es homogéneo, lo que resiste a la unidad, lo heterogéneo, arrojándolo al lugar de resto. Esta operación de segregación se apoya en el cuerpo y en los hábitos del otro, vale decir, en todo aquello referido a los modos particulares en que se ordena el goce (lenguaje, acento, vestimenta, costumbres, gustos, rituales) o en aspectos particulares en el campo de la imagen (color de piel, rasgos faciales). Allí donde el otro porte algún rasgo diferente al grupo, se hará soporte de la operación de exclusión. O más precisamente, quedará incluido como lo Otro del grupo, como lo que debe segregarse, aquello contra lo cual el grupo debe luchar para alcanzar finalmente la unidad. En su alteridad, el otro hace presente la diferencia, al mismo tiempo que se presta a proyectar sobre él la ilusión de un goce que el grupo siente que le ha sido hurtado. De donde surge el odio al otro.

A partir de esta lógica de masas –que Freud ya describiera en “Psicología de las masas y análisis del yo”, demostrando la importancia que tiene la identificación de los sujetos a un Ideal encarnado en un objeto, pero también el efecto segregador que conlleva para con lo que no se aviene a dicha identificación–, la “Madre Patria” será uno de los nombres invocados frente al horror a la diferencia. Y en nombre de ella habrá que sacrificar a todo lo que perturbe la pureza de la identidad. El fundamentalismo, en su horror a la diferencia, en su repudio a la castración, y en nombre de la “Madre-Patria-sin-falta”, terminará devorando a los hijos que todavía tengan nostalgia por una ley del Padre, pretendiendo introducir un acotamiento al goce mortífero.

Una línea temática de la película es la de la elección ética en el contexto de nuestra actualidad, signada por la crisis de valores y la globalización, en la que los nacionalismos han resurgido como consecuencia de la lógica del Uno. En ese marco, el film presenta la situación del héroe trágico confrontado a acontecimientos que lo conminan a una elección ética que pone en riesgo su vida. Pero el marco de la acción es el de nuestra época, hecha de antihéroes más que de héroes, y en la que ya no están los dioses griegos para juzgar si un acto ha sido bello. Dios tampoco está. Dios ha muerto, ya se sabe, pero de una segunda muerte: no la de aquella que posibilitaba fundar un orden social en su nombre, ausencia eficaz que instauraba ley impidiendo la lucha fratricida y posibilitando la circulación del deseo; sino la de una exclusión. Esto se ve en sus consecuencias: las guerras en nombre de algún blasón narcisístico ocultan mal un retorno a una violencia más oscura ya no mediada por alguna ley sino por la voluntad del Uno. Como si de la función paterna sólo quedara el monumento de un monasterio perdido en la montaña, donde se hace vocación de repudio por la realidad, y nostalgia por un mundo medieval perdido. En ese lugar, Dios mira en silencio desde íconos bizantinos, imágenes que no pueden servir de suplencia a la hora de confrontarse con la angustia y las balas.

Frente al goce del Uno, los personajes de Manchevski son seres trágicos llevados por las circunstancias a tener que elegir. El héroe trágico en la película se desdobra: Alexander y Kiril son en el fondo un mismo personaje. Esto es reforzado por la simetría de las situaciones a que son confrontados. Casi les pasa las mismas cosas: hacen un pasaje desde una posición de exterioridad (como monje, como fotógrafo), por vía de un acto, a una posición de implicación. Dicho acto los destituye de sus lugares: Kiril pierde su lugar en el monasterio, y Alexander su vida, no sin antes romper con unas fotos que lo destituyen del lugar de fotógrafo. Estos actos apuntan a un esfuerzo por restablecer cierto orden legal y de tolerancia en el lugar en que se encuentran.

Kiril, desde su vocación religiosa, encuentra en el monasterio un modo de acercarse a Dios. Hace voto de silencio, se somete a la autoridad de sus superiores, cuida una huerta, y reza con devoción, mientras en los márgenes de su mundo sólo hay violencia, odio y caos. La ilusión de no quedar involucrado en ese mundo, de permanecer inocente y al margen se romperá para él cuando ese mundo de afuera lo confronte con la exigencia de una toma de posición. Pues al ponerse Zamira bajo su protección, si la denuncia, será cómplice de su muerte, y si la protege estará violando los votos de obediencia a sus superiores.

Alexander mira al mundo a través de una cámara. Su profesionalismo lo protege de verse involucrado en lo que enmarca en la escena de sus fotos... hasta que se encuentra con una escena en la que su lugar de fotógrafo es propiciador involuntario de un asesinato, mostrando la ficción que suponía el creerse al margen de lo que miraba. Tal vez Alexander sea una metáfora de los espectadores actuales, que también encierran el horror cotidiano en el marco de una televisión o una película. Manchevski nos dice que no hay posibilidad de escapar a una toma de posición ética respecto de lo que sucede en la realidad, que si eso se lo rechaza, de todas maneras retorna, hasta en un pub de Londres.

Anna y Hanna son personajes análogos en el contexto de dos situaciones diferentes: si bien ambas son objeto de amor de Alexander, sufren un destino contrastante: Londres no es Macedonia, y la Anna inglesa puede sostenerse a sí misma, optar por una maternidad sin pareja y romper sus lazos con un hombre que fue su esposo. La Hanna

albanesa, en cambio, está condenada a una viudez permanente, y a un encierro en casa de su padre, quien le hace sufrir una vida de sometimiento, sin poder dirigir su mirada al hombre que desea, es decir, salir de una situación endogámica. Los personajes femeninos se prestan para encarnar mejor el problema de la segregación por ser la encarnación del Otro sexo, de lo *heteros*. Están ubicadas al mismo tiempo entre el lugar de resto y de causa de deseo.

La posición segregacionista opera al servicio de la renegación de la falta del Otro, de suerte que sirve de vehículo a las operaciones perversas sobre lo segregado que encarna dicha falta, o que señale con su mera existencia que no hay Uno ni Todo. No es de extrañar que entonces la mujer encarne el lugar privilegiado de la operación de segregación. Son las mujeres las que convocarán a estos personajes masculinos a asumir una posición ética en relación al goce mortífero de la fratría del Uno. Oficiando como causa del deseo, tales sujetos advendrán por ellas a un acto que apele a un más allá de los blasones narcisísticos hechos para velar la diferencia y hacer masa.

Trágico final el de los personajes del film: terminan asesinados por sus propios grupos de pertenencia, lo cual no deja de ser al mismo tiempo una ironía y la consecuencia última de la lógica de la segregación.

Otra línea temática muy importante de la película es la de la paternidad. En el primer episodio se palpa la ausencia de Dios Padre, en ese monasterio en el que lo inmovible del Otro religioso representado por los monjes deja a Kiril y a Zamira literalmente desamparados. En el segundo episodio, Anna, futura madre, se encuentra entre un hombre que desea pero no quiere ser padre, y un hombre dispuesto a ser padre pero que no desea. Significativamente es este último el que morirá en ese episodio. En el tercero, Alexander se involucrará como padre ante el llamado de Hanna a que rescate a quien podría haber sido su hija. Y es desde ese lugar que intentará hacer valer una legalidad y se sustituirá por Zamira en el lugar de la ira de sus hermanos.

Si el círculo temporal del film no cierra es porque en el medio se ha interpolado un acto. A lo largo de la película se nos hace saber a través de sus personajes que este estado de guerra fratricida viene de muchas generaciones. Se refuerza esa idea con niños que hacen juego del horror cotidiano, pues lo cotidiano es el odio y la muerte. ¿Que puede impedir que este círculo de violencia cierre sobre sí mismo? Como si la estructura de la película fuera un recorrido en torno de una banda de Moebius, superficie no orientable, y faltara un corte para que pudiese haber una orientación en un 'antes' y un 'después'. Tiempo de la escena y tiempo en la escena se imbrican sin poder ser deslindados, creando un efecto de desconcierto: ¿esto pasó antes o después?

El corte entre un antes y un después, en el orden humano, se produce cuando se realiza un acto. ¿Cuándo se hace acto? Alexander ha estado hace poco en Bosnia como fotógrafo. En un país extraño, tomando fotos, viendo la guerra desde su cámara. Un día está hablando con un soldado que custodia a un grupo de detenidos. El hace un comentario al pasar: *que no encuentra nada interesante para fotografiar*. Entonces el soldado le dice que le va a mostrar algo interesante. Saca a un detenido, le apunta con un revolver y lo mata. Alexander fotografía la escena que el soldado le ha dado a ver. Son fotos que reflejan el horror de la guerra, pero que también lo hacen a Alexander cómplice de esa muerte. En esto Alexander no se engaña: él se reconoce como alguien que mató en la guerra. Esa culpa lo desvela. Ya instalado en su tierra natal, decide no participar de los odios fratricidas entre albaneses y macedonios. Hanna, un antiguo amor, le pide que salve

a su hija Zamira de la venganza de los parientes de él. Le dice que podría haber sido su hija. Alexander es así convocado a un lugar de compromiso y de paternidad. Deudor de una vida, en vez de mandar a la prensa las fotos que sacó en Bosnia, las destruye, dejando así de ser cómplice de un crimen. Luego pagará esa deuda con su vida en el intento de sacar a Zamira del círculo de venganzas familiares, para llevarla a la justicia, para que la ley decida sobre su culpabilidad.

Un acto produce un sujeto nuevo, introduciendo una diferencia entre un antes y un después. Si el tiempo del sujeto se compone de anticipación y retroacción, es en el futuro en el que sabrá lo que habrá sido. Y un acto tiene una función de corte. El film pone en escena esta estructura temporal del acto: lo que pasó en el primer episodio, ahora que en la última escena sabemos que es un “después”, pasó después de la lluvia pero como consecuencia de ese antes en que un sujeto hizo un acto al precio de su vida. Es en la última escena en que finalmente sabremos que el acto de Alexander hará serie con el acto de Kiril en el primer episodio, y entonces tal vez, a partir de esos restos que son palabras, rostros y fotos, y por medio de *eleos*, *phobos* y *catarsis*, pueda darse lugar a otro acto –esta vez, el que se espera de los espectadores– y hacer que así el círculo no cierre. Porque el tiempo no muere, no hay posibilidad de cambiar el pasado, pero sí se puede cambiar la relación que un sujeto tiene con la historia que le ha tocado vivir.

Resumen

Macedonia, 1991. En los Balcanes reina una lucha racial entre albaneses y macedonios, escenario de las tres historias que integran el film de Milo Manchevski *Antes de la lluvia*. El presente trabajo propone un análisis detallado de la estructura narrativa de la película, presentándola a manera de un recorrido en torno de una banda de Moebius. El ‘antes’ y el ‘después’ de la cronología del relato se ve conmovida por la propuesta estética que subvierte los tiempos, abriendo distintas hipótesis. Se abordan así de manera singular cuestiones relativas a las guerras fratricidas y a la oportunidad que se abre para el sujeto, en ese corte entre un antes y un después, para instaurar el orden humano a partir de la realización de un acto.

Palabras clave

Macedonia Limpieza étnica Cine Manchevski Acto