Filmando al Poscomunismo

Nuevas corrientes en los cines de Europa Central y Oriental

Saša Markuš

Hace más de dos décadas desde que la caída del Muro de Berlín convirtió a los países de la antigua Europa del Este en un escenario de rápidas e intensas transformaciones sociales. Estos cambios se reflejaron en el cine afectando tanto a los sistemas de producción y distribución de películas como al aspecto estético o las elecciones temáticas e ideológicas de los filmes provenientes del Este. Pero hoy ya no es suficiente hablar simplemente en términos de consecuencias positivas como la abolición de la censura o la liberación de los mercados en el sector cinematográfico de los países excomunistas. Cabe notar que cada una de las cinematografías nacionales de los países del Este europeo ha afrontado *la crisis* transicional a su manera, buscando nuevas vías de desarrollo y una nueva identidad. Las dificultades se presentaban a la hora de elegir temas y el lenguaje expresivo, pues la subversión estilística que marcó la tradición de los Nuevos cines del este europeo de los años sesenta y setenta –las grandes obras de, entre otros, Andrzey Wajda, Andrei Tarkovski, Milos Forman, que desafiaban la censura comunista – ya no fue necesaria. *"Cuando ya puedes decirlo todo ¿de qué vas a hablar?"*[1], preguntaba el guionista polaco Maciej Karpinki, mientras el húngaro Zsolt Kézdi-Kovács afirmaba: *"Ahora, cuando el enemigo ya no está, uno pierde su razón de ser"*[2]. Asimismo, debido a la desaparición de fondos de financiación estatales y la falta de nuevos y eficaces modelos de financiación, la década de los noventa trajo consigo una importante disminución del número de películas producidas por año en todos los países de la zona, siendo paradigmático el ejemplo de Rumania, donde la producción

[1] Portuges, Catherine. "Border Crossings: Recent Trends in East and Central European Cinema". ***Ítem: Slavic Review 51***, nº 3, otoño 1992, p. 531- 535; p. 1.
[2] *Íbidem*.

disminuía progresivamente hasta que en el año 2000 –denominado por los historiadores como *"el año cero del cine rumano"*[3]– se llegó a no estrenar ni un solo filme.

Las salidas de esta situación se buscaban por varias vías, pero mientras se experimentaba con nuevas maneras de producir y articular películas, surgían algunas propuestas estéticas individuales que se apoyaban en la tradición de los Nuevos cines, al tiempo que intentaban abordar temarios y aplicar enfoques que correspondían a las nuevas realidades socio-políticas. Dichas propuestas venían de una generación de autores que se habían educado y habían empezado sus carreras profesionales en el antiguo sistema, pero que alcanzaron su madurez creativa durante los años noventa. Así, esta década queda marcada por la fuerte presencia de las figuras como Krysztof Kieslowski en Polonia, Nikita Mihalkov y Aleksandr Sokurov en Rusia, Péter Gothár y Bela Tarr en Hungría o bien Emir Kusturica en Serbia, por mencionar solamente a los más conocidos. Su éxito desviaba la mirada –tanto internacional como local– de las dificultades que tenía para desarrollarse el conjunto del sector cinematográfico de esa zona geográfica. Bien recibidos en los festivales europeos, los filmes de estos autores confirmaban el potencial creativo de las cinematografías excomunistas, al tiempo que promovían su integración en el espacio cultural de la UE.

De Kieslowsky a Gothár: representación, actualidad e historia

De entre los nombres importantes del cine del Este de los años noventa, tanto por la magnitud del éxito, como por el amplio interés que despertó su propuesta estética, destaca el polaco Krysztof Kieslowski. Incluso antes de la caída del muro de Berlín, este autor ya contaba con una carrera bien articulada: obras como *No amarás* (*Krótki film o milosci*, 1988) o *No matarás* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) le habían convertido en el más destacado director del cine polaco y una promesa internacional. A lo largo de los noventa Kieslowski rueda cuatro filmes en coproducción entre Polonia y Francia –*La*

[3] Dulgheru, Elena. "Novi rumunski film –rumunski film posle 1990 i njegov novi talas". ***Ítem: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti***, nº 11-12, 2007, p. 93-102; p. 93.

doble vida de Verónica (*La double vie de Véronique*, 1991) y la trilogía *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), *Tres colores: Blanco* (*Trois couleurs: Blanc*, 1994)-. Su obra se inscribe en la tradición del Nuevo cine Polaco pero también corresponde a las corrientes modernas del más amplio ámbito europeo.

Kieslowski adapta su estética a la actualidad con el fin de describir los particulares síntomas de alienación contemporánea que articulan una relación paradójica entre el individuo y el colectivo: en *Azul* una mujer descubre que su vecino viola la privacidad de los demás para llenar el vacío en su propia vida íntima. La protagonista de *Rojo* intenta superar la muerte accidental de su marido e hija, enfrentando, desde la soledad, las cuestiones filosóficas del destino y de la muerte. Kieslowski también tematiza la relación entre las dos Europas: la Occidental y la del Este, correspondiendo a las nuevas realidades del Viejo continente, que pretenden abaratar las antiguas barreras propias de la época de la guerra fría: *Blanco* trata del matrimonio mixto entre un polaco y una francesa, mientras *La doble vida de Verónica* tiene dos protagonistas –una polaca y otra francesa– que no se conocen entre ellas pero cuyos destinos están conectados de forma misteriosa.

Es posible que, vistas desde la perspectiva actual, las coproducciones franco-polacas de Kieslowski parezcan construidas con *"cierto manierismo formal por parte del cineasta"*[4]. No obstante, el valor más importante de estas obras tal vez resida en haber constituido un nuevo fenómeno fruto de la época y en haber ayudado a la Europa sin muro a articular un clima cultural abierto al futuro.

Mientras el cine de Kieslowski corresponde a la necesidad de conectar la tradición estética de los Nuevos cines con las realidades presentes, otros autores se dedicaron a revisitar el pasado comunista, oscilando entre las visiones nostálgicas y las denuncias de las duras injusticias históricas. Referente al éxito que han tenido en los

[4] Quintana, Ángel. "¿Sigue existiendo el cine en el Este?". En Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique (Ed.). ***Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos***. Valencia: IVAC, 2006, p. 143-171; p. 162.

ámbitos locales, destacan dos películas filmadas ya en los años ochenta, la húngara *El tiempo se queda parado*[5] (*Megáll az idö*, Péter Gothár, 1982) y la búlgara *Ayer* (*Vchera*, Ivan Andonov, 1988). Retratando la vida de los adolescentes durante los años sesenta, ambas obras contrastan las aficiones de la juventud –influenciada por la cultura pop occidental– con los valores oficiales del sistema comunista. *"Como resultado general surge una mirada ambigua a la historia, en la que convergen la nostalgia, la amargura y la tímida esperanza de futuro"*[6]. Estos filmes lo contemplan con cierto toque melancólico, convirtiéndose en testimonio sobre las juventudes atrapadas en los entredichos ideológicos.

Una confrontación tan directa como necesaria con los aspectos más duros del totalitarismo comunista se establece en una serie de obras de Péter Gothár posteriores a *El tiempo se queda parado*. El protagonista de *Melodráma* (Péter Gothár, 1991) participó como soldado en la intervención Soviética en Checoslovaquia de 1968, pero es condenado a pasar la vida en la cárcel por haber intentado huir a la Europa Occidental atravesando la frontera en un tanque militar. *El puesto* (*A részleg*, Péter Gothár, 1995) habla de una mujer que parte de viaje hacia el Gulag creyendo en lo que le habían dicho sus superiores en un comunicado oficial: que le destinan a un puesto de trabajo mejor. Gothár elabora los temas tabú del pasado contrastando las estrategias narrativas propias del cine comunista, que pretendía una objetividad histórica y sobreponía el interés del colectivo al del individuo. Así, tanto *Melodráma* como *El puesto* están centrados exclusivamente en los puntos de vista subjetivos de sus protagonistas, evitando explícitos mensajes ideológicos y generalizaciones a la hora de juzgar el pasado. La Historia es relatada a través de las respuestas emocionales de sus protagonistas ante las injusticias: el apasionado reencuentro de un preso político con su exnovia y su amigo después de haber pasado veinte años en la cárcel, o bien el tierno optimismo de una mujer que no toma consciencia de la verdadera naturaleza de su mudanza. Estos filmes

[5] Dado que algunas de las películas citadas en este artículo no se han estrenado en España, los títulos en español que las identifican en el texto pueden ser traducciones literales –usadas o no en festivales– para facilitar su comprensión e identificación.

[6] Deltcheva, Roumiana. "Western Mediations in Reevaluating the Communist Past: A Comparative Analysis of Gothár's *Time Stands Still* and Andonov's *Yesterday*". ***Comparative Literature and Culture* 1.4,** 1999. [en línea] <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/7>

de Gothár no han gozado nunca de tanto éxito como las esperanzadoras e intrigantes obras de Kieslowski, pero constituyen un referente importante en el marco de los cines del Este: ningún otro director ha revisitado el pasado totalitario con tanta voluntad de aproximar sus matices al espectador contemporáneo.

Diversas propuestas de los años noventa

A parte de construir vínculos con el presente democrático y retratar el pasado comunista, los autores del Este europeo también abren otros temarios que se articulan a través de diversos enfoques estéticos. El primer éxito internacional de Nikita Mikhalkov, *Urga, el territorio del amor* (*Urga*, 1991) presenta en clave realista, pero con cierto toque de exotismo, la vida de una familia rural en la frontera entre Mongolia y China. En el final del filme, los familiares, por primera vez en su vida, entran en contacto con la imagen televisiva, siguiendo en la pantalla uno de los encuentros de importancia histórica entre Bush y Gorbachov. La yuxtaposición de perspectivas, por un lado, de la población rural en los márgenes de la exURSS y, por otro, el contexto político internacional hacia los finales de la guerra fría, aporta el comentario sobre la irrelevancia de cambios ideológicos para la vida cotidiana de una parte importante de la población del Este.

En otros trabajos Mikhalkov sigue tratando temas locales, al tiempo que apunta hacía la relación entre Rusia y Occidente. La coproducción entre Rusia, Francia, Italia y República Checa titulada *El barbero de Siberia* (*Sibirskiy tsiryulnik*,1998) ofrece un retrato romántico de la Rusia zarista de finales del siglo XIX que corresponde a la necesidad local de recordar el pasado monárquico, cuyas representaciones en clave positiva no fueron posibles durante el comunismo. Asimismo, el filme es contado desde la perspectiva de una mujer norteamericana que viaja a Rusia, enamorándose de su exotismo y descubriendo una serie de valores culturales ajenos a su mundo.

Mientras Mikhalkov pretende un estilo ligero y próximo a las audiencias amplias, que incorpora elementos del melodrama o del *thriller*, la poética de Aleksandr Sokurov –hoy en día uno de los nombres más prestigiosos del cine europeo– es más hermética, pero muy apreciada por su original aproximación al uso del plano secuencia, que se inscribe en la tradición de los grandes nombres del cine soviético como Tarkovski. Pese a estas diferencias, entre Mikhalkov y Sokurov todavía se pueden encontrar ciertos puntos en común: el primer éxito importante de este último fue *Madre e hijo* (*Mat i sin*, 1997) que, al igual que *Urga*, parte de la representación de la vida rural, desviándose de las frustraciones del mundo urbano para entrar en contacto con los temas esenciales del amor y de la muerte. El filme elabora los sentimientos de un hijo que cuida de su moribunda madre. La obra conquistó al público y a los críticos tanto por esta elección temática –que no encaja con las pautas narrativas dominantes de nuestra época– como por un lenguaje visual poco convencional.

Algunos años después Sokurov rueda *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, 2002) donde la voz en off narradora, que pertenece al mismo autor, dialoga con el personaje de un viajero francés del siglo XIX, guiándolo por el museo Hermitage de San Petersburgo, presentando tanto los contenidos del museo como las diversas escenas de la historia nacional en un mismo plano-secuencia, que dura 96 minutos en total. Este experimento, único en la historia del séptimo arte, fue aplaudido por la crítica internacional, pero también fue estudiado, junto al *Barbero de Siberia*, en el contexto de representaciones actuales del pasado imperial ruso tanto como en el marco del discurso local sobre los vínculos que este país establece con Occidente. No es solo la desaparición del comunismo y de la URSS lo que condiciona una vuelta a las raíces culturales nacionales, también se trata de una reacción frente al *"proceso de globalización, o bien, de la expansión del poder y del capital Occidental"*[7] y de intentar auto-definirse en este nuevo contexto.

[7] Hashamova, Yana. "Two Visions of a Usable Past in (Op)position to the West: Mikhalkov's The Barber of Siberia and Sokurov's Russian Ark". ***Ítem: The Russian Review***, vol. 65, abril 2006, p. 250-257; p. 250.

Sokurov no es el único autor procedente de los países excomunistas que destaca por su falta de conformismo y por volver a experimentar, en el contexto contemporáneo, con el plano-secuencia y otros recursos expresivos paradigmáticos del cine moderno. Una propuesta que parte de una premisa semejante –aunque articulada a través de una poética personal muy distinta– viene del húngaro Bela Tarr. Aparte de rodar exclusivamente en blanco y negro, el autor se arriesga ofreciendo películas de larga duración –su célebre *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), de más de 7 horas– con un estilo narrativo hermético, que parte de lo cotidiano para explorar tanto las premisas filosóficas como sociológicas que rigen en el mundo actual. Fredric Jameson anota que tanto Sokurov como Tarr heredan valores de los grandes autores modernos (Bergman, Fellini, Bresson, entre otros), sin tener que cargar con la tarea de romper los esquemas del cine clásico, como lo hicieron sus predecesores[8]. Estas observaciones pueden ser ciertas, aunque cabe destacar que los autores en cuestión también parten de una situación que presenta otro tipo de reto: el de *volver a introducir* las premisas estéticas modernas en el contexto cinematográfico actual y buscar formulas narrativas y estilísticas vinculadas a la tradición de los Nuevos cines que puedan ser atractivas para el espectador contemporáneo. En una época en la que se pierde la división entre *el arte alto* (tradicionalmente vinculado al cine moderno) y *el arte bajo* (que embarca la producción del cine de género), Sokurov y Tarr ya no interesan tanto por hacer cine con cierto aura de exclusividad artística. Su mérito reside, más bien, en el hecho de demostrar que la expresividad moderna puede simultáneamente competir y coexistir con otras formulas estéticas y narrativas propias del cine o del conjunto del sector audiovisual contemporáneo.

Entre los autores del Este cuyas películas marcaron la década de los noventa también se encuentra Emir Kusturica, de procedencia bosnia pero residente en Serbia, premiado ya en los años ochenta con la Palma de Oro del festival de Cannes por su *Papa está en viaje de negocios* (*Otac na službenom putu*, 1985). A diferencia de Sokurov y Tarr, que buscan la pureza estilística, este autor desarrolla una poética ecléctica que

[8] Jameson, Fredrick. "History and Elegy in Sokurov". ***Ítem: Critical Inquiry***, vol. 33, nº 1, otoño 2006, p. 1-12; p.1.

combina recursos expresivos propios del Nuevo cine Checo, el neorrealismo italiano, la tradición cinematográfica exyugoslava, introduciendo además algunas componentes genéricas propias de la comedia romántica o el melodrama. Uno de sus temas recurrentes es la vida de la etnia gitana en los Balcanes (*Tiempo de los gitanos* [Vreme *cigana,* 1988]; *Gato negro, gato blanco* [Crna *mačka, bela mačka*, 1998]), filmes que presentan el Otro desde una óptica romántica y como antípoda a estrictos valores racionales que reglan el mundo occidental. Entre los filmes de Kusturica también destaca *Underground* (1995) que ficcionaliza las causas y consecuencias de las recientes guerras balcánicas.

En las cinematografías del Este durante los años noventa también surgen ciertas tendencias que tienen resonancia solamente en el marco local. Por ejemplo, el espectáculo histórico *Pan Tadeusz* (Andrzey Wajda, 1999), basado en el poema épico de Adam Mickiewicz, fue acogido con entusiasmo, ya que conmemora la dolorosa lucha histórica para mantener la identidad nacional polaca. Al mismo tiempo, algunos de los jóvenes autores de ese país –al igual que sus colegas del ámbito excomunista en general– intentan revindicar el cine de género, distanciándose de las herencias de los Nuevos cines y ofreciendo películas estéticamente arraigadas en la tradición hollywoodense, pero con un trasfondo local. Los ejemplos como *Kroll* (Wladyslaw Pasikowski, 1991) o *El asesino* (*Kiler*, Juliusz Machulski, 1997)[9] demuestran que este tipo de cine puede tener éxito entre el público nacional, aunque –paradójicamente– no llega a despertar interés en el mercado global, donde las audiencias prefieren narraciones genéricas provenientes de occidente. Un fenómeno de este tipo fue *El hermano* (*Brat*, Aleksey Balabanov, 1997) y su secuela *El hermano 2* (*Brat 2*, Aleksey Balabanov, 2000), *thrillers* situados en los bajos fondos de la mafia moscovita, que se convirtieron en dos de las películas más vistas en la historia del cine ruso. Asimismo, en esta época también surgían exitosos melodramas, como la checa *El verano indio* (*Indiánské léto*, Sasha Gedeon, 1995) o bien musicales, como la húngara *Csinibaba* (Péter Tímár, 1997).

[9] Véase: Pitrus, Andrzej. "Looking for Identity: Polish Cinema of the Nineties". ***Ítem: ArtMargins Online,*** 2002. [en línea] <http://www.artmargins.com/index.php/archive/331-looking-for-identity-polish-cinema-of-the-nineties>

No obstante, estos éxitos comerciales puntuales, al igual que las películas de los autores renombrados en los festivales europeos, no han podido ayudar en restaurar el sector de la producción cinematográfica en los países excomunistas. Es cierto que durante los años noventa surgieron muchas productoras pequeñas e independientes, pero son empresas que no crecen lo suficiente como para crear un mercado estable. Las financiaciones estatales, por su parte, fueron escasas y destinadas a un número reducido de películas. Los grandes estudios y otras infraestructuras heredadas del periodo comunista se mantenían desaprovechadas, pues no hubo posibilidades de restablecer una producción regular que podría darles vida. Hoy en día la mayoría de ellas están abandonadas, lo que ha llevado a la joven directora serbia Mila Turlajić a hacer el documental *Cinema Komunisto* (2010) sobre los estudios de Avala film en Belgrado, explorando la época en que estas instalaciones, aparte de talento local, acogían estrellas visitantes como Liz Taylor, Richard Burton y Orson Welles y producían centenares de obras al año. Es cierto que estos filmes conllevaban unas connotaciones ideológicas poco aceptables, pero también es cierto que el poscomunismo no ha sabido dar la vuelta ni ha mantenido la continuidad en el sector de la producción.

Los retos del nuevo milenio

Con todo, es un hecho que durante la primera década del siglo XXI la situación cambia: surge una nueva generación de autores que comienzan a hacer cine aceptando la crisis transicional como punto de partida. Ha sido la cinematografía rumana – precisamente la más afectada por las dificultades de los años noventa - la que mejor ha recapacitado, ofreciendo películas que proponen nuevos enfoques estéticos y cuestionan actitudes dominantes relativas tanto al presente democrático como al pasado comunista. Los primeros éxitos del llamado Nuevo cine rumano[10] son *La muerte del señor Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu,* Cristi Puiu, 2005), *12.08 al este de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006) que ganaron, respectivamente, los

[10] Véase: Pop, Doru. "The Grammar of the New Romanian Cinema". ***Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies***, nº 3, 2010, p. 19-40.

premios Un Certain Regard y Caméra d'Or en el festival de Cannes. Después siguen *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007 –Palma de Oro en Cannes-, *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007) y muchas más.

Los autores de estos filmes hacen películas con unos presupuestos extremadamente bajos, combinando las financiaciones privadas con las estatales y aprovechando tanto las participaciones de las televisiones locales como los fondos de la Unión Europea. Al igual que en la época del neorrealismo italiano, se rueda en escenarios naturales cuyo uso no supone unos costes de producción elevados, al tiempo que se parte de unas propuestas estéticas firmes y bien elaboradas.

En cierto sentido, los filmes en cuestión continúan la tradición de los Nuevos cines del Este y de las tendencias establecidas durante los años noventa: eligen un lenguaje expresivo realista, tratan con la vida cotidiana y contienen una vertiente de crítica social. Pero la nueva generación de autores rumanos también pretende distanciarse de dichas herencias. En primer lugar, los filmes actuales aplican un punto de vista irónico, pues tanto el totalitarismo comunista como la democracia transicional quedan sometidos a una mirada crítica. Asimismo, son películas que evitan el lenguaje metafórico y subversivo, propio de las películas del periodo comunista que también solía aplicarse, por inercia, en el cine de los años noventa. Ese tipo de discurso, según los criterios actuales, hacía que los filmes *"parecieran completamente inverosímiles"*[11]. Por esto, los autores contemporáneos prefieren partir de unas situaciones muy concretas y narrar las historias simples: el recorrido que el señor Lazarescu hace por los hospitales de Bucarest durante una noche y después de un ataque al corazón (*La muerte del señor Lazarescu*), la ejecución del aborto ilegal en la época de Ceausescu (*4 meses, 3 semanas y 2 días*). Más que construir alegorías de la opresión totalitaria o reflexionar sobre la alienación en el mundo actual, estos filmes enfocan los detalles concretos y es a partir del análisis de estos eventos cotidianos que el espectador llega a construir una imagen más amplia de la sociedad.

[11] Popa, Diana. "Probing the Body – Political and Medical (Empty) Authority in the New Romanian Cinema". ***Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies***, nº 4, 2011, p. 115-129; p. 118.

Es importante mencionar que el cine rumano actual aporta innovaciones a la hora de enfocar el pasado comunista: la Historia se retrata desde el punto de vista de la actualidad transicional y con el objetivo de incluir un comentario crítico sobre el presente. *12.08 al este de Bucarest* transcurre en un programa televisivo cuyo autor propone al público recordar el día de la Revolución rumana y discutir una pregunta sencilla: si los ciudadanos de esta pequeña localidad salieron a la plaza principal antes o después de saber por la radio que el dictador Ceausescu ya estaba muerto y que en la capital, Bucarest, el poder estaba en manos de los que se rebelaron en contra del comunismo. Tanto los invitados del programa como los ciudadanos que participan llamando por teléfono quedan atrapados en un sinfín de testimonios contradictorios, pero también condicionados por el poder actual: la información clave concierne a uno de los exmiembros de la policía secreta de Ceausescu, actualmente dueño de una fábrica importante, quien llama personalmente al programa amenazando con denunciarlo si su nombre vuelve a mencionarse en este contexto negativo.

Aparte de subrayar lo corrupto que puede llegar a ser el presente democrático, el filme también cuestiona las visiones habituales de la realidad cotidiana del pasado. Por ejemplo, algunos participantes en el debate testifican que el día de la Revolución estaban entretenidos comprando árboles de Navidad, o bien que estaban mirando los dibujos animados estadounidenses por la tele, mientras se supone que el comunismo fue sumamente restrictivo tanto con las celebraciones de los festivos religiosos como con la importación del producto audiovisual occidental. Más que interpretar estas contradicciones relativas al pasado, esta y otras películas del cine rumano contemporáneo pretenden subrayarlas e invitar al espectador a reflexionar sobre su importancia para la actualidad.

Rumania es el único país excomunista cuya cinematografía se desarrolla con tanta rapidez y fuerza en la primera década del nuevo milenio. El resto de los países de Europa Central y Oriental todavía procura resolver sus crisis creativas y económicas,

que conciernen el séptimo arte. No obstante, los filmes de los autores jóvenes muestran un cambio de rumbo, centrándose ahora en abordar un nuevo tipo de historias, que parten del caos social provocado precisamente por las desigualdades y pobreza creadas durante la transición. Un buen ejemplo es la reciente *Elena* (Andrei Zvyagintsev, 2011). Sin abandonar la tradición realista, esta película cuenta la historia de una mujer madura de la clase social baja, que asesina a su actual y adinerado marido con el fin de heredar una parte de su fortuna. Así, Elena podrá abrir paso para el hijo que tuvo en su anterior matrimonio, tanto como pagar los estudios universitarios de sus nietos. Zvyagintsev no juzga la decisión de su protagonista, sino que, en la mejor tradición del cine moderno, deja al espectador la oportunidad de adentrarse en todos las matices de esta situación compleja y de sacar sus propias conclusiones.

Las denuncias de las duras realidades transicionales a veces están articuladas de forma controvertida y provocativa: *Klip* (2012) de la serbia Maja Miloš, rodado con la cámara de un teléfono móvil, combina el lenguaje visual de los nuevos medios con los elementos pornográficos para retratar las violentas y promiscuas relaciones entre un grupo de adolescentes. Interpretado en Rusia como apología a la violencia, el filme está prohibido. No obstante, el festival de Rotterdam ha premiado esta obra, considerando que se trata de una lograda crítica social, donde el comportamiento de los jóvenes refleja el fracaso del sistema de los valores morales de los adultos. El filme se inscribe en una línea de obras serbias –*La vida y la muerte de una banda porno* (*Život i smrt porno bande,* Mladen Djordjević, 2009), *Una película serbia* (*Srpski film*, Srdjan Spasojević, 2010)– que transcontextualizan el lenguaje pornográfico para situar al espectador en una situación tan extrema e incomoda como es la de los protagonistas, o bien de la misma población de este país que vive una posguerra desesperanzadora y caótica.

Otras propuesta del Este sobre la vida de los adolescentes han llamado la atención de la crítica y del público: la lituana *La clase* (*Klass*, Ilmar Raag, 2007) aplica el lenguaje visual de las culturas juveniles actuales para adentrarse en el fenómeno de *bullying* entre los escolares, mientras la búlgara *Los juegos del Este* (*Iztochni piesi*,

Kaman Kalev, 2009) examina de forma sutil y en la clave realista el crecimiento de los sentimientos nacionalistas y racistas entre los jóvenes de las sociedades poscomunistas.

Como también enseñan los ejemplos tratados del Nuevo cine rumano, las criticas de las realidades transicionales también van unidas al cambio de las actitudes relativas al pasado comunista. Desde el principio del nuevo milenio en todos los países excomunistas surge la necesidad de revindicar sentimientos nostálgicos por los tiempos pasados bajo el régimen totalitario. Pese a suscitar opiniones controvertidas, esta corriente cultural está en el centro de las recientes investigaciones sociológicas sobre la Europa Central y Oriental: Maria Todorova la explica como un intento de *"arreglar las cuentas con el pasado"*[12] que no incluye la reivindicación incondicional de la ideología comunista, sino, más bien, corresponde a los intentos de matizar entre diferentes aspectos de la Historia y de acentuar aquellos detalles relativos al comunismo que, una vez vividas las experiencias del capitalismo liberal, merecen la pena recordar. Asimismo, se trata de intentar recuperar ciertos iconos del pasado que hoy en día ya no se ven como insignias de una ideología, sino como símbolos que marcaron la vida cotidiana y el imaginario colectivo de los ciudadanos corrientes de la época.

La película más conocida que refleja este fenómeno es la alemana *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) que ha conquistado los públicos europeos retratando la pérdida de todo un estilo de vida que se ha producido durante la transición. Otros filmes –y de modos muy diversos– también se apuntan a la nostalgia poscomunista. Por ejemplo, Timur Bekmembetov, el autor ruso conocido por los éxitos comerciales *Guardianes del día* (*Dnevnoy Dozor*, 2006) y *Guardianes de la noche* (*Nochnoy Dozor*, 2004), rueda en el 2006 *Ironía del destino. La continuación* (*Ironiya sudby. Prodolzhenie*) que es la segunda parte de la ampliamente popular comedia soviética *Ironía del destino* (*Ironiya sudby, ili S lyogkim parom!*, Eldar Ryazanov, 1975). Así se revive la tradición del cine clásico comunista al tiempo que corresponde a la necesidad nostálgica de recordarlo. El ya mencionado documental *Cinema Komunisto* apunta hacía

[12] Todorova, Maria; Gille, Zsuzsa. ***Post-Communist Nostalgia***. Oxford: Berghahn Books, 2010, p. 3.

el *glamour* del pasado: una vez entendido que la transición no aportará el bienestar también surgen los intentos de recordar lo que antes se había tenido. Un ejemplo interesante es la coproducción croata-serbio-macedonia *Puesto fronterizo* (*Karaula*, Rajko Grlić, 2006) que narra las vidas de los soldados exyugoslavos y el inicio de las guerras de este país, pero lo hace acentuando los referentes culturales comunistas, compartidos entre los ciudadanos de aquella época, más que buscando los temas que los separaban y que podían haber causado el conflicto.

Estas obras cierran un ciclo del cine transicional del Este europeo: los autores de los inicios de los años noventa no sabían cómo componer sus obras sin criticar de forma subversiva el régimen comunista, mientras los artistas contemporáneos buscan recordar ciertos aspectos del pasado totalitario y prefieren matizar sus actitudes hacia la Historia precisamente porque quieren articular ciertos mensajes implícitos sobre el presente. No obstante, las dos generaciones tienen una cosa en común: la necesidad de ofrecer una crítica y un análisis social a través del cine.