TADEUSZ MICZKA

Profesor y director del Instituto de Estudios sobre Cultura de la Universidad de Silesia. Director del Instituto de la Alta Silesia en Katowice. Ha publicado alrededor de 140 trabajos en más de una decena de países.

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD
Volumen XI • Núm. 2 • 1998 • 105-121

El cine bajo presión política: Polonia, 1945-1989*

Cinema under Political Pressure: Poland, 1945-1989

RESUMEN: El autor realiza una caracterización de los mecanismos políticos que moldearon el desarrollo del cine polaco, desde de la II Guerra Mundial hasta 1989. Con ayuda del concepto de estrategia, señala los roles dominantes en la práctica creadora de dicha época, roles creados por los propios directores de cine. Destaca el hecho de que las estrategias de la creación artística en el cine conseguían escapar eficazmente del corsé ideológico impuesto, e incluso se convirtieron en instrumentos de lucha política contra la ideología comunista, como ocurrió en la época de la "escuela polaca de cine" (1956-1963) y del "cine de inquietud moral" (1975-1981).

ABSTRACT: *The author carries out a characterization of the political mechanisms that shaped the development of the Polish cinema, from the Second World War to 1989. With the help of the concept of strategy, the author points out the dominant roles in the creative work of that era, roles created by the film directors themselves. The author stresses the fact that the strategies of artistic creation in cinema were able to elude the imposed ideological straight jacket, even being able to become instruments of political struggle against the Communist ideology, as it happened in the time of the "Polish School of Cinema" (1956-1963) and of the "Cinema of Moral Disquiet" (1975-1981).*

Hasta mediados de los años 50, es decir, hasta el florecimiento de la televisión, el cine era mirado con esmero por los políticos, que apreciaban sus valores artísticos, comunicativos y de esparcimiento, pero sobre todo su capacidad para hacer creer a cualquier espectador en la veracidad de lo que contemplaba. No por casualidad, los líderes de las grandes potencias y de los

* Traducido por María Malinowski Rubio.

países que cultivaban la política colonial la consideraban "la más importante de las artes" (Lenin), "un potente medio de agitación" (Stalin), "la más poderosa de las armas" (Mussolini) o "cronista y comentarista de acontecimientos actuales" (Hitler). En el cine se reflejaban las utopías engendradas por los ideólogos como en un espejo, generalmente deformado, por desgracia. La inventiva creadora de estos ideólogos se desarrolló también después de la II Guerra Mundial en numerosos países, entre otros en Polonia, restringiendo eficazmente el proceso natural de desarrollo del arte cinematográfico.

En 1945, Polonia se encontró dentro del "telón de acero" con los comunistas preparándose para hacerse con el poder, lo que decidió, desde el principio de la posguerra, el sometimiento de su cinematografía a un rígido corsé ideológico que no la abandonó hasta la victoria electoral de la oposición política y el fin de la Guerra Fría, en 1989. La censura preventiva existente en el país no sólo cerraba eficazmente el camino hacia la libertad creadora de los directores cinematográficos, sino que imponía, incluso a los investigadores de la historia de la cultura nacional, unos modelos muy concretos de análisis y de valoración. La metodología destinada a la descripción del desarrollo del cine polaco era, por regla general, una "historia de acontecimientos", limitada a indicar fenómenos y concentrada en los argumentos de las películas. Raramente intentaba abarcar periodos de tiempo de largo alcance que ilustraran las regularidades que, a su vez, reflejaran la estructura cambiante de la realidad y del saber sobre la sociedad misma.

En el presente artículo quisiera, desde la perspectiva de la "historia explicativa", describir los mecanismos que contribuyeron a formar los programas artísticos y las actitudes creadoras de los directores de cine de ficción cuyas películas surgieron bajo la presión de los ideólogos que gobernaban Polonia. Para conseguir este propósito me serviré del concepto de "estrategia", que alude a los modos supraindividuales de cultivar el arte cinematográfico y que permite distinguir los condicionamientos no cinematográficos de la "imagen móvil". En otras palabras, trato el cine como un conjunto de obras audiovisuales relacionadas entre sí, dentro de un amplio contexto social, a través de los roles creados por un grupo de directores. Me interesan de modo especial las estrategias de estos directores-guionistas, porque en Polonia los realizadores de películas ya ocupaban en general un lugar estable en la conciencia social.

1. *El realismo socialista*

Semejante vínculo comunicativo (que revela, a decir verdad, el "yo" de la persona parlante al expresar la más primitiva declaración ideológica), apareció en la cinematografía polaca ya en el período en que aún se discutía sobre el modelo de cultura nacional. En los años 1945-1948 se realizaron tan sólo cuatro películas de ficción: *Campos listos para la cosecha (Jasne Lany)* de Eugeniusz Cekalski (1947), un relato sobre los cambios que ocurrieron en el campo tras la liberación, *Canciones prohibidas (Zakazane piosenki)* de Leonard Buczkowski (1947), *Última etapa (Ostatni etap)* de Wanda Jakubowska y *Corazones de acero (Stalowe serca)* de Stanislaw Urbanowicz (ambas de 1948), sobre las experiencias bélicas de la nación polaca. Sus realizadores aplicaron, más bien torpemente, la "estrategia del testigo", acentuando la importancia de los acontecimientos presentados en la pantalla y, valiéndose del recurso del reportaje, ejercieron su derecho a interpretar dichos acontecimientos. Tanto los hechos mencionados y las situaciones del pasado, como los fragmentos de actualidad registrados por las cámaras, pese a que no eran relatos de primera mano -salvo la película de Jakubowska sobre el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau- consiguieron un carácter fidedigno gracias a las mencionadas técnicas, sin comprometer, además, a los espectadores en juegos interpretativos excesivamente complicados.

Este modo de filmar le abrió al cine polaco el camino hacia la poética realista, una variante muy particular de "la desnuda verdad de lo cotidiano" (que era el ideal de los neorrealistas italianos) y cuando en 1946 Wladyslaw Gomulka, secretario del Partido Obrero Polaco, hizo un llamamiento a los artistas –"dad a la nación una cultura que haya nacido de la realidad polaca"–, algunos de los realizadores creyeron que iban a conseguirlo. Los más optimistas, entre ellos el periodista católico Jerzy Turowicz, se imaginaron que podrían comenzar "a comprometer (...) a las masas como sujeto (...) en el proceso creativo de la cultura". Pero las ilusiones sobre "una corriente de vida" que fluyera desde las pantallas se terminaron ya en el año 1949, cuando los comunistas se desembarazaron de sus adversarios políticos y en las convenciones de los medios artísticos proclamaron el llamado realismo socialista como único y obligado método de creación. En la cultura polaca de entonces comenzó el período que llamo de "esquizofrenia infantil". Tanto directores como espectadores sintieron por primera vez el sabor amargo del adoctrinamiento ideológico y experimentaron los molestos síntomas de la incoherencia.

La normativa poética "socrealista" (del realismo socialista), siguiendo el modelo soviético de propaganda y de ejercicio de las artes, se apoyaba en la teoría leninista del reflejo (que daba por supuesto que la imagen del mundo debe ilustrar las distintas formas de lucha de clases) y abundaba en primitivos esquemas ficticios, iconográficos, lingüísticos y formales. Apareció en la pantalla el obrero que supuestamente doblegaba a los tiranos capitalistas (dictadura del proletariado), poseído por el ideal del trabajo eficaz para el bien del país y de su población (la propiedad estatal es el máximo bien que el hombre posee) y por el anhelo de continuar la lucha por la victoria del socialismo en todos los países (realización del lema "proletarios de todo el mundo, uníos"). En la práctica, esta visión utópica de la realidad tenía carácter de aburrido cuento didáctico, destinado a probar el acierto de las tesis proclamadas por los políticos comunistas. El cine se volvió tendencioso y presentó una imagen falsa del país, supuestamente en pleno desarrollo bajo el enérgico mando de "la fuerza conductora de la nación", a saber, del Partido Obrero Unificado de Polonia. El cine se convirtió en un instrumento de manipulación ideológica.

Los directores polacos, la mayor parte de las veces sin excesivo convencimiento, y con más o menos celo, cumplían sus "obligaciones ciudadanas" creando películas troqueladas sobre contextos venidos de fuera. Pero el abuso intencionado de contextos ideológicos vaciaba de contenido aquella "verdad" de la pantalla, puesto que tal aire de realismo dejó de irradiar su mágica fuerza sobre el público. Pese a los augurios de J. Turowicz, los espectadores se convirtieron en partícipes pasivos de la comunicación fílmica. Sus funciones de sujeto se vieron reducidas al mínimo por los creadores que aplicaban la "estrategia del agitador", ideada para captar partidarios de determinadas ideas y empresas políticas, estrategia que eliminó la del "testigo", dejando sólo un resquicio en el cine para la variante del testimonio con tesis. Por ejemplo, el joven matrimonio protagonista de la comedia *El tesoro (Skarb*, L.Buczkowski, 1949) al final recibe el piso deseado, lo que debía ser testimonio del incipiente bienestar en Polonia.

En una época temprana del realismo socialista (1949-1950), el cine fue secuestrado por "agitadores blandos", que trataban de convencer "a los todavía no convencidos, por medio de los recién convencidos" de la necesidad de ir construyendo un orden social de acuerdo con la doctrina de Marx y Lenin. Destacan aquí *Tras vosotros irán otros (Za wami pójda inni)* de Antoni Bohdziewicz, *Dos brigadas (Dwie brygady)* -película realizada por estudiantes- y *La ciudad indómita (Miasto nieujarzmione)* de Jerzy Zarzycki. No obstante, ninguna de las imágenes para la pantalla realizadas por aquellos gustó a los

dignatarios del partido. Exigieron de los artistas mayor compromiso político, lo que significó luz verde para los "agitadores agresivos".

Cuando los estalinistas comenzaron a introducir en Polonia el régimen socialista persiguiendo a la oposición política y a los llamados "elementos inseguros", todo el cine cayó en manos de agitadores agresivos (1951-1954), quienes consiguieron envolver en sus juegos ideológicos incluso a un compositor romántico como Aleksander Ford, director de *La juventud de Chopin (Mlodosc Chopina,* 1952). Los más significativos representantes de esta corriente eran, además de A. Ford, Jerzy Kawalerowicz -*El grupo (Gromada)*, *Celulosa (Celuloza)*, *Bajo la estrella frigia (Pod gwiazda frygijska)*-, J. Rybkowski -entre otras, *El estreno en Varsovia (Warszawska premiera)*, *Primeros días (Pierwsze dni)* y *El autobús sale a las 6 y 20 (Autobus odjezdza o 6.20)* -historia de una mujer que, gracias a la madurez ideológica, logró enmendar su fallido matrimonio-; y J. Zarzycki -*El banquete de Baltazar (Uczta Baltazara)*-. Por suerte, se hicieron en aquel entonces sólo 19 películas; sin embargo, la "verdad" que expresaban daba un pésimo testimonio de aquel período de la historia de Polonia y de la cinematografía que la acompañaba.

La época del deshielo político no comenzó hasta unos años después de la muerte de Stalin en 1955. Los directores rodaron en dos años quince películas, intentando volver al equilibrio entre los textos y los contextos con la ayuda de la "estrategia del mediador", como compromiso entre los tiempos pasados y los nuevos. Los mediadores trataron de mantener la actitud de "testigo imparcial" y la posición de "agitador benévolo", a la vez que contemplaban la realidad desde el prisma del cine occidental, que no rehuía elementos de deformación (prohibidos en Polonia), ni elementos de expresión formal o de pensamiento en categorías de existencialismo filosófico. Esta poética dio al mundo *Una generación (Pokolenie)* de Andrzej Wajda y *El hombre sobre la vía férrea (Czlowiek na torze)* de Andrzej Munk, obras que ilustran a la perfección aquel momento crucial de la posguerra, agitado por las contradicciones internas del país.

Wajda mostró en su película rincones sucios de la ciudad, chabolas, acequias y montones de basura. Sobre este fondo, los chicos corrientes "jugaban" a la guerra y, a veces, llegaban a ser verdaderos héroes comunistas (dicho con más exactitud: agitadores). Sin embargo, el proceso de maduración política del joven héroe consiguió en la pantalla un valor expresivo extraordinario gracias, entre otros motivos, a ser fotografiada la realidad a través de una botella, desde una ventana, a ras de suelo o utilizando una panorámica completa.

En cambio, Munk se valió de la experiencia de los mejores maestros del cine mundial, como Orson Welles (*Ciudadano Kane*, 1941) o Akira Kurosawa (*Rashomon*, 1950). El cuento sobre un viejo maquinista, que simboliza el sistema social y político capitalista de antes de la guerra y que perece en un accidente ferroviario, se integra en un todo significativo a partir de los relatos contradictorios de varias personas. De esta manera, el director destruyó uno de los elementos fundamentales de la poética "socrealista" y la composición "productiva": la omnisciencia del narrador y la omnisciencia del héroe comunista.

El estreno de *El hombre sobre la vía férrea (Czlowiek na torze)* tuvo lugar en 1957, pero fue creada antes y, por eso, cuando apareció en las carteleras de los cines al lado de *El canal (Kanal)* de Wajda y *El atardecer del invierno (Zimowy zmierzch)* de Stanislaw Lenartowicz, sorprendió un tanto al público y a los críticos por el estilo anacrónico del debate político que sostienen los protagonistas. No obstante, no cabe duda de que Munk, creador de *Una generación (Pokolenie)*, anticipó en sus películas la naturaleza emocional, intelectual y estética de la llamada "escuela polaca de cine", es decir, la tendencia que apareció cuando el séptimo arte salió de la crisis en casi todo el mundo gracias al nacimiento de las "nuevas olas" nacionales.

Vol. XI • Nº 2 C y S • 1998

2. *La nueva escuela polaca*

Los agitadores abandonaron apresuradamente la nave que se hundía y que hasta ese momento había navegado bajo la bandera del estalinismo, y adoptaron una "estrategia de bufones". J. Rybkowski realizó la primera parte del tríptico *El sombrero de Don Anatol (Kapelusz Pana Anatola)* y A. Bohdziewicz rodó *La venganza (Zemsta)*, basada en la jocosa comedia de A. Fredro. Otros escogieron una "estrategia de maestros campechanos" con tendencia a emociones "socrealistas", como J. Zarzycki -*Los sentimientos perdidos (Zagubione uczucia)* y *La tierra (Ziemia)*- y J. Kawalerowicz -*El verdadero final de la gran guerra (Prawdziwy koniec wielkiej wojny)*-; o bien, la "estrategia del funcionario despistado de consultorio matrimonial", como es el caso de L. Buczkowski en *Lluvioso julio (Deszczowy lipiec)*.

Pero los que iniciaron la verdadera renovación de la cinematografía polaca fueron los directores que aplicaron la "estrategia del psicoterapeuta". Los historiadores del cine nombran de corrido sus películas junto a las obras maestras de la francesa *Nouvelle Vague*, del *Free Cinema* inglés (así como del *Young Angry Men*), de la *Nova Vina* checoslovaca, del *New American Cinema*

y del brasileño *Cinema Novo*. La escuela polaca se distinguía de otras "nuevas olas" sobre todo por su inclinación a ajustar cuentas con los complejos nacionales, que aparecían como residuos de dramas que habían tocado a toda la sociedad en un pasado no muy lejano. Este capítulo de la historia del cine polaco se abrió, sin lugar a dudas, con el estreno de *El canal (Kanal)*, pero es difícil determinar la película que lo cierra. En general, los críticos de cine sitúan el final de este fenómeno artístico en 1963, cuando Wojciech Has terminó de rodar el drama *Cómo ser querida (Jak byc kochana)*, que presenta en la pantalla las memorias de una actriz que había abandonado su país de origen y que estaba concluyendo un examen de conciencia, vinculado a su vida en Polonia durante la guerra y en la época del realismo socialista.

En los años 1957-1963 entraron en la cartelera de los cines polacos 138 películas de ficción, pero sólo 30 de ellas pueden situarse dentro de la escuela antes mencionada. Solamente A. Wajda y A. Munk se propusieron conscientemente fines terapéuticos y esto con la ilusión de cumplir una misión muy concreta. Ambos intentaron desmontar los tabúes políticos existentes por medio de la revelación de los "complejos de setiembre de 1939": el tema de la guerra perdida contra Alemania en *La volátil (Lotna)* de Wajda y en *Eroice (Eroika)* de Munk; el "complejo del Ejército Clandestino", que Wajda recogió en *Cenizas y diamantes (Popiol i diament)*, al contar el drama de Macieck Chelmicki, partisano que el día después de la guerra tuvo que ejecutar una sentencia de muerte dictada por la organización militar clandestina contra un comunista; y el "complejo del Levantamiento de Varsovia", sobre la lucha sin sentido contra el ocupante alemán en *El canal (Kanal)* de Wajda. Estos complejos, al modo de una lente, enfocaban los dramas de los polacos que se enredaban en los sombríos meandros de la historia. Por otro lado, las películas de estos directores causaron una profunda impresión en la conciencia colectiva, puesto que liberaban a la mitología nacional de la mixtificación y la falsedad propias de la época del "socrealismo".

Es evidente que los censores no miraban con benevolencia a estos psicoterapeutas que socavaban los cimientos del marxismo-leninismo, y no les ahorraban trabas. Los directores se defendían con ayuda de argumentos sacados de la literatura polaca romántica y neorromántica (por ejemplo, la danza polonesa simbolizaba situaciones sin salida a las que llegaban los protagonistas de las películas; el motivo del círculo vicioso tomaba cuerpo en comportamientos dictados por la impotencia; el caballo blanco hacía pensar en la Polonia antigua), así como de la difuminación de los límites entre el realismo y el simbolismo de los personajes presentados en la pantalla, de los acontecimientos, paisajes y accesorios. Todavía hoy los historiadores del cine

debaten el tema de la "verdad" oculta tras las imágenes cinematográficas correspondientes a la "escuela polaca de cine" y están de acuerdo en que la manera de llevar a la pantalla y de expresar juicios ideológicos -dejando lo más importante entre líneas- se había de convertir en el método creativo dominante en la siguiente fase de psicoterapia nacional, en los años 70 y 80.

Los antihéroes de Wajda y Munk, presentados a menudo en clave irónica, aparecen también en la obra de W. Has –*Los códigos secretos (Szyfry)*– y de Tadeusz Konwicki: *(Salto (Salto)* y *El día de difuntos (Zaduszki)*. Pero estos dos últimos directores, "padeciendo" también "de Romanticismo polaco", prefirieron ejercer la "estrategia del solitario". Realizaban sus películas como si fuesen "aficionados" libres de prejuicios, que no se enteraban de la existencia de convenciones sobre géneros, poéticas o estilos, a la manera de directores que descubrían el lenguaje de este arte desde sus orígenes. Ambos pertenecen al escaso grupo de creadores de cine polaco que eran a la vez directores y guionistas. Konwicki fue galardonado en el Festival de Venecia por su primer experimento cinematográfico *El último día de verano (Ostatni dzien lata, 1959)*, que presenta el encuentro casual de un hombre y una mujer en la playa, quienes, pese a su necesidad emocional, no son capaces de hallar el camino para un acercamiento. Has y Konwicki han permanecido en solitario hasta el día de hoy. En este exclusivo club de artistas ingresó en 1961, y por muy poco tiempo, Roman Polanski, creador de *Cuchillo en el agua (Nóz w wodzie)*, película que presenta un triángulo amoroso como base del conflicto entre un representante de la anterior generación de polacos con otro de la de los "niños bien". Polanski dejó el país más tarde y se dedicó a la creación en el extranjero. Su lugar lo ocupó en los años siguientes Jerzy Skolimowski autor de *Retrato robot (Rysopis)* y *Walkover (Wakower)* en 1965, y de *La barrera (Bariera)* en 1966, quien, a finales de aquella década, también abandonó Polonia.

3. *Del cine mediocre a las epopeyas nacionales*

Tras el ocaso de la "escuela polaca de cine", la industria cinematográfica cayó de nuevo bajo la presión de la política. Wladyslaw Gomulka, secretario del partido y director de la vida de la sociedad, exigió a los artistas que le ayudaran a edificar el Estado socialista. Pero la economía derivó a una situación ruinosa y los polacos, cansados por las dificultades de la vida cotidiana, no tenían arrestos para actividades sociales. Por esta razón, los directores -atados por la censura y por la autocensura- evitaban la temática actual. Caracterizó

fenomenalmente bien aquella situación el título del drama teatral de Tadeusz Rózewicz *Los testigos, o sea, nuestra pequeña estabilización (Swiadkowie, czyli nasza mala stabilizacja)* de 1964. Los directores que sucumbieron a la apatía inventaron para su uso propio la "estrategia de pose", de quienes ponen al mal tiempo buena cara. Realizaban obras innecesarias y fallidas, que mostraban la vida cotidiana de modo poco natural, en un marco netamente convencional. Se crearon en aquel tiempo unas decenas de comedias incapaces de producir carcajadas, que se asocian más bien a la letra de la canción "buenas noches, patria querida, ya es hora de dormir...", además de una docena de películas policíacas, en los que el "crimen a la polaca" era, en realidad, una nulidad y todas las razones morales estaban del lado del valiente miliciano, que aprovechaba el razonamiento deductivo con dificultad para el ejercicio de su profesión, pero que era capaz de un intenso esfuerzo intelectual sólo gracias a la ayuda del partido.

En el intento de vencer la inercia de la sociedad, los políticos probaron a elaborar apresuradamente un modelo nuevo de propaganda ideológica que hiciera posible una interpretación verosímil de los aspectos positivos del socialismo real. Buscaron febrilmente alguna idea que indicara a la gente el camino para salir de la realidad gris y se lo impusieron como tarea tanto a los creadores ambiciosos como a los dóciles miembros del partido que se encontraron en la situación descrita por Slawomir Mrozek en *Tango (Tango*, 1964), rudamente expresada por uno de los protagonistas del drama: "De aquí no se moverá nadie hasta que no encontremos la idea".

Esta idea modernizada tomó al final forma de megalomanía y diferentes modos de mixtificación. Los políticos decidieron realizar, aunque fuera parcialmente, el viejo sueño de los cineastas de un "Hollywood en Polonia" y brindaron a los creadores dóciles la posibilidad de realizar "obras insignia". En consecuencia, aparecieron grandiosos espectáculos cinematográficos y nuevas versiones de la historia nacional que se volvieron de obligada "lectura" escolar. De entre el abundante número de películas rodadas por los dignatarios del partido, basta con nombrar tan sólo *Los colores de la lucha (Barwy walki*, 1965) de Jerzy Passendorfer, director que, aplicando hábilmente la "estrategia de testigo mixtificador" concretaba en la pantalla, al estilo del western, la nostalgia de los comunistas por una leyenda guerrera.

Mejores resultados consiguieron los adaptadores de novelas de Henryk Sienkiewicz, Jan Potocki, Boleslaw Prus y Stefan Zeromski. A. Ford deslumbró a los espectadores polacos con la grandiosidad e ímpetu con que realizó, con la ayuda de la "estrategia del historiador agitador", *Los caballeros cruzados (Krzyzacy*, 1961), visión de fábula de la gran Polonia de principios del

siglo XV. W. Has, fiel a la "estrategia del solitario", relató en *El manuscrito encontrado en Zaragoza (Rekopis znaleziony w Saragossie)* las fantásticas aventuras de un capitán de la guardia valona, quien, en su viaje a través de España, se interna en un mundo pensado por los filósofos, en forma de un relato emergente del anterior y así sucesivamente. J. Kawalerowicz, autor de la versión cinematográfica de *Faraón (Faraon,* 1966), escogió la "estrategia del historiador interpretativo" que, usando como ejemplo la lucha por el poder en el antiguo Egipto, explica los mecanismos que posibilitan la consecución de un fin político por medio de manipulaciones ideológicas.

Ésta, por ser obra de un ex "socrealista", suscitó gran interés, pero lo que originó el estallido en la prensa de una verdadera "guerra civil", que duró más de tres años, fue el estreno de *Las cenizas (Poppioly,* 1965), epopeya que dejaba muy mal parados a los polacos que lucharon por la liberación de su patria fuera del país, junto a los ejércitos de Napoleón. J.Putrament, escritor del régimen vinculado al partido, sostenía que por fin había aparecido "una de las cintas políticas de las que deberíamos estar orgullosos, porque ejerció un importante peso en la lucha por el alma de la nación". Sin embargo, sobre esta película prevalecían las opiniones negativas de los políticos, historiadores, críticos, pedagogos e incluso estudiantes, quienes le reprochaban que ridiculizara el proverbial heroísmo polaco y falseara los más hermosos episodios de la historia de Polonia. La alta temperatura emocional que caracterizó el debate sobre la adaptación cinematográfica de la novela de Zeromski oscilaba entre histéricas exigencias para "reducir a cenizas a Wajda por *Las cenizas*" (título de un artículo) y los agradecimientos dirigidos al artista por haber creado la versión polaca del *Nacimiento de una nación*. Con talante muy distinto se discutía la expresividad ideológica de *El señor Wolodyjowski (Pan Wolodyjowski,* 1969) de Jerzy Hoffman, película inspirada en una de las partes de la histórica *Trilogía (Trylogia)* de Henryk Sienkiewicz.

Wajda escuchaba las polémicas con un elocuente silencio y seguía consecuentemente la realización de su programa creativo de psicoterapia cinematográfica. En 1969, en *Todo está en venta (Wszystko na sprzedaz)* se aplicó una particular terapia a sí mismo, desarrollando en una obra autotemática ("una película dentro de otra película" y "una película sobre otra película") las perplejidades de un director cinematográfico que, junto con toda la sociedad se encuentra en "el camino polaco que no conduce a ninguna parte". Pero simultáneamente, en esta obra rindió homenaje al actor trágicamente fallecido Zbigniew Cybulski –en el papel de Maciek en *Cenizas y diamantes (Popiól i diament)*– y creó un personaje simbólico de Actor (Daniel Olbrychski) que expresaba el deseo de la nueva generación polaca de vivir sin ataduras.

4. *La superficialidad de la cultura socialista*

A final de la década de los 60 y principios de los 70, el arte cinematográfico nacional cambió de rostro. En primer lugar, a causa de los acontecimientos políticos que inauguraron en el país el período de construcción del "socialismo con cara humana" y de la "sociedad del bienestar". En contraste con los países occidentales, donde seguía la revuelta estudiantil y se desarrollaba un movimiento juvenil contestatario, en Polonia apareció el síndrome de 1968: persecución de judíos y prohibición por parte de la censura de poner en cartelera *Los antepasados (Dziady)* de Adam Mickiewicz con dirección teatral de Kazimierz Dejmek, obra que no ha sido traspasada al cine. No obstante, las transformaciones habidas en la conciencia nacional imprimieron sobre el cine una marca duradera.

Después de los sangrientos acontecimientos ocurridos en la costa, W. Gomulka fue apartado del poder y su lugar lo ocupó Edward Gierek, quien hizo a los obreros la pregunta: "¿Ayudaréis?". Los artistas más serviciales dieron una respuesta positiva y así, desde mediados de los 70, el Estado respaldó el desarrollo dinámico de la industria del cine (cada año más de 30 películas de ficción), en favor de los directores que practicaban la "estrategia de obedientes servidores".

Sin embargo, en aquel período de relativo bienestar conseguido sobre todo por medio de préstamos exteriores, las películas de, entre otros, Ewa y Czeslaw Petelski -*El serbal encarnado (Jarzebina czerwona)* y *Copérnico (Kopernik)*-, de Bohdan Poreba -*Los verdaderos ojos (Prawdziwe oczy)* y *Hubal (Hubal)*- y de Ryszard Filipski -*Cara y cruz (Orzel i reszka)*- no tuvieron apenas eco en las tertulias nocturnas de los polacos. La gente prefería ver secuencias satíricas de su propia vida del tipo de *El crucero (Rejs)* de Marek Piwowski; pero estas películas contaban con pocas copias y no llegaban a muchos cines. En cambio, las obras de los grandes maestros independientes se convertían en verdaderos acontecimientos artísticos: por ejemplo, la película de T. Konwicki *Qué lejos de aquí, qué cerca (Jak daleko stad, jak blisko)* de 1972, o *El sanatorio bajo el reloj de arena (Sanatorium pod klepsydra)* de W. Has, adaptación de la prosa de Brunon Schulz; así como las de A. Wajda, *Bosque de abedules (Brzezina)* y *Paisaje después de la batalla (Krajobraz po bitwie)* de 1970; *La boda (Wesele)*, de 1973, *La tierra prometida (Ziemia obiecana)*, de 1975. Fueron aceptadas con simpatía las baladas filmadas por Kazimierz Kutz –*La sal de la tierra negra (Sol Ziemi czarnej)* de 1970 y *La perla de la corona (Perla w koronie)* de 1972–, que aludían, bajo forma de fábulas, al período de levantamientos y huelgas organizadas por los silesianos del sur de Polonia en

los años 20 y 30. Tan sólo algunos espectadores tuvieron la suerte de ver la película con que debutó en 1973 Andrzej Zulawski, titulada *La tercera parte de la noche (Trzecia czesc nocy)*, en la que se presenta el apocalipsis de la civilización humana proyectado sobre la trama de la II Guerra Mundial. Su joven creador fue groseramente discriminado por los censores y por los agentes del poder, de modo que muy pronto abandonó el país para marcharse a Francia, y trasladó al celuloide con gran éxito sus visiones surrealistas y psicoanalíticas del mundo. También Krzysztof Zanussi introdujo en este tiempo aires revitalizantes en la cinematografía polaca con *Vida en familia (Zycie rodzinne*, 1971), *La iluminación (Lluminacja*, 1973) y *Balance trimestral (Bilans kwartalny*, 1975), aprovechándose de la "estrategia del moralista" para crear "ensayos cinematográficos" sobre temas relacionados con la realidad de la época, en clave de moral católica.

Está claro que la mayoría de las películas creadas en la primera mitad de la década de los 70 carecían de valor, pero ya a partir de 1975, cuando la mayoría de los polacos se dio cuenta de que los grandes logros del socialismo eran sólo castillos de arena, incluso los realizadores de películas insignificantes se servían a la perfección de alusiones, sugerencias y textos subliminales para desvelar ante los espectadores la fragilidad de las bases del bienestar. Lo que ellos decían en voz baja, resonó abiertamente en boca de los protagonistas de las películas de A. Wajda y de K. Zanussi del año 1977. En el *Hombre de mármol (Czlowiek z marmuru)*, una directora de cine, al realizar un documental sobre un trabajador destacado por su productividad, héroe del arte "socrealista", hace de paso un juicio negativo sobre la dirección del desarrollo del país bajo el gobierno del partido comunista. Wajda mostró en la pantalla a un obrero, una persona honrada, que se encuentra en una situación falsa por culpa de los políticos, y a una artista que no consiente que los censores de la televisión manipulen su película. Por su parte, Zanussi mostró en *Colores protectores (Barwy ochronne)* el conflicto entre dos posturas morales, la de un joven y honrado trabajador de un centro de enseñanza superior, que pretende conservar su independencia en cualquier situación, y la de un cínico profesor auxiliar que hace carrera científica de acuerdo con el principio del todo vale. Ambos estrenos causaron verdadera sensación, y en los numerosos comentarios que aparecieron en los medios, la gente revelaba la verdad sobre su vida sin extrañezas ni rodeos, en una sociedad que sufría la "esquizofrenia de la maduración".

Los síntomas de esta enfermedad fueron minuciosamente presentados por los creadores del llamado "cine de inquietud moral", que se realizaba aplicando la "estrategia de contestación". Se trataba, generalmente, de directo-

res jóvenes agrupados en torno a A. Wajda en el equipo de producción "X", como Agnieszka Holland, *Fotos de prueba (Zdjecia probne*, 1977); *Actores provincianos (Aktorzy prowincjonalni*, 1980) y *La fiebre (Goraczka*, 1981); Piotr Andrejew, *Klincz*, 1979 y *Lugares sensibles (Czule miejsca*, 1980); Felix Falk, *Conductor de baile (Wodzirej*, 1977), *La oportunidad (Szansa*, 1979) y *Hubo jazz (Byl jazz*, 1981); Krzystof Kieslowski, *Casualidad (Przypadek*, 1981); Janusz Kijowski, *Indeks*, 1977, *Kung-fu*, 1979, y *Las voces (Glosy*, 1980); Wojciech Marczewski, *Pesadillas (Zmory*, 1978), y *Escalofríos (Dreszce*, 1981); Barbara Sass, *Sin amor (Bez Milosci*, 1980) y *La debutante (Debiutantka*, 1981); Janusz Zaorski *La habitación con vista al mar (Pokoj z widokiem na morze*, 1977) y Edward Zebrowski *El hospital de la Transfiguración (Szpital Przemienienia*, 1978), y *En pleno día (W bialy dzien*, 1981). Estas películas descubrieron toda la superficialidad de la cultura socialista cimentada sobre la mentira, el éxito personal dentro del partido y la llamada "nueva habla", o sea, el lenguaje de los tópicos.

Sólo los críticos e intelectuales del partido podían escribir abiertamente sobre el "cine de inquietud moral" en la prensa. Los censores seleccionaban escrupulosamente los textos para su publicación. Las opiniones de los distintos censores eran, generalmente, idénticas. Se afirmaba que los jóvenes directores clamaban por el respeto a la autonomía y libertad individuales, pero que cometían innumerables errores. El cine de la inquietud moral llevó la fórmula del realismo descriptivo hasta ciertos límites. Avanzando en la misma dirección no se hubiera podido llegar a decir mucho más.

El cine de la inquietud moral fue clausurado de modo simbólico por su propio inspirador, A. Wajda, al preparar, durante las huelgas en los astilleros de Gdansk de 1980, el rodaje de *El hombre de hierro (Czlowiek z zelaza)*. Esta película, destinada a mostrar el ocaso de la época de Gierek y el nacimiento del Sindicato Independiente "Solidarnosc", la realizó el artista conjugando la "estrategia del psicoterapeuta" con la "estrategia de la clarividencia", ya que dudó de que el acuerdo social firmado por los obreros y el gobierno pudiera durar. Por desgracia, sus profecías se cumplieron muy pronto: el 13 de diciembre de 1981, un grupo de generales al mando de Wojciech Jaruzelski declaró el estado de excepción. Comenzó un nuevo y sombrío período en la historia de la Polonia de la posguerra. Algunos artistas fueron encarcelados, otros sufrieron una impotencia creativa o bien intentaron mantener una lucha desigual con la censura. Tan sólo un pequeño grupo de directores apoyó a los defensores del socialismo que dirigieron los fusiles y los cañones de los tanques contra su propia sociedad. El séptimo arte fue nuevamente inmovilizado en las garras del "socialismo real".

Este drama nacional lo vivió de modo particularmente doloroso Ryszard Bugajski, que poco antes del estado de excepción terminó la película *El interrogatorio (Przesluchanie)*, en la que se muestra la tragedia de personas inocentes torturadas en las cárceles por los funcionarios del Servicio de Seguridad. El creador de esta cinta se marchó al extranjero y no volvió a Polonia a presenciar su estreno hasta finales de los 80. De este modo, los acontecimientos políticos provocaron un giro radical en la vida de este artista, que contemplaba el pasado en calidad de testigo desde la "generación de los hijos" (el argumento de la película correspondía a la juventud de sus padres), pero estos mismos acontecimientos deformaban también las biografías de los creadores pertenecientes a la generación anterior. Por ejemplo, T.Konwicki realizó la adaptación de *El valle de Issa (Dolina Issy)* de Czeslaw Milosz en 1981 y apareció en la pantalla en el papel de testigo de la "generación de los padres" (siendo ya hombre viejo, recordaba su juventud) y se sintió como un esquirol cuando su estreno tuvo lugar al año siguiente. Tanto el cineasta como el escritor, que hasta hacía poco tiempo publicaban sus obras casi exclusivamente para la "circulación secundaria", es decir, extraoficial, se volvieron protagonistas de un acontecimiento artístico en un tiempo en el que muchos creadores rechazaban participar en la vida cultural del país en señal de protesta.

En un período en el que la sociedad ya sufría la "esquizofrenia de la edad adulta", la mala suerte no esquivó a nadie. Los cineastas que de hecho aplicaban la "estrategia del colaborador" o diferentes variantes de la "estrategia del agitador" no llegaron a entablar ningún diálogo con la sociedad. Entre estas obras figuran las de Ewa y Czeslaw Petelski -*Boldyn*, 1982; *Tablas de piedra (Kamienne tablice*, 1984) y *¿Quién es este hombre? (Kim jest ten czlowiek?*, 1985)-; B. Poreba -*La catástrofe en Gibraltar (Katastrofa w Gibraltarze*, 1984); Franciszek Trzeciak -*Puntos por el origen social (Punkty za pochodzenie*, 1983); *Tremenda suerte (Diabelskie szczescie*,1985) y *A plena marcha (Na calosc*, 1986); Roman Wionczek -*La dignidad (Godnosc)* y *El tributo de un día cualquiera (Haracz szarego dnia)* en 1984 y *El tiempo de la esperanza (Czas nadzieji*, 1986)-, Andrzej Piotrowski -*Alambradas (Zasieki*, 1983)-, Roman Zaluski -*Herrumbre (Rdza*, 1982)-, Mieczyslaw Waskowski -*Tiempo de maduración (Czas dojrzewania*, 1984)-, y Janusz Kindawa -*Ultimatum*, 1984-. Estas películas se proyectaban en cines sin público. Excepto las comedias de Juliusz Machulski -*Vabank (Vabank*, 1984); *Sexmisión (Seksmisja*, 1984) y *Vabank II, o sea riposta (Vabank II, czyli riposta*, 1985)-, así como de una docena de películas de otros directores, las películas que surgieron como resultado de la aplicación de diferentes "estrategias para rehuir la realidad" tampoco consi-

guieron el reconocimiento del respetable ni de la crítica. Cuando en el Congreso de Cineastas Polacos de 1990, W. Marczewski, creador que estuvo en silencio durante el estado de excepción, preguntó a sus colegas: "¿De verdad teníais que hacer todas aquellas películas?", la sala respondió con un prolongado silencio.

A lo largo de los años 80, los directores polacos alcanzaron altas cotas artísticas en varias ocasiones. Un lugar duradero en la historia del cine polaco lo ocupan, ente otros, *Austeria (1983)* de J. Kawalerowicz, *Supervision (Nadzor*1985) de Wiesfaw Saniewski, *Manos arriba (Rece do góry,* 1985) de Jerzy Skolimewski y *La madre de los reyes (Matka Królów,* 1987) de A. Zaorski. Las finanzas de la productora estatal mejoraron con las adaptaciones de las novelas históricas de S. Zeromski -*El río fiel (Wierna rzeka,* 1983), dirigida por Tadeusz Chmielewski, estrenada en 1987- y de Eliza Orzeszkowa: -*En la orilla del Niemen (Nad Niemnem,* 1987), dirigida por Zbigniew Kuzminski. Los mejores artistas buscaron inspiración en el extranjero. A. Wajda realizó en Polonia apenas dos películas: *Dantón (Danton)* sólo parcialmente, (coproducción polaco-francesa, 1983) y *Crónica de acontecimientos amorosos (Kronika wypadków milosnych,* 1986), mientras que K. Zanussi rodó solamente *El año del sol tranquilo (Rok spokojnego slonca* 1985, coproducción polaco-germanooccidental-norteamericana). La "estrategia del moralista" inauguró y consolidó la carrera internacional de Krzysztof Kieslowski, autor de *No amarás (Krótki film o milosci)* y *No matarás (Krótki film o zabijaniu,* 1988), ambas formando parte de *El Decálogo (Dekalog)*.

5. *Nuevos retos para un cine nacional*

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. La derrota del "socialismo real" sorprendió incluso a T. Konwicki, autor de las novelas *El complejo polaco (Kompleks polski)* y *El pequeño Apocalipsis (Mala Apokalipsa)*, que en 1989 se disponía a rodar la obra clave del Romanticismo polaco, el denominado "hito polaco": *El relato sobre "Los antepasados" de Adam Mickiewicz-Lawa (Opowiesc o "Dziadach" Adama Mickiewicz-Lawa)*, que cerró una época de discusiones nacionales sobre el tema de los valores actuales de la tradición romántica polaca. Pero T. Konwicki, quien aplicó esta vez la "estrategia del psicoterapeuta", consiguió tan sólo una satisfacción simbólica el día de Todos los Santos, 1 de noviembre, durante el solemne

estreno de su película en Wilno, porque los siguientes encuentros entre su obra y el público resultaron fallidos. Evidentemente, el Romanticismo como principal educador de los polacos había perdido ya su vigencia.

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, de los que habló en muchas ocasiones el director Wojciech Marczewski, llamando a sus colegas a realizar un honesto balance personal e instándoles a entrar en el nuevo camino con ayuda de un compromiso moral con su propia conciencia. Las peripecias que viven sus protagonistas en *La huida del cine "Libertad"* (*Ucieczka z kina "Wolnosc"*, 1990) dan testimonio de que, al obsequiar con la libertad a un hombre sojuzgado previamente por una ideología, se libera en él, a menudo, el "complejo de censor" y el deseo de "huida de la libertad". ¿Acaso el cine polaco liberado de la presión política necesita de una nueva psicoterapia? Seguramente sí. De momento, se han aplicado dos métodos curativos. Los viejos maestros aprovechan la "estrategia de defensores de la tradición nacional". Los jóvenes creadores, más una parte de los antiguos directores dóciles ante el poder, aplican la "estrategia del entusiasmo euro-americano". Los primeros están perdiendo, de lo que da fe el fracaso de la película de Andrzej Wajda *El anillo con perla en la corona* (*Pierscionek z perla w koronie*, 1992) que iba a ser la continuación de la escuela polaca de cine, pero que no despertó ningún interés. En cambio, el éxito comercial lo consiguieron *Los perros I* (*Psy I*, 1992) y *Los perros II* (*Psy 2*, 1994) de WIadyslaw Pasikowski, que muestran la corrupción dentro del aparato del poder, ajustes de cuentas entre gángsters y acciones terroristas. Pero todos sentenciaron que estas películas son más americanas que polacas. En Polonia, en general, se considera que el cine está esperando a Godot, pero -a mi parecer- se trata de un síntoma típico del pesimismo polaco y tiene carácter pasajero.

En la actualidad, cuando tiene lugar un cambio de óptica respecto a la realidad polaca y la auto-identificación nacional, los representantes de ambas tendencias buscan caminos capaces de garantizar el entendimiento con los espectadores. De momento, sólo lo ha logrado Krysztof Kieslowski, quien rechazó los esquemas mencionados y consiguió éxitos de taquilla realizando en una coproducción franco-polaca la trilogía titulada *Los tres colores: Blanco, Azul y Rojo* (*Bialy, Niebieski, Czerwony*). En 1996, año de su muerte, no habían aparecido ni sucesores ni continuadores. Los jóvenes

espectadores se inclinan cada vez con más benevolencia hacia el cine post-moderno del vídeo clip, cine que imita las poéticas extranjeras, como demuestra el enorme éxito de *Jóvenes lobos (MIode wilki)* de Jaroslaw Zamojda (1997). Los mayores muestran generalmente más interés por las creaciones de los defensores de la tradición nacional: acogieron con estima *Al galope (Cwal)* (1996) de Zanussi, una comedia que ajusta cuentas con los años del estalinismo, y esperan con impaciencia la adaptación de *Pan Tadeusz*, la mayor epopeya nacional del poeta polaco Adam Mickiewicz, que está realizando Wajda desde 1998.

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.