

## El cine bajo la presión del mercado libre. Las estrategias del autor en el filme de largo metraje polaco después del año 1989 \*

### *Cinema under the pressure of free market system. The author's strategies in polish films after 1989*

**RESUMEN:** en el artículo se presenta la historia del cine polaco de largo metraje después de la transformación político-económica, por motivo de la cual el dominio total de la vida por la ideología fue reemplazado por los mecanismos del mercado libre, lo que llevó a un cambio radical en las estrategias de los directores de cine. Las estrategias de los agitadores, de los mediadores, de los sicoterapeutas, de los solitarios, de los moralizadores y de los contestatarios, las cuales dominaban anteriormente, fueron reemplazadas por las estrategias de los "contadores" (los que ajustaban cuentas con el cine de los años 1945-1989), de los cínicos (en el llamado cine de "bandidos"), de los cuentistas (en el llamado cine de provincia) y la estrategia de los observadores de la transformación del régimen. Según la opinión del autor de este artículo el nuevo cine polaco sólo se mantiene, se desarrolla lentamente porque ni trabaja creativamente la realidad, ni formó la identidad y originalidad a la altura de lo que esperaban y aspiraban los polacos, los cuales ansían activamente tomar parte en la comunicación multicultural y enriquecer la cultura global con los valores nacionales y locales.

**PALABRAS CLAVES:** estrategia del autor, política, mercado libre, cine de "ajuste de cuentas", cine de "bandidos", cine de "provincia".

**ABSTRACT:** The article presents the history of polish film after the political and economic changes resulting in the replacement of the former total ideologization of life with the free market system which led to the radical change of film director's strategies. Previously dominating –under the pressure politics– the strategies of agitators, mediators, psychotherapists, solitaires, moralists and rebels were replaced by the strategies of "accountants" (squaring with the history of polish cinema 1945-89), cynics (in so called "bandit cinema"), story tellers (in so called "provincial cinema") and observers of economic and political changes. In the author's opinion, contemporary polish cinema vegetates, it is hardly developing because it neither processes creatively the reality nor has managed to build up new identity and originality corresponding with ambitions and expectations of polish people who wish to take active part in the process of multicultural communication and would like to enrich the global culture with their national and local values.

**KEY WORDS:** author's strategies, politics, free market system, "squaring" cinema, "bandit" cinema, "provincial" cinema.

\* Traducido por Ibeth Guevara

Este estudio es la continuación de mis anteriores reflexiones sobre la evolución del cine de largo metraje polaco en el período del “socialismo real” (1945-1989), las cuales fueron al mismo tiempo el resumen de los logros de este cine y la interrogación acerca de su futuro. Al final del artículo titulado *El cine bajo la presión de la política (Un corto resumen de la historia del filme de largo metraje en Polonia después de la guerra, 1945-1989)*, escribí entre otras cosas,

los directores no se percataron de la revocación del estado de excepción y no registraron en sus cintas los acontecimientos que presagiaban “la mesa redonda” y el paso del poder en Polonia a manos de la oposición política (...). En la nueva situación política que abrió a la sociedad el camino hacia la democracia, quedaron obsoletas, en gran parte, tanto las “estrategias” subordinadas a la propaganda comunista como aquellas que provocaban polémicas. *Incipit vita nova!* ¿Sabrán los cineastas aprovechar creativamente su derecho a la libertad? Es pronto todavía para dar una contestación unívoca a esta pregunta; sin embargo, les acechan múltiples peligros<sup>1</sup>.

Después de varios años, cuando en las pantallas de cine polacas se han proyectado más de 400 filmes de largo metraje, se puede ya agregar la continuación de estas reflexiones.

La determinante del cine polaco fue su aversión por la demarcación genérica y la exposición de la instancia del autor, por este motivo mostré anteriormente estas características indicando las determinadas estrategias del autor. Lo mismo deseo hacer ahora, resaltando que a la estrategia del autor la trató como una ambiciosa pretensión: como un “plan del director de cine”, de otra forma una elección subjetiva del “papel del autor”<sup>2</sup> y como la forma supraindividual de realizar la creatividad, algo así como una especie de forma de estrategia social o de convenio social<sup>3</sup>. En mi opinión, lo más cercano a esta idea es el punto de vista de Tadeusz Lubelski, el cual considera, que

<sup>1</sup> MICZKA, Tadeusz, “El cine bajo presión política: Polonia, 1945-1989”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, n<sup>o</sup> 2, 1998, pp. 119-120.

<sup>2</sup> Así hace HENDRYKOWSKI, Marek (*Autor jako problem poetyki filmu (El autor como problema de la poética del filme)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznan, 1988) añadir al tratar, entre otros, del testigo, del prestidigador del payaso, del fabulador, y del creador de mitos.

<sup>3</sup> Esta forma de actuar presenta BALCERZAN, Edward, *Poezja polska w latach 1939-65. Część I. Strategie liryczne (Poesía polaca en los años 1939-65. I parte. Estrategias líricas)*, PWN, Warszawa, 1984, p. 4.

las estrategias de autor, que en verdad son practicadas, deben ser tomadas del repertorio de los papeles sociales que realmente funcionan en la cultura de determinado país y en determinado tiempo. Son el resultado de la armonización de estos papeles con las posibilidades que se abren ante el creador de cine: posibilidades técnicas, económicas, políticas y verbales<sup>4</sup>.

Citando a este autor puedo también expresar mi intención de investigación,

A cada una de las distintas estrategias traté de encontrarle el nombre de algún papel o función ya anteriormente formado en la práctica en la vida social<sup>5</sup>.

La época anterior del cine polaco fue abierta –felizmente– por muy pocos largometrajes basados en la estrategia del testigo, primero en la relación del observador que pone una tesis, luego fueron basados en los relatos del sutil propagandista y del agresivo agitador, que, a decir verdad, fue un testigo-misificador. Desde 1956, después de la caída del realismo socialista, a pesar de que reinaba en Polonia un sistema totalitario, el cine se desarrolló dinámicamente, formando muchas estrategias de autor. Cada año se rodaban más de 30 largometrajes y más de 300 documentales y aunque el corsé marxista-leninista apretaba fuertemente el cine alcanzó un alto rango cultural y durante casi 25 años tuvo un público fiel. La mayoría de los directores de cine creaba entonces variadas estrategias de autor así como: estrategia del mediador, del psicoterapeuta, del ermitaño, del historiador-intérprete, del moralizador, del protestador, que les permitieron conectarse con los espectadores por encima o por fuera de la propaganda oficial y de la plataforma política de la comunicación social. Por aquel entonces los autores ganaban la lucha con la censura muy fácilmente, debido a que conversaban con los espectadores, como se dice “entre versos”, o sea, con la ayuda de alusiones entre líneas y sugerencias, creando imágenes profundamente desgarradas entre las poéticas del realismo y del simbolismo.

El hecho de la poca popularidad que en esos tiempos tenían los filmes basados en las estrategias que tendían a promover el poder del partido comu-

<sup>4</sup> LUBELSKI, Tadeusz, “Strategie autorskie w filmie polskim” (“Estrategias de autor en el cine polaco”), *Literatura*, n<sup>o</sup> 12, 1985, p. 52.

<sup>5</sup> *Ibíd.* El autor aplicó este método también en su libro, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961* (Estrategias de autor en los largometrajes del cine polaco en los años 1945-1961), Nakładem Uniwersytetu Jagiellonskiego, Kraków, 2<sup>a</sup> edición, Rabid, Kraków, 2000.

nista en el país fue una prueba de que las estrategias del autor, mencionadas arriba, tenían una gran importancia artística y social. Entre otras existían las estrategias del profesor, del testigo-mistificador, del histórico-mistificador, del servil lacayo, y del colaborador e histórico-agitador. Hoy en día, ya casi nadie ve los filmes realizados en la convención de la “estética socialista” y ni siquiera se acuerda de su existencia.

El estado de guerra dio un golpe mortal al cine con aspiraciones, el cual había ya desarrollado estrategias de huida del discurso oficial. Después de proclamar el estado de guerra por las Fuerzas Armadas comunistas, el 13 de diciembre de 1981, prácticamente en Polonia murió la vida artística, se puede decir que el cine rompió sus estrechos lazos con su gran público durante varios años. Los filmes con aspiraciones, que mostraban al país una “pesada esquizofrenia de la edad adulta”, y que fueron creados en los años o meses antes del estado de guerra (por ej., *Nadzór (Control)* y *Wolny strzelec (Francotirador)* de Wiesław Saniewski, *Przypadek (Caso)* de Krzysztof Kiesłowski, *Kobieta samotna (Mujer solitaria)* de Agnieszka Holland, *Matka królów (Madre de reyes)* de Jerzy Zaorski, *Przysłuchanie (Interrogatorio)* de Ryszard Bugajski y *Rece do góry (Manos arriba)* de Jerzy Skolimowski) fueron retenidos por la censura durante más de media década o después de 1985, dirigidos a una estrecha divulgación. Callaron en esa época los maestros del cine. Andrzej Wajda realizó sólo 2 filmes (sólo uno en el país – *Kronika wypadków miłosnych (Crónica de casos amorosos)* según la novela de Tadeusz Konwicki, en 1986) y Krzysztof Zanussi – 4 filmes pero todos fuera del país—. Los directores de cine que colaboraron con el régimen fueron totalmente ignorados por los espectadores. Sólo algunos filmes tuvieron éxito taquillero; fueron las adaptaciones de las novelas históricas de Stefan Żeromski i Eliza Orzeszkowa (*Wierna rzeka (Río fiel)* de Tadeusz Chmielewski en 1983 y *Nad Niemnem (En Niemen)* de Zbigniew Kuzmiski en 1987), y cuatro comedias de Juliusz Machulski (*Vabank* y *Seksmisja (Sexmisión)*, 1984; *Vabank II czyli riposta (Vabank II o respuesta)*, 1985; *Kingsajz (Gran talla)*, 1987), los cuales en forma delicada hicieron una crítica al país totalitario, y el filme costumbrista lleno de sexo comercial *Thäis* (1984) de Ryszard Ber. Al principio de esa década, un tenue movimiento intelectual produjo el filme *Austeria* (1983) de Jerzy Kawalerowicz y a fines de la década los nuevos filmes de Kiesłowski, o sea *Krótki film o zabijaniu (Un corto filme acerca del asesinato)* y *Krótki film o miłości (Un corto filme acerca del amor)* (ambos tuvieron su estreno en 1988); igualmente durante el cambio de décadas, cuando se presentaron el resto de filmes de Kiesłowski titulados *Dekalog (Decálogo)* en 1989. Este artista siempre tuvo mayor reco-

nocimiento fuera del país. Los honores empezaron a llegarle después de su muerte, en 1996.

Se puede decir que un poco antes de la crisis política, al cine polaco le amenazaba un peligro totalmente real: la liquidación definitiva, no tanto por motivo del bajo nivel artístico, sino también por la falta de público. Cuando la situación política cambió, Wojciech Marczewski, un director de cine de la generación que inició el cine de la inquietud moral, que calló en los años ochenta como protesta a las represiones de las autoridades con el pueblo, planteó a sus colegas, en el congreso de la Sociedad Polaca de Cine en Gdansk en 1990, la siguiente pregunta: ¿de verdad tuvieron Uds. que hacer todos esos filmes? Como respuesta obtuvo un largo silencio. Sin lugar a dudas, con la frente en alto, pudo cortar este silencio Andrzej Wajda, y así lo hizo, pero acusó altamente al pasado, haciendo al mismo tiempo una triste diagnosis respecto al futuro del cine polaco. En su opinión, durante mucho tiempo habrá que pagar un alto precio por las décadas anteriores. En 1995, o sea 6 años después del cambio de régimen político, Wajda demostró que

el estado de guerra fue la mayor desgracia que le haya pasado a Polonia. Todas las divisiones de hoy en día, todo lo que hoy está turbio en nuestra política y en nuestras artes, es consecuencia del estado de guerra. Polonia entonces se desintegró y hasta hoy no se puede reintegrar. Para mí esos años fueron perdidos. Todo lo que hice después de *Danton* (rodado en Francia en 1983) fueron filmes de oportunidades desperdiciadas (...) perdí entonces el talento de la comunicación con el público<sup>6</sup>.

Es cierto también que la gente del cine en Polonia no estaba en general preparada para estos cambios políticos. Cuando apareció la nueva realidad, o sea cuando cayó el mecenazgo estatal, liquidaron la censura y empezó a dominar el público que prefería los filmes comerciales, los directores de cine debieron buscar rápidamente nuevos productores, nueva forma de producción, nuevas fórmulas artísticas y poéticas. El cine liberado de la opresión política se encontró bajo el yugo del mercado libre, pero manifestaba una clara tendencia a aprovechar determinados esquemas y a apelar a determinados estándares, estilos y modas, lo que evidentemente ilustran las nuevas estrategias de autor.

<sup>6</sup> WAJDA, Andrzej, "Albo Pana Tadeusza albo Panne Nikt" ("O Señor Tadeusz o Señorita Nadie"), *Kino*, n° 2, 1995, p. 9.

Por lo menos cuatro acontecimientos en el mundo del cine dan testimonio de lo extraordinario y dramático de este crítico momento para el cine polaco después de 1989, el cual duró varios años. El primero está relacionado con la promoción que en 1989, ya después de la crisis política, tuvieron los filmes que presentaban al país en el período del estado de guerra y los que se rodaron entre 1983 y 1986, “en los últimos días de la República Popular Polaca”. En la pantalla se presentaron entonces, entre otros, los filmes *Stan strachu* (*Estado de miedo*) de Andrzej Kijowski, *Stan wewnetrzny* (*Estado interior*) de Krzysztof Tchórzewski, *Ostatni prom* (*La última barca*) de Waldemar Krzystek, *Ostatni dzwonek* (*La última campanada*) de Madgalena Lazarkiewicz, *Chce mi sie wyc* (*Quiero aullar*) de Jacek Skalski y el filme premiado muchas veces en el extranjero y en Polonia *300 mil do nieba* (*300 millas para alcanzar el cielo*) de Maciej Dejczer, el cual relata la huida de dos jóvenes a Suecia. En estas obras dominaba la estrategia del testigo críticamente predisuelto a la realidad socialista polaca, pero no atrajeron mucho la atención del público.

La siguiente sorpresa en el medio del cine polaco fue la fría acogida del filme *Opowiesc o "Dziadach" Adama Mickiewicza -Lawa* (*Cuentos sobre "Dziady" de Adam Mickiewicz -Lava*) de Tadeusz Konwicki. El director empezó la realización de la adaptación en 1988 y el filme tuvo su estreno la víspera del día de las ánimas, el primero de noviembre de 1989 en Vilno; poco tiempo después fue presentado en un festival internacional en Moscú, en un cine localizado a pocos metros del Kremlin. La alegría del autor, relacionada con estos hechos, fue sin embargo enturbiada por la decepción provocada por la fracasada acogida de esta obra por el espectador polaco. Konwicki, quien muchas veces dijo de sí mismo que marcha “en la procesión de las víctimas del romanticismo”, precisamente se convenció de esto gracias a la adaptación de esta obra maestra del romanticismo polaco, llamada la “fraseología polaca”, que está relacionada con los mitos más importantes y cuestiones nacionales. Aplicando la estrategia del “sabio contable” realizó en este filme un específico balance, haciendo las cuentas con la tradición romántica, que durante más de siglo y medio tuvo gran influencia en la conciencia e identidad nacional de los polacos. Konwicki presentó en su obra la idea de que no se puede, sin ninguna clase de crítica, anteponer la autoridad esquemática del texto romántico sobre las variadas experiencias de los contactos directos con la actualidad. Por otra parte, estas experiencias parecían sugerir la idea del romanticismo en el exilio, la idea de debilitamiento de la vitalidad de la ideología romántica en la conciencia de la sociedad polaca. Significaba esto el fiasco del filme, con lo cual –como parece– el autor se conformó, ya que acabó su larga y excepcionalmente atractiva

aventura con el cine<sup>7</sup>. Desde entonces Konwicki dedica toda su energía creativa a la literatura.

El siguiente hecho importante en la historia de nuestro cine fue el éxito artístico y en cierto grado económico de otro filme, que se realizó en 1990 como resultado de la estrategia del “sabio contable”: *Ucieczka z kina “Wolnosc”* (*Huida del cinema “Libertad”*) de Wojciech Marzewski. El artista reflexiona en él sobre la libertad que le da el cine a la economía del mercado libre. Los dilemas que tuvieron que resolver él y sus amigos fueron el tema que Marzewski colocó en este filme, recordando al mismo tiempo la necesidad de sacar las cuentas con el pasado y no entrar al mismo camino artístico basándose en un compromiso moral con su propia conciencia. Las peripecias que vivieron los protagonistas del filme ilustraron la idea que al hombre al que ha dado libertad y que anteriormente fue un esclavo de la ideología, libera en él frecuentemente el “complejo de censor” y la ansiedad de la “huida” de la libertad. El caso mencionado por Marzewski realmente se podía encontrar con frecuencia en la práctica: el cine polaco sin lugar a dudas necesitaba, en ese entonces, psicoterapia pero no podía realizarla sufriendo el síndrome del compromiso ideológico.

El cuarto hecho consistió en la instalación de los filmes de Krzysztof Kieslowski por encima de las tendencias del nuevo cine polaco. Sus filmes *Podwójne życie Weroniki* (*La doble vida de Verónica*) (1991) y *Trzy kolory: Bialy, Niebieski, Czerwony* (*Tres colores: Blanco, Azul y Rojo*) (1993/94) de producción polaco-francesa fueron premiados en todo el mundo, pero en Polonia los empezaron a apreciar –como mencioné anteriormente– apenas después de la muerte del artista, el cual consecuentemente elaboró y aplicó la estrategia del observador escéptico. El sacerdote y gran filósofo polaco Józef Tischner en forma lapidaria comentó este hecho en su homilía en la tumba de este director,

Se dice que Polonia no entendía a Krzysztof Kieslowski, pero ¿qué es Polonia? No lo entendieron los políticos porque fue demasiado poco político, no lo entendieron los doctrinarios porque en general no era doctrinario.

<sup>7</sup> La poética del filme y las causas de su fracaso los analizó exactamente en su trabajo *Wielka improwizacja filmowa –Opowiesc o Dziadach” Adama Mickiewicza –Lawa Tadeusza Konwickiego* (*Una gran improvisación fílmica –Cuentos sobre Dziady” de Adam Mickiewicz –Lawa de Tadeusz Konwicki*), Wydawnictwo Szumacher, Kielce, 1992.

Estos mencionados hechos fílmicos constituyeron un importante contexto para el cine polaco de la última década del siglo XX y al mismo tiempo ilustran la complejidad de la situación al principio de este nuevo camino. El cine reaccionó a esta situación de cuatro formas,

en primer lugar, produciendo filmes que se referían a la época anterior y que por fuerza tendían a los modelos románticos, los cuales fueron la base de la cinematografía polaca antes de 1989; en segundo lugar, a través del brote del llamado cine de “bandidos”; en tercero, a través del cine artístico con particular consideración del cine de la “provincia”; y por fin en cuarto lugar, tratando de medirse con la rutina diaria del país que pasa por un difícil período de transformación del sistema<sup>8</sup>.

En otras palabras, el síndrome de libertad liberó al mismo tiempo el desarrollo del cine polaco y una nueva, viva, energía creativa. En esta interpretación hay mucha razón, pero la mayoría de los espectadores y de los críticos fílmicos, tal vez, comparten más la opinión de Andrzej Werner acerca de este tema,

el cine polaco –escribe él– a pesar de ser censurado y controlado por el productor estatal aprovechaba sin embargo ciertos privilegios, que provienen de esta opresión. (...). No tenía que preocuparse por su existencia. Funcionando fuera de las leyes del mercado libre no se preocupaban por las exigencias del público masivo. Tenía, en cambio, asegurado un secreto convenio con una gran parte de él. El convenio de los oprimidos que no aceptan este yugo y están decididos a luchar contra él –precisamente con la ayuda del filme–. Este lenguaje común de repente desapareció. Desapareció el motivo claro y el, concretamente, determinado destinatario. Esto se refiere, dicho sea de paso, no sólo al cine. Toda la cultura polaca se encontró, de pronto, bajo la dominación de una lengua simbólica, formada ya en la primera mitad del siglo XIX, con motivo de la opresión nacional (...). Y a lo mejor esto ya no cambiará. El sueño de una cinematografía y también de una literatura como un espejo inteligente de la vida, quizá desgraciadamente, hay que, echarlo al olvido, por lo menos por un tiempo. Igualmente a los sueños relacionados con esto, o sea los sueños de una cinematografía de carácter integral, algo así como orgánico, en la cual

<sup>8</sup> PRZYLIPIAK, Mirosław, SZYLAK Jerzy, *Kino najnowsze (El cine más reciente)*, Znak, Kraków, 1999, p. 172.



los artistas conversan del tiempo pasado y futuro, tanto de la sociedad como de la cultura, con el público pero también entre sí. Será esto más bien una cinematografía “aislada”<sup>9</sup>.

Los maestros del cine polaco modificaron un poco su estrategia de psicoterapeuta y precisamente ellos con tenacidad continuaron su diálogo con el pasado. Sin embargo, rendían las cuentas ya en dos formas: así como lo hacían anteriormente, o sea demasiado en serio, y también con un distanciamiento humorístico. En tono serio se expresaba el director polaco más famoso Andrzej Wajda. En 1992 realizó *Pierscionek z orlem w koronie* (*El anillo con el águila coronada*) como una polémica con su propio filme *Popiół i diament* (*Ceniza y diamante*) del año 1958. Presentó el drama de un joven oficial de la Armada Nacional, que tuvo lugar en los primeros días después de haber terminado la II Guerra Mundial. El protagonista debía tomar la decisión de cómo comportarse ante las autoridades que no eran polacas, porque habían llegado al país con tanques extranjeros. Wajda contra Wajda se perdió como artista, puso demasiada atención en el sufrimiento y patriotismo polaco y muy poco en las experiencias personales del protagonista. En seguida entendió su error, lo que testifica su declaración a la prensa: “fue –afirmó– un golpe de frente. Una catástrofe”, pero continuó este camino realizando dos años después *Wielki Tydzien* (*Semana Santa*) como la complementación de su filme *Samson* del año 1962. En este filme presentó la historia de una judía, a la cual su antiguo amante deseaba proteger de la muerte de manos de la gente de Hitler. Igual que *Korczak* (1990) este filme no provocó ni una viva discusión, ni un gran interés.

El resto de los “serios” interpretadores de la historia tuvieron fracasos artísticos –Filip Bajon, como el autor del filme *Poznan 1956*, Jerzy Zaorski como el autor de *Panny i wdowy* (*Señoritas y viudas*) y Ryszard Glinski como el director del drama *Wszystko, co najwazniejsze* (*Todo lo más importante*) –. Sólo un poco más de interés produjeron en el público y en la crítica los filmes moralistas de guerra realizados por el joven director Leszek Wosiewicz, que presentaban la realidad en el campo de concentración nazi (*Kornblumenblau*) y soviético (*Cynga*) y la adaptación, llena de amargura de la prosa de Tadeusz Borowski, de un prisionero del campo de concentración en Auschwitz, llamada *Pozegnanie z Maria* (*Despedida con María*) de Filip Zylber.

<sup>9</sup> WERNER, Andrzej, *To jest kino* (*Esto es cine*), Wydawnictwo “Stentor”, Warszawa, 1999, pp. 152 y ss.

En cambio, tuvieron éxito, pero apenas en la segunda mitad de la década, los autores que rechazaron las leyendas y mitos románticos y la idea de la posibilidad de crear una visión total de la historia y además los que rechazaban la necesidad de presentar en el cine todo lo que hasta hace poco la censura comunista impedía. Lo más cercano a la tendencia de los nuevos tiempos resultaron ser las bases y la poética en paradojas grotescas y en las burlas al estilo de Slawomir Mrozek y Witold Gombrowicz, incluso en la postura burlesca del pasado. Un reconocimiento general tuvieron las comedias amargas *Zawrócony* (*Vertiginoso*) y *Pulkownik Kwiatkowski* (*Coronel Kwiatkowski*) de Kazimierz Kutz y *Cwał* (*Galope*) de Krzysztof Zanussi, que se crearon en 1996. Kutz –que utiliza siempre con gusto la estrategia psicoterapeuta– después de rodar el drama histórico *Smierc jak kromka chleba* (*La muerte como un pedazo de pan*), una seria reconstrucción de los trágicos hechos que tuvieron lugar en una mina de Silesia en los primeros días del estado de guerra, alcanzó gran simpatía de los espectadores con filmes que tratan acerca de la hipocresía de los polacos y de su desgarrada identidad. El siempre, hasta ahora, serio profesor Zanussi indujo a un numeroso público a una profunda reflexión sobre la triste realidad de los tiempos de Stalin con sus cuentos humorísticos acerca de su propia tía, la cual con su amor a los caballos y a la hípica luchaba de una forma muy efectiva contra el comunismo y contra la monotonía de la vida.

Hay que recalcar que los “psicoterapeutas” no entablaron un diálogo auténtico con el público. Incluso, los filmes como *El anillo con el águila coronado* y *La muerte como un pedazo de pan* fueron los más grandes chascos financieros de los productores y directores en esa década. La estrategia “psicoterapeuta” fue totalmente inútil en la comunicación fílmica que se desarrollaba bajo la presión del mercado libre<sup>10</sup>.

Una clara señal de los cambios radicales que se estaban efectuando en la cinematografía polaca después de 1989 fue la relegación del reajuste de cuentas con la historia por el cine comercial al margen de la cultura fílmica. El modelo del arte de pantalla popular vino a ser el llamado cine de bandidos, que había alcanzado su apogeo ya en los años 1992-93. El creador de esta corriente fue Władysław Pasikowski, el que con el estreno de su filme *Kroll* (1991) y posteriormente de *Psy* (*Perros*) (1992) y *Psy 2* (*Perros 2*)

<sup>10</sup>“El costo de la realización de *Pierscionek z orlem w koronie* (*El anillo con el águila coronado*) fue de 1,5 millones de zlotys, y con las entradas se recaudaron 29 mil zlotys. En la producción del filme *Smierc jak kromka chleba* (*La muerte como un pedazo de pan*) se gastaron 8 millones de zlotys, y los espectadores dieron apenas 33 mil zlotys en billetes de entrada a los cinemas.

(1993) menospreció el tradicional ethos de la clase intelectual; cambiando de una forma decisiva el idealismo de esta capa social por el cinismo, puso en duda los valores morales actuales, el prejuicio machista y el culto al dinero, a lo material, a la sensación, a la violencia y al sexo. Las estrategias de los cínicos antiintelectuales fueron también asimiladas por diferentes directores de cine, representantes tanto de la generación más joven como también de edad media, entre otros Jan Machulski (*Dejá vu*) y Marek Piowski (*Uprawdzenie Agaty*) (*El rapto de Agata*). Este modelo de cine tuvo también éxito en la televisión, lo que demuestra la gran acogida de las tres partes del serial titulado *Ekstradycja* (*Extradición*) de Jerzy Wójcik. Los filmes de esta corriente atraían a los espectadores, no sólo por el estilo “americano”, sino también por su provocativa relación con el pasado polaco y por sus diálogos ordinarios. Su tema y forma se identificaban fuertemente con la vida cotidiana de entonces. Los protagonistas cuarentones (los ídolos de la juventud fueron los actores populares pero ya maduros –Boguslaw Linda y Marek Kondrat y un poco más joven Cezary Pazura–) profanaban los ideales del sindicato “Solidaridad”, que habían llevado a la “revolución” polaca (en la pantalla, los agentes secretos borrachos cantaban el himno de Solidaridad), se reían de los lemas enunciados por los políticos (por ejemplo, trataban el espíritu de iniciativa como una incitación a la corrupción y a la aceptación de la traición) y utilizaban ciertas expresiones que rápidamente se convertían en refranes populares, por ej.: “Porque esa fue una mala mujer”, “Nosotros, Los Perros, debemos mantenernos juntos” o “¿Qué sabes tú de asesinar?”.

Este tipo de cine popular que se desarrollaba dinámicamente y que ganó con todas las otras corrientes y tendencias, sin embargo se acabó rápidamente. Ya en 1996 en las pantallas de los cines aparecían sólo parodias de los temas y estilos del cine de bandidos. Esta clase de filmes pastiche, como *Kiler* de J. Machulski o *Sara* de Maciej Slesicki cerraron definitivamente este capítulo de la historia del nuevo cine polaco. Desde 1997 existe un retorno de esta corriente creada, aunque con menos tenacidad tanto al nivel de forma como de contenido, por directores tales como Jaroslaw Zamojda (autor de novelas de pantalla acerca de la juventud rebelde *Młode Wilki* (*Lobos jóvenes*) y *Młode Wilki 1/2* (*Lobos jóvenes 1/2*)) y con Pawel Weresniak (autor del pérfido a nivel moral melodrama *Zakochani* (*Enamorados*)1999).

Aprovechando la presentación del cine de bandidos, vale la pena mencionar cierto fenómeno de creatividad fílmica en Polonia. Un número de hasta 49 directores de cine hicieron su debut en este tiempo, además 2 operadores de cine –J. Wójcik, coautor de la “escuela polaca” (1957-1965) y J.

Zamojda–, 5 actores –Boguslaw Linda, Krystyna Janda, Eugeniusz Priwiezienczew, Olaf Lubaszenko y Marek Kondrat– y 42 egresados de las escuelas de cine, que antes habían realizado cortometrajes, filmes documentales, seriales, propagandas o telediscos. Desde el principio de los años 90, tres estrenos denotaron nuevas tendencia del cine polaco: el mencionado Kroll, empezó el cine de bandidos y *Pozegnanie jesieni* (*Despedida de otoño*) (1990) de Mariusz Trelinski, nominado como el primer filme polaco post-modernista, hechiza por su riqueza plástica, su profunda interpretación del material literario (novela de Stanislaw Ignacy Witkiewicz) y entretiene con su humor irónico y su ridiculez.

Hay que darle totalmente la razón a Tadeusz Lubelski, cuando en 1994 hizo una síntesis de los logros del cine hasta ese momento con las siguientes palabras:

El tono de la mayoría de los estrenos es, sin embargo, triste y sin esperanzas; refleja el desaliento como consecuencia de la falta de perspectivas en la provincia polaca, muestra un mundo feo, degradado y despojado de valores. Esto se puede ver en la tragicomedia *Smierc dzieciuroba* (*La muerte del productor de niños*) de Wojciech Nowak (1991), en la obra poética de Dorota Kedzierzawska *Diably* (*Diablos*) (1991), en el filme apocalíptico *Czarne slonce* (*Soles negros*) de Jerzy Zalewski (1992) y en el grotesco *Naprawde krótkim film o milosci, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu* (*De verdad un corto filme acerca del amor, del asesinato y de otro mandamiento*) de Rafal Wieczynski (1992), donde la polémica con Krzysztof Kieslowski se apoya en realidad en la disminución de la dimensión espiritual de los personajes. A pesar de este tono oscuro, los autores logran obtener su propia expresión, buscan su posición y a su modo, luchan con ese mundo degradado. Su propia expresión busca ahora todo el cine polaco. Aún está vivo, aunque su vida no es ya tan intensa y universal como en épocas anteriores. Por otra parte, esta intensidad de antes es cada vez más tratada como punto de apoyo en los comentarios, citas, polémicas, que con su tradición sostiene el cine contemporáneo. La constante vitalidad de esta tradición se puede tomar como un buen pronóstico<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>LUBELSKI, Tadeusz, "Film fabularny" ("Filme de largo metraje"), en Edward ZAJICEK (Ed.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia* (*Enciclopedia de la cultura polaca del siglo XX. Filme. Cinematografia*), Instytut Kultury–Komitet Kinematografii, Warszawa, 1994, p. 178.

La práctica filmica pone en duda esta última cuestión considerada por el autor, porque, entre otros, gracias al tercer debutante (después de Pasikowski i Trelinski) se formó el cine de aspiraciones, artístico, el cual de forma decisiva cortó los lazos con el pasado pero –y esto es bastante sorprendente– de ninguna manera resaltó sus lazos con la realidad de los años 90, porque creó un mundo mágico de la provincia polaca.

Este debutante fue Jan Jakub Kolski que creó la original estrategia del “cuentista” y realizó una serie de filmes concentrando su atención –lo que es totalmente excepcional en la historia de la cinematografía polaca y del cine artístico mundial de hoy en día– en las aldeas, pueblos y en la triste provincia; creó filmes que no tienen en cuenta la gran historia, que se interesan solamente por la historia humana e incluso, por la “historia de basura”. En los filmes rodados por los precursores de esta corriente, Andrzej Baranski (*Kramarz (Puestero)*, 1990; *Nad rzeka, której nie ma (En el río que no existe)*, 1991), Andrzej Kondratiuk (*Wrzeciono czasu (El huso del tiempo)*, 1995 y *Sloneczny zegar (Reloj de sol)*, 1997) y precisamente J. J. Kolski, el cual casi cada año rueda un nuevo largometraje ganándose la aceptación del público y de la crítica polaca y extranjera, se presentaron las encantadoras Arcadias polacas. Todas sus imágenes de pantalla, especialmente *Cudowne miejsce (Un lugar maravillosos)*, *Jancio Wodnik (Juanito Acuario)* y *Historia kina w Popielawach (Historia del cine en Popielawy)* fascinaron por su mitificación de la realidad y por sus estilizaciones formales. En su capa etnográfica domina el calor humano y el interés por la provincia; en el campo de la fábula domina la reflexión sobre la persistencia, el transcurso del tiempo, las alegrías y amarguras de la vida sencilla y la forma radical de la religiosidad del campo (una específica idolatría, un encantamiento); a nivel de taller dominan los tonos pasteles, las fotografías aclaradas, las perspectivas de objetivo gran angular, los planos generales que colocan el espacio de la pantalla “entre el cielo y la tierra” y los espacios que existen “entre el hombre y Dios”. Con toda seguridad Kolski creó la proposición más original del cine polaco de los años 90.

Resumiendo la reflexión hasta ahora presentada acerca del nuevo cine polaco hay que resaltar particularmente que, en general, no sabe enfrentarse con la cotidianidad del tiempo en que aconteció la transformación del sistema, de la economía y la cultura. La crítica polaca reconoce como el mejor filme acerca de los nuevos tiempos el documental *Na skraju swiata (Al fin del mundo)* de 1989, realizado por María Zmarz-Koczanowicz, el cual desmitifica la solidaridad nacional y la actividades colectivas de los polacos durante las elecciones al parlamento. Hasta 1999 los jóvenes autores evitaban usar la estrategia del observador atento, registraban sin ganas el mundo que los

rodeaba, en cambio con gusto lo interpretaban con ayuda de convenciones creativas, por ejemplo, el mencionado anteriormente cine de bandidos. Por otra parte, los populares maestros del cine tomaron como su obligación el enfrentamiento con la realidad, pero lo hicieron con un método inapropiado y con falta de la clave de interpretación. Por ejemplo, Zanussi desde 1988 realizaba un ciclo de filmes *Opowiesci weekendowe* (*Cuentos de fin de semana*), en los que presentaba los peligros morales y existenciales que trajeron los nuevos tiempos, pero imitaba los esquemas de narración de *Decálogo* de Kieslowski. El sentimiento de impotencia que se sentía en ese tiempo francamente irritó a Andrzej Wajda, el cual en 1995 públicamente dijo que debía realizar “o *Pan Tadeusz* (*Señor Tadeusz*) o *Panna Nikt* (*Señorita Nadie*)”. Rodó las dos adaptaciones. Primero llevó a la pantalla *Señorita Nadie* de Tomasz Tryzna (1996), el relato de la maduración de una joven que cae en un estado de inutilidad, en un vacío existencial, en un mundo artificial. *Señorita Nadie* fue considerada como uno de los peores filmes de este artista. La adaptación de *Señor Tadeusz* le compuso el estado de ánimo a Wajda, pues tres semanas después del estreno ya lo había visto casi una quinta parte de los polacos. El filme refleja fielmente la idea de la epopeya romántica de Adam Mickiewicz de los tiempos de la guerra de Napoleón (1812) cuando no existía la Polonia libre; este filme muestra excelentemente el espíritu y la belleza de la poesía –acerca de esto casi todos están de acuerdo– pero no deja de ser más que la adaptación del original y no conmueve profundamente al espectador contemporáneo porque no abarca las relaciones con su mundo.

No obstante, la estrategia del espectador atento hay que unirla con el futuro más cercano del cine polaco, porque desde 1999 gracias a ella nuestro arte fílmico se elevó a cierta altura. Ese año los críticos eligieron como el mejor filme *Dlug* (*Deuda*) de Krzysztof Krauze, el cual es el resultado de un absoluto reconocimiento de la realidad (crítica a la policía y al código penal) y mantiene una poética de verdadera expectación, saliéndose de los desenlaces completamente sensacionales. Este director cogió el tema “directamente de la vida”. El filme relata la historia de dos jóvenes negociantes que caen en manos de un chantajista y al final se convierten en asesinos, pero la clave del éxito no es el tema sino la forma de la obra, que hace que el espectador se meta en ella, relacionando la historia con él mismo y encontrando en ella también una metáfora. Igual modo de coger la realidad representan últimamente Robert Gliniski en su filme premiado en varios festivales *Czesc Tereska* (*Hola, Teresita*) y los representantes de la generación del año 2000, Maciej Pieprzycyca, Michal Rosa y otros.

Entre el segundo y tercer milenio el nuevo cine polaco agotó ya sus dos nuevas fórmulas, hoy busca –y esto hay que reconocerlo como un gran mérito– otros caminos que permitan el discernimiento de la actualidad, pero también ve como una tabla de salvación para él la realización de filmes gigantes, que son al mismo tiempo la adaptación de obras literarias populares. Los más grandes éxitos de la pantalla polaca en los últimos años fueron las adaptaciones *Ogniem i mieczem* (*Con espada y fuego*) (1999) de Jerzy Hoffman (más de 7 millones de espectadores, 25 millones de zlotys de costo de producción, 104 millones de entrada de taquilla), *Señor Tadeusz* (1999) de Andrzej Wajda (respectivamente más de 4 millones, 13 millones y 81 millones de zlotys), *Quo vadis?* (2001) de Jerzy Kawalerowicz (2,2 millones, 63,5 millones y 68,5 millones de zlotys), *W pustyni i w puszczy* (*En el desierto y en la selva*) (2001) de Gavin Hood (2,2 millones, 17 millones y 25 millones de zlotys) y *Przedwiosnie* (*Anteprimavera*) (2001) de Filip Bajon (1,7 millones, 21 millones y 21,3 millones de zlotys). El éxito de taquilla de estos filmes es el resultado de excursiones escolares a los cines y no son una muestra de la aparición de una nueva tendencia en el cine polaco. Al contrario, sus autores escogieron una estrategia de pobre ambición, la del ilustrador, y minimizaron, de esta forma, el riesgo de fracaso. La “gigantomanía”, con seguridad, no será una señal de largo alcance en el nuevo cine polaco, se agotó pues ya el repertorio de las obras maestras literarias que pueden ser adaptadas al cine.

Sin embargo, a principios del siglo XXI, probablemente un poco antes de la entrada de Polonia en la comunidad europea, en un período de intensificación de los procesos de globalización, el cine polaco tercamente –lo que he tratado de demostrar– lucha por una identidad propia y por originalidad, pero las estrategias de autor aprovechadas por él no formaron hasta ahora una identidad y originalidad a la altura de la expectativa y aspiraciones de los polacos.

*Bibliografía citada*

- BALCERZAN, E., *Poezja polska w latach 1939-65. Część I. Strategie liryczne*, PWN, Warszawa, 1984.
- HENDRYKOWSKI, M., *Autor jako problem poetyki filmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań, 1988.
- LUBELSKI, T., "Strategie autorskie w filmie polskim", en *Literatura*, n<sup>o</sup> 12 (1985), pp. 45-61.
- LUBELSKI, T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1992 (2<sup>a</sup> edición), Kraków-Rabid, 2000.
- MICZKA, T., *Wielka improwizacja filmowa – Opowieść o "Dziadach" Adama Mickiewicza – Lawa Tadeusza Konwickiego*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce, 1992.
- MICZKA, T., "El cine bajo presión política: Polonia, 1945-1989", en *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, n<sup>o</sup> 2 (1998), pp. 119-120.
- PRZYLIPIAK, M. y SZYLAK J., *Kino najnowsze*, Znak, Kraków, 1999.
- WAJDA, A., "Albo Pana Tadeusza albo Panne Nikt", en *Kino*, n<sup>o</sup> 2 (1995), pp. 8-11.
- WERNER, A., *To jest kino*, Wydawnictwo "Stentor", Warszawa, 1999.
- ZAJICEK E. (ed.) *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, Instytut Kultury-Komitet Kinematografii, Warszawa, 1994.



Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.