CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

# EL SURREALISMO EN EL CINE CENTROEUROPEO DURANTE LA ETAPA COMUNISTA

Luis E. Froiz Casal

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

**El surrealismo en el cine centroeuropeo durante la etapa comunista**

D./Dna. Luis E. Froiz Casal.....

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

*En ....., ... de ..... de 20..*

Asdo.....

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

**El surrealismo en el cine centroeuropeo durante la etapa comunista**

D./Dna. José Luis Castro de Paz.....

INFORMA/N:

*Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna.* ***Luis E. Froiz Casal****, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

*En ....., ... de ..... de 20..*

Asdo.....

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

*Mi cine está hecho de sus posibilidades.*
*Este cine es surrealista.*
(Ado Kyrou,
Le Surréalisme au Cinéma, p. 14)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no podría haber sido siquiera planteada sin la ayuda inestimable de un buen número de personas a las que va dedicado el resultado final.

Los primeros, evidentemente, mis padres, que siempre han estado ahí apoyándome, y a los que debo mi pasión por el arte y el cine, pero también la posibilidad de haberme embarcado en este y otros muchos proyectos. Sin vosotros no sería nadie. Por tanto, esta tesis es vuestra.

A continuación, a mi compañera, Hélène Le bouquin, que ha sufrido con estoicismo mis altibajos, dudas y obsesiones. Solo puedo agradecer tu eterna paciencia y apoyo.

En tercer lugar, a mi director, José Luis Castro de Paz, que me ha orientado con sapiencia en los procelosos mares de la investigación, consiguiendo en el camino que mi pasión por el séptimo arte y su estudio creciesen exponencialmente.

Quiero dar también las gracias al resto de mi familia, los que estáis y los que ya os habéis ido, porque no sería el mismo sin vosotros. Gracias a todos mis abuelos, a Suso, a Tito, a Marisa, a Mari, a Manolo, a Anxo, a Marcos, a Bea, a Israel, a Erik, a Jorge, a Óscar, a Esteban, a Majo, a Mateo, a Jesús, a Loli, a Aitana, a Yaiza, a Jose, a María, a Carla, a Joel.

No querría dejar fuera los apoyos, influencias y materiales recibidos de numerosas amistades. Tampoco las veces que, en conversaciones, tantos y tantas de vosotros y vosotras me habéis preguntado y os habéis interesado por esta aventura, dándome fuerzas para seguir y no echar la toalla. Ni a la gente que ayudó, aun sin saberlo, a que me enamorase de la cultura centroeuropea y sacase adelante este estudio. Colocaremos, pues, por orden alfabético todos vuestros nombres:

Gonzalo Alonso, Gerardo Álvarez, Xabier Arias, Perico Balado, Rodrigo Balsells, James Barnett, Tito Belo, Jan Bendr, David Bezděka, Germán Blanco, Laura Blanco, Jose 'Roni' Boquete, Víctor Boquete, Miguel Borgas, Stephen Bornhotlz, Javi Camino, Nico Campos, Andrés Carrasco, David Castelo, Juan de Castro, Roberto Castro, Andrés Cifuentes Andrade, Pablo Cobas, Héctor Cobo, Raquel Cortés, David Cortiñas, Laura Couselo, Santiago Díaz, Hache Faílde, Jose Manuel Fernández, Manoel Fernández, Pablo Fernández, David Ferreira, Manolo Ferreira, Óscar de la Fuente, Iván

Gayoso, Nico Gilles, Manel González, Ismael Gosende, Daniel Hãnninen, Karel Hašek, Loli Iglesias, Peter Janata, Ján Kolesár, Tomáš Krejčí, Moncho Lemos, Francisco Lima, Adrián López, Manu López, Víctor López 'Bronkas', Pedro Machado, Jane Margaret, David Martín, Marcelo Martínez, Marina C. M. Mattanó, Xusto Martínez, Morgane Matteï, Marco Medina, Lucía Moreno, Radek Mezulánik, Jorge Nieto, Carlos Pensado, José Pérez Budiño, Pablo Quintáns, Víctor M. Rivero, Tamar Novas, Anxo Nunes, Jacky Otero, Tonecho Otero, Marta Pérez, Alberto Ramos, Martín Sánchez, Lucas Rei, Adrián Rodríguez-Sanjurjo, Hitomi Satou, Luis Sendón, Héloïse Siaud, Davidson Sousa, Lukas Stibor, Uxía Taboada, Laura Vallhonrat, Under Varela, Thomas Verkest, Daniel Vilaverde, Diego Vilela, Kateřina Vlasáková, Jara Zambrano.

Muchas gracias por haber formado parte de mi vida y de esta investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## El surrealismo en el cine centroeuropeo durante la etapa comunista


### RESUMO

A presente investigación céntrase na influenza que o movemento surrealista tivo dentro do cinema polaco, checoslovaco, húngaro e das nacións do norte de Iugoslavia entre 1945 e 1990. A través da análise de filmografías e obras concretas de autores dos catro países, estuda as súas similitudes e diferenzas na aproximación ao cinema dende unha perspectiva surrealista, situándoas no seu contexto sociopolítico e comparándoas co movemento creado por André Breton. Para elo, pretende establecer unha visión transnacional á hora de achegarse ás particularidades dos diferentes autores e autoras que analiza, situándoos no xusto contexto baixo os gobernos comunistas e en relación ás políticas do momento. Ao mesmo tempo, tamén tenta repensar a relación entre películas concretas, os novos cinemas nacionais xurdidos nas décadas dos 50, 60 e 70 do século XX e as vangardas artísticas dentro do marco espazotemporal especificado, comprendendo á súa xénese non só no interior das fronteiras do bloque soviético, senón tendo en conta a realidade internacional á que os autores poderían ter acceso. Deste xeito, achegámonos cunha óptica novidosa ao cinema nacido na Centroeuropa comunista, tentando revelar relacións no xeito de comprender as vangardas cinematográficas por parte de autores nacidos nos diferentes países que conforman a nosa selección.



### PALABRAS CHAVE

Cinema, surrealismo, vangarda cinematográfica, Centroeuropa, cinema comunista.



### RESUMEN

La presente investigación se centra en la influencia que el movimiento surrealista ejerció dentro del cine polaco, checoslovaco, húngaro y de las naciones del norte de Yugoslavia entre 1945 y 1990. A través del análisis de filmografías y obras concretas de autores de los cuatro países, estudia sus similitudes y diferencias en la aproximación al cine desde una perspectiva surrealista, situándolas en su contexto sociopolítico y comparándolas con el movimiento creado por André Breton. Para ello, pretende establecer una

visión transnacional a la hora de acercarse a las particularidades de los diferentes autores y autoras que analiza, situándolos en su justo contexto bajo los gobiernos comunistas y en relación a las políticas del momento. Al mismo tiempo, también intenta repensar la relación entre películas concretas, los nuevos cines nacionales surgidos en las décadas de los 50, 60 y 70 del siglo XX y las vanguardias artísticas dentro del marco espaciotemporal especificado, comprendiendo su génesis no solo dentro de las fronteras del bloque soviético, sino teniendo en cuenta la realidad internacional a la que los autores podrían tener acceso. De este modo, nos acercamos con una óptica novedosa al cine nacido en la Centroeuropa comunista, intentando revelar relaciones en el modo de comprender las vanguardias cinematográficas por parte de autores nacidos en los diferentes países que conforman nuestra selección.

**PALABRAS CLAVE**

Cine, surrealismo, vanguardia cinematográfica, Centroeuropa, cine comunista.

**ABSTRACT**

This research focuses on the influence that the surrealist movement performed on the cinema of Poland, Czechoslovakia, Hungary and North-yugoslavian nations between 1945 and 1990. Through the analysis of filmographies and particular works by authors from the four countries, it studies their similarities and differences in their approach to cinema from a surrealist perspective, placing them in their socio-political context and comparing them with the movement created by André Breton. In order to achieve this, it it tries to establish a transnational vision when approaching the particularities of the different authors that it analyzes, placing them in their right context under the communist governments and in relation to the policies of the moment. At the same time, it also tries to rethink the relationship between particular films, the new national cinemas that emerged in the 50s, 60s and 70s of the twentieth century and the artistic avant-garde within the specified framework, understanding its genesis not only within the borders of the Soviet bloc, but taking into account the international reality to which the authors could have access. In this way, we approach the cinema born in the Communist Central Europe with a new perspective, trying to find

relations on the way authors born in the different countries that make up our selection understood the cinematographic avant-garde.

**KEY WORDS**

Cinema, surrealism, cinematographic avant-garde, Central Europe, communist cinema.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# ÍNDICE


**1. INTRODUCCIÓN** ..... 19
**1.1 MOTIVACIÓN PERSONAL** ..... 19
**1.2 HIPÓTESIS** ..... 22
**1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN** ..... 25
**1.4 METODOLOGÍA** ..... 27
**1.5 MARCO ESPACIOTEMPORAL** ..... 31
**1.6 ORGANIZACIÓN DEL ESTUDIO** ..... 35

**2. SURREALISMO, CINE Y COMUNISMO** ..... 39
**2.1 ¿QUÉ ENTENDEMOS POR SURREALISMO?** ..... 39
**2.2 EL SURREALISMO Y EL CINE** ..... 50
**2.3 LA COMPLEJA RELACIÓN ENTRE EL SURREALISMO Y EL COMUNISMO** ..... 68

**3. POLONIA** ..... 81
**3.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN** ..... 81
**3.1.1 Historia política de Polonia** ..... 81
**3.1.2 Vanguardia en la Polonia de entreguerras** ..... 87
**3.1.3 Historia del primer medio siglo de cine polaco** ..... 90
**3.1.4 La *Escuela Polaca de Cine*** ..... 95
**3.1.5 El *Cine de la Inquietud Moral*** ..... 97
**3.2 SURREALISMO Y CINE PSICOLÓGICO: WOJCIECH JERZY HAS** ..... 98
**3.3 ONIRISMO ANIMADO: WALERIAN BOROWCZYK Y JAN LENICA** ..... 138
**3.4 CIENCIA FICCIÓN, PSICOLOGÍA Y UTOPÍAS: PIOTR SZULKIN** ..... 158
**3.5 DENTRO Y FUERA DEL MARCO: GREGORZ KRÓLIKIEWICZ** ..... 175
**3.6 ENTRE LO EXPERIMENTAL Y LA ANIMACIÓN: SE-MA-FOR** ..... 184
**3.6.1 Daniel Szczechura** ..... 186
**3.6.2 Hieronim Neumann** ..... 194
**3.6.3 Piotr Dumała** ..... 199
**3.7 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES** ..... 204

**4. CHECOSLOVAQUIA** ..... 217
**4.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN** ..... 217
**4.1.1 La situación política de Checoslovaquia** ..... 217
**4.1.2 Vanguardia y surrealismo en la Checoslovaquia de entreguerras** ..... 222
**4.1.3 Un precursor del surrealismo en Praga. La literatura de Franz Kafka** ..... 226
**4.1.4 El cine checoslovaco anterior a 1947** ..... 229
**4.1.5 El surrealismo en Checoslovaquia durante la etapa soviética** ..... 231
**4.1.6 La *Nueva Ola de Cine Checoslovaco*** ..... 234
**4.2 EL ALQUIMISTA DE LA STOP-MOTION: JAN ŠVANKMAJER** ..... 236
**4.3 MARGARITAS, MANZANAS Y *NOVÁ VLNA*: VĚRA CHYTILOVÁ** ..... 301
**4.4 DIAMANTES, FIESTAS Y MÁRTIRES: JAN NĚMEC** ..... 329
**4.5 EL HOMBRE DEL ESTE: JURAJ JAKUBISKO** ..... 356
**4.6 DE LO CLÁSICO POSMODERNO: JIŘÍ BARTA** ..... 384
**4.7 EL SURREALISMO AL SERVICIO DE LO BUFO: OLDŘICH LIPSKÝ** ..... 394
**4.8 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES** ..... 403

**5. HUNGRÍA** ..... 429
**5.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN** ..... 429
**5.1.1 Historia política de Hungría** ..... 429
**5.1.2 Vanguardia y surrealismo en Hungría** ..... 434
**5.1.3 El cine húngaro hasta la 2ª Guerra Mundial** ..... 441
**5.2 SALMOS ANTITOTALITARIOS: MIKLÓS JANCSÓ** ..... 446
**5.3 PSICODELIA APLICADA AL FOLKLORE: MARCELL JANKOVICS** ..... 474
**5.4 ANIMACIÓN, ARENA Y ARTESANADO: FERENC CAKÓ** ..... 481
**5.5 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES** ..... 489

**6. YUGOSLAVIA** ..... 513
**6.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN** ..... 513
**6.1.1 Historia política de Croacia y Eslovenia** ..... 513

**6.1.2 Vanguardia y surrealismo en Croacia** ..... 520
**6.1.3 Vanguardia y surrealismo en Eslovenia** ..... 525
**6.1.4 Cine croata y esloveno hasta la 2ª Guerra Mundial** ..... 528
**6.1.5 La *Ola Negra* yugoslava** ..... 530
**6.2 SUBVERSIÓN ANIMADA: LA ESCUELA DE ANIMACIÓN DE ZAGREB** ..... 532
**6.2.1 Dušan Vucotić** ..... 534
**6.2.2 Vatroslav Mimica** ..... 544
**6.2.3 Vladislav "Vlado" Kristl** ..... 547
**6.2.4 Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša** ..... 550
**6.2.5 Borivoj Dovniković (Bordo)** ..... 552
**6.2.6 Nedeljko Dragić** ..... 555
**6.2.7 Otros cortometrajes** ..... 559
**6.3 SURREALISMO Y *OLA NEGRA* EN ESLOVENIA: KARPO GODINA** ..... 562
**6.4 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES** ..... 569

**7. CONCLUSIÓN** ..... 585

**BIBLIOGRAFÍA** ..... 601

**ANEXO 1: Lista de películas que hemos considerado surrealistas** ..... 625

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 MOTIVACIÓN PERSONAL

Recuerdo cuando hace unos años llegaban a mí las copias de varios films checoslovacos casi por casualidad. Se trataba de *Happy End* (Oldřich Lipský, 1966), *Quién quiere matar a Jessi?* (*Kdo Chce Zabít Jessii*, Václav Vorlíček, 1966) y *Mañana me levantaré y me escaldaré con el té* (*Zítra Vstanu a Opařím se Čajem*, Jindřich Polák, 1977). Su humor me fascinó, y su capacidad para trabajar con principios cercanos a la vanguardia mezclando la comedia con ciertas dosis de surrealismo me hizo pensar en otro director checo que ya conocía: Jan Švankmajer, así como en una de mis figuras literarias de referencia desde la adolescencia: Franz Kafka. A partir de entonces, empecé a introducirme mucho más en el cine del país centroeuropeo, a descubrir la *Nová Vlna*[1] y a analizarla en profundidad para mi trabajo fin de máster. La fascinación por Chequia terminó por llevarme a estudiar su idioma y su cultura y, definitivamente, a vivir en Praga para poder acercarme a comprender qué tenían la República Checa y Eslovaquia en su historia cultural para desarrollar ese cine y esa literatura que tanto me atraían.

De mi etapa en la capital de Bohemia solo guardo buenos recuerdos, y en mis interminables paseos por sus calles llenas de historia y de magia comprendí que era imposible no sentirse inspirado al caminar entre sus edificios y monumentos, siempre vigilados por el castillo, la iglesia de Vyšehrad y la torre de Žižkov, uniendo en un triángulo simbólico tres etapas diferentes de la ciudad.[2] Cada vez que

[1] La *Nova Vlná,* o *Nueva Ola Checoslovaca*, es un movimiento cinematográfico surgido en Checoslovaquia entre 1963 y 1969, en el que destaca su acercamiento vanguardista al cine, aprovechando la liberalización artística y social que se vivía en el estado centroeuropeo.

[2] El Castillo de Praga fue construido el año 870 aunque fue en el siglo XIV cuando se inició la construcción de su edificio más destacado, la catedral de San Vito. La iglesia de Vyšehrad, que según la leyenda se sitúa en la colina desde la que se empezó a poblar la ciudad, procede del siglo X. Por último, la torre de Žižkov, el edificio más alto de la ciudad con 216m, se construyó entre 1985 y 1992 y, aunque existe mucha polémica respecto a que su aspecto

entraba en el callejón del oro –y esto era habitual ya que vivir en Praga implica tener que guiar a muchas amistades y familiares que llegan a hacer turismo–, no podía evitar imaginarme a Kafka escribiendo en su pequeña casa del número 22, siendo la única ventana con una luz encendida en la oscura y fría noche del invierno bohemio de principios del siglo XX. De este modo, la fascinación inicial por Centroeuropa se convirtió en mucho más.

Tras interesarme por el cine checoslovaco, el paso lógico era ampliar mis intereses a los países que compartían espacio, historia e idiosincrasia política. Así que me aproximé a Polonia, Hungría y Yugoslavia, de donde a lo largo de mi vida ya me había encontrado con directores y películas en festivales de cine. Me llamó la atención el hecho de que, más allá de lo que se suele asumir al respecto de cómo las doctrinas del realismo socialista habían controlado la producción cinematográfica, podíamos encontrar una enorme cantidad de directores disidentes que intentaban ofrecer algo más, profundizar en problemas diferentes y en mensajes que no fuesen simple propaganda ideológica.

Desde que comencé a trabajar e investigar sobre el cine centroeuropeo, obviamente me he pasado cientos de horas conversando de ello con amistades y en redes sociales, además de buscando información en recónditas páginas de internet. A partir de esas conversaciones me fui dando cuenta de que había una idea que se reproducía muchas veces y que se hilaba hacia aquella primera aproximación que yo había hecho al cine checoslovaco: que existía una cierta unión a través del surrealismo en aquellos guiones y en aquella concepción del cine que más interesaba de Centroeuropa.

No quiero decir aquí que todo el cine centroeuropeo sea surrealista, ni mucho menos. Es más, teniendo en cuenta el devenir de los significados del adjetivo *surrealista*, que con el paso del tiempo y de la poca profundización en el movimiento que dio origen al mismo se ha ido convirtiendo en sinónimo de *extraño*, en muchas ocasiones cuando la gente me comentaba que una película era surrealista, o en un blog de crítica de cine se decía que las situaciones extravagantes de

---

moderno destaca excesivamente, a día de hoy supone uno de los puntos de referencia del *skyline* praguense.

otra eran surrealistas, me surgía la duda sobre cuánto de surrealista habría realmente, cuánto era una simple casualidad temática y cuánto una utilización del término surrealista en esa acepción de algo extraño.

Esta idea surgía, en gran medida, de mi propio interés por el surrealismo. Desde que de adolescente había descubierto el cuadro pintado por Salvador Dalí en 1931 *La Persistencia de la Memoria* en una ilustración de un libro de lengua castellana al lado de una explicación sobre las ideas que desarrollaban tanto el dadaísmo como el surrealismo, me sentí inmensamente atraído por lo allí planteado. Llegar a descubrir a pintores como Magritte, a literatos como André Breton o a cineastas como Luis Buñuel fue un camino lógico. Es curioso, y resaltable, comentar que hasta ese momento mi afición por el arte había estado casi en suspenso. Me interesaba lo subversivo dentro de las artes más populares, desde la música extrema hasta el cine de explotación más violento, pero sin embargo no había encontrado en las artes consideradas como parte de la historia oficial un espejo en el que mirarme. Descubrirme frente al surrealismo y ver que esos señores de traje que hoy en día están reconocidos por las instituciones en su día representaban la misma revolución que mi yo adolescente buscaba en las artes y en la sociedad me abrió un mundo nuevo. A partir de entonces comencé a buscar más y más información y a adentrarme en los tropos surrealistas, tanto como espectador curioso como en mis trabajos como creador. La fortuna y calidad de mi acercamiento personal desde una perspectiva creativa, evidentemente, no debo ser yo quien la considere.

De este modo, uniendo este descubrimiento de la cinematografía centroeuropea y la visión de que hay una alta tendencia a denominarla surrealista con mi interés personal por las tesis de Breton y sus acólitos, surgió en mí la necesidad de profundizar en ello. Sí es cierto que existía una cierta tendencia, y yo mismo lo había comprobado. Conocía incluso un poco de bibliografía –no excesiva–, que recogía esta misma propuesta en algunos de los países, especialmente Checoslovaquia y Polonia.[3] Pero en esos estudios se analizaba desde

[3] Sirvan como ejemplo Owen, J. L. (2011). *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Oxford: Berghan Books y Kamila Wielebska, K. y

una visión centrada en lo nacional y no en tono transnacional, que era lo que a mí me resultaba más interesante. Admito que son países de tradiciones diversas, e incluso en el caso húngaro con una raíz lingüística totalmente al margen de sus vecinos. No obstante, estamos hablando de países con una serie de relaciones históricas que estructuran una cohesión y unos rasgos comunes. De hecho, es destacable que a lo largo del período de existencia del Imperio Austrohúngaro la mayor parte del territorio que hoy en día podemos comprender como Centroeuropa estuviese bajo un mismo gobierno, el de la dinastía Habsburgo. Esta unión histórica y cierto devenir común pueden aportar una visión coherente en una mirada desde el exterior de los países. Además, precisamente la visión externa de un investigador llegado allí como un extranjero es la que puede eliminar en lo posible los sesgos cognitivos y repensar si el surrealismo en el cine centroeuropeo es un hecho común a todos los países o si en realidad son cinematografías aisladas que simplemente han recorrido algunos caminos paralelos.

### 1.2 HIPÓTESIS

La intención de la presente tesis es comprobar si es cierto que exista una tradición cinematográfica centroeuropea que se adscriba en sus códigos narrativos, éticos e ideológicos al surrealismo. La premisa básica de la que partimos es que en los distintos países de Centroeuropa existe una corriente cultural común a nivel fílmico que, a través de sus conexiones con los movimientos de vanguardia y funcionando a modo de respuesta contra el autoritarismo, hunde sus raíces en el surrealismo bretoniano. Esta corriente cultural transnacional derivaría de una búsqueda de libertad creativa por parte de determinados autores individuales, pero se traduciría en una visión conjunta contra las limitaciones creativas impuestas desde las altas instancias de los gobiernos comunistas, que tanto a través de la censura como de la defensa de los dogmas del realismo socialista coartaban la libertad artística.

---

Mikurda, K. (2010). *A Story of Sin, Surrealism in Polish Cinema*. Cracovia: Korporacjia Ha!art.

Sustentamos esta hipótesis en la idea de que dentro de los países que conforman ese ente plurinacional y pluriestatal que denominamos Centroeuropa existe una tradición cultural vanguardista reconocida a nivel pictórico, literario o musical y, por tanto, también debemos encontrar ejemplos reconocibles y reivindicables a través del séptimo arte. Centrándonos solamente en el movimiento surrealista, en Checoslovaquia encontramos uno de los grupos más importantes después del de París y podemos destacar pintoras de la talla de Toyen, fotógrafos como Karel Teige o escritores como Vratislav Effenberger o Vítězslav Nezval. De un modo similar, desde Polonia es necesario pensar en las pinturas de Zdzisław Beksiński, Kazimierz Mikulski o Jacek Yerka y en Hungría, las obras que nos legarían autores de la Escuela Europea como Margit Anna, Endre Rozsda o Béla Bán. Siguiendo este listado en absoluto exhaustivo, por último podríamos citar, desde las repúblicas del norte de Yugoslavia, a los pintores eslovenos Ýtefan Planinc y France Mihelič o a los escritores croatas Radovan Ivšić y Ýime Vučetić, todos ellos influenciados por el Grupo Surrealista de Belgrado. Artistas disidentes que escapaban de las doctrinas establecidas para buscar una visión propia del mundo. Se trata, eso sí, de autores y autoras primordialmente individuales, especializados en disciplinas que *a priori* permiten una mayor independencia creativa que un arte colectivo y con una necesidad mucho más industrial –especialmente hasta la democratización y abaratamiento de los medios de producción desde la llegada del vídeo– como lo es el cine.

Igualmente, debemos tener en cuenta el hecho de que las industrias cinematográficas existentes bajo el comunismo eran mayoritariamente estatales, con un férreo control burocrático a la hora de decidir qué películas se producirían y estrenarían y cuáles no. Sin embargo, en todas las sociedades organizadas bajo un régimen de pensamiento único y con censuras estrictas surgen pensadores contracorriente que buscan cualquier resquicio para poder crear su arte. Nos hacemos eco de las palabras de Antonín J. Liehm en el 4º Congreso de Escritores de Checoslovaquia en 1967 (citado en Kusin, 1971/2002):

> La historia recordará como un período de oscuridad cultural cualquier período en el que la cultura tenga una sola voz, en el que junto a la cultura oficial u oficialmente reconocida no exista una no reconocida e inconformista, en el que la cara de la cultura se distorsione hasta ser irreconocible por la unilateralidad como resultado de la existencia de arreglos políticos y una cierta política cultural. (p.56)

Unas palabras incluidas en un discurso que provocaría la expulsión de Liehm del Partido Comunista inmediatamente después del Congreso (Kusin, 1971/2002, p.57), reforzando así su evidente fuerza basada en la verdad contra el régimen que se vivía en Checoslovaquia. De este modo, pretendemos buscar films que escapan de esa política cultural pretendidamente unificada. Films nacidos de una actitud creativa subversiva que muchas veces encuentra su reflejo en las ideas del arte de vanguardia y en los juegos con el inconsciente que propone el arte surrealista. Nos parece importante buscar dentro de estas cinematografías directores y directoras que, de manera subrepticia, arriesgasen e innovasen en sus narrativas para conseguir mensajes que fuesen más allá de las propuestas del realismo socialista o del cine de evasión y explorasen el interior de sus inquietudes, reflejando al mismo tiempo las obsesiones del imaginario colectivo.

También intentaremos comprobar desde una perspectiva científica si existe entre los países centroeuropeos un cine con una presencia surrealista suficientemente importante y homogénea como para poder hablar de algo más que de un hecho aislado. Para ello tendremos que entender si existe esa relación y tradición común a los diferentes estados que analizaremos, y si de lo que podemos hablar es de unos elementos comunes a países estancos y sin interacción o realmente de una tradición que podamos considerar transnacional. Comprobaremos, a partir de ese análisis, si en todos estos países existe una presencia similar, o si en realidad se trata de países que divergen enormemente en cuanto a la presencia de rasgos que podamos atribuir al surrealismo en sus cinematografías.

Del mismo modo que haremos este análisis explorando las diferencias desde ámbitos nacionales para así poder encontrar los

elementos comunes que puedan albergarse, comprobaremos si la relación de los cineastas centroeuropeos con el surrealismo debe interpretarse desde una perspectiva individual o desde una perspectiva común a todos ellos. Intentaremos encontrar las posibles influencias mutuas que los diferentes autores tengan, ya sea por colaboraciones, pertenencia a movimientos y grupos de trabajo similares o simplemente por admiración mutua de su obra. A partir de ello podremos dilucidar, también, las posibles influencias artísticas comunes a todos los autores tratados. Por tanto, indagaremos tanto en referencias obvias rescatadas desde los textos teóricos de André Breton (ya sean autores reconocidos o cimientos sobre los que estructurar el movimiento surrealista, desde el Marqués de Sade hasta Lewis Carroll pasando por los góticos y románticos del siglo XIX o el *protoabsurdista* Alfred Jarry) como en autores cuya influencia pueda hacerse notar entre diferentes obras (sirviendo de ejemplo desde literatos centroeuropeos como Franz Kafka o Bruno Schulz hasta artistas contemporáneos al período que nos ocupa como Eugène Ionesco).

También, debido a las dificultades creativas que la censura y la presión política ejercían a lo largo del marco temporal y espacial escogido para el estudio, nuestra intención es explicitar las diferencias o similitudes encontradas por los cineastas en cuanto a formas de producción y de exploración de las posibilidades narrativas de distintas técnicas para esquivar los impedimentos de las autoridades. Intentaremos comprobar de manera cuantitativa si existe una cierta prioridad hacia la producción de cortometrajes o de largometrajes, al tiempo que enfrentaremos el cine de animación con el cine de imagen real. Así, intentaremos hallar líneas en las cuales la creatividad de los cineastas pudiese encontrar una mayor flexibilidad a la hora de desarrollar sus propias obsesiones y plantear films que indagasen en la imaginación y el inconsciente desde la óptica del movimiento creado por Breton.

### 1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hay otro aspecto que también resulta atrayente a la hora de enfrentarnos al estudio que nos ocupa. Este es el hecho de que apenas

existe bibliografía científica en español sobre las cinematografías centroeuropeas.[4] La mayor parte de los escritos son, o bien pequeños artículos y epígrafes en revistas y fanzines, o con suerte libros sobre autores muy concretos y de sobra conocidos, como serían los casos de Jan Ŷvankmajer,[5] Roman Polanski[6] o Miloš Forman.[7] Sin embargo, en la última década parece que a nivel internacional el interés por los diferentes autores de los que nos haremos eco en el estudio, así como de las cinematografías nacionales, está creciendo. Solamente hay que ver, en ese sentido, la edición de Owen, J. L. (2011). *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Oxford: Berghan Books; Kamila Wielebska, K. y Mikurda, K. (eds.) (2010). *A Story of Sin, Surrealism in Polish Cinema*. Cracovia: Korporacjia Ha!art; Kuc, K. y O'Pray, M. (eds.) (2014). *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film*, *1916–1989.* Nueva York: Wallflower Pressĵ Todos ellos, estudios que además coinciden en la importancia de lo vanguardista dentro de dichas cinematografías.

Por tanto, una de las pretensiones principales para llevar a cabo el presente estudio es precisamente el poder ayudar a abrir el campo de estudio de las vanguardias cinematográficas centroeuropeas dentro del panorama de análisis pormenorizado y científico en lengua hispana. Recoger las ideas que apenas están exploradas pero que comienzan a nacer dentro de los estudios europeos para, así, colaborar en la comprensión y difusión de un cine y una cultura que desde el ámbito europeísta nos resulta cercana, pero que sin embargo hasta ahora ha resultado excesivamente ignorada en la historiografía del cine.

---

[4] Reconozcamos, aun así, honrosas excepciones como Losilla, C. y Monterde, J. E. (eds.) (2006). *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975.* Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española; o la tesis defendida en 2018 en la Universidad Complutense de Madrid por Cristina Gómez Lucas y dirigida por Jesús González Requena *La Nova Vlná* [sic]*: una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa*.

[5] Sirvan como ejemplo Martín López, G. (ed.) (2010). *Jan Švankmajer: La magia de la subversión*. Madrid: T &B o Castro, E. y Lacalle, J. (2012). *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

[6] Por ejemplo Moldes González, D. (2005). *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC.

[7] Ejemplos serían Aguilera Couceiro, C. (2006). *Milos Forman: El cineasta del inconformismo*. Córdoba: Berenice o Ballester, C. (2007). *Miloš Forman*. Madrid: Cátedra.

## 1.4 METODOLOGÍA

La investigación se planteará desde una óptica exploratoria en cuanto a la presencia de cine surrealista en los distintos países que conforman Centroeuropa, analizando y enfrentando la mayor cantidad de films posibles de cada uno de los mismos, siguiendo para ello un estudio de la bibliografía disponible al respecto y la recopilación de filmografías de autores en los que la influencia surrealista sea esencial para comprender el grueso de su obra. Para ello, efectuaremos un análisis narrativo de las diferentes obras que componen nuestro corpus, buscando una investigación analítica y descriptiva para establecer qué películas podemos considerar surrealistas dentro de las cinematografías centroeuropeas a lo largo del período comunista. A través del análisis del contenido narrativo de cada uno de los films y del estudio de las trayectorias de diversos directores fundamentales intentaremos definir qué tropos existen dentro de cada realizador y hacer, como explica Bardin (1977/1991, p.31), una "puesta a punto de un sentido en segundo plano" para comprender los significados secundarios de cada obra, dependientes del contexto psicológico, social, político y/o histórico, enlazándolos dentro de las cinematografías nacionales y comprobando la existencia de una posible tendencia transnacional.

Planteamos, además, una investigación diacrónica que recoge films realizados a lo largo de los 45 años que separan el inicio y el fin del período de dominio comunista en Centroeuropa. Con ello, podremos establecer no solo las pautas que existan dentro de las corrientes surrealistas de los cines nacionales de los cuatro estados analizados, sino también las variaciones que pueden existir en ellas a lo largo del tiempo.

De este modo, una vez que nos enfrentemos a estos films expondremos nuestros hallazgos desde una visión descriptiva buscando los elementos destacables a lo largo del metraje de cada uno de ellos, analizándolos tanto desde una perspectiva formal como, sobre todo, narrativa. Atendiendo a la lógica surrealista, en nuestros análisis nos preocuparemos por acercarnos antes al fondo y a la intención de las obras que a destacar formalismos vacuos e insustanciales.

Recogemos esta línea de pensamiento del crítico y teórico surrealista Ado Kyrou (1953/2005, pp. 26-27), parte del Grupo Surrealista de Breton y fundador de la revista surrealista *L'Âge du Cinéma* junto a Robert Benayoun, Gérard Legrand y Georges Goldfayn,[8] quien, asumiendo una equiparación entre técnica y forma, decía que "adorar la técnica (y por desgracia para el cine, este código tiene muchos adoradores fanáticos, sobre todo entre los críticos pretendidamente intelectuales) sería equivalente a arrodillarse frente a la imprenta. Llegamos a la adoración de la forma". No obstante, el propio Kyrou matizaba esa aseveración dentro del mismo texto al decir: "no rechazo la técnica, pero me niego a disociarla del fondo. Del mismo modo, no rechazo ninguna mejora técnica actual o futura" admitiendo también que la técnica "ha permitido nuevas visiones de la vida; estas visiones me interesan porque, destruyendo el orden establecido, pueden ayudar a penetrar en la vida. Por eso, y solo por eso, nos interesan la técnica y las transformaciones que permite".

En una línea similar, otro cineasta y teórico surrealista como Luis Buñuel (1927/2000) también renegaba de esa obsesión por la técnica para centrarse en el fondo:

> Se ha hablado mucho de la técnica de films como *Metrópolis* y *Napoleón*. Pero de la de films como *El Colegial* nunca se hace ninguna referencia, y es porque esta última está indisolublemente mezclada con los restantes elementos que nunca se evidencian, igual que cuando vivimos en una casa no nos preocupamos de los cálculos de resistencia de los materiales que la forman. Los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos: los de Keaton para dar lecciones a la realidad misma, con o sin la técnica de la realidad. (p.62)

No es nuestra intención, de todos modos, hacer completamente nuestras las palabras de Buñuel y Kyrou. Desde la perspectiva que escogeremos en nuestros análisis no llegaremos a tal radicalismo a la hora de rechazar la forma, ya que la asumimos como parte intrínseca a

[8] *L'Âge du Cinéma* fue una revista existente entre 1951 y 1952, que incluía textos sobre teoría del cine de autores surrealistas como André Breton, Man Ray o Antonin Artaud.

la narrativa de cualquier film, y por tanto al mensaje y al fondo. Sin embargo, como lo que pretendemos es atender a aquello que resultaría importante para los surrealistas, sí intentaremos escapar de un enfoque centrado en elementos que se muestren más cercanos al exhibicionismo técnico que a profundizar en los valores narrativos de las obras. Será comprensible, por tanto, que el interés a la hora de hablar de las películas que forman nuestro corpus sea principalmente en relación al fondo, a las intenciones inherentes de lo narrado, dejando paso al análisis que respecta a la forma en cuanto se emplee para profundizar de un modo específico y personal en el interior de las situaciones que conforman la narración.

No obstante, como comentábamos en el epígrafe referido a la hipótesis, estamos interesados en obtener de nuestro estudio ciertos datos cuantitativos respecto a las técnicas utilizadas por los autores estudiados y en cuanto a las diferencias en la creación surrealista de cada uno de los países estudiados. De este modo, los valores que cuantificaremos serán los siguientes:

-Cantidad de films surrealistas que podemos considerar en cada estado.

-Cortometrajes (menos de 60 minutos) y largometrajes (más de 60 minutos) surrealistas en cada uno de los estados y en la globalidad.

-Films surrealistas de animación, de imagen real y creados con técnicas mixtas (esto es, mezclando técnicas de animación con imagen real), tanto en cada estado como en cifras totales.

Si bien las definiciones para las consideraciones sobre la duración o la técnica empleada son totalmente relativas a características medibles, la decisión para considerar un film surrealista o no es algo mucho más complejo y matizable. Esta selección se hará desde una óptica basada en lo puramente interpretacional inferido a través del análisis narrativo de los films, aun siendo conscientes de que, como señala Smith (2000, p. 332), “mientras las explicaciones requieren una verificación o una falsación empírica, las interpretaciones no”, motivo por el cual nuestra propuesta intentará ceñirse a una visión científica y siempre justificada. Así, nuestro corpus expositivo se conformará a partir de obras que, tanto desde nuestro análisis como desde el de autores que se hayan aproximado a ellas anteriormente, sigan unos

patrones básicos fundamentales a la hora de catalogar a una película de surrealista.

Para poder definir dichos patrones, antes del análisis de las obras correspondientes al grueso de nuestra investigación analizaremos los textos y comportamientos de los surrealistas a lo largo del tiempo, centrándonos especialmente en los autores más cercanos al cine como lo es el caso de Ado Kyrou con su obra *Le Surréalisme au Cinéma* (1953/2005), Luis Buñuel tanto a través de sus memorias *Mi último suspiro* (1982) como a través de artículos teóricos y films o los textos incluidos en esa pieza clave para comprender el pensamiento surrealista en el cine que es la recopilación de Paul Hammond *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (1978/2000). Mediante estos y otros escritos, además del análisis de los trabajos cinematográficos abrazados y glorificados por parte del Grupo Surrealista a lo largo de su historia, estableceremos unos principios básicos necesarios a la hora de justificar las motivaciones que puedan llevarnos a considerar surrealistas los films que compongan nuestro corpus analítico.

De este modo, estas películas serán analizadas y desglosadas de manera pormenorizada, intentando establecer finalmente y de manera justificada una visión transversal de la existencia real y no solo hipotética del surrealismo dentro de las tradiciones cinematográficas de los diversos países de Centroeuropa. La dificultad que los tropos surrealistas pueden presentar a la hora de establecer narrativas discontinuas y complejas nos obligarán, en no pocas ocasiones, a plantear análisis que deban hacerse mediante una exposición pormenorizada de todos los elementos que aparezcan en cada secuencia de un film, tomando parte e intentando comprender símbolos oníricos. A estos pasajes intentaremos aproximarnos siguiendo el consejo de Berg (1989/2001, p.243), atendiendo de igual modo al contenido manifiesto y al contenido latente y siendo conscientes de que, como señala Krippendorff (1980/1997, p.30), "los mensajes no tienen un único significado que necesite 'desplegarse'. Siempre será posible contemplar los datos desde múltiples perspectivas, en especial si son de naturaleza simbólica". A partir de ello podremos acercarnos a la comprensión de cada uno de los

significantes, influencias y motivaciones que llevan a la plena significación de cada película ya que

> la mayoría de las comunicaciones no son tanto entidades fijas como desafíos ambivalentes. Desafían al lector o al analista para que los absorba y reaccione ante ellos. Solo al acercarse a estos enteros con todo su ser, el analista podrá descubrir y determinar su significado, o uno de sus significados, y así ayudar a que se cumplan. (Kracauer, 1952, p.642)

Estableceremos, por tanto, un estudio que mezcle lo descriptivo con lo analítico para relacionar los diferentes matices de cada obra, primero en conexión con la filmografía restante de cada autor, después en comparación a las cinematografías nacionales y a la propia historia del cine surrealista y por último en función de este principio transnacional que venimos explicitando para poder comprender aquello que pueda servir de unión entre los diferentes autores de nuestro estudio.

### 1.5 MARCO ESPACIOTEMPORAL

Para comprobar nuestras hipótesis debemos, primero, comprender la idiosincrasia cultural existente en los países que estudiaremos como representativos de Centroeuropa. Trataremos de entender qué principios comunes existen y qué elementos diferenciadores debemos tener en cuenta, tanto en el cine como en otros aspectos culturales y sociales que rodeen a la génesis de estas películas, intentando comprender las pretensiones de sus creadores en relación a su realidad circundante a la hora de realizarlas ya que, como señala Krippendorff (1980/1997. p.259), el objetivo de un análisis "está más allá de la sintaxis y la forma de los datos, cuya naturaleza simbólica es mediadora respecto de algo perteneciente al contexto de dichos datos", y no en vano Smith (2000, p.328) infiere de los estudios narrativos que analiza que "las narrativas de culturas diferentes difieren considerablemente en sus formas y propiedades habituales, (j) aunque la mayoría de narrativas, excepto aquellas de los niños pequeños, incluyen contexto, perspectiva, patrón, coherencia y personajes humanos o similares a los humanos (animados)". Teniendo

en cuenta esto, podremos comprender sus influencias tanto artísticas como político-sociales, intentando encontrar la profundidad de las significaciones del discurso de los films y sus posibles símbolos y automatismos creativos. Para ello, antes de nada es esencial que expliquemos qué entenderemos a lo largo del estudio por Centroeuropa, y explicar los motivos que nos llevan a adscribir bajo esta acepción a los países que analizaremos.

Es cierto que si hablamos de Centroeuropa es fácil comprender de manera general la zona geográfica a la que nos referimos, pero complejo decidir qué países formarían parte. Llama la atención que incluso hay varios puntos que reclaman o han reclamado para sí el reconocimiento como centro de Europa.[9] El término Centroeuropa, de hecho, ha sido ampliamente discutido y replanteado a lo largo del tiempo. Citando a Twardzisz (2018, p. 93), "Centroeuropa es una región geográfica, pero una sin unas fronteras claramente especificadas. Nuestra tendencia natural a dibujar un borde alrededor de una región choca con la concepción de Centroeuropa sin uno, o con uno muy vago".

De entrada, no parece haber dudas a nivel histórico en denominar a la antigua Checoslovaquia como Centroeuropa, hasta el punto que de Praga se ha llegado a decir, por su situación geográfica y su vitalismo cultural, que es 'el corazón de Europa'. De este modo, podemos escoger al menos esta definición como un punto de partida. Con esa base, y cimentándola en los estudios de Iordachi (citado en Twardzisz, 2018, p. 93), comprendemos una superposición de círculos de lo que consideramos Centroeuropa, incluyendo en el más pequeño a Polonia, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Austria y Eslovenia.

[9] Por citar algunos ejemplos, los pueblos eslovacos Kremnické Bane y Krahule han defendido ser el centro geográfico de Europa, así como Suchowola en Polonia, Rakhiv, en Ucrania occidental, Tállya en el noroeste de Hungría, o incluso la isla de Saaremaa, en Estonia o Girija, en Lituania. Esto se debe a la dificultad a la hora de plantear cuáles deberían ser los límites –históricamente cambiantes– de Europa y a la medición que se haga para considerar el centro. Por este motivo creemos que la consideración Centroeuropa, si bien tiene una lógica cuestión geográfica, debe ser planteada desde una perspectiva más centrada en la historia y en la política.

Teniendo clara una primera aproximación geográfica, ateniéndonos también a las relaciones actuales e históricas entre los países, para el presente estudio plantearemos casi esa misma selección, mas eliminando a Austria –no por razones geográficas sino políticas, al interesarnos estudiar la Centroeuropa que vivía bajo el sistema comunista después de la 2ª Guerra Mundial– y añadiendo la actual Croacia. El hecho de incluir a Croacia no es casual, pues se trata de una región que, al igual que el resto de los países escogidos –al menos todos ellos en la mayoría de su extensión territorial actual–, formó parte del Imperio Austrohúngaro además de, en la actualidad, estar dentro del marco de la Cooperación para la Defensa de Europa Central (CDEC), donde también se encuentran el resto de los países citados, aunque con Polonia solamente con un rol de observador.

Por tanto, la lista de países que estudiaremos es la que componen Polonia, República Checa y Eslovaquia (que uniremos, como ocurrió históricamente a lo largo de todo el período que estudiamos, en la denominación Checoslovaquia), Hungría y, por último, Eslovenia y Croacia (considerando estos dos bajo el paraguas de Yugoslavia, al ser el estado del que formaron parte en casi todo el siglo XX y siendo las dos únicas repúblicas yugoslavas que podríamos ver como parte de Centroeuropa).

Es importante, además, tener en cuenta las relaciones internacionales que existían a lo largo del período a estudiar, que es aquel que va desde el fin de la 2ª Guerra Mundial en 1945 hasta el comienzo de la disolución de la URSS en 1990, en el que contemplamos la implantación y la caída de gobiernos comunistas en los países a estudiar –de 1947 a 1989 en Polonia, 1948 a 1989 en Checoslovaquia, 1949 a 1989 en Hungría y 1945 a 1992 en Yugoslavia, si bien podemos asumir su fin a partir de 1990, tras las elecciones que darían comienzo a la disolución del Estado–. Por otro lado, es interesante destacar, para explicar nuestra visión de elementos comunes a las realidades diarias de los países centroeuropeos, el hecho de que a excepción del caso polaco todos estos estados formaban una suerte de frontera fundamental para la guerra fría. Se trata de estados limítrofes con el bloque occidental, que a pesar de estar situados al este del Telón de Acero estaban menos controlados

desde el Kremlin por cuestiones logísticas (con el caso yugoslavo siendo especialmente reseñable al romper las relaciones con la URSS desde 1948), y en los que las relaciones con el oeste existían, aunque de manera muchas veces ilegal. Esto nos lleva, precisamente, al interés en centrarnos en los años que se sitúan entre el final de la 2ª Guerra Mundial y el fin de la etapa comunista.

Este período es, al mismo tiempo, el que vio surgir los nuevos cines en los países capitalistas a través del *Neorrealismo* italiano a partir de los años 40, la *Nouvelle Vague* francesa y el *Free Cinema* inglés desde los 50, el *Nuevo Cine* español en los 60j movimientos que aportaban una visión innovadora en la evolución narrativa y que obviamente en el bloque del este tendrían su respuesta. De este modo, encontramos la *Nová Vlna* checoslovaca en los 60, el cine de la *Escuela Polaca* a partir de los 50 o la *Ola Negra* yugoslava de los 60 como escuelas que rompían con la historia cinematográfica de sus respectivos países. La gran diferencia reside en que mientras que en los países del bloque occidental estos nuevos films se producían con bastante libertad –sirva como grandísima excepción el citado *Nuevo Cine* español–, dependiendo casi exclusivamente de sus resultados en el mercado, la censura que se vivía bajo el comunismo en las repúblicas citadas evitó que estos nuevos cines se extendieran en el tiempo y, en muchas ocasiones, que las producciones llegasen a estrenarse o a salir del bloque.

Si a esa censura y control le sumamos el hecho de que el surrealismo es un movimiento que desde la disciplina bretoniana se declaró desde un comienzo como marcadamente marxista pero también antitotalitarista, obtenemos una combinación que resulta tremendamente interesante. Tenemos, por un lado, un cine que busca nuevas narrativas y que desde muchos sectores de la crítica se denomina surrealista; por otro, una óptica del surrealismo como movimiento marxista y subversivo; por último, una censura que desde el comunismo actúa contra las nuevas narrativas. Si a ello añadimos la propia curiosidad que nos levanta el entorno, su cinematografía y su cultura tal y como comentamos anteriormente, tenemos como resultado los motivos por los que pretendemos analizar, desde una perspectiva transnacional y comprendiendo las idiosincrasias relativas

al lugar y momento histórico, cuánto de surrealismo había en el cine centroeuropeo a lo largo de la etapa comunista.

### 1.6 ORGANIZACIÓN DEL ESTUDIO

Con la intención de crear una estructura legible y ordenada, dividiremos el estudio en cinco capítulos más la presente introducción y una conclusión, con el primero de ellos dedicado a la explicación del surrealismo y la exposición de sus características así como su relación con el arte cinematográfico y con la política comunista, para después aplicar estos conocimientos en los siguientes cuatro capítulos, cada uno referente a un estado, organizándolos en correspondencia con la posición de cada uno de ellos en el mapa, comenzando por el norte y terminando en el sur. De este modo, el orden será: Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia (en el que incluiremos, como ya hemos comentado, solamente Eslovenia y Croacia por las razones expuestas en el epígrafe anterior).

Asimismo, al comienzo de cada capítulo incluiremos una introducción en la que explicaremos a grandes rasgos el devenir histórico, cultural y cinematográfico de los territorios. Consideramos fundamental tener clara la posición política y las relaciones humanas y artísticas establecidas en cada país para poder comprender las individualidades y las razones de cada uno de los autores. Además, las influencias artísticas y las referencias históricas serán elementos comunes que se imbriquen en las narrativas de muchos de los films comentados, y por ello es esencial explicitar su origen de manera común para poder comprender los símbolos y motivaciones en su contexto adecuado, evitando además de este modo la repetición de las explicaciones referentes a dicho contexto y así poder centrar el grueso de nuestra investigación en lo fundamental: el análisis narrativo de los films escogidos.

El interior de cada uno de estos cuatro capítulos se compondrá, tras las introducciones para entender las idiosincrasias relativas a cada país, de diferentes apartados en los cuales nos acercaremos a los directores y compañías más relevantes desde la óptica del surrealismo, analizando pormenorizadamente cada uno de sus films de manera descriptiva y analítica, planteando posibles explicaciones de los

significantes y motivaciones y analizando los estudios realizados sobre dichas obras en los casos en los que los hubiere. Debido a que, como ya hemos comentado, la mayoría de la bibliografía disponible no existe en español, para facilitar la lectura evitando una excesiva presencia de textos en inglés, francés o lenguas eslavas, las citas originales han sido traducidas *ex profeso*, salvo en los casos en los que sí se haya podido consultar una edición traducida o escrita originalmente en español, tal y como se indica en la bibliografía. Para referirnos a las obras emplearemos los títulos españoles en los casos posibles, empleando como segunda opción el título internacional en inglés y, de no existir, el título en el idioma original.

No debemos olvidar tampoco que, debido a la dificultad para llevar a cabo obras que desciendan del surrealismo, existen autores que solamente se han acercado en alguna ocasión concreta o autores con filmografías demasiado exiguas como para emplear un epígrafe completo en su análisis. Por ello, finalizaremos los capítulos correspondientes a cada estado con un último apartado que referencie películas concretas que resulten necesarias para comprender el surrealismo cinematográfico, pero inscritas en filmografías de autores que no llegarían a desarrollar una carrera realmente reseñable desde la óptica que tomamos en nuestro estudio.

Todo ello nos permitirá exponer de manera clara qué films centroeuropeos deben ser considerados surrealistas y por qué así lo creemos. A partir de estos datos, intentaremos encontrar unas conclusiones al respecto de nuestras hipótesis, habiendo abarcado 45 años de historia cinematográfica en los países de Centroeuropa para comprobar si hay presencia surrealista en sus cinematografías al tiempo que entendemos los orígenes y formas de producción más extendidas dentro de esa herencia surrealista.

Recogemos, por último, las inspiradoras palabras de Chénieux-Gendron (2014) al respecto de las nuevas líneas para investigar el surrealismo en la contemporaneidad:

> Una de las investigaciones críticas más interesantes hoy en día es, sin duda, el medir la validez conceptual de las diferentes vías de inspiración que han estimulado al movimiento desde su origen, y para los artistas,

> reconocerse en las diferentes formas de invención. (p.151)

Esa será la intención que nos guíe en el presente estudio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 2. SURREALISMO, CINE Y COMUNISMO

## 2.1 ¿QUÉ ENTENDEMOS POR SURREALISMO?

La revolución cultural que supuso desde su nacimiento el surrealismo es poco equiparable a lo conseguido por ningún otro de los *ismos* que verían la luz en la primera mitad del siglo XX. Esto es debido principalmente a un carácter aglutinador con el que se buscaba, más que una revolución estética en el arte, una forma de vida basada en la rebelión interior del artista y de la sociedad. Si nos hacemos eco de las palabras de Lõwy (2000/2005):

> Contrariamente a lo que se piensa muchas veces, la temporalidad del surrealismo no es de la misma naturaleza que la de las llamadas "vanguardias artísticas", que se sucedieron unas a otras después de un efímero período de floración: fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo. Se parece más bien, de una manera profunda y durable, a la de los grandes movimientos culturales –a la vez artísticos, filosóficos y políticos– como el barroco y el romanticismo. (pp.110-111)

André Breton publicaba su primer *Manifiesto del Surrealismo* en 1924 y de ese modo se convertía en el ideólogo y líder del movimiento para el resto de su vida. Mas debemos buscar el origen etimológico unos años antes, cuando Guillaume Apollinaire creaba el texto para el programa de mano de su obra *Las tetas de Tiresias* (*Les Mamelles de Tirésias*) en 1917, subtitulándola *drama surrealista*.[10] El propio

[10] El hecho de que el nombre Surrealismo fuese recogido de la obra de Apollinaire hizo que, en un comienzo, existiesen fuertes polémicas. El origen del término llevaba a que otros autores también lo empleasen, algo que el grupo bretoniano no quería permitir para evitar una banalización del mismo. Dentro de estas luchas por el uso del término, por ejemplo los miembros del grupo llegarían a irrumpir en una representación de "danza surrealista" ideada por Valeska Gert y organizada por Yvan Goll, teniendo que intervenir la policía ante una

Breton reconoce a Apollinaire en su manifiesto el valor de haber creado el término, y atribuye a un homenaje por parte suya y de Philippe Soupault el haberlo empleado a la hora de dar nombre a su nuevo movimiento artístico (Breton, 1924/2009, p.37). No obstante, para hablar del entorno del que surgen sus ideas aun debemos retroceder un poco más en el tiempo, al momento en el que Breton descubre las teorías psicoanalíticas de Freud, entabla amistad con Apollinaire y Jacques Vaché y comienza a promulgar junto a Soupault y Louis Aragon las ideas del dadaísmo siguiendo los pasos de Tristan Tzara. Todo esto sucedía casi al unísono, alrededor de 1916-1920, y sería fundamental para establecer la visión que Breton daría a lo que hoy entendemos por surrealismo.

A través del movimiento dadaísta, Breton y su círculo, que en 1919 habían fundado la revista *Littérature*, comienzan a explorar las teorías del nuevo arte de vanguardia, rompiendo con las aspiraciones clasicistas y estableciendo también muchos de los principios que después desarrollarían en su obra. Como comenta Matthews (1986) al respecto de la relación de Breton con Dadá y con su gran teórico, Tristan Tzara:

> En Dadá vio señales de bienvenida de un rechazo del pasado. El entusiasmo y la admiración que mostraba en las cartas a Tristan Tzara antes de la llegada de este

---

pelea entre este último y André Breton (Durozoi, 1997, p.70). El propio Goll llegaría a publicar un número de una revista titulada *Surréalisme* en 1924, y acusaba al grupo de haber copiado el nombre, argumentando que ya existía una escuela surrealista formada por él, Pierre Albert-Birit y Paul Dermée. Estas acusaciones se fundamentaban en el hecho de que Goll había publicado en 1920 en Alemania dos obras de teatro que había denominado surdramas, y que en 1922 había titulado *Überrealismus* (que podríamos traducir como superrealismo, que es el significado literal de surrealismo en francés) el prefacio de su obra *Mathusalem* (Bandier, 1999, p.107). Además, el 22 de mayo de 1924 Pierre Reverdy, Max Jacob y Paul Dermée habían firmado en el diario *Paris-Soir* el lanzamiento de un grupo de vanguardia literaria bajo el nombre de surrealismo (Bandier, 1999, p.94). No obstante, ya el 11 de octubre de 1924 la revista *Nouvelles Littéraires* hablaba del surrealismo en portada, destacando un artículo sobre André Breton (Bandier, 1999, p.118), frustrando los intentos de otros autores de desarrollar sus movimientos de vanguardia bajo esa misma denominación. Con el paso del tiempo, estas discusiones se irían diluyendo y el surrealismo desde la percepción de Breton y sus acólitos se establecería como la visión hegemónica gracias a la fuerza de *La Révolution Surréaliste*, del *Manifiesto Surrealista* y de la claridad con la que éste lograba definir su movimiento.

> último a París se igualaban solo por el entusiasmo que había sentido y la admiración que había comenzado a mostrar, públicamente, por Jacques Vaché. (p.70)

La conexión de Tzara con el grupo de Breton se producía físicamente en 1920, llegando a participar en la Première Matinée de Littérature[11] tras conocer al futuro creador del surrealismo junto a Aragon, Éluard y Soupault en casa de Francis Picabia (Durozoi, 1997, pp.16-17). Desde un primer momento, la figura y las ideas dadaístas conquistaron al grupo y especialmente a Breton, que veía en el nuevo movimiento un modo de romper con lo establecido en las artes desde la iconoclasia. Sin embargo, su postura y sus ideas iban más allá de lo que veía en Dadá, y Breton terminó por comprender los principios dadaístas como un mero primer paso hacia nuevas formas artísticas, renegando de la destrucción absoluta y pretendiendo, en cierto modo, emplear el conocimiento recogido de esa destrucción para una nueva creación, avanzando siempre y evitando el estancamiento y la repetición de fórmulas. El problema que veía en las ideas de Tzara venía definido porque, tal y como Vaneigem (1977/1999, p.195) comenta, "Dadá tenía consciencia de lo negativo pero no de la necesidad de trascendencia; El surrealismo era consciente de la necesidad de trascendencia, pero no de la necesidad de la negatividad". Así, citando de nuevo a Matthews (1986) a este respecto:

> Con perfecta consistencia, André Breton se vio obligado a condenar a Dadá por avanzar en círculos, por no hacer de la negatividad el primer paso hacia el progreso, por contentarse con decir no sin, como le satisfaría, ofrecer algo a lo que uno podría seguir diciendo sí. (pp.77)

Los roces entre las visiones de Breton y Tzara habían comenzado a fraguarse cuando en 1922 el poeta rumano declinaba la invitación de Breton a formar parte del Congreso Internacional por la Determinación de las Directivas y la Defensa del Espíritu Moderno alegando que "Dadá no es moderno" (citado en Durozoi, 1997, p.36). Si analizamos la crítica retrospectiva que el de Normandía hacía en

[11] Primera Mañana de Littérature.

1952 hablando de Dadá para apuntar que había tendido a la "cretinización" (citado en Durozoi, 1997, p.39), "la evocación apunta a una doble decepción: aquella evidentemente producida por la repetición, pero más profundamente, aquella de haber diferido, mientras esperaba a que Dadá pudiese proporcionarlo, el examen que comenzaba a formar parte de *Littérature*" (Durozoi, 1997, p.39).

En esta búsqueda de la creación nacida de la destrucción dadaísta, Breton experimenta con la escritura automática a partir de 1919 junto a Soupault, descubriendo "los poderes poéticos excepcionales liberados" (Chénieux-Gendron, 2014, p.56), cuyos resultados quedarían plasmados en *Los campos magnéticos* y que en sus trabajos de 1924 compondrían *El pez soluble* (Durozoi, 1997, p.63). A partir de esas ideas exploradas, Breton decidía lanzar su *Manifiesto del Surrealismo* el 6 de septiembre de 1924, guiado por una fe absoluta en la imaginación como único camino para alcanzar lo maravilloso y lo bello. Así, Breton (1924/2009) llegaba a decir dentro de su manifiesto:

> Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas. (p.23)

Chénieux-Gendron (2014, p.84) compara la idea de la escritura automática con las ideas freudianas de las que Breton bebería, diciendo que "la técnica freudiana de las asociaciones libres pretendía proporcionar un material sobre el que se miraría el observador. No prejuzgaba, *a priori*, qué instancia precisa revelaría la técnica". Así, reconocemos esa búsqueda del inconsciente entendida en el sentido freudiano en las ideas que intentaba explorar Breton.

Del mismo modo, también adoptaba lo que denomina *maravilloso* como lo único bello: "Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello" (Breton, 1924/2009, p.27). No obstante, es importante matizar que, cuando

Breton habla de *lo maravilloso*, no debemos entenderlo desde la perspectiva del significado que le otorgamos en español, ya que si lo buscamos en el diccionario de la RAE nos devuelve un inocuo "extraordinario, excelente, admirable" (Real Academia Española, 2014), sino que nos encontramos aquí con la referencia a lo sobrenatural, del francés *merveilleux*, y que si lo consultamos en el diccionario Larousse nos lo explica como "intervención de medios y seres sobrenaturales, de la magia o de las hadas"[12] (Larousse, s.f.).

Es más, para comprender qué es el surrealismo para Breton, el propio autor nos explica un poco más sobre *lo maravilloso* dentro de este primer manifiesto:

> lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. (Breton, 1924/2009, p.29)

Con esta descripción de lo maravilloso, Breton fortalece el aire de atemporalidad de su movimiento, y establece una unión inherente al principio creador del arte, sin asumir una línea de necesaria contemporaneidad. Por su parte, Pierre Picon (1925/1983) habla del surrealismo (o del superrealismo tal y como se tradujo en un comienzo) diciendo:

> Lo que el superrealismo guarda para seducirnos como las hadas de los cuentos infantiles, es la llave de los sueños, la eterna tendencia a la ensoñación, el gusto por la aventura mental, por lo fantástico –la poesía en lo que encierra de esencial y de misterioso. Quizá los mitos no han nacido de la sola curiosidad del hombre ante los fenómenos naturales. En la imaginación existe ese don atormentador al que nada puede ser comparado, el poder

[12] En el original, *intervention de moyens et d'êtres surnaturels, de la magie, de la féerie*.

> de crear lo maravilloso para conservarlo de más en más inexplicable. (p.131)

Es, por tanto, desde esta última perspectiva que debemos ver la intención de Breton, pero sin confundirnos con una equiparación a lo fantástico ya que, como explicita Ado Kyrou (1953/2005, p.59), "no todo lo fantástico es maravilloso" y es necesario escapar de las concepciones deístas o explicativas para acercarnos a lo *maravilloso* a través de la imaginación y de la capacidad para sumergirnos de lleno en esos mundos, tal y como ocurre en los estados oníricos. Una escapatoria de lo divino que concuerda con lo que Hal Foster (1993/1997, p.19) explica al decir que "como término medieval lo maravilloso señalaba una ruptura en el orden natural que, al contrario de lo milagroso, no tiene un origen necesariamente divino", después de explicar que podemos ver dos posibilidades desarrolladas por Breton en sus obras: la belleza convulsiva y el azar objetivo.

Al respecto de estos dos términos, Matthews (1991, p.91) habla de la *belleza convulsiva* como "una fuerza disruptiva que hace sentir su presencia y su influencia oponiéndose a los cánones estéticos tradicionales. Milita contra las preconcepciones comunes del mundo físico y la relación del hombre con su entorno", mientras que Octavio Paz (1974, p.40) describe el *azar objetivo* como "una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino". Es decir, tenemos por un lado la reivindicación de la subversión de los valores estéticos establecidos de manera absoluta y rompedora, que supone una sorpresa sobre el receptor de la obra artística, y por el otro la búsqueda de aquello que encontramos de manera espontánea y amamos inmediatamente, de la visión llegada a nosotros sin necesidad imperativa de la búsqueda consciente.

Por su parte, aunque se niega a explicitar de manera clasificatoria los tipos de imágenes mentales que contempla como elementales para el surrealismo, Breton (1924/2009) explica:

> No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje

> práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. (p.52)

Esta relación de ideas sobre cómo puede generarse la imagen de la que se derivan los principios del surrealismo nos hace comprender un poco mejor la amplitud del movimiento y de las ideas originales de Breton, dando importancia al uso de la imaginación y del gusto por la potencia de las imágenes creadas en relación a su modo de afectar a los principios lógicos establecidos en el arte convencional y a buscar una libertad más acorde con las líneas del pensamiento puro. Una búsqueda que se da a través de lo imaginario, de lo fantástico, del humor o de la sorpresa que hace que lo onírico, lo oscuro y lo no existente cobre fuerza frente a lo lógico y realista.

Tampoco debemos olvidar que el gran éxito que tuvo el surrealismo en cuanto a la popularización de sus ideas jugó parcialmente en su contra, convirtiendo el término *surrealismo*, o más bien el adjetivo *surrealista*, en una palabra de uso común y, demasiado habitualmente, asociado a cualquier elemento extraño o absurdo. Hasta el punto de que, si consultamos el diccionario de la RAE, encontramos en su tercera acepción: "adj. Irracional o absurdo" (Real Academia Española, 2014). De todos modos, en el *Manifiesto Surrealista* el propio Breton postulaba por primera vez una definición de lo que es el surrealismo, a la que nos adscribiremos en el presente estudio como principio desde el cual comprender qué es o no surrealista. Sus palabras textuales son las siguientes:

> SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el

> funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (Breton, 1924/2009, p.39)

Con esta definición podemos, por tanto, establecer una base desde la que trabajar y comprender el surrealismo a lo largo del tiempo y en las diferentes artes que abrazaron las tesis de Breton. La idea básica que se trasluce de todo lo que hemos comentado es el hecho de que para Breton lo fundamentalmente surrealista es aquello que viene directamente de la imaginación, aquello que no existe en nuestra realidad física sino en nuestra realidad mental pues ahí es donde está su verdad. Se opone completamente al academicismo en pos de defender la búsqueda de un plano interior para plasmarlo artísticamente, de tal modo que, como destaca Bandier (1999, p.295), "los documentos colectivos publicados bajo la etiqueta surrealista ofrecen una producción caracterizada por la riqueza y la variedad de referencias recogidas tanto de la cultura popular como de las formas más clásicas de la cultura legítima". De ahí que no dudase en señalar al sueño y a las alucinaciones mentales como fuente a la que aspirar con su arte, llegando a decir: "creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar" (Breton, 1924/2009, pp.26-27) o que "todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que éstos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones" (Breton, 1924/2009, p.49). El arte surrealista es, por tanto, un arte donde *lo maravilloso* se funde con nuestra percepción no solamente intelectual, sino también espiritual y emocional al tiempo que, por supuesto, con las formas artísticas que nos han influido, independientemente de su origen. Así, Lõwy (2000/2005) definiría al surrealismo como

> un cierto *estado del espíritu*. Un estado de insumisión, de negatividad, de revuelta, que extrae su fuerza positiva erótica y poética de las profundidades cristalinas del

> inconsciente, de los abismos insomnes del deseo, del pozo mágico del principio de placer, de las músicas incandescentes de la imaginación. Esta actividad del espíritu está presente no solo en las "obras" –que pueblan los museos y las bibliotecas–, sino también en los juegos, los paseos, las actitudes, los comportamientos. (pp.15-16)

Las ideas sobre el nuevo arte establecido por Breton comenzaron a interesar tanto a creadores que pertenecían a sus círculos como a foráneos que terminarían acercándose a París para ser parte de ese ambiente. El grupo bretoniano se establecía el 11 de octubre de 1924 en la parisina Rue de Grenelle, anunciando la salida en breve de su revista *La Révolution Surréaliste*,[13] que terminaría viendo la luz en diciembre y se convertiría en una publicación esencial para la experimentación surrealista y la expansión y exposición del ideario del grupo en sus inicios. El movimiento se establecía con un carácter colectivo y sus miembros pretendían trabajar en una misma dirección: "recopilar todas las comunicaciones posibles relacionadas con las formas en que es posible recoger la actividad inconsciente del espíritu" (Durozoi, 1997, p.69). La gran cantidad de artistas influenciados dio como resultado algunas obras asombrosas, y muchos de los autores que participaron de las reuniones del grupo de los surrealistas de Breton se citan entre los grandes del siglo XX. Hablamos de Louis Aragon, de Salvador Dalí, de Paul Éluard, de René Magritte, de Man Ray, de Joan Miró, de Luis Buñuelj Sin embargo, las pretensiones de Breton, en constante evolución, cambiaron a lo largo de los años y él mismo renegaría de muchas de las obras acusándolas de no ser surrealistas, ya fuese por un exceso en la repetición de motivos de sus autores o por simple distanciamiento de su círculo y su filosofía de vida.[14]

Ya en el Segundo Manifiesto del Surrealismo se puede encontrar una feroz crítica a todos los miembros que por diversos motivos

[13] La revolución surrealista.

[14] Por ejemplo, en mayo de 1926, tras una decoración creada por Max Ernst y Joan Miró para la representación de ballet de Diaghilev de *Romeo y Julieta*, en el número 7 de *La Révolution Surréaliste* Breton y Aragon hacían una dura crítica al trabajo realizado, acusándoles de colaborar con una moral equivocada, que llevaba al desmantelamiento de la idea surrealista (Durozoi, 1997, p.121).

habían salido de su círculo, hablando de los abandonos de autores como Antonin Artaud, Georges Limbour, Joseph Delteil o Robert Desnos. De éste último Breton (1924/2009, p.42) había dicho en el Primer Manifiesto que quizás fuese el que "está más cerca de la verdad surrealista" y que "ha justificado plenamente las esperanzas que puse en el surrealismo, y me ha inducido a esperar aún más de él" para pasar, en esos cinco años, a exonerarle de las obligaciones con el grupo por su pretensión de actuar artísticamente enfocándose al plano de lo real, aunque sin negar una "cierta tristeza" (Breton, 1929/2009, p.179) y su "función necesaria e inolvidable" dentro del surrealismo. En respuesta, Desnos intentaría infructuosamente instituir "su propia forma de surrealismo, un surrealismo más populista abierto a mucho más público que antes" (Conley, 2003, p.67) cuando escribía que "para los surrealistas, sólo hay una realidad única, entera, abierta a todos" (Desnos, 1930/1999, p.487).[15] Es famosa, también, la expulsión de Salvador Dalí, a quien en 1935 Breton todavía citaba destacando su gran descubrimiento para la aplicación del surrealismo a las artes gráficas por medio de la actividad crítico-paranoica (Breton, 1935/2009, pp.250-251), a través de la cual las imágenes cobraban sentido mediante la representación de objetos completamente diferentes de su significado.[16]

De todos modos, pese a la tremenda exigencia que Breton establecía a la hora de considerar a un artista o a una obra como digna

[15] Tras el Segundo Manifiesto de Breton, Desnos escribiría su propio Manifiesto Surrealista, denominándolo *Tercer Manifiesto del Surrealismo* y publicándolo el 1 de marzo de 1930 en *Le Courrier Littéraire*, donde criticaba duramente al surrealismo bretoniano por encontrarlo demasiado "centrado, elitista y autocrático" (Conley, 2003, p.67) y llegando a decir de Breton que "es la clase de persona que vive de la idea de la revolución y no de su acto" (Desnos, 1930/1999, p.487).

[16] Desde que Dalí había puesto la cara de Lenin en el cuerpo de Guillermo Tell, que representaba a su padre, para provocar a los surrealistas y había renunciado a criticar a Hitler públicamente, Breton había perdido la confianza en el pintor catalán, habiendo convocado una asamblea general para terminar apartándolo del grupo el 5 de febrero de 1934. Tras ella, en un principio se le permitió seguir siendo parte del surrealismo aunque Breton comenzaría a referirse a él con el anagrama de su nombre *Avida Dollars* por su visión excesivamente mercantilista del arte, asumiendo una distancia entre el grupo bretoniano y el pintor de Figueres. Cuando Dalí volvió a España elogiando la figura de Franco, la situación era imposible para entenderse desde la postura marxista de Breton, que lo expulsaría definitivamente del movimiento.

de ser denominada surrealista, también debemos resaltar una cierta apertura, sobre todo a la hora de cimentar las ideas surrealistas sobre el trabajo de autores ya consagrados cuando dice que Jonathan Swift es surrealista en la maldad, el marqués de Sade en el sadismo, Edgar Allan Poe en la aventura, Baudelaire en la moral, Jarry en la absenta o que Victor Hugo es surrealista cuando no es tonto, entre otros (Breton, 1924/2009, p.40). Una manera de establecer una definición del surrealismo a través de ejemplos que conseguía convertirlo en un movimiento más allá de lo meramente artístico para darle una multidimensionalidad temporal e ideológica. Dotaba al ideario de una explicación dentro de la obra de autores ya reconocidos, se servía de la iconoclasia mordaz con comentarios como el de Victor Hugo y hacía entrever las ideas básicas sobre las cuales planteaba el acercamiento a *lo maravilloso* y lo bello.

Es curioso, si tenemos en cuenta su devenir posterior, que en un principio las ideas expresadas en el Manifiesto Surrealista estuviesen centradas en la literatura y dejasen de lado las artes plásticas, hasta tal punto que Max Morise (1924) ponía en duda las posibilidades de la pintura como arte surrealista ya que

> el curso del pensamiento no puede ser considerado desde un modo estático. Frente al tiempo que uno tarda en comprender un texto escrito, un cuadro o una escultura son percibidos solamente en el espacio y sus diferentes regiones aparecen simultáneamente. No parece que ningún pintor haya sido capaz hasta ahora de contar una serie de imágenes, porque no podemos pararnos en el procedimiento de los pintores primitivos que representaban en varios lugares del lienzo las escenas sucesivas que se imaginaban. (p.26)

No obstante, la aparición de pintores como Joan Miró, Georges Papazoff, Max Ernst o Paul Klee hizo necesaria una mayor reflexión al respecto. Breton (1925, p.6) escribía en *La Révolution Surréaliste* el artículo *Surréalisme et la Peinture*, describiendo al ojo como un dispositivo que "existe en estado salvaje" y que "preside en el intercambio convencional de imágenes que exige, según parece, la

navegación del espíritu", manifestando de este modo su convencimiento de la posibilidad de explicitar los principios del surrealismo a través de la pintura y el resto de las artes plásticas. En el artículo, lejos de validar o ejemplificar lo que él entiende por pintura surrealista, expone las posibilidades y las necesidades de que los pintores abandonen la representación externalizada de los objetos para referirse a un modelo puramente interior, terminando por elogiar las experimentaciones de Picasso desde el cubismo.

Gracias a esta nueva línea de trabajo dentro del Grupo Surrealista que fueron las artes plásticas, el 13 de noviembre de 1925 se inauguraba la primera exposición de pintura surrealista en la galería Pierre (Durozoi, 1997, p.124). Una exposición colectiva que reunía trabajos plásticos de Picasso, Arp, Klee, Masson, Ernst, Pierre Roy, De Chirico y Man Ray. Unos meses más tarde, el 26 de marzo de 1926, abría en el número 16 de la calle Jacques-Callot una galería surrealista, con Marcel Fourrier en el cargo de gerente y André Breton ejerciendo como consejero. De este modo, se establecía de manera continua y claramente marcada la existencia y aceptación de las artes plásticas como una ramificación más de las teorías del surrealismo.

### 2.2 El Surrealismo y el cine

En el aspecto que nos concierne, que es el cinematográfico, el propio Breton puso de manifiesto "el extraordinario potencial de extrañamiento poético que la imagen fílmica y el montaje parecían ofrecer" (Powrie, 2006, p.21), hasta el punto de que junto a Jacques Vaché, "Breton solía provocarse el efecto intoxicante de una rápida sucesión de secuencias ilógicas yendo de un cine a otro, en cualquier punto de la proyección, y sin atender al argumento, al título o al autor del film". También Morise (1924, p.26), en el texto en el que ponía en duda la posibilidad de la pintura surrealista por mostrar simultáneamente todo el conjunto de la obra, afirmaba que el cine sería más factible como arte surrealista puesto que "el cine –un cine sofisticado que dejase de lado las formalidades técnicas–, nos abre una vía hacia la solución de este problema". Incluso, tal y como señala

Charles Warner (2007, p.6), Henri Langlois[17] llegaría a desarrollar un interés especial en el cine surrealista, ayudando a difundirlo en cine-clubs, además de defender que el surrealismo "tenía sus mayores afinidades con el cine", habiendo llegado a ser fundamental para el nacimiento del movimiento.

Si reflexionamos al respecto, los cambios de imagen, el juego con el tiempo narrativo y la proximidad de la imagen filmada con la realidad acercan a este arte más que a ningún otro a los mecanismos con los que se crean los sueños y el pensamiento. No es extraño, tampoco, que en muchas ocasiones como durmientes tengamos la sensación de soñar desde el exterior de nosotros mismos y vernos, como si fuésemos protagonistas de una película, desde dicha externalidad. Además, los automatismos mentales mediante los cuales en un sueño podemos pasar de estar en un barco en nuestra infancia a, con un solo giro de cabeza, enfrentarnos a un demonio en la cocina de nuestro piso de estudiantes, son los mismos que la narrativa cinematográfica ha sabido hacer suyos. Como comenta Kyrou (1953/2005, p.15) "es esta apariencia de vida 'real' lo que supone uno de los factores principales de la atracción irresistible que ejerce el cine sobre las multitudes". Muchos otros estudiosos del surrealismo han hecho reflexiones semejantes, como Jean Goudal (1925/2000) cuando consideraba que el cine

> constituye una alucinación consciente, y utiliza esta fusión de sueño y consciencia que el surrealismo querría ver realizado en los dominios literarios. Estas imágenes en movimiento nos engañan, dejándonos con una conciencia confusa respecto a nuestra propia personalidad y dejándonos evocar, si fuese necesario, los recursos de nuestra propia memoria. (p.89)

Palabras similares serían las de Jacques-B. Brunius (1954/1987):

[17] Henri Langlois fue archivista cinematográfico, co-fundador junto a Jean Mitry y Georges Franju en 1936 de la Cinémathèque Française y una influencia notable para el desarrollo de las ideas cinematográficas que darían nacimiento a la *Nouvelle Vague.*

> El cine, como el pensamiento o como el sueño, escoge algunos gestos, los aleja o los agranda, elimina otros, hace pasar muchas horas, siglos o kilómetros en unos segundos, acelera, se ralentiza, se para, va hacia atrás. Es imposible imaginar un espejo más fiel a la representación mental. A pesar de los deseos de la mayoría de los cineastas, el cine es la *menos realista de las artes*, incluso aunque la reproducción fotográfica haya creado con éxito una ilusión de la realidad concreta de cada elemento por separado. (p.70)

Gracias a estos recursos, desde el comienzo los surrealistas encontraron *lo maravilloso* en el cine:

> lo *maravilloso*, al lado de lo cual los méritos de una película cuentan poco, reside en la facultad delegada del primero que llegue para abstraerse de su propia vida cuando le apetezca, al menos en las ciudades, tan pronto traspasa una de las puertas amortiguadas que guían a la oscuridad. Desde el momento en que se sienta hasta el momento en el que se desliza dentro de la ficción que evoluciona ante sus ojos, pasa por un punto crítico tan cautivador e imperceptible como la unión entre la vigilia y el sueño (el libro, e incluso el teatro, son incomparablemente más lentos a la hora de producir esta descarga). (Breton, 1951/2000, pp.73-74)

Vemos, por tanto, que Breton encuentra equiparables las sensaciones provocadas por el sueño a aquellas que nos provoca una película. De hecho, va incluso más allá y une esta sensación con la del misterio religioso al decir que "es una manera de ir al cine como otros van a la iglesia y creo que, en cierto modo, independientemente de lo que se está proyectando, es allí donde se celebra el único *misterio absolutamente moderno*" (Breton, 1951/2000, p.74). Su reflexión sobre la percepción cinematográfica se asemeja, también, a la de Buñuel (1982):

> Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale

> a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación. (pp.70-71)

Cabe destacar, además, que los surrealistas desarrollaron un gran amor por el séptimo arte y encontraron en él un disfrute único, defendiendo este valor en su relación con el sueño que hemos citado, pero llegando incluso a la búsqueda de lo maravilloso en los films considerados malos. Por ejemplo, Breton (1951/2000, p.75) decía que "siempre en busca de una desorientación creciente, hubo un tiempo en el que encontré deleite en las producciones cinematográficas más miserables". Del mismo modo, Ado Kyrou (1953/2005, p.297) nos pedía antes de hablar de cómo efectuar una crítica surrealista: "aprended a ver las películas 'malas', a veces son sublimes".

Pero no solo en el cine "malo" eran capaces de encontrar el placer estético los surrealistas. Bien sabida es la afición que tenían por las películas de Buster Keaton o de Mack Sennett. Por ejemplo, Buñuel escribía un texto en *Cahiers d'Art* en 1927 defendiendo *El colegial* (James W. Horne, 1927), protagonizada por Keaton, o Breton decía que los primeros films que le llamaron la atención eran aquellos de Sennett, el primer Chaplin o Al St. John, dando también validez a los seriales de Feuillade (Breton, 1951/2000, p.73). Ado Kyrou, el miembro del Grupo Surrealista que más indagó en la teoría sobre la relación entre el cine y el surrealismo, llegaría a destacar elementos surrealistas en todo tipo de obras, desde la transgresión de las leyes naturales de *Frankenstein* (James Whale, 1931) (Kyrou, 1953/2005, p.84) al sadismo de *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932) (Kyrou, 1953/2005, p.87), pasando por las cualidades oníricas de *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), que ve como una prolongación alucinatoria de la violencia (Kyrou, 1953/2005, p.225), o

la deliciosa blasfemia que encuentra en *Moby Dick* (John Huston, 1956) (Kyrou, 1953/2005, p.185).

Eso sí, tampoco podemos olvidar que, desde el grupo, podemos encontrarnos miembros como Benjamin Péret (1951/2000) que dejaron claro un desprecio por la deriva realista y alejada de lo maravilloso en el cine comercial:

> Ningún medio de expresión ha generado tantas esperanzas como el cine. Con el cine no solo cualquier cosa es posible, sino que lo maravilloso está al alcance. Y sin embargo nunca hemos visto una desproporción tan grande entre sus posibilidades y la mediocridad de sus resultados. (p.59)

Un texto que se asemeja a lo escrito por Robert Desnos (1927/1999) cuando, pidiendo cambiar el cine, decía:

> Lo que le pedimos al cine es lo imposible, lo inesperado, el sueño, la sorpresa, el lirismo que elimina la bajeza de las almas y las precipita entusiastas a las barricadas y a las aventuras; lo que le pedimos al cine es lo que el amor y la vida nos niegan, es el misterio, es el milagro.
> El cine que se enreda en prejuicios artísticos responde cada vez menos a estos deseos. (p.415)

Una decepción sobre las tendencias de la industria cinematográfica que André Breton (1951/2000) compartía:

> "Sabemos ahora", dije en alguna ocasión, "que la poesía debe *guiar a algún lado*". El cine tenía todo lo necesario para sumarse a esta visión, pero si cogemos el conjunto –seamos específicos: allí donde su actividad controlada se refiere– lo mínimo que uno puede decir es que no se ha dado ni un paso en esa dirección. (pp.76-77)

Es curioso, considerando su gusto por el cine, aunque comprensible por su disgusto en la deriva tomada por el mismo, que tal y como comenta Pablo Bergami G. Barbosa (2012),

> la lista de films que recibieron la aprobación del guardián de la revolución, André Breton, consta solamente de dos títulos: *Un Perro Andaluz* del dúo Buñuel/Dalí y *La Edad de Oro*, el film surrealista por excelencia, realizado por Luis Buñuel (con una colaboración puntual de Dalí). Incluso si no nos importa la etiqueta de autenticidad otorgada por Breton, el catálogo extendido de los films surrealistas no medra considerablemente. (p.124)

En términos similares habla Ado Kyrou (1953/2005, p.193) cuando dice, al estudiar la relación existente entre el surrealismo y el cine a mediados del siglo pasado que "las obras conscientemente surrealistas son desesperantemente raras".

En plena coherencia con estas declaraciones, el cine que ejecutaron los surrealistas, como veremos ahora, distaba mucho de ese cine popular del que solo destacaban valores concretos, orientándose hacia una búsqueda mucho más activa de la expansión de lo onírico y su fusión con la narración cinematográfica. Recogiendo el pensamiento de Brunius (1954/1987, p.71), "en esa ampliación de la realidad que es lo maravilloso, en esa prolongación de la psicología que es el sueño, el cine puede reinar sin rival". De este modo el resultado, cuando hablamos de cine surrealista, nos lleva al planteamiento de Paul Hammond (2000, p.4) observando que tanto en su producción como en su consumo "es una empresa marginal y utópica, al mismo tiempo escandalosa y prefigurativa, lúdica y lúcida".

Como ya hemos comentado, una de las pocas películas a las que Breton dio el visto bueno como cine puramente surrealista fue *Un perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929). De ella debemos destacar cómo los dos artistas y amigos Luis Buñuel y Salvador Dalí se unieron para crear un cortometraje inspirado en sus sueños sin coherencia narrativa y saltándose todos los principios habitualmente establecidos en el arte cinematográfico. No pretendemos hacer aquí un análisis profundo del film, que a pesar de sus escasos 15 minutos podría darnos para hablar a lo largo de un estudio completo. Sin embargo, para entender qué es lo que comprenderemos como cine surrealista y por qué el corpus fílmico que escogeremos es el que es, sí conviene

destacar determinados elementos que nos expliquen por qué a pesar de no ser el primer film realizado con intención de ser surrealista se convertiría en la obra esencial dentro de los códigos del surrealismo aplicado al séptimo arte.

Buñuel y Dalí nos ofrecen, ya en la primera secuencia, el famoso plano del ojo cortado por la navaja que el propio Buñuel sostiene. La toma en la cual el director aragonés corta el ojo de una mujer se yuxtapone al de una nube pasando ante la luna, estableciendo una comparativa estética. Según las declaraciones de Buñuel (1982, p.102) esa imagen es parte, además, de un sueño que tuvo. Entramos de lleno al campo de lo onírico disfrazado de metáfora, convirtiéndose este que describimos en un plano esencial para la comprensión de las imposibles estéticas surrealistas. A partir de este primer segmento, el cortometraje se estructura en base a secuencias apenas relacionadas, en las que la imaginería onírica y crítico-paranoica se desata. Entre otras cosas, podemos encontrarnos a un hombre con hormigas que le pululan por las manos –imagen sacada directamente de un sueño de Dalí–, o aquella secuencia en la que dos frailes maristas están atados a unos pianos que el protagonista intenta arrastrar con dos burros muertos encima.

La fuerza de las imágenes genera una suerte de poema visual que se estructura desde el interior de la mente de sus dos creadores, rompiendo con la moral y asemejándose a un sueño en sus formas, a pesar de no explicitar tal cosa en ningún momento. Como señala R. Bruce Elder (2015), *Un perro andaluz*

> demuestra por qué los surrealistas consideraban al cine el mayor arte: una película es una alucinación consciente. En su realismo, la película parece una percepción; en las relaciones ilógicas entre sus imágenes (que se revelan totalmente solo a través de una atención devota), y en su cambio de espacios y tiempos, parece una alucinación. (p.384)

Según el mismo Buñuel haría saber después, el cineasta había asistido al estreno de *Un perro andaluz* con un puñado de piedras en sus bolsillos para lanzárselas al público en caso de que la proyección

resultase un desastre (Lowenstein, 2010, p.101 y Buñuel, 1982, p.105). Sin embargo, ante los aplausos que se escucharon al final del film, Buñuel dejó caer las piedras una por una. El Grupo Surrealista había dado, por fin, con una obra cinematográfica perfectamente asimilable en los cánones de sus ideas artísticas, y tanto Dalí como Buñuel pasaban a formar parte esencial del grupo liderado por André Breton. En ese mismo período, el de Figueres preguntaba al de Calanda en una entrevista sobre si en Europa se podía aspirar al cine surrealista, a lo que Buñuel (1929/2015, p.34) respondía: "es al único al cual podíamos ventajosamente aspirar. Pero este, más o menos, se ajusta también a las ideas de arte, porque tiene que dejar de ser industria, ya que le sería imposible amortizar ni un solo film". Se muestra, así, un firme defensor ya no solo del cine como base para el surrealismo, sino también como un opositor al mercado artístico, siguiendo su congruencia con el ideario original tanto del surrealismo como anteriormente del Dadá y del antiarte.

Al año siguiente, en 1930, Buñuel dirigiría la segunda colaboración en el cine entre él y Salvador Dalí, aunque este último ayudaría solamente en ciertos aspectos de la escritura del guion. Se trata de *La edad de oro* (*L'âge d'or*). Una obra en la que, con una perspectiva más narrativa que en *Un perro andaluz*, encontramos "una carga crítica muy intensa, contra la iglesia, contra la política, contra la moral social, es un canto al *amour fou*, y todo ello bajo el amparo de lo que podríamos llamar el surrealismo oficial bretoniano del momento" (Minguet, 2003, p.118). Si bien es un film cuya repercusión en la historia del cine fue menor debido a que sus productores, los vizcondes de Noailles, cedieron ante la presión de los sectores más reaccionarios de su entorno y guardaron la película bajo candado tras varios pases llenos de polémica (Ortiz, 1985, pp.341-342), los surrealistas no pararon de aclamarla. Por ejemplo, Breton diría de ella en *El amor loco* (*L'Amour Fou*):

> sigue siendo, hoy, la única tentativa de exaltación del amor absoluto tal y como yo lo concibo, y las violentas reacciones a las que dio lugar su proyección en París sólo contribuyeron a reforzarme en la idea de su incomparable valor. (Breton, 1937/2008, p.89)

De este modo Buñuel y Dalí, dos miembros que poco tiempo después abandonarían el Grupo Surrealista, se convertían en los grandes representantes, con tan solo dos films, del cine surrealista. Ya hemos hablado de la expulsión de Dalí, pero Buñuel se iría por su propio pie del grupo. Él mismo explica la separación en sus memorias, *Mi último suspiro*, diciendo:

> Participé en las actividades del grupo surrealista hasta 1932 (...). Además de las disensiones políticas, contribuía también a alejarme del surrealismo una cierta inclinación hacia el esnobismo de lujo que advertía en él. La primera vez, me sorprendió mucho ver en el escaparate de una librería del boulevard Raspail las fotografías de Breton y Éluard (...). Cuando les hablé de ello, me dijeron que tenían perfecto derecho a dar realce a sus obras.
> No me entusiasmó el lanzamiento de la revista *Minotaure*, objeto burgués y mundano por excelencia. Poco a poco, dejé de asistir a las reuniones y salí del grupo con la misma naturalidad con que había entrado en él. (Buñuel, 1982, pp.135-136)

Con todo, al igual que ocurriría con Dalí, Buñuel no consideraría haber abandonado jamás el surrealismo, sino que buscaría su propia vía, fuera del grupo de Breton y sin sentir la necesidad de su aprobación. Así, en 1957 contestaba a una entrevista que Guillermo Cabrera Infante le hacía para *Carteles* diciendo que "el surrealismo no es un estado de ánimo. Es una manera de ver la vida. No se deja de ser surrealista. También es muy difícil convertirse al surrealismo" (Buñuel, 1957/2015, p.55). De este modo, aunque desde fuera del círculo surrealista, Buñuel continuaría dirigiendo films que en mayor o menor medida se suelen encuadrar dentro del surrealismo. En ellos, mantendría un mensaje siempre estructurado contra la burguesía y contra la religión como obsesiones vitales, al tiempo que en defensa de los más desfavorecidos.

Por su parte, Dalí también volvería a esta relación entre el surrealismo y el cine, aunque en mucha menor medida que Buñuel. En 1932 publicaba un guion surrealista titulado *Babaouo*, que contenía

gran parte de los tropos habituales en sus pinturas de la época, y resultaba ser una serie de secuencias inconexas en las que el pintor intentaba buscar el valor de las imágenes automáticas del mismo modo que habían hecho en *Un perro andaluz*, enfrentándose a Buñuel por las desavenencias durante la creación de *La edad de oro*. De hecho, tal y como comenta Elliott H. King (2007):

> Parece precisamente el tipo de film que Dalí intentaba hacer apoyar a Buñuel, y con su explícito subtítulo "*C'est un film surréaliste!*" (¡Es una película surrealista!), Dalí no podría haber sido más claro acerca de que consideraba esta sucesión de imágenes en línea con lo que un film surrealista debía ser. (p.52)

El guion, sin embargo, no se convertiría en imágenes durante la vida de Dalí, a pesar de sus intentos para que incluso fuese producida en Hollywood.[18] *Babaouo* se rodaría, ya como homenaje, en una versión dirigida en el año 2000 por Manuel Cussó-Ferrer para la Fundación Gala-Dalí. Algo similar a lo que ocurría con *Destino*, la colaboración entre el de Figueres y Walt Disney, con una animación de 7 minutos recuperada para ser exhibida en 2003, o con los guiones jamás realizados *Giraffes on Horseback Salad* (escrito en 1937 para los Hermanos Marx), *La carretilla de carne* (1931) o *La cabra sanitaria* (1930-1931). Con todo, la incursión más recordada de Dalí en el cine comercial sería en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945). En ella, el director inglés pensó específicamente en el pintor para ayudarle a ambientar el sueño en el que se desvelaba, parcialmente y desde el simbolismo, el asesinato que daba pie a la trama.[19]

Si bien *La edad de oro* y *Un perro andaluz* son en gran medida las dos grandes películas del surrealismo aceptadas de manera universal y, más importante, por el propio Breton, no son ni las únicas ni las primeras que podemos destacar. Tradicionalmente se considera

[18] Para más información sobre esta historia, recomendamos consultar Gubern, R. y Hammond, P. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra. pp.139-143.

[19] Según los rumores, la idea de Dalí superaba los 20 minutos de duración, habiendo sido recortada hasta los poco más de 2 minutos que vemos en pantalla, aunque las investigaciones posteriores dejan bastante claro que realmente solo se trató de un corte de alrededor de un minuto (King, 2007, pp.74-75).

como la primera película surrealista *Entreacto* (*Entr'acte*, René Clair, 1924), escrito por Francis Picabia. Sin embargo, no podemos hablar de un film surrealista *per se*, ya que el propio Picabia, que venía de tener relación con Breton y los surrealistas a través del dadaísmo, negaba los principios surrealistas y en ese 1924 estaba estableciendo su propia continuación del Dadá, el *Instantaneísmo*, que tal y como lo define Elder (2015, p.185) "era una celebración del momento vivido inmediatamente en toda su intensidad y transitoriedad", en el que se mezclaba mucho del gusto por la provocación antiartística de Dadá con una obsesión por la alegría del movimiento. Las ideas instantaneístas de Picabia se sumaban al trabajo de René Clair, influido enormemente por las teorías del cine impresionista, de tal modo que se apreciaba que Clair y Picabia "aprovecharon la oportunidad para ridiculizar las convenciones morales y sociales, matando al aburrimiento de la vida moderna en pos de la fantasía libre" (Kyrou, 1953/2005, p.198), lo que los acercaba a las ideas del surrealismo. Mas debemos hacer caso al análisis que hace Elder (2015) del film:

> *Entreacto* estaba hecho mayoritariamente por un joven que estaba entusiasmado por el arte Dadá, en colaboración con un artista Dadá importante y con la ayuda de participantes del movimiento Dadá de París. Manifiesta aspectos del espíritu Dadá, pero es demasiado discursivo (y por tanto demasiado atado a la razón) para ser realmente un trabajo Dadá. (p.185)

Por tanto, *Entreacto* se relacionaría con los films surrealistas posteriores en su trabajo con las imágenes automáticas y su actitud contraria a la moral contemporánea, pero estaba lejos de la intención psicológica del surrealismo, dándole mayor importancia al aspecto técnico y al impacto directo que a las posibilidades emocionales del discurso fílmico.

Otro film relacionado con el surrealismo pero fallido en su intención, o al menos tal y como lo hicieron saber los miembros del grupo de Breton, fue *La concha y el reverendo* (*La Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac, 1928), escrito por el entonces miembro

del grupo Antonin Artaud, que venía de colaborar en *Napoleón* (Abel Gance, 1927) y *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928) y después desarrollaría los principios del *Teatro de la Crueldad*.[20] Sin embargo, el propio Artaud clamó contra Dulac esgrimiendo que había estropeado su guion y Breton, posicionado con su compañero de grupo, consideró que el film "no era más que 'un ensayo estético'" (Powrie, 2006, p.24).

Con los surrealistas criticando su formalismo y lo edulcorado de sus imágenes, Artaud llegó a expresar que con su guion buscaba un "golpe en el ojo" (Powrie, 2006, p.25), oponiéndose a la "exploración abstracta o formalista del lenguaje visual del cine, mientras enfatizaba la idea de capturar el irreconocible, y aun así increíble, despliegue de los sueños, la manifestación de los impulsos y deseos inconscientes" (Powrie, 2006, pp.21-22). De este modo comprendemos que la pretensión de Dulac de contar narrativamente un sueño rompía, para los surrealistas, con su idea básica del trabajo que debería llevar al cine a ser realmente surrealista, en la que ese onirismo sería parte de la realidad y viceversa haciendo un todo conjunto y no compartimentos estancos.

El propio Artaud sería autor de varios guiones que no llegarían a verse convertidos en películas. Por ejemplo Kyrou (1953/2005, pp.207-208) destaca que en *La Révolte du Boucher*, que vería luz en el número especial sobre Artaud de la revista *K* de junio de 1948, nos hablaba de la alienación de un personaje de modo que el guion es un "intento interesante de destruir la noción 'tiempo' a través de los medios cinematográficos", o en *Les 32*, sobre un vampiro que entierra 32 mujeres en una cueva. Desgraciadamente, estos trabajos, de los cuales Kyrou aun destacaba un guion sin título, una adaptación de *El monje* de Matthew Gregory Lewis[21] o varios proyectos que nunca se

[20] Una idea que intentaba promover que el teatro crease un impacto directo en el espectador, a través de situaciones que le hagan comprender el sufrimiento de la existencia, intentando devolver al teatro una dimensión ritual, sagrada y metafísica.

[21] Curiosamente, el propio Ado Kyrou dirigiría en 1972 una adaptación de esa misma obra, con guion de Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière y Antonio Troiso.

harían públicos y Artaud solamente comentaba a través de cartas, nunca llegarían a rodarse.[22]

No solamente los guiones de Artaud se quedaron sin llegar a ser filmados. De hecho, pocos de los intentos del Grupo Surrealista por acercarse al cine llegaron a buen puerto e incluso hay autores, como Moine y Taminiaux (2006, p.100), que han llegado a describir los guiones de los surrealistas como un género literario en sí mismo. En 1935, Breton, Eluard y Man Ray intentan improvisar un film, con texto de los dos primeros y realización del tercero. Sin embargo, la idea fue interrumpida y solamente han pasado a la historia varias fotos publicadas en *Les Cahiers d'art* bajo el título *Essai de Simulation de Délire Cinématographique*.[23] Este no era el primer intento del líder y creador del surrealismo por conseguir acercarse al arte cinematográfico. En 1929 había ideado junto a Albert Valentin una adaptación de *La cortina carmesí* (*Rideau Cramoisi*) de Barbey d'Aurevilly,[24] un texto que le interesaba por "su grandeza erótica y la curiosa irradiación que emana de la heroína, verdadera mujer-enigma" (Kyrou, 1953/2005, p.214), unos valores que hicieron que ningún productor se arriesgase a colaborar en el rodaje. Más adelante, en 1939, Breton aun volvería a intentar rodar en Nueva York un proyecto más cercano a la publicidad, pero también infructuosamente. De este modo, siempre nos quedará la duda de hasta dónde podrían llegar las exploraciones bretonianas en la práctica cinematográfica.

De los films nacidos de los miembros del Grupo Surrealista que sí se llegaron a producir se destacan, además de los ya citados, los films de Man Ray. No deja de ser curioso que uno de sus cortometrajes, *Les Mystères du Château de Dé* (1929), llegase a formar parte de una suerte de programa doble con *Un perro andaluz* en uno de los

[22] Así, la relación efectiva entre Artaud y el cine se quedaría solamente en esa *La concha y el reverendo*, un guion para el documental *Regards Sur la Folie* (Mario Ruspoli, 1962), que en su profundización sobre la vida de personas con problemas mentales dentro de un psiquiátrico no dejaba de mantener una ascendencia relativa al surrealismo a pesar de que Artaud ya no formase parte del grupo, y varias apariciones como actor además de las ya citadas en *Napoleón* y *La pasión de Juana de Arco*.

[23] Ensayo de simulación de delirio cinematográfico.

[24] A pesar de que, como destaca Kyrou (1953/2005, p.214), Breton estuviese contra las adaptaciones al considerar el cine como un arte autónomo.

primeros pases privados en la mansión de los condes de Noailles,[25] productores de ambos films, sirviendo este pase como una suerte de entrega del testigo dentro de la deriva del cine surrealista. En su caso sus películas, tal y como comenta Ana Puyol Loscertales (2018),

> se convirtieron en un escenario ideal para la manifestación en la cuarta dimensión, dimensión intelectual, de algunas de sus obras preexistentes, de manera que sus lienzos, aerografías, objetos, pruebas fotográficas o fotogramas, desvelaron una nueva faceta a través de su registro visual y su posterior manifestación mediante la cámara de proyección, convirtiéndose en una imagen óptica, aprehensible por un procedimiento mental, no retiniano. (p.53)

De este modo, podemos ver cómo la narración apenas tiene importancia en la visión cinematográfica del fotógrafo norteamericano vinculado al Grupo Surrealista, estableciendo una suerte de poemas visuales en los que experimentaba con los mismos motivos que en los restantes campos artísticos en los que trabajaba.

Bajo esta idea llegaría a crear obras como la ya citada *Les Mystères du Château de Dé*, *Le Retour À La Raison* (1923), *Emak-Bakia* (1927) –ambas más cercanas a las concepciones dadaístas que a las surrealistas– o la que desde los círculos surrealistas sería la más aplaudida, *L'Étoile de Mer* (1928), recogiendo la idea de un poema homónimo de Robert Desnos e intentando crear a partir de él una obra poética cinematográfica. En este último cortometraje Man Ray intenta encontrar una nueva forma en la narrativa fílmica a través de una unión de imágenes crípticas, en su mayoría borrosas al ser filmadas a través de un filtro gelatinoso, que generan la idea del deseo y la pulsión mediante la yuxtaposición de los fragmentos que apenas se hilan en torno a una idea de historia. Juega, además, con la importancia de esa estrella de mar que da título al film, que por ejemplo en la interpretación de Hedges (1987/1996, pp.101-107) es una simbolización de la unión simbiótica entre hombre y mujer que da pie al artista andrógino del ideal alquímico surrealista, mientras que

[25] Mansión en la que de hecho se rodó el film de Man Ray.

por otro lado autores como Belton (2016, pp.2-9) la han planteado como un sustituto a la figura femenina ante el castrador miedo a la relación amorosa. Independientemente de qué interpretación consideremos más adecuada, al respecto de esta película resulta interesante, como destaca Kim Knowles (1976/2009, pp.117-163), el reseñar cómo el choque de personalidades y caminos artísticos de Desnos y Ray ejecuta una suerte de paralelismo con *La concha y el reverendo*, *Entreacto* y *Un perro andaluz* en esas colaboraciones entre artistas de disciplinas distintas, en este caso estableciendo unos tropos temáticos más habituales en la obra del poeta francés, mientras que el trabajo y la experimentación formal se estructura más relacionada con la línea de trabajo del fotógrafo americano. Eso sí, con una cercanía en todos sus aspectos a la sensibilidad surrealista que conseguiría el beneplácito del grupo en el resultado final del film.

El propio Man Ray había colaborado con otro artista cercano al surrealismo y al dadaísmo como Marcel Duchamp[26] en el cortometraje *Anémic Cinéma* (1926), en el cual la grabación de los *Rotoreliefs* de Duchamp en movimiento se mezclaba con discos giratorios con versos paronomásicos escritos por Adon Lacroix, mujer de Man Ray en aquel momento. Un cortometraje que serviría como extensión de las esculturas cinéticas del artista francés así como con los juegos lingüísticos esenciales en sus *ready-made*, de modo que "juega perversamente con la transparencia del medio fílmico para atraer nuestra atención hacia su opacidad material. El film (j) se convierte en un objeto anagramático de carácter indecidible, alternando entre su sentido visual y su significado literal". (Judovitz, 1987/1996, p.50)

Esta colaboración entre los dos artistas tendría una cierta resonancia en el film *Dreams That Money Can Buy* (1946), rodada gracias a la iniciativa del surrealista y teórico cinematográfico Hans Richter. Una película compuesta por diferentes fragmentos escritos por Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud y Fernand Léger que recoge las ideas de cada uno de los autores para plasmarlos en la pantalla a través de la excusa de ser sueños que el protagonista puede crear. Así, lo maravilloso y lo onírico se dan la mano, aunque desde una óptica similar a aquello que

[26] Curiosamente, podemos verles a los dos como actores en *Entreacto* jugando al ajedrez.

Artaud y Breton criticaban en la concepción de Dulac de *La concha y el reverendo*: dando una explicación a esas imágenes desde la visión de las mismas como sueños, y mostrando así que el problema con esta forma narrativa no estaba tanto en el mostrar un sueño, sino en cómo Dulac había traicionado la idea original que supuestamente querría transmitir Artaud.

Podríamos continuar dando títulos en los que los miembros del surrealismo oficial se vieron envueltos. A toda la filmografía de los ya comentados Buñuel, Richter o Man Ray, habría que sumar el cine de Ado Kyrou, J.-B. Brunius, Nelly Kaplan y hasta incluso las películas perdidas de René Magritte y Paul Nouge de modo que la lista se haría mucho más larga, pero se trataría, en muchas ocasiones, de títulos menos esenciales para recogerse como una explicación de qué entender por cine surrealista. De este modo, y aunque como hemos visto la lista de films oficialmente surrealistas no es demasiado extensa, sí pasaría de largo la centena solamente centrándonos en miembros oficiales de los grupos surrealistas.[27]

¿El hecho de que estos sean los films de los surrealistas quiere decir que no podemos ver surrealismo en el cine realizado por autores que no formen parte de los grupos surrealistas? Nada más lejos de la realidad. Como destacan Moine y Taminiaux (2006) cuando estudian el cine surrealista como un género,

> las figuras de desplazamiento, de analogía y de condensación manejan el discurso y el film. Al encarar esa insistencia en la unión entre el cine y el sueño, uno no puede sorprenderse porque esta cualidad onírica, tanto en el contenido del film o en su forma, hoy se haya convertido en sinónimo de surrealismo. (p.110)

No obstante, si bien Moine y Taminiaux achacan esto a una vulgarización y simplificación de los principios del surrealismo por parte de la crítica –vulgarización y simplificación que, efectivamente existe en varios de los ejemplos que citan–, ya en 1951 el crítico

[27] Recomendamos utilizar como consulta la lista creada por Paul Hammond en Hammond, P. (ed.) (2000). *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. San Francisco: City Lights Books. pp.219-223.

cinematográfico y miembro del movimiento surrealista desde 1948 Robert Benayoun expresaba dos posibles caminos que tiene el autor para la plasmación del lenguaje del pensamiento del cine:

> La primera consiste en integrar su sueño en una serie real de eventos, transponiendo los hechos. Ejemplos son *Ballerina*, *Lady in the Dark*, y *Tom, Dick and Harry*. Si el film está bien hecho esta ambivalencia, justificada desde el punto de vista racional, puede preservar la integridad específica de ambos mundos. Por otro lado, la ambición de ciertos cineastas es enfatizar de algún modo la interpretación del sueño y de la realidad. Un ejemplo sería *A Matter of Life and Death*. Habitualmente el pretexto para esto es psicoanalítico, y esto solo es válido como pretexto. Es más, sería mucho más sencillo para cualquier espectador civilizado redescubrir los complejos del director a través de sus films. (...) El segundo procedimiento, más delicado, es apto solo para los genios: consiste en la construcción de un sueño que no explique nada, solamente por la belleza del onirismo puro y gratuito. Por muy calculadas que estén las dosis de los efectos, por muy premeditada que esté la concatenación de eventos, se crea un ritmo orgánico que se extiende más allá de las intenciones del creador o de las tiranías de su subconsciente; es el ritmo del sueño, una libertad de expresión completa, el genuino automatismo de la escritura visual, tal y como puede vislumbrarse exitosamente en unos pocos títulos: *La Nuit Fantastique*, *Dead of Night*, etc. Los sextantes se vuelven locos, la visión del mundo se hace pedazos, la naturaleza delirante y aberrante de las imágenes trae la belleza de la poesía total al espectador. En sus manifestaciones más elevadas, es el lenguaje francamente surreal de ciertos visionarios como Buñuel, Richter, Man Ray, W. C. Fields, etc. (Benayoun, 1951/2000, p.109)

Podemos sumar la reflexión de otro miembro del movimiento surrealista como Legrand (1951/2000) cuando dice:

> Un film, al igual que la vida, puede ser surrealista por momentos. Sin embargo, puede serlo completamente al margen de que su autor (generalicemos y definámoslo como ese monstruo de dos cabezas, el guionista o narrador y el director) haya pretendido expresamente hacer una obra surrealista. (p.152)

De este modo creemos justificado el comprender, aun viniendo de autores no pertenecientes al movimiento surrealista o que no explicitasen su intención de una creación de cine surrealista, que existe un estilo, un cierto género que podemos denominar surrealista en el cine, y precisamente a ese cine es al que nos pretendemos referir en el presente estudio. Así, escogeremos en nuestro corpus fílmico obras que ya han sido consideradas como surrealistas o en las que hemos encontrado ideas recogidas directamente del surrealismo, intentando ceñirnos a las ideas establecidas por Breton y su grupo para saber qué es y no es surrealismo en el cine.

Podemos definir el cine escogido para nuestro corpus como una búsqueda de caminos narrativos internos, films que estructuran relatos en los que *lo maravilloso* hace acto de presencia de algún modo y en los que la intención primera es la de mezclar sin tapujos el mundo interior y onírico con la realidad objetiva. Además, la intención subversiva se hace esencial pues, como comenta Roberts (1996) al criticar la visión del *surrealismo etnográfico*:

> Así como los surrealistas definieron sus prácticas simbólicas en oposición a la sociedad burguesa occidental dominante y sus instituciones sociales y culturales, también, puede discutirse, cualquier práctica cinematográfica etnográfica que se proclame 'surrealista' debe caracterizarse, al menos, por su oposición a la dominación política del colonialismo y al imperialismo económico y cultural que es el legado postcolonial. (p.84)

Del mismo modo debemos plantear, en estas cinematografías desarrolladas bajo el control de los regímenes comunistas, una visión contraria a las ideas totalitaristas, aunque sin abandonar totalmente la visión marxista, pues como explicaremos en el siguiente epígrafe es la

forma de la relación que el grupo bretoniano mantuvo a lo largo de su historia con el régimen soviético, influenciando enormemente a los grupos del bloque del este como el de Praga o el de Belgrado.

### 2.3 LA COMPLEJA RELACIÓN ENTRE EL SURREALISMO Y EL COMUNISMO

Para nuestro estudio, precisamente por la clara relación con el mundo interior que supone el trabajo surrealista, es importante que tengamos en cuenta la realidad sociocultural que afecta a los autores y autoras cuyos trabajos iremos comentando. De la explicación concreta sobre la evolución histórica y cultural de cada uno de los países nos encargaremos en el inicio de cada uno de los capítulos, estructurando una suerte de introducción para facilitar el contexto. Pero hay un punto que resulta extremadamente complejo a la hora de afrontar la investigación, que es la relación de amor-odio que se estableció entre el comunismo y el surrealismo. Una relación marcada por las posiciones y visiones personales de los surrealistas –especialmente de André Breton– defendiendo la revolución. No obstante, como trataremos de explicar en las siguientes páginas, se trata de una concordancia ideológica llena de matices, al igual que las propias líneas de pensamiento del comunismo a lo largo de sus 150 años de historia, y más desde la aplicación discutiblemente efectiva en los diferentes países que trataremos.

A pesar de que en un principio las aspiraciones del surrealismo estaban ligadas y planteadas desde una perspectiva meramente artística –aunque como hemos visto con un alto componente vitalista–, el grupo apenas tardó en posicionarse, de manera abierta y clara, del lado de las políticas del comunismo. La necesidad de una revolución interior también se debía reflejar en la sociedad, y eso para Breton y los suyos solamente podía conseguirse a través de la revolución contra los valores burgueses que representaba el comunismo. Así, en agosto de 1925 se firma el tratado *La Révolution D'abord est Toujurs!*[28] entre los responsables de *La Révolution Surréaliste* y los de la revista *Clarté*.[29] Esta declaración, si bien no representa una adhesión

[28] ¡La revolución primero y siempre!
[29] Claridad. Era la publicación de la Unión de Estudiantes Comunistas.

completa al comunismo, sí señala un acercamiento a sus ideales, pasando así el surrealismo, en ese verano de 1925, de ser "una revuelta todavía aproximada al anarquismo a una concepción de la revolución mucho más próxima a las posiciones comunistas" (Durozoi, 1997, p.135). De este modo, a partir de noviembre de 1925 algunos surrealistas como Crastre o Péret comenzarán a colaborar en el periódico *L'Humanité*,[30] órgano oficial del Partido Comunista francés.

El grupo decidía unirse *de facto* al Partido Comunista de Francia en 1926. Una unión no exenta de polémicas por ambas partes, ya que desde las filas comunistas se reclamaba un arte más popular y menos intelectual que el que los surrealistas promovían, y desde dentro del grupo existían sectores a los que no agradaba la idea de unirse a una organización política por la posible amenaza futura a tener que renunciar a la actividad surrealista.

Las renuencias desde dentro del comunismo procedían, principalmente, del entorno del escritor y periodista Henri Barbusse, que se encargaba de la crítica literaria de *L'Humanité*. A través de su posición había defendido el arte proletario y la imposibilidad de combinarlo con las ideas de Breton diciendo que "los esfuerzos del surrealismo, tanto para dar a lo escrito una substancia auténtica como para cuestionar aquello que justifica o finaliza la escritura son insignificantes" (citado en Durozoi, 1997, p.140). Unas críticas a las que se sumaba el pensamiento de Pierre Naville, miembro del Grupo Surrealista al tiempo que parte de las Juventudes Comunistas, que a través de su escrito *La Révolution et les Intellectuels (que peuvent faire les surréalistes?*)[31] esgrimía que la liberación del espíritu que reclamaban los surrealistas procedía de las condiciones burguesas, negando a su vez que se pudiese tener una actividad intelectual revolucionaria viviendo en ellas (Chénieux-Gendron, 2014, p.227). Acusaciones de las que Breton se defendería en su escrito *Légitime Défense*,[32] publicado el 30 de septiembre de 1926 a través de *Éditions Surréalistes*. Allí reivindicaba para los surrealistas una participación

[30] La Humanidad
[31] La revolución y los intelectuales (¿Qué pueden hacer los surrealistas?)
[32] Legítima defensa

en la elaboración del pensamiento revolucionario defendiendo que la llama revolucionaria arde en cualquier lugar, siendo necesario que las experiencias de la vida interior existan sin control exterior, ni siquiera del marxismo. De este modo, establecía la necesidad de unión con el comunismo, pero manteniéndolo como un programa de mínimos en los caminos surrealistas y perpetuando la libertad en un ideario cultural e intelectual que consideraba realmente revolucionario.

Por parte del Grupo Surrealista, las críticas a esta adhesión oficial al comunismo se basaban principalmente en el rechazo a la idea de la obligatoriedad y la eliminación de los ideales anarquistas que defendían algunos de sus miembros como válidos en relación al pensamiento surrealista original. Las discusiones sobre la adhesión se alargaron entre noviembre y diciembre, con Antonin Artaud anunciando su salida del grupo en la primera asamblea, Robert Desnos planteando los problemas entre el modo de actuar de los surrealistas y la excesiva burocratización de los comunistas y Philippe Soupault pidiendo la exclusión del grupo para entrar en solitario en el Partido Comunista al comprender que los principios surrealistas no tenían sentido si existía esa obligación. Como comenta Michael Lõwy (2000/2005),

> en realidad, los surrealistas estaban divididos en tres tendencias: los que, como Naville, insistían sobre la revolución en los hechos; los que, como Artaud, solo creían en una revolución espiritual; y los que, como Breton y la mayoría del grupo, buscaban la unidad, la esencia común de las dos, partiendo del postulado de que la poesía y la revolución son hermanas. (pp.68-69)

Finalmente, la reunión del 24 de diciembre concluye con Breton, Aragon, Duhamel, Éluard, Leiris, Prévert, Tanguy y Unik como miembros que solicitan la adhesión y Baron, Desnos, Malkine, Morise y Tual como aquellos que se niegan. Aunque Breton está convencido de que su solicitud de ingreso será rechazada, el 14 de enero de 1927 consigue entrar a formar parte del Partido Comunista. No obstante, en su *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, aun reflexiona sobre su entrada diciendo:

> En cuanto a mí concierne puedo decir que, hace dos años, no pude, tal como hubiera querido, cruzar libre y anónimamente el umbral de la sede del partido comunista francés (...). En el curso de tres entrevistas que duraron varias horas me vi obligado a defender al surrealismo de la pueril acusación de ser esencialmente un movimiento político de orientación claramente anticomunista y contrarrevolucionaria. (Breton, 1929/2009, pp.156-157)

Los problemas entre el surrealismo y el Partido Comunista serían una constante. Los surrealistas, defendiendo la libertad del espíritu y de los pueblos, no dudaron en oponerse a las políticas colonialistas, pero tampoco a las aspiraciones totalitarias del comunismo estalinista. Su posición termina por molestar dentro del Partido, que insta a los surrealistas a abandonar su defensa trotskista y a intentar que Louis Aragon y Georges Sadoul, que habían asistido a la Segunda Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios en 1930, reconociesen sus faltas y renunciasen a su idealismo (Durozoi, 1997, p.234). Lejos de ceder, Aragon y Sadoul firman la declaración *Aux Intellectuels Révolutionaires*[33] en diciembre de 1930, donde defienden que el psicoanálisis se mantendrá como parte de su defensa surrealista por su aportación a la liberación de la posición individual y que los surrealistas son los mejor situados para crear una unión de intelectuales revolucionarios.

En julio del año siguiente ve la luz en *Littérature de la Révolution Mondiale*[34] el poema *Front Rouge*[35] de Aragon. Debido a su contenido, el poeta se enfrenta en enero de 1932 a la acusación de llamar a los militares a la desobediencia, a lo que los surrealistas responden recogiendo firmas para defenderlo, pero el Partido termina por acusar a los surrealistas de buscar beneficio en toda la polémica. Breton termina por publicar el texto *Misère de la Poésie*[36] criticando duramente la poca capacidad intelectual de los responsables de

[33] A los intelectuales revolucionarios
[34] Literatura de la revolución mundial, la publicación de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios.
[35] Frente rojo.
[36] Miseria de la poesía.

*L'Humanité* pero Aragon, en ese momento más cercano a la defensa proletaria que a la visión de Breton, decide romper con el Grupo Surrealista al llegar a la conclusión de que la crítica a la política cultural del Partido no puede ser coherente con la defensa de la revolución. La ruptura, dolorosa, supondrá un golpe en Breton y en el Grupo Surrealista, así como en su relación con el comunismo oficial.

En ese mismo año de 1932, en noviembre, Breton editaba a través de *Éditions des Cahiers Libres* su libro *Los vasos comunicantes*, donde intenta explicar las posibilidades que el psicoanálisis y el trabajo orientado a las pulsiones interiores pueden aportar a las ideas revolucionarias, a través del hecho de que la dialéctica entre la actividad onírica y el pensamiento en la vigilia es fundamental para comprender al ser humano. Así, enfrenta las ideas culturales del Partido Comunista, centradas en los principios expuestos en el Congreso de Kharkov,[37] con la necesidad de analizar el ser interior de los proletarios e intentar encontrar una coherencia entre el pensamiento surrealista y el materialismo dialéctico. Como expone Durozoi (1997, p.239), "la lección del libro es clara: para que la revolución sea integral, es deber de los comunistas escuchar a Freud – incluso si es, como lo hace el propio Breton, utilizando sus teorías de un modo poco ortodoxo".

Cuando en 1932 la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R.) se funda en Francia como parte del Partido Comunista francés, el Grupo Surrealista intenta asociarse. Si bien algunos artistas como Buñuel, Tanguy, Ernst o Giacometti son aceptados, para los escritores como Breton, Éluard, Thirion o Crevel la respuesta es, en un principio, negativa. Aunque esto supone parte de los problemas entre el grupo y el Partido, llegando en sus discusiones a provocar la expulsión de Crevel de la organización política, la ruptura completa entre la Asociación y los surrealistas no se produce

[37] Celebrado en noviembre de 1930, en el Congreso de Kharkov se intentaron fijar unos criterios para la validez de los trabajos literarios como arte revolucionario. Como consecuencia, se planteaba el mismo con la obligación de cumplir un principio de servicio al materialismo dialéctico, de manera sistemática y bajo las decisiones del gobierno central. Se puede considerar que el Congreso sentó las bases para las tesis sobre el realismo socialista que promulgaría dos años después Andrei Zhdanov.

de manera fehaciente hasta después del Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura en París en 1935.[38]

A esta ruptura con la A.E.A.R. se sumaba la ruptura con el régimen estalinista también en 1935. El modo de manejar el sentimiento nacionalista, el culto idólatra que promovía Stalin y las políticas totalitarias llevadas a cabo desde Moscú se unían a la defensa cultural del realismo socialista en la división entre la comprensión del comunismo que tenía Breton y la política de la Unión Soviética. La denuncia surrealista al régimen llegaba a, por ejemplo, publicar el libro de Salvador Dalí *La conquista de lo irracional* en 1935 con una banda roja que llevaba escrito "Face au Realisme Socialiste".[39] A través de esta ruptura con el régimen soviético, su posición se acercaba más a la de la revista *La Critique Sociale*,[40] editada a través del Círculo Comunista Democrático formado por Boris Souvarine en 1926 para defender la postura marxista-leninista,[41] buscando una

[38] En junio de 1935 se organiza un Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura en París al que los surrealistas deciden asistir. De este modo, Breton podía ofrecer la perspectiva del Grupo Surrealista y su visión de la relación entre la cultura y la revolución; pero un enfrentamiento con el escritor y periodista soviético Ilya Ehrenbourg fuera del Congreso hizo que la delegación soviética impidiese al francés dar su charla. Finalmente, fue Éluard quien leyó el texto al final de la sesión del 25 de junio, en una sala con malas condiciones. Tras esto, los surrealistas romperían con la A.E.A.R. al entender que había sido un modo de censurar su charla.

[39] Frente al realismo socialista.

[40] La crítica social.

[41] El acercamiento a *La Critique Sociale* y sus colaboradores, entre los que destacaba Georges Bataille –cercano en los años 20 a los surrealistas, aunque sin haber llegado a formar parte del grupo de Breton–, trajo consigo la unión en lo que el 7 de octubre de 1935 se definía como *Contre-Attaque*. Una agrupación que funcionaba como contrapunto desde la izquierda a la A.E.A.R. y que serviría para denunciar no solo las políticas erróneas del estalinismo, sino también para luchar contra el fascismo, desde una perspectiva marcadamente anticapitalista, contraria al nacionalismo y de oposición a la moral burguesa. Sin embargo, las ideas de Bataille comenzaron a derivar hacia unos terrenos que a Breton y los suyos les resultaban ajenos. A pesar de esa idea inicial antifascista y de que el propio Bataille era consciente de la perversidad intrínseca del fascismo, veía en él un movimiento que estaba demostrando ser capaz de atacar a la democracia burguesa a través de la creación de mitos inspiradores para la gente desorientada. Así, comenzaría a llamar al proletariado a las armas en un movimiento que denominaría *surfascismo*. Los surrealistas, ante la ambigüedad del término y enfrentados a las ideas que se escondían bajo la deriva ideológica de los textos de Bataille, abandonarían *Contre-Attaque* el 24 de marzo de 1936.

posición independiente y de defensa de los principios del socialismo al margen de los dictados de la Internacional Comunista.[42]

En agosto de 1936 se llevó a cabo el primero de los juicios que después se conocerían como los procesos de Moscú. En ellos, una serie de ex-miembros del Partido Comunista de la Unión Soviética eran acusados de haber conspirado contra Stalin y otros líderes soviéticos y, por tanto, contra el régimen. En este primer juicio los 16 acusados fueron condenados a muerte y después ejecutados. La respuesta de Breton no se hizo esperar, y el 3 de septiembre, en una reunión titulada *La Vérité sur le Procès de Moscou*[43] leía una declaración firmada por 12 miembros del Grupo Surrealista denunciando el proceso y denominando a Stalin como "gran negador y principal enemigo de la revolución proletaria" (Durozoi, 1997, p.329). Tras el segundo de los juicios, el 16 de enero de 1937 Breton daría un discurso solamente en su nombre donde proclamaba su obediencia a las tesis trotskistas frente al estalinismo. De este modo, si bien la línea antiestalinista era un hecho en las formas políticas del Grupo Surrealista, Breton cruzaba ya de manera absoluta hacia la defensa del trotskismo como única forma válida de comprender el comunismo en los primeros meses de la guerra civil española.

Un año más tarde, el 30 de marzo de 1938, Breton emprendía un viaje a México, donde se suponía que tendría que dar una serie de conferencias sobre arte y literatura francesas. Sin embargo, muchas de estas conferencias serían saboteadas por la A.E.A.R. con ayuda del Partido Comunista mexicano. Si bien la razón principal por la que había comenzado el viaje terminó siendo un fracaso relativo por este boicot, su estadía en el país que él apreciaba "con sus espléndidos juguetes fúnebres, afirmándose, además, como la tierra elegida del humor negro" (Breton, 1939/2005, p.11) no sería infructuosa. A través del contacto con Diego Rivera y Frida Kahlo llegaba a conocer a León Trotski, que se encontraba en aquellos años exiliado y viviendo en casa de los artistas.

[42] El propio Souvarine había publicado en ese mismo año una biografía crítica de Stalin, hablando de cómo su política se había convertido en un capitalismo de estado que abandonaba las tesis marxistas.

[43] La verdad sobre el Proceso de Moscú.

De la reunión con Trotski, ambos hombres llegan a la conclusión de que es necesario organizar la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (F.I.A.R.I.) para poder estructurar una unión de autores de ideología izquierdista contraria al régimen soviético estalinista y al totalitarismo, empleándose como defensa de la libertad de los artistas para poder servir realmente a la revolución permanente. La idea inicial es que sea Trotski quien firme el manifiesto inaugural, titulado *Pour un Art Révolutionnaire Indépendant*[44] y que Breton termina de escribir el 25 de julio con los párrafos que el revolucionario ruso le había dado con sus posiciones recientes. Sin embargo, por razones estratégicas finalmente es Diego Rivera quien lo firma (Durozoi, 1997, pp.350-352). De todos modos, la F.I.A.R.I. no llega a triunfar ni a conseguir el éxito que Trotski, Breton y Rivera tenían pensado. En un principio consigue el apoyo de autores internacionales, desde los surrealistas Yves Tanguy o Benjamin Péret hasta el poeta e historiador Herbert Read, el político y escritor Ignazio Silone o el escritor George Orwell, pero el estallido de la guerra en 1939, la oposición de algunos miembros del Grupo Surrealista como Paul Éluard[45] y el asesinato de Trotski en 1940 harían que solamente llegasen a ver la luz dos números de *Clé*, el boletín oficial de la F.I.A.R.I., editado por Maurice Nadeau y Léo Malet.

Si bien durante los años concernientes a la 2ª Guerra Mundial la actividad de Breton y el Grupo Surrealista se vio alterada por la invasión nazi y el exilio, cuando en 1946 Breton vuelve a París, Magritte firma con varios de sus allegados el Manifiesto nº 1 de *Surréalisme en Plein Soleil*,[46] donde criticaba la deriva del surrealismo hacia algo meramente artístico y de corte estético, habiendo

[44] Por un arte revolucionario independiente.

[45] Los problemas con Paul Éluard, además, sucedieron no solo en el plano concerniente a la F.I.A.R.I.. Mientras Breton estaba en México, Éluard había colaborado con la A.E.A.R. publicando un poema suyo en su revista oficial, *Commune*. Breton, sabedor de que la responsabilidad de los boicots sufridos en México era, en su origen, del Partido Comunista y de la A.E.A.R., se enfrentó a Éluard, y finalmente las diferencias ideológicas y artísticas de los dos poetas terminaron con Éluard fuera del Grupo Surrealista.

[46] Surrealismo a pleno sol.

abandonado su intención de cambiar el mundo. La separación con el grupo de Magritte se hace manifiesta.

El 11 de abril de 1947 ocurría algo similar con Tristan Tzara, cuyas ideas se habían acercado a las de Éluard y Aragon y que ese día daría una charla en la Sorbona, titulada *Le Surréalisme et l'Après-Guerre*.[47] En su texto defiende que al igual que Dadá nace y muere en relación a lo acontecido en torno a la 1ª Guerra Mundial, el surrealismo lo hace en función del período de entreguerras y de este modo la 2ª Guerra Mundial y la evolución histórica lo han dispersado y hecho desaparecer (Amiot, 1997, pp.309-312). Sin embargo, los surrealistas se encontraban en la tribuna, comenzando una discusión entre Tzara y Breton que termina por involucrar a toda la sala de manera violenta. Este tipo de conflictos harían que en Bélgica Noël Arnaud, Christian Dotremont, Asger Jorn y Zdeněk Lorenc formasen, como contrapartida, el grupo Surréalisme Révolutionnaire, pero el grupo parisino comenzaría a publicar de nuevo como la vía principal del movimiento.

Unos meses más tarde veían la luz dos nuevas declaraciones colectivas de los surrealistas. Primero, el 22 de mayo *Liberté est un Mot Vietnamien*,[48] y después, el 21 de junio, *Rupture Inaugurale*.[49] La primera se trataba de un texto antiimperialista, pero en la segunda los surrealistas atacaban de nuevo al estalinismo y al Partido Comunista acusándolo de "traicionar al proletariado a través de su colaboración con el estado burgués" (Browder, 1967, p.42). Además, a través de la declaración avisaban de que el grupo continuaría en su búsqueda de la revolución del individuo y la sociedad, pero alejándose de compromisos con otras organizaciones y explicando que si bien confiaban en los trotskistas y los anarquistas, se trataba de una confianza con reservas, volviéndose un grupo independiente. La declaración fue, a ojos de los miembros de Surréalisme Révolutionnaire, un modo de alejarse del materialismo dialéctico, y el grupo bretoniano terminaría por acusar al belga de colaborar con el estalinismo debido a su pretensión conciliadora en el que a la postre

[47] El surrealismo y la posguerra.
[48] Libertad es una palabra vietnamita.
[49] Ruptura inaugural.

sería el único número que editaría Surréalisme Révolutionnaire (Chénieux-Gendron, 2014, p.142) antes de reconvertirse en el movimiento vanguardista CoBrA[50] en 1948.

A partir de estos primeros años de posguerra, la actividad del Grupo Surrealista de París iría disminuyendo, especialmente en su vertiente política. Desde la etapa en la que Breton había estado exiliado en EEUU entre 1941 y 1946, había comenzado a reflexionar sobre la figura del mito y a defender la creación del mismo desde la óptica del surrealismo, volcándose más en sus inclinaciones religiosas y esotéricas que en la visión política del movimiento (Durozoi, 1997, p.465). Aun así, Breton escribe el 11 de enero de 1952 el artículo *Pourquoi nous Cache-t-on la Peinture Russe Contemporaine?*,[51] en respuesta a un artículo de Aragon escrito el 27 de diciembre de 1951 en *Les Lettres Françaises*[52] en el cual consagraba el trabajo de los literatos rusos que trabajaban bajo las ideas del realismo socialista. Sus palabras sobre el realismo socialista como obligación no podrían ser más elocuentes:

> Estamos ante una empresa de destrucción sistemática, de extirpación por todos los medios de lo que a lo largo de los siglos hemos aprendido a considerar como el arte digno de ese nombre y de forma muy especial de todo lo que puede responder a la noción de un *arte vivo*, en el sentido de búsqueda apasionada de una nueva relación vital del hombre con las cosas, en la que hombre y cosas encuentran su expresión común y más elevada. (Breton, 1952/1973a, p.45)

Poco después, el 1 de mayo de 1952, Breton volvería a escribir contra el movimiento artístico oficial del régimen soviético y de la Internacional Comunista, en un artículo que titulaba directamente *Du*

[50] CoBrA se llamaba así por las iniciales de las tres ciudades de origen de sus miembros: Copenhague (Co), Bruselas (Br) y Ámsterdam (A). Estuvo activo de 1948 a 1951.
[51] ¿Por qué nos ocultamos la pintura rusa contemporánea?
[52] Las letras francesas. Publicación activa desde 1941 hasta 1972, primero de manera clandestina y autogestionada, pero a partir de 1953 financiada por el Partido Comunista Francés y dirigida por Louis Aragon.

*'Réalisme Socialiste' Comme Moyen d'Extermination Morale*,[53] publicado en la revista *Arts*,[54] llegando a decir del realismo socialista que

> en el mundo somos muchísimos los que pensamos que el "realismo socialista" no es sino una impostura más que hay que imputar a un régimen que –al alienar la libertad humana, al corromper sistemáticamente todas las palabras que podrían tender a la fraternidad universal, al eliminar de forma ignominiosa a los seres que no han bajado demasiado pronto la cabeza–, por el hecho mismo de ser totalitario, debe juzgarse en su conjunto. (Breton, 1952/1973b, p.49)

La posición al respecto del comunismo del grupo de Breton no llegaría a cambiar excesivamente, manteniendo estos principios morales contrarios al totalitarismo del régimen soviético al tiempo que defendiendo una postura comunista de corte propio, con cierta desconfianza con los movimientos trotskistas y anarquistas y un rechazo al Partido Comunista por su colaboración con las políticas soviéticas y por la defensa del realismo socialista. Destaca, como ejemplo de su activismo y coherencia, la aparición colectiva para solicitar al entonces ya ex-surrealista Paul Éluard que interfiriese en el juicio a Záviš Kalandra, historiador checoslovaco cercano al Grupo Surrealista. Una solicitud que Éluard desecharía, decidiendo el tribunal el ajusticiamiento del historiador en 1950 (Inman, 2000, p.191).

La muerte de Breton el 28 de septiembre de 1966 supondría un golpe difícil de superar para el surrealismo. No obstante, la posibilidad de continuar las actividades colectivas del grupo era un hecho, y de este modo aparece en 1967 la revista *L'Archibras*, pretendida continuación de *La Révolution Surréaliste* que venía preparándose desde antes de la muerte de Breton y que estaría dirigida por Jean Schuster. Con todo, las discusiones sobre qué considerar o no

[53] Del 'realismo socialista' como medio de exterminación moral.
[54] Artes. Revista semanal, fundada en 1952 por Georges Wildenstein y activa hasta 1966.

surrealismo acabarían demostrando lo esencial de la figura de Breton para la cohesión del movimiento.

Aun así, podemos apreciar la importancia política en los siete números que llegarían a editarse de *L'Archibras*. En el número 3, por ejemplo, se firmaría una carta colectiva en favor del proceso revolucionario de Castro y Guevara, o en el número 5 se haría un especial sobre Checoslovaquia en denuncia a la entrada de los tanques del Pacto de Varsovia en Praga. A pesar de ello, en 1969 los miembros del colectivo decidían abandonar la denominación surrealista, por mucho que siguiesen editando conjuntamente la revista *Coupure*,[55] que desaparecería en 1972. No obstante, algunos de ellos, principalmente gracias a la unión entre el grupo parisino y el grupo de Praga, seguirían intentando mantener vivo el legado del movimiento de Breton, tanto de manera individual como en pequeños colectivos. Por ejemplo, como comenta Lõwy (2000/2005, p.100), Vincent Bounoure "organiza, con algunos amigos surrealistas franceses y checos (Vratislav Effenberger y sus camaradas), la obra *La Civilisation Surréaliste* (1976), que quedará sin duda como uno de los más grandes textos del movimiento después de la desaparición de Breton".

A partir de entonces, lejos de desaparecer, el surrealismo se expande de un modo más libre y complejo, pues como observa Chénieux-Gendron (2014, p.151), "desde el momento en el que los conceptos utilizados y su orden (ético, estético, político) son definidos, una idea sobre el surrealismo siempre será posible".

[55] Corte.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 3. POLONIA

## 3.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN

### 3.1.1 Historia política de Polonia

Si bien no se puede hablar con certeza de un momento histórico que marque el origen de Polonia, sabemos que se trata de una región que en la Alta Edad Media estaba habitada por pobladores de origen eslavo poco beligerantes y con una economía basada en la agricultura. Sin embargo, suele situarse la fecha de nacimiento en 966, cuando su monarca Miecislao I se convirtió al cristianismo y fue bautizado a los 31 años. Una conversión cuyo origen era más político que religioso, ya que de este modo podría ganarse el apoyo del emperador romano Otón I (Zamoyski, 2009, pp.1-6). La superficie del entonces ducado ya era, de manera esencial, la misma que podemos encontrarnos actualmente.

Fue el propio hijo de Miecislao I, Boleslao I el Bravo, quien convirtió al ducado en un reino en 1025. Gracias a ello, Polonia consigue mantener en gran medida su independencia y territorio a lo largo de la historia hasta la actualidad, con un período de excepción entre 1795 y 1918, en que fue dividido entre Rusia, Prusia y la monarquía Habsburgo, que después formaría el Imperio Austrohúngaro. Cabe destacar también que durante el período de la dinastía Jagellón, entre los siglos XIV y XVI, las relaciones entre Polonia y Lituania se intensifican, llegando a crear una mancomunidad en 1569 que duraría hasta la división de 1795.

Tras el fin de la 1ª Guerra Mundial se declara la Segunda República de Polonia, generándose conflictos regionales por el establecimiento de sus fronteras que durarían hasta 1922, manteniendo como jefe del estado en todo ese período a Józef Piłsudski. El 17 de marzo de 1921 se escribía la constitución, y en noviembre de 1922 se realizaban las primeras elecciones, si bien el clima de inestabilidad provocó que hasta 31 partidos llegasen a tener representación en el

*Sejm*,[56] siendo finalmente elegido como Primer Ministro el General Władysław Sikorski. Tal era la situación de violencia en el país que el Presidente de la República, Gabriel Narutowicz, fue asesinado el 16 de diciembre de ese mismo año de 1922, siendo votado como presidente 4 días después Stanisław Wojciechowski. De todos modos, la excesiva fragmentación y la debilidad del sistema eran un peligro para la continuidad del Estado. Los cambios de gabinete eran constantes, sucediéndose 5 primeros ministros en menos de 4 años.

Después de que el 10 de mayo de 1926 Wincenty Witos formase gobierno nuevamente, Piłsudski, que todavía era una figura pública con gran respeto por parte de las tropas, sale a las calles de Varsovia comandando varios batallones y provocando la dimisión de Witos y Wojciechowski el 14 de mayo. Piłsudski, tras rechazar la oferta del *Sejm* para presidir el país, propone a Ignacy Mościcki, que sale elegido y decreta cambios en el sistema para dar más presencia al Presidente y menos al *Sejm*. Piłsudski se queda a la sombra, aunque acceda al puesto de Primer Ministro entre el 2 de octubre de 1926 y el 27 de junio de 1928 y de nuevo entre el 25 de agosto de 1930 y el 4 de diciembre del mismo año. Pese a ello, Piłsudski mantiene el poder a lo largo de los años a través de sus relaciones y su manejo desde su puesto de mariscal. Historiadores como Zamoyski (2009, pp.298-302) destacan su influencia en el país como un héroe nacional tras su lucha por la libertad de Polonia, encarnando a la rebelión y también a la autoridad.

Las luchas políticas a lo largo de todo este período eran un reflejo de los constantes conflictos existentes entre las diferentes poblaciones de Polonia. Si bien se había creado un Estado basado en la tradición cultural de la mayor parte de la ciudadanía, existía una parte poblacional de ascendencia judía, otra alemana, otra bielorrusa y otra ucraniana. La integración de estos grupos, diferentes no solo en la tradición cultural sino también en la lingüística, se hacía compleja y de este modo a mediados de los años 30 comienza en la universidad

[56] La cámara baja del parlamento polaco. Antes de 1918 se denominaba *Sejm* a las tres cámaras, la *Izba Poselska* (cámara baja), el *Senat* (senado) y el Rey (éste solamente hasta 1795).

de Lwów una ola de antisemitismo que se irá esparciendo por el país, alimentada por el Partido Nacional Demócrata.

La situación en cuanto a la política exterior no era mejor, motivo por el que el ministro de exteriores, el coronel Józef Beck, firmó un pacto de no agresión con la URSS en 1932 y con Alemania en 1934. Sin embargo, en 1938 ya era evidente que el pacto podría llegar a romperse en cualquier momento y de este modo Polonia consigue un pacto de protección con Reino Unido y Francia que en 1939 derivaría en una alianza militar, tras el ultimátum alemán a Polonia para poder adueñarse de Danzig a través del denominado voivodato de Pomerania.[57] El 31 de agosto varios presos alemanes fueron vestidos con uniformes polacos y se les ordenó atacar una estación de radio alemana. De este modo, Alemania invadía Polonia al acusarla de haber roto el pacto de no agresión. La Unión Soviética también optó por invadir Polonia dos semanas después, el 17 de septiembre, comenzando así la 2ª Guerra Mundial, que cobraría los más horrendos tintes dentro del territorio polaco.

Las cifras que los 6 años de guerra dejaron en Polonia son desoladoras. Aunque es imposible conocer unas cantidades exactas, el Instituto de la Memoria Nacional de Polonia (*Instytut Pamieci Narodowej*, IPN) calculó en 2009 que alrededor de 3 millones de judíos polacos fueron asesinados durante el Holocausto, a los que tendríamos que sumar el resto de muertes durante la guerra, ascendiendo la estimación a una cantidad aproximada de 5.8 millones de polacos, de los cuales 660.000 habrían muerto en operaciones militares (Michlic y Melchior, 2013, p.408). A esto habría que sumar todos los daños económicos y culturales producidos por 6 años de enfrentamientos sobre su territorio. La vida en Polonia no podría ser la misma, y las tensiones latentes entre las diferentes etnias, lejos de desaparecer durante el conflicto, seguían sobrevolando el día a día de sus habitantes.

[57] Se trataba de una región extendida por la desembocadura del río Vístula que aseguraba el acceso polaco al mar Báltico, definida en el Tratado de Versalles (1919) y también denominada, por parte de los alemanes, corredor polaco. Dicha región se encontraba entre la Ciudad libre de Danzig y las regiones alemanas de Prusia Occidental y Prusia Oriental.

Tras la guerra, Polonia tuvo un primer gobierno provisional de coalición entre el partido Comunista y la facción de Stanisław Mikołajczyk. En 1946 el Partido de los Trabajadores Polacos llevó a cabo un referéndum para modificar la estructura gubernamental y eliminar el Senado, ganando a través de un sonado fraude electoral (Davies, 2005, p.424) de modo que al año siguiente, en 1947, se llevaron a cabo elecciones tal y como ordenaban las directrices de la Conferencia de Yalta firmada tras la guerra. A través de ellas, los poderes pro-occidentales como la facción de Stanisław Mikołajczyk perdieron su importancia en el país. Sería así como en 1947 el bloque comunista comenzaba a gobernar en la denominada República Popular de Polonia, nombre que adoptaba el país en su constitución de 1952.

Si bien muchos de los jóvenes polacos se unirían al Partido Comunista en los primeros años de posguerra, las purgas internas fueron orientadas a eliminar de las filas a nacionalistas y desviacionistas, de tal modo que en 1955 solo uno de cada cinco trabajadores formaba parte del mismo (Zamoyski, 2009, p.346). Un dato que destaca si lo contrastamos con el 90% que formaban parte de la iglesia católica, firme oposición en Polonia contra los alemanes y los soviéticos. En 1949 la propiedad eclesiástica sería nacionalizada y en 1953 serían juzgados altos cargos católicos, acusados de espionaje y condenados a muerte o a cadena perpetua (Zamoyski, 2009, pp.346-347).

La censura y la adopción del realismo socialista como única fórmula válida para la creación artística fue adoptada por parte del gobierno comunista desde el mismo año de ascensión al poder en 1947, eliminando obras de autores clásicos como los poetas románticos Adam Mickiewicz y Juliusz Słowacki o modernos como el premiado músico, y en aquel momento director de la Filarmónica de Varsovia, Andrzej Panufnik.

En 1956, tras la conferencia en la que Nikita Krushchev denunciaba el culto a la personalidad de Stalin, muerto 3 años antes, moría el Secretario General del PZPR,[58] Bolesław Bierut.[59] El propio

[58] *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza* (Partido Obrero Unificado Polaco), que unía al Partido Socialista Polaco y al Partido Obrero Polaco.

Krushchev iría a Varsovia para recomendar a Edward Ochab como sucesor de Bierut.

Elegido Secretario General, Ochab comenzaba su mandato con un período de liberalización siguiendo las pautas de Moscú, además de una amnistía parcial para los presos políticos. De todos modos, la figura de Ochab pasaría a segundo plano después de que en ese mismo año unos disturbios en Poznań producidos tras descubrir que 15.000 trabajadores habían sido engañados con su salario se saldasen con 70 muertes y de que el grupo pro-stalinista Natolin comenzase a contactar con Moscú para atentar, obligando a la intervención directa de la URSS y de Krushchev. De este modo, Władysław Gomułka convencería a Krushchev para tomar el mando, pasando a ser el Secretario General desde el 21 de octubre de 1956 hasta el 20 de diciembre de 1970.

Si bien en 1956 la liberalización daba sus frutos a nivel cultural, abriendo contactos con el exterior y recuperando a artistas polacos que durante la guerra habían tenido que emigrar, a partir de 1958 la censura vuelve a imponerse. Se cierran periódicos, se controlan las tiradas de cada libro editado e incluso se arresta a autores que no se amoldan a lo establecido. Precisamente el aire de autoritarismo y control cultural sería lo que daría pie en 1968 a las protestas estudiantiles, después de que la obra de Adam Mickiewicz *Víspera de los antepasados* (*Dziady*), escrita en 1823, fuese prohibida por las referencias anti-rusas de su texto. Las manifestaciones, provenientes principalmente de la Universidad de Varsovia, fueron represaliadas de manera brutal, terminando estas con más de mil estudiantes detenidos. Desde el partido, principalmente por parte del propio Gomułka y del Ministro de Interior Mieczysław Moczar, se comenzó a acusar a las manifestaciones de formar parte de una conspiración judía, comenzando una caza de brujas antisemita que terminó con la emigración de unos 15.000 judíos entre 1968 y 1971 (Kemp-Welch, 2008, p.162).

La opinión de Gomułka tanto en Moscú como entre la población no era favorable, y la participación en la invasión de Checoslovaquia

[59] Debido al momento de su muerte hubo no pocas especulaciones sobre un posible suicidio o un envenenamiento, aunque según la versión oficial se trató de un ataque al corazón.

tras la primavera de Praga, si bien sirvió para mejorar la visión del país desde la perspectiva soviética, no hizo lo mismo con el pueblo. El 8 de septiembre de 1968 Ryszard Siwiec, un exoficial del Ejército Nacional, se quemaba en el Estadio del Décimo Aniversario, en aquel entonces el más grande de Polonia, delante de miles de personas y del propio Gomułka. Sin embargo, su muerte fue acallada por los medios oficiales y su suicidio no tuvo reconocimiento hasta la caída del comunismo.

Las subidas de los precios en 1970 serían la puntilla final para el mandato de Gomułka. El 13 de diciembre de 1970 se anunciaba la subida de un 30% en el precio de la comida, comenzando huelgas por todo el país desde el día siguiente. El 19 de diciembre, en una sesión de emergencia del Politburó al que Gomułka no pudo asistir debido a un infarto, era sustituido por Edward Gierek. Con Gierek, los contactos con el exterior, y especialmente con el bloque occidental comenzaron a incrementarse. Empresas como Coca Cola o Fiat consiguieron permiso para comenzar a producir en Polonia y el retorno de emigrantes y las salidas de estudiantes comenzaron a ser una realidad, que se tradujo también en una mayor apertura cultural por parte de la ciudadanía. No obstante, las detenciones de intelectuales y disidentes seguían siendo una realidad. Por otro lado, la elección del cardenal de Cracovia Karol Wojtyla como Papa en 1978 creaba una posición de relación exterior permanente en la realidad polaca gracias a la Iglesia.

Nuevamente, una subida de precios de la comida provocó huelgas y disturbios en 1980, liderados por Lech Wałęsa y su formación anticomunista y asociada al catolicismo *Solidarność*,[60] obligando a Gierek a renunciar al cargo para ser sustituido por Stanisław Kania, que renunciaría en octubre para ser a su vez sustituido por Wojciech Jaruzelski, Ministro de Defensa desde 1968 y Primer Ministro desde febrero de ese mismo año. El 13 de diciembre, alentado por Moscú, Jaruzelski proclamaba la ley marcial, prohibiendo asociaciones como *Solidarność.* Dicha ley marcial duraría hasta julio de 1983, pero las restricciones de comida y libertades se mantendrían.

[60] Solidaridad.

A lo largo de la década de los 80 la presencia de *Solidarność* iría en aumento, al tiempo que la economía polaca descendía a niveles alarmantes. En 1989 se producían los llamados Acuerdos de la Mesa Redonda, en los que el gobierno hablaría con *Solidarność* y otros grupos de la oposición, llegando el 4 de abril a la decisión de celebrar las primeras elecciones generales libres el 4 de junio. De estas elecciones saldría elegido como Primer Ministro Tadeusz Mazowiecki, simbolizando el final del período comunista en el país.

### 3.1.2 Vanguardia en la Polonia de entreguerras

Hasta la llegada de la 1ª Guerra Mundial Polonia era un territorio aun estancado artísticamente en el impresionismo y en el romanticismo de eras anteriores, al menos en los círculos académicos. Sin embargo, el 4 de noviembre de 1917, un año antes de la proclamación de la Segunda República de Polonia, un grupo de recién licenciados en Bellas Artes y artistas independientes que ya habían presentado sus trabajos en la primera mitad de la década irrumpían en Cracovia, inaugurando una primera exposición bajo el título de *Ekspresjoniści Polscy*,[61] nombre que un año más tarde cambiarían a *Formiści*.[62] Los artistas involucrados desde esa primera exhibición con el movimiento serían Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Tymon Niesiołowski y Andrzej Pronaszko.

A pesar de la inclusión del término expresionismo en su nombre original, la intención del grupo era atraer al público también experiencias cercanas al cubismo o al futurismo, además de abrirse a todo el resto de *ismos*. Si bien la unión solo duró 5 años, disolviéndose en 1922, llegó a editar seis números de su revista y su actividad tanto creativa como teórica fundamentó un marco de comprensión de las vanguardias en tierras polacas, al punto de asociarse directamente el término *formismo* como equivalente a la vanguardia polaca. Su intención era la de introducir en las nuevas experimentaciones artísticas una imbricación con el arte popular polaco, siempre centrándose en la visión de las formas para efectuar su trabajo.

[61] Expresionistas Polacos.
[62] Formistas.

Así, su oposición al arte academicista comenzaría a ganar adeptos y otros nombres como Konrad Winkler o August Zamoyski se unirían al grupo. Los propios autores que comenzaron el movimiento ven lógica su llegada. En una entrevista hecha 20 años después en la revista *Glos Plastyków*, Zbigniew Pronaszko explicaba que tras llegar del extranjero, conociendo las nuevas corrientes artísticas como el cubismo, el futurismo o el expresionismo, al enfrentarse al arte existente en Polonia tenía la necesidad de rebelarse, ya que "todo ardía alrededorj faltaba solo una chispa. Y esa chispa saltój Resultaba imposible no sentir esos problemas que, de un modo u otro, flotaban en el aire" (citado en R. Artola, 2014, p.88).

También en Cracovia, y generando una cierta continuidad desde el ámbito literario, se presenta el grupo *Awangarda Krakowska*,[63] organizado por Tadeusz Peiper entre 1922 y 1927. Planteado como grupo de militancia marxista y de influencia futurista y constructivista, sus tesis se difundieron a través de la revista *Zwrotnicy*.[64] Destacan entre sus miembros, además de Peiper, Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Julian Przyboś y Adam Ważyk.

Otro de los grupos artísticos a tener en cuenta en Polonia fue el grupo *Bunt*.[65] Formado en Poznań y con representantes como Adam Bederski, Jerzy Hulewicz o el ya citado como miembro también de *Formiści* August Zamoyski, centraron su trabajo en las corrientes literaria y pictórica del expresionismo, pretendiendo modelar la realidad circundante y siendo conocidos por su compromiso social. El 1 de abril de 1918 se organiza su primera exposición, provocando un gran escándalo en Poznań al ser acusada de ofrecer una moral insultante. El grupo mantendría la unión solamente dos años, hasta 1920.

Asociado al grupo *Bunt* podemos encontrarnos también en Poznań al grupo literario *Zdrój*.[66] Formado originalmente en 1919 por Stanisław Przybyszewski, inicialmente buscaba la estética modernista, publicándose en la revista del mismo nombre, *Zdrój*, fundada por

[63] Vanguardia de Cracovia.
[64] Cambio.
[65] Rebelión.
[66] Fuente.

Jerzy Hulewicz y en la que también colaborarían los miembros de *Bunt,* teniendo una frecuencia de publicación quincenal entre 1917 y 1922, llegando a editar tiradas de 1500 ejemplares. No obstante, la deriva estética del grupo tras la llegada de miembros como Jan Stur, Emil Zegadłowicz, Józef Wittlin o Zenon Kosidowski y el comienzo de la colaboración con *Blunt* tendió hacia el expresionismo, adoptando también principios del bergsonismo, del pacifismo, del franciscanismo, del irracionalismo, del antiestetismo y del primitivismo, desapareciendo como grupo el mismo año de extinción de la revista, 1922.

En Łódź también se puede encontrar a otro de los grandes grupos que influenciaron la formación de las vanguardias polacas. Bajo el nombre de *Jung Idysz*,[67] y con actividad entre 1919 y 1921, sus fundadores fueron Jankiel Adler, Marek Szwarc y Wincenty Brauner, aunque conseguirían un buen número de asociados. Las influencias, al igual que en la mayoría del resto de grupos de vanguardia polaca, estaban en el expresionismo alemán, principalmente a través de la literatura, llegando a lanzar tres números de una publicación propia. De sus cenizas nació el cabaret *Ararat* en 1927 también en Łódź, que se mantendría activo hasta 1936.

A estos grupos todavía deberíamos sumarles artistas independientes, como Władysław Strzemiński, creador del unismo, que él mismo llevaría a la pintura y Zygmunt Krauze a la música. A través de este movimiento, tal y como lo definió en 1928 en *Unizm w Malarstwie*,[68] lo que Strzemiński pretendía era oponerse al suprematismo de Malevich para buscar la esencia pura y unívoca de la obra, desechando las teorías dualistas. Busca, así, que las pinturas prescindan del movimiento, de la profundidad o de cualquier referencia externa para crear una unidad de valor. Si bien solamente creó 10 cuadros siguiendo estos conceptos, sus ideas influenciaron a otros autores como Julian Lewin, Samuel Szczekacz y Stefan Wegner.

Sin abandonar sus ideas del unismo, en 1929 Władysław Strzemiński establecía el grupo *A.R.* (*Artyści Rewolucyjni, Awangarda*

[67] Jóvenes judíos.
[68] Unismo en la pintura.

*Rzeczywista*[69]) junto a su pareja Katarzyna Kobro y Henryk Stażewski. A ellos se les unirían autores provenientes de *Awangarda Krakowska* como Julian Przyboś y Jan Brzękowski. La intención del grupo era no solo el desarrollo de arte moderno sino trasladarlo a la realidad, para lo cual llevaron a cabo trabajos organizativos y discursos, expandiendo el mensaje y abriendo posibilidades de exposiciones de arte contemporáneo (por ejemplo, en el museo de Łódź).

Es interesante apreciar, desde la perspectiva del presente estudio, el hecho de que si bien encontramos una cantidad enorme de artistas de vanguardia, muchos de ellos provenientes de la pintura y la poesía, es difícil el apreciar una influencia surrealista en su obra, siendo el expresionismo la corriente vanguardista más cercana a la sensibilidad polaca, probablemente por la influencia germana en el país. Tendríamos que irnos a Lviv, que en el período de la Segunda República Polaca pertenecía al país centroeuropeo aunque tras la 2ª Guerra Mundial pasase a ser parte de Ucrania, para encontrar una influencia surrealista dentro del grupo *Artes.*

Fundado en 1929 por Jerzy Janisch, Mieczysław Adam Wysocki y Aleksander Krzywobłocki, el grupo se mantendría activo hasta 1935. Dentro destacan las pinturas de influencia fauvista y surrealista creadas por Janisch, así como los fotomontajes y collages surrealistas de Krzywobłocki, que combinaría esa influencia surrealista con el constructivismo y la Bauhaus. Otros miembros destacados del grupo serían el ilustrador y pintor Ludwik Lille, que tras la guerra terminaría siendo el presidente de la Unión de Artistas Polacos en Francia, la pintora Margit Sielska-Reich o el también pintor Marek Włodarski, que pudo establecer relación con André Breton en su estancia en París en 1924.

### 3.1.3 Historia del primer medio siglo de cine polaco

Los orígenes del cine en Polonia se pueden rastrear incluso hasta antes de que la invención de los hermanos Lumière fuese patentada. En 1894 el inventor Kazimierz Prószyński creaba el *Pleograf*, un tipo de cámara muy similar a la de los Lumière, convirtiéndose de este

[69] Artistas revolucionarios, vanguardia real.

modo en el primer cineasta polaco. De todos modos, sus logros más notables estuvieron en el campo técnico, habiendo mejorado los proyectores para Gaumont y creado la cámara aeroscópica en 1909, que permitía a los camarógrafos no tener que mover la manivela para hacer avanzar la película, convirtiéndose así en la primera cámara de mano de la historia. También destacable fue el invento de Piotr Lebiedziński, el *cinematógrafo de Lebiedziński*, con el que en 1895 filmaría dos cortometrajes, uno documental mostrando la danza tradicional de Cracovia y el otro una comedia ambientada en el interior de su taller.

No olvidemos, de todos modos, que en el período previo a la 1ª Guerra Mundial todavía no podemos hablar de Polonia como tal, sino que el país se encontraba dividido y por tanto la evolución técnica y artística era muy diferente en cada una de las zonas del territorio. De hecho, debemos tener en cuenta que Cracovia, lugar de origen de Lebiedziński, era parte del Imperio Austrohúngaro, mientras que Varsovia, donde residía y trabajaba Prószyński, era parte de Prusia.

De los cineastas primigenios nacidos en la parte de Polonia controlada por Rusia debemos destacar a Bolesław Matuszewski. Nacido en Pińczów, en 1895 formaría en Varsovia junto a su hermano Zygmunt una compañía fotográfica con la que en 1896 filmó la coronación del zar Nicolás II en San Petersburgo y en 1898 escribiría en el periódico francés *Le Figaro* dos artículos considerando la importancia artística y documental del cine, así como la importancia de salvaguardar los materiales cinematográficos, titulados *Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt de cinématographie historique*[70] y *La Photographie animée, ce qu'elle est ce qu'elle doit être*.[71] Estos dos artículos se consideran habitualmente los dos primeros artículos que dan importancia al hecho cinematográfico y su valor histórico. No obstante, y como recalca Kamila Kuc (2005, p.12), esto es discutible ya que sin salirnos del marco polaco podemos encontrarnos a Zygmunt Korosteński, que en 1896 establecía unas

[70] Una nueva fuente de historia, creación de un archivo de cinematografía histórica.
[71] Fotografía animada, qué es y lo que debe ser.

ideas similares en su artículo *Kinematograf—Fotografia ruchu i życia*.[72]

Pese a los trabajos todavía experimentales de los primeros años, la cinematografía polaca sufre un parón en su producción entre 1902 y 1907. De este modo se suele poner como fecha de nacimiento del cine tal y como lo entendemos en tierras polacas 1908, por ser el año en el que se produjo el primer largometraje, *Antoś Pierwszy Raz w Warszawie* (Georges Meyer), hoy en día perdido. En 1909 nace de la mano de Aleksander Hertz en Varsovia la primera compañía de producción cinematográfica, Sfinks, que se especializaría en dramas durante esta primera etapa. Destacar entre sus producciones *Slave of Passion* (*Niewolnica Zmysłów*, Jan Pawłowski y Ryszard Ordyński, 1914), que daba el pistoletazo de salida a la carrera de una de las primeras grandes divas del cine silente: Pola Negri.[73]

La llegada de la Segunda República de Polonia trajo consigo la unión de los mercados de las tres particiones, dando una mayor coherencia a la cinematografía polaca. La creación del Estado y los conflictos adyacentes a ello hicieron que esos primeros años de entreguerras el cine polaco se centrase en películas melodramáticas y con alto componente patriótico, como ya venía haciendo Sfinks con gran éxito desde el final del conflicto. *Milagro en el río Vístula* (*Cud nad Wisłą*, Ryszard Bolesławski, 1921), narrando la guerra polaco-bolchevique de 1920 y la batalla de Varsovia, producida por el Departamento de Propaganda del Ministerio de Asuntos Militares, es un buen ejemplo de este tipo de cine.

Si bien esa era la línea que seguía el cine polaco en su vertiente más comercial y convencional, los artistas de vanguardia del país, alentados por las tesis constructivistas y el trabajo experimental de otros autores en Francia y Alemania comenzaron a llevar a cabo una

[72] Cinematógrafo: Fotografía del movimiento y la vida.

[73] Nacida con el nombre de Apolonia Chałupec, daría sus primeros pasos como actriz en el teatro y el cine polaco en la década de los años 10 para pasar rápidamente a trabajar en Alemania bajo las órdenes de Ernst Lubitsch, consiguiendo tal éxito que terminaría en la Paramount, convirtiéndose en una de las grandes protagonistas de sus films, destacándose títulos como *La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, Ernst Lubitsch, 1924) o *Una mujer de mundo* (*A Woman of the World*, Malcolm St. Clair, 1925). Llegó a ser una de las grandes figuras del Hollywood de los años 20, donde se relacionaría con estrellas como Charlie Chaplin o Rodolfo Valentino.

serie de experimentos cinematográficos que debemos tener en cuenta. Es el caso, por ejemplo, de Feliks Kuczkowski. Un artista que comienza a trabajar con la animación en 1917, y de cuyo trabajo por desgracia solamente se conservan algunos fotogramas. No obstante, un análisis de sus escritos, críticas contemporáneas y sus memorias nos permiten pensar que estaríamos ante un autor de cine de vanguardia pura anterior a los films de vanguardia de los años 20 inspirados por el futurismo, el dadaísmo y el constructivismo (Kuc, 2005, p.34).

Otro de los artistas de vanguardia a tener en cuenta dentro del cine polaco sería Mieczysław Szczuka. Influenciado por el constructivismo, fundaría el grupo *Blok* en 1923, centrándose principalmente en teorías del arte utilitarista y funcionalista. Sin embargo, su trabajo también alberga films abstractos que juegan con la materialidad y el diseño. *He Killed, You Killed, I Killed* (*Zabił, Zabiłeś, Zabiłem*, 1927) es el mejor ejemplo de esto. Un film que no pudo terminar debido a su prematura muerte, en el que pretendía mostrar las palabras del título variando y modificando su intensidad y su tipografía, de manera que la abstracción pasa a través del lenguaje y la palabra se dobla a través del montaje (Rees, 2014, p.14).

La llegada del sonido en los años 30 fue continuista en el cine comercial polaco. Como en el resto del mundo, la industria se adaptó rápido, y la primera película sonora fue *La moral de la señora Dulska* (*Moralność Pani Dulskiej*, Bolesław Newolin, 1930), adaptando una obra dramática de Gabriela Zapolska y de la que no se conservan las grabaciones de audio. También en este mismo período debemos contar *Young Forest* (*Młody Las*, Józef Lejtes, 1934), que llegaría a mostrarse en la primera edición del Festival de Cine Moscú.

La invasión nazi en 1939 destruiría la industria cinematográfica. La actividad cultural polaca fue prohibida, y los trabajos del período que se pueden encontrar son, o bien películas de propaganda nacionalsocialista como el caso de *Te Espero* (*Heimkehr*, Gustav Ucicky, 1941), o bien películas hechas desde las trincheras por miembros del ejército polaco. Tal es el caso de Tadeusz Kościuszko o de Aleksander Ford, quien hizo el primer documento filmado sobre los campos de concentración, *Majdanek. El cementerio de Europa*

(*Majdanek - Cmentarzysko Europy*, 1944) justo tras la liberación del campo de Majdanek[74] entre el 24 y el 25 de julio de 1944.

En el plano más vanguardista destaca en este período la pareja formada por Stefan y Franciszka Themerson. Ambos artistas multidisciplinares, se conocieron en 1929 en la Universidad de Varsovia, donde empezaron a colaborar en proyectos artísticos, destacándose en un comienzo los libros infantiles que él escribía y ella ilustraba. En 1930 comenzaron a interesarse por el cine futurista y a través de los juegos de sombras hacían su primer cortometraje abstracto, *Farmacia* (*Apteka*), a la que seguiría, bajo la misma idea estética, *Europa* (1931-32). Su trabajo teórico al respecto del uso de la luz, junto con estos resultados prácticos, les convierten en un ejemplo de "consistencia en su perspectiva intelectual y estética" (Rees, 2014, p.18) dentro de la escena experimental polaca.

Su trabajo también se desarrollaría en films de imagen real, como *The Adventures of a Good Citizen* (*Przygoda Człowieka Poczciwego*, 1937), manteniendo siempre su tono experimental, aunque en esta ocasión con influencias surrealistas y una clara metáfora para aquel momento: "si te conformas, te puedes convertir en un fascista" (Rees, 2014, p.22). Durante la guerra, que estalló cuando ellos se encontraban viviendo en París –desde donde comenzarían a colaborar con el ejército polaco–, se trasladaron al Reino Unido. Allí, entre los años 43 y 45 rodarían otros dos cortometrajes: *Calling Mr. Smith* (1943), que mezclaba sobreimposiciones, fotomontajes y otras técnicas experimentales para mostrar el horror causado por el nazismo, y *The Eye & the Ear* (1945), que para Kamila Kuc (2016, p.108) "marca lo que podemos ver como una respuesta tardía a lo que en los años 1920 concernía a la fotogenia y al cine puro".

Si bien los Themerson consiguieron establecerse a ojos de la historia como dos piezas fundamentales en el cine de vanguardia de esta época gracias a su influencia en el futurismo, no son las únicas muestras, siendo necesario hablar de autores como Janusz Maria

[74] Majdanek, también conocido como KL Lublin, fue uno de los campos de exterminio nazi. Estuvo operativo entre el 1 de octubre de 1941 y el 22 de julio de 1944, en que las fuerzas soviéticas lo liberaron. Se trata del primer campo de exterminio liberado, y actualmente el mejor preservado, gracias a que el rápido avance de las tropas soviéticas no dio tiempo a que las SS destruyesen las pruebas del Holocausto.

Brzeski, que a través de fotomontajes crearía *The Birth of a Robot* (*Narodziny Robota*, 1933) o Jalu Kurek, que también exploraría los fundamentos futuristas en el cine con *Rhythmical Calculations* (*OR: Obliczenia rytmiczne*, 1934), hoy solo visible a través de una recreación, ya que las copias originales desaparecieron.

Vemos, por tanto, que la relación entre las vanguardias artísticas y el cine era un hecho en Polonia, principalmente si nos atenemos a las vanguardias más focalizadas en estéticas definidas, quedando el surrealismo un poco más al margen, al igual que ocurría con el resto de artes.

### 3.1.4 La *Escuela Polaca de Cine*

Terminada la 2ª Guerra Mundial y restablecido el orden en el país, la industria de cine polaco se nacionalizaría, como tantas otras, a través de la adopción de la doctrina comunista para la estructuración de los poderes. Si bien en un principio la censura y el realismo socialista eran la tónica cultural, a partir de la muerte de Stalin y subida al poder primero de Ochab y luego de Gomułka en el país centroeuropeo, la ligera liberalización cultural daría pie a que los nuevos talentos artísticos buscasen las rendijas por las cuales dar rienda suelta a su creatividad.

Al albur de estos movimientos en la sociedad, en el cine nos encontramos con la que se denominaría *Escuela Polaca de Cine* (*Polska Szkoła Filmowa*). Un movimiento que nacía fuertemente inflenciado por el *Neorrealismo* italiano y vería sus años de esplendor entre 1956 y 1965, aunque la mayoría de los directores contemplados bajo este paraguas seguirían desarrollando su cine posteriormente y algunos de los que suelen nombrarse, como son los casos de Andrzej Munk o Stanisław Różewicz, ya habían iniciado su carrera con anterioridad a este período. De este modo, podemos ver una situación común a dos generaciones de directores, nacidas en las décadas de entreguerras para formarse y madurar primero bajo el florecimiento de las vanguardias y después con el horror del Holocausto. Elementos que serán esenciales a la hora de entender las conexiones que caracterizan a esta escuela.

Es interesante resaltar que las películas tradicionalmente consideradas dentro de la *Escuela Polaca* están fuertemente enraizadas en la historia del siglo XX. Principalmente, es destacable la presencia de la 2ª Guerra Mundial como trasfondo para el desarrollo narrativo. Desde *La sombra* (*Cień*, Jerzy Kawalerowicz, 1956), en la que la muerte de un hombre al caer de un tren desvela conexiones entre la Polonia contemporánea y la Polonia de la etapa de la invasión alemana, hasta la llamada *Trilogía de la Guerra* de Andrzej Wajda –formada por *Generación* (*Pokolenie*, 1955), *La patrulla de la muerte* (Kanał, 1956) y *Cenizas y diamantes* (*Popiół i Diament*, 1958)–, vemos que la herida dejada por la contienda y la visión martirológica del país a lo largo de la misma son un elemento más que presente.

También tenemos que tener en cuenta el hecho diferencial que planteaba el cine de la *Escuela Polaca* frente a las obligaciones del realismo socialista al hablar, de manera habitual, de personajes individuales y su estado psicológico en contraposición al colectivismo. Por ejemplo, en *Cómo ser amada* (*Jak Być Kochaną*, Wojciech J. Has, 1962) tenemos a Felicja (Barbara Krafftówna) recordando su amor durante la invasión alemana y cómo salvó a su amado escondiéndolo, para que después las tornas cambiasen totalmente, o en *All Soul's Day* (*Zaduszki*, Tadeusz Konwicki, 1961) una pareja se enfrenta a sus heridas de guerra, aparentemente imposibles de dejar atrás.

Otro elemento de unión entre los componentes de la escuela es el conocido como *Equipo de Cine Kadr*. Dirigido por Jerzy Kawalerowicz entre 1955 y 1968, se desharía tras disputas con las autoridades y volvería a nacer en 1972 bajo el nombre de Estudio Kadr. Dentro del mismo se podían encontrar a los principales directores y obras de la escuela, desde *Sangre sobre los rieles* (*Człowiek na Torze,* Andrzej Munk, 1957) hasta *Madre Juana de los Ángeles* (*Matka Joanna od Aniołów*, Jerzy Kawalerowicz, 1961). También es importante, como centro de reunión y de aprendizaje, la escuela de cine de Łódź, de la que la mayoría de directores del movimiento habían sido alumnos y donde algunos, como Wojciech Has, llegarían a ser profesores.

La disolución, si bien no existe una causa concreta así como no existía una formación manifiesta del movimiento, se produjo alrededor de 1965, 3 años antes del cierre del *Equipo de Cine Kadr* derivado de la represión contra las protestas estudiantiles de marzo de 1968. Andrzej Wajda llegó a comentar al respecto de la desaparición de la *Escuela Polaca:*

> la verdadera debilidad de la Escuela Polaca de los años 50, y la razón para su inevitable desaparición, fue que sus films presentaban héroes que eran más estúpidos que la Historia. Para mí, es incorrecto estar del lado de la Historia en lugar del lado de tu héroe. (citado en Haltof, 2002, p.73)

### 3.1.5 El *Cine de la Inquietud Moral*

El otro gran movimiento cinematográfico generacional polaco fue el *Cine de la Inquietud Moral* (*Kino Moralnego Niepokoju*). Mucho más estructurado como movimiento que el de la *Escuela Polaca de Cine*, el *Cine de la Inquietud Moral* tiene un nacimiento definido en 1975 a través del manifiesto que Andrzej Wajda y Krzysztof Zanussi promueven en el Foro de Cine de Gdańsk protestando contra la censura que eliminaba la posibilidad de crear cine que hablase de los problemas derivados de la situación sociocultural contemporánea.

El primer film creado bajo esta consideración sería también el primer largometraje de Krzysztof Kieślowski, que a la postre se convertiría en el mejor representante del movimiento. Fue todavía una película para televisión, *El personal* (*Personel*, 1975), y trata de un joven aprendiz de sastre en el teatro de Varsovia, Romek (Juliusz Machulski), que se ve obligado a enfrentarse a un solista al que no le gusta el traje confeccionado por un compañero de Romek, Sowa (Michał Tarkowski).

También deberíamos destacar en estos comienzos del movimiento un film de uno de los ideólogos del manifiesto que unía los dos movimientos aquí comentados, Andrzej Wajda. *El hombre de mármol* (*Człowiek z Marmuru*, 1976) es una película ambientada en ese mismo 1976, que nos presentaba a Agnieszka (Krystyna Janda), una cineasta que intentaba hacer un documental sobre un antiguo héroe proletario y

los problemas que las autoridades y supervisores le presentaban a la hora de completar el film al ir descubriendo puntos oscuros de la vida polaca desde los años 50.

Tras el éxito de estos dos films otros nombres fueron sumándose al movimiento. Destaca Agnieszka Holland, quien con su debut en el largometraje, hecho para la televisión al igual que le había ocurrido a Kieślowski, *Sunday Children* (*Niedzielne Dzieci*, 1977), nos cuenta la historia de una pareja incapaz de tener hijos que decide adoptar el de una madre soltera, ocultando el trato. De este modo, pone sobre la mesa las presiones sociales hacia el seguimiento de los roles convencionales así como las dificultades burocráticas para la adopción, con una película filmada de un modo crudo que evidencia la pretensión autoral de mostrar la fealdad de la sociedad polaca de la era Gierek.

1981 sería el año final para el desarrollo del movimiento, debido a la ley marcial implantada en Polonia que prohibiría cualquier tipo de producción mínimamente crítica con el sistema. De todos modos, en sus seis años de vida podemos apreciar que los rasgos principales a tener en cuenta en el *Cine de la Inquietud Moral* son, por un lado, el hecho de ambientarse en un pasado muy próximo o en la propia contemporaneidad y, por el otro, el arriesgarse a tratar temas complejos, habitualmente críticos con el sistema, poniendo su mirada en la corrupción, el nepotismo o la burocratización de modo que los héroes tienden a ser derrotados y obligados a aceptar la realidad. A pesar de la corta vida del *Cine de la Inquietud Moral*, todavía debemos destacar algunos otros directores como Feliks Falk, Janusz Kijowski, Janusz Zaorski o el otro creador del manifiesto originario, Krzysztof Zanussi, que llegaron a realizar varios films bajo la etiqueta. Tras la disolución, la mayoría de sus representantes seguirían con su carrera en Polonia, sin abandonar del todo el discurso social una vez vuelta la normalidad en 1983.

### 3.2 SURREALISMO Y CINE PSICOLÓGICO: WOJCIECH JERZY HAS

Wojciech Jerzy Has nace en Cracovia en 1925. Si bien se sabe que su madre era católica, al respecto de su padre existe la teoría de que podría tener ascendencia judía. No obstante, los estudios e

indagaciones hechas al respecto por parte de Annette Insdorf (2017, pp.79-81) parecen indicar lo contrario, explicando la fijación de Has por el judaísmo como una llamada interior por motivos más intelectuales que familiares. Considerando esta discusión existente sobre su ascendencia familiar, es manifiesto lo poco que sabemos en realidad de su vida personal, que siempre mantuvo al margen de su vida pública y profesional. Sí podemos asumir, como comenta Taborska (2010, p.10) citando al propio Has, que su cine sería imposible de entender sin su Cracovia natal, al destacar la ambigüedad y el humor melancólico que son propios de la cultura de la Galicia polaca y un ambiente en el que es fácil encontrar lo *maravilloso* en sus calles.

En el período de la invasión nazi de Polonia, Has comienza a estudiar Comercio, al tiempo que también asiste clandestinamente a clases en la Academia de Bellas Artes hasta la disolución obligada de la misma en 1943, retomándolas un año más en 1946. Se especializa entonces como director de cortometrajes documentales y educativos, dando comienzo a sus internadas en la ficción con cortometrajes como *Armonía* (*Harmonia,* 1947) para en 1957 pasarse al largometraje debutando con *El nudo* (*Pętla,* 1957). Precisamente es a partir de este trabajo dentro de la ficción que su obra comenzaría a entenderse desde los círculos surrealistas, destacándose el hecho de que Ado Kyrou diría en su revisión de 1963 de *Le Surréalisme au Cinéma* que Has era "el director más surrealista de hoy en día (después de Buñuel, evidentemente)" (Kyrou, 1953/2005, p.169). De hecho, como comenta Michael Richardson (2006, p.107), pese a que en Polonia no existió un grupo surrealista, Wojciech Has es uno de los directores que ha mostrado una mayor deuda con el surrealismo en su cine. Además, su individualismo, su marginalidad respecto a los movimientos cinematográficos polacos y sobre todo su distanciamiento del trabajo del resto de directores del país, ha sido analizado como parte de unos firmes principios existencialistas tanto a nivel artístico como vital. Ewa Mazierska (2013) diría sobre él que

> fue un ardiente individualista, que mantuvo distancias con el colectivo de colegas cineastas y evitó compromisos políticos, tanto a favor como contra el

> comunismo. Había un aura de melancolía en torno a él, que recordaba el estado de ánimo de los humeantes cafés parisinos, lugar perfecto para las discusiones existencialistas o pseudoexistencialistas. (p.14)

Si hay un rasgo que une su obra es su obsesión por el trabajo psicológico de los personajes. De este modo, si tomamos como ejemplo las citadas *Armonía* y *El nudo*, se puede apreciar desde estos comienzos una fijación por protagonistas que dominan totalmente el tiempo narrativo y cuyos conflictos internos se reflejan en lo narrado. En *Armonía*, el personaje principal es un niño cuya existencia fría y aburrida en la Polonia de posguerra le lleva a robar a su padre para poder comprar un acordeón, a pesar de la reprimenda posterior. Es un cortometraje de factura sencilla, en absoluto grandilocuente, sin diálogos y que por medio de la cámara y sobre todo de su fotografía en blanco y negro consigue exteriorizar y canalizar los sentimientos del niño. Él es el protagonista de todas las secuencias, y su tristeza queda patente en un plano en el que su padre, tras ver en qué ha gastado el dinero, lanza el acordeón por la ventana para que caiga, roto, en un charco en plena calle desierta. Con ello, Has no solamente es capaz de expresar la soledad y penuria del infante sino de reflejar la destrucción y desprecio por la creatividad y la belleza que representaba el acordeón. Un mensaje que se extiende a través de esa calle a la situación polaca en general. Algo similar ocurre con *El nudo*.

Realizado en 1957, *El nudo* es el primer largometraje de Has, y nos muestra un día en el devenir de un alcohólico, Kuba Kowalski (Gustaw Holoubek), que poco a poco va arruinando su vida debido a su adicción. Basada en una historia de Marek Hłasko, retrata el ánimo del dipsómano por superarse, como cualquier otra jornada, para que su novia se sienta orgullosa de él y para que sus vecinos vuelvan a respetarle. Sin embargo, la adicción le lleva a derrumbarse ante cualquier contratiempo y el alcohol vuelve a tomar las riendas de su vida por la tarde, cuando entra a un bar a beber vodka con desconocidos. El film, crudo y descarnado, plantea primero un problema acuciante en toda Centroeuropa en aquellos años, todavía coleando las hambrunas y traumas de la posguerra, y nuevamente nos guía, de un modo profundamente realista y sin ornamentaciones, a lo

largo de esa caída y de esa incapacidad para levantarse que definen a Kuba a pesar de sus intenciones y anhelos. Una obra en la que los críticos de la época vieron derivas expresionistas que el propio Has admitiría, aunque matizando que estaban filtradas por el surrealismo (citado en Taborska, 2010, p.11).

**La depresión de las calles se extiende como representación de la situación polaca. Wojciech Has, Armonía (Harmonia, 1947). Min. 10:43.**

Al igual que ocurría en *Armonía*, Has basa su narración en un personaje principal, dándole a su estado anímico el poder para mantener la ambientación y el tono de cada secuencia, jugando con una cámara casi siempre cercana a Kuba y nuevamente con un blanco y negro que crea ese aspecto de perdición del protagonista y lo traslada a la retina del espectador. Destaca el uso de espacios, que como comenta Mazierska (2014, p.15), "sirven como círculo de opresión" y nos guían a ver "alegorías de la vida en la Polonia comunista", escapando de los cánones del realismo socialista y haciéndonos comprender que los valores promocionados por el partido no salvarán a Kuba de su perdición al tiempo que se centra en él como protagonista en lugar de observar al colectivo.

Por otro lado, hay cierta crítica social, que Insdorf (2017, p.11) señala diciendo que "la visión en *El nudo* es de una Polonia vacía de calidez o significado" y no es de extrañar, si nos atenemos a la historia, que poco después Marek Hłasko tuviese que emigrar al comenzar a recibir críticas desde sectores oficiales a pesar de haber sido hasta ese momento un ejemplo de comportamiento como artista para las autoridades polacas. El film marca, además, unas pautas de lo que después sería el devenir de la filmografía de Has y sobre todo de su trabajo a la hora de plasmar la psicología de los personajes en la pantalla. Un rasgo conceptual que como hemos comentado se hará presente en el resto de sus películas y que podríamos ver como el enlace principal entre las líneas de trabajo del surrealismo y las del director polaco. Además, tras haber dirigido *El nudo* abandonaría definitivamente el mundo de los cortometrajes documentales, pero no el comentario social.

Utilizamos estos dos films que se separan 10 años como ejemplo del trabajo de esta primera etapa del director polaco, siendo sus últimas dos décadas de carrera fílmica las que entrarían de un modo más claro en el ámbito del presente estudio. La tónica de sus primeras obras seguiría estos principios narrativos, siempre asociadas a una narración muy efectiva dentro del realismo y casi siempre concentradas en un protagonista importante que guía la acción. Podríamos destacar, por variar un poco este principio*, One Room Tenants* (*Wspolny Pokoj,* 1959), con un protagonismo más múltiple, o *Cómo ser amada* (*Jak Być Kochaną,* 1962), un drama perteneciente al movimiento de la *Escuela Polaca* donde una actriz (Barbara Krafftównah) a bordo de un avión recuerda a través de flashbacks los años de la guerra en los que protegió en su hogar a un anarquista (Zbigniew Cybulski) del que estaba enamorada y cómo ese amor, una vez el hombre no la necesitaba, desapareció por parte de él. Un film, este último, que jugaba con heridas abiertas, dejando que la protagonista y narradora diese también importancia narrativa a su amado, dando como resultado una historia compleja y madura, aunque también con un peso dramático más evidente que otras películas de Has. Por otro lado destaca cierta redención a través del trabajo frente a la caída del hombre hedonista que refleja una influencia del realismo

socialista. También debemos destacar que, como analiza Mazierska (2008/2010, p.53), se destila en esta obra un sentimiento existencialista, basado en "privilegiar la situación de un individuo sobre la del grupo y percibir su situación como absurda en última instancia".

Sería dos años más tarde, con *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (*Rękopis Znaleziony w Saragossie,* 1964), cuando Has conseguiría al fin un lugar destacado dentro de la cinematografía polaca, así como cierto reconocimiento mundial. Bien es cierto que con *Despedidas* (*Pożegnania,* 1958) ya había ganado una mención especial de Fipresci,[75] y que con una carrera de 6 largometrajes a sus espaldas ya era una figura a destacar dentro de la Polonia de los años 60, pero *El manuscrito encontrado en Zaragoza* dio un salto de nivel en cuanto a reconocimiento de público y crítica a ambos lados del muro, llegando a fascinar a directores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola[76] o al mismísimo Luis Buñuel –que solicitaría comprarla para México (Buñuel, 1982, p.218)–, al tiempo que puso a las autoridades soviéticas completamente al tanto de la existencia de Wojciech Has. El trabajo realizado a partir de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* dentro de la filmografía de Has hace ver, además, la mezcla entre lo barroco y lo surrealista que, a ojos de Richardson (2006, p.160) enlazarían su estilo con el del director chileno Raúl Ruiz, a pesar de la diferencia en la forma del acercamiento al barroco desde la tradición sudamericana y la de la Europa del Este y Central. De hecho, el propio Raúl Ruiz llegaría a declarar su interés por el trabajo de Has, y de este film cogería ideas para su *Combat d'Amour en Songe* (Raúl Ruiz, 2000) (Goddard, 2013, p.128).

*El manuscrito encontrado en Zaragoza* es una adaptación directa de la novela homónima escrita por Jan Potocki en dos partes publicadas entre 1804 y 1813. Se trata de una de las muestras más

[75] Fédération Internationale de la Presse Cinématographique, asociación de críticos de más de 50 países que dan premios a diversas obras destacadas.

[76] De hecho, la restauración y edición completa en DVD en 1997 en Estados Unidos, fue promovida por Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Jerry García, cantante de *Grateful Dead* (que no llegaría a ver dicha restauración completada), ya que en ese momento solamente se podía encontrar una copia con 30 minutos menos que la original.

citadas y ejemplares de narración de relatos enmarcados o, utilizando la expresión acuñada por André Gide (1939, p.41), de *mise en abyme*. La historia se ambienta alrededor de 1715 cuando un oficial de la Guardia Valona en medio de un viaje a Madrid comienza a vivir situaciones fantásticas mientras atraviesa Sierra Morena. A partir de esta premisa, conoce personajes que le intentan guiar y que para ello le cuentan historias, relacionadas en un comienzo con lo que el personaje vive en Sierra Morena y con alucinaciones y pesadillas, al mismo tiempo que los personajes dentro de lo relatado comienzan sus propias narraciones, creando así esa estructura en la cual, en cierto momento, el espectador puede perder la orientación respecto a dónde estaba la historia marco. Una obra que Caillois, en el prólogo de la edición que redescubriría la obra de Potocki fuera de Polonia poco antes de esta adaptación cinematográfica, llegaría a defender diciendo:

> Por muchos de sus rasgos, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* pertenece aún al siglo XVIII: las escenas galantes, la afición al ocultismo, la inmoralidad sonriente e inteligente, el estilo, en fin, de una elegante sequedad, fácil, sobrio y preciso, sin resalto ni excesos. Por otros de sus caracteres, anticipa el romanticismo: nos da un pregusto de los estremecimientos inéditos que una nueva sensibilidad pedirá bien pronto a la fascinación de lo horrible y de lo macabro. Esta obra marca, pues, una etapa decisiva en la evolución del género. (Caillois, 1958/1996, p.18)

De todos modos, si bien para entrelazar estas historias de acentuado corte fantástico vemos algunos elementos que entran relativamente dentro del terreno onírico (entre las cuales se destaca la aparición de dos hermanas moras que pretenden atraer a los caminantes apartándolos del cristianismo para convertirlos al Islam y que se relacionan con unos bandidos ahorcados que, por las noches, viajan a su lado), teniendo en cuenta el momento histórico en el que Jan Potocki escribió la novela y el carácter marcadamente fantástico de las historias de aparecidos y de ensoñaciones reales así como pactos diabólicos, no podemos considerarlo como una narración surrealista, por mucho que asumamos la fascinación que los surrealistas tenían

por el género fantástico y que autores como Mira y Antonín J. Liehm (1977, p.370) opinen que Has empleó "la oportunidad para desarrollar su imaginación visual en una vena surrealista, coloreada con una filosofía escéptica". Aceptaremos, de todos modos, una influencia del surrealismo proveniente del criterio artístico de Has, hasta el punto de que Kalinowska (2014, p.58) comenta que "el celo racional etnográfico de Potocki y la subversión surrealista de Has trabajan hacia el mismo objetivo" dando como resultado que

> Has también utilizó el lenguaje orientalista para crear un mundo que era radicalmente contrario a la realidad que lo rodeaba. En lugar de responder a la exigencia de adherirse a los principios del realismo socialista que glorificaban la igualdad mundana, Has expresó en Zaragoza una profunda desconfianza hacia una ideología dominante que dependía de identidades simplificadas e ideologizadas. Eligió celebrar la colorida diferencia de los extraños. (Kalinowska, 2014, p.59)

Es decir, podríamos ver trazas surrealistas, principalmente en la propia selección del relato a adaptar y en su intención subversiva, pero sin embargo en la plasmación fílmica no es más que una mera cuestión estética derivada de la estructura del relato, sin resaltar en ningún elemento una aportación desde una posible narración interna de los personajes o del narrador, al punto que András Bálint Kovács (2007, pp.336-337) destaca que "tanto en la puesta en escena como en la composición visual la película no revela ninguna influencia del modernismo, aunque es única en su composición narrativa", puesto que como indica Iordanova (2003, p.53), "este film de tres horas rodado en fresco blanco y negro es una categoría en sí mismo: es rico y laberíntico, elíptico y elusivo, complejo y asombroso". La estructura enmarañada de idas y venidas dentro de las historias y la pérdida de coordenadas para después ir engarzándolas en hilos comunes, hacen

que la narrativa sea digna de un estudio pormenorizado desde una óptica muy diferente a la de la presente investigación.[77]

**La imaginería grotesca y macabra basada en el texto de Jan Potocki crea algunos de los elementos que podrían emparentar *El manuscrito encontrado en Zaragoza* con el surrealismo. Wojciech Has, *El manuscrito encontrado en Zaragoza (Rękopis Znaleziony w Saragossie*, 1964). Min. 12:22.**

Es a partir de este momento que la filmografía de Has deriva hacia un rumbo más cercano a unos principios surrealistas. Con su siguiente film, *Código cifrado* (*Szyfry,* 1966), el director cracoviano comenzaba a desarrollar una forma narrativa en la que el interior de los personajes –siempre fundamental en sus planteamientos cinematográficos centrados en lo psicológico– se mostraría al espectador en forma de visiones. La película narra la historia de Tadeusz (Jan Kreczmar), un hombre que, obsesionado con la búsqueda de la verdad sobre lo ocurrido con su hijo menor durante la 2ª Guerra Mundial, regresa desde París a Cracovia (curiosamente el camino inverso que hacía la protagonista de *Cómo ser amada*) para buscar testimonios y reunir toda la información que pueda.

La base principal de la narrativa que nos ofrece Has es el diálogo constante, mostrándonos cómo la verdad se escapa una y otra vez entre testigos que prefieren no hablar, informaciones que se

[77] Recomendamos, para indagar en los interiores de la obra y su intrincada estructura la lectura de Moldes, D. (2009). *El manuscrito encontrado en Zaragoza. La novela de Jan Potocki adaptada al cine por Wojciech Jerzy Has*. Madrid: Ediciones Calamar.

contradicen y complican la investigación cada vez más y muchas más incógnitas que respuestas. Lo que destaca a nivel surrealista son los tres diferentes flashbacks en los cuales el director polaco vuelve a los momentos donde el hijo de Tadeusz todavía estaba vivo para explicar visualmente la poca información que va apareciendo. Estos flashbacks, introducidos directamente en medio de la narración del tiempo presente, persiguen una estética onírica mediante el uso de la cámara lenta mezclado con la eliminación del sonido directo –sustituyéndolo por una música tendente a lo estridente– de modo que las acciones del niño parecen suspendidas en el aire. Esto, mezclado con el blanco y negro suave de toda la película y con la nieve de los exteriores utilizados, convierte esta realidad pasada en algo irreal pero que referencia directamente al horror de la 2ª Guerra Mundial. De este modo, como señala Coates (2005, p.131), "sus visiones se corresponden con la ilegibilidad onírica de la realidad por la que deambula", haciendo ver así la pretensión no puramente realista de la narrativa de Has.

El primero de los flashbacks comienza con un tren atestado de gente entre restos de una batalla, para luego mostrarnos al niño corriendo y observando otro ferrocarril al pasar mientras él grita de terror. El fragmento se compone de dos mitades, partidas por una vuelta al presente narrativo pero con continuidad directa entre ellas. Además, Has nos muestra la primera aparición de unos cuervos sobrevolando al infante, clara referencia mortal, o al menos de peligro, justo antes de que salga corriendo hacia unos caballos blancos para luego fijarse en ese tren que comentábamos. La carrera se presenta con un travelling lateral, recurso muy del gusto del polaco como veremos en el análisis de films posteriores. Los cuervos, por otro lado, se relacionarán con un momento posterior del film dentro de la narración en tiempo presente, recuperando esta simbología de la muerte cuando Tadeusz parezca estar en lo más profundo de su infructuosa investigación, ligando así los compartimentos, a priori separados, en los que fluyen el tiempo pasado y el presente.

El siguiente de los flashbacks nos muestra al niño caminando con una vela por un bosque nevado para encontrarse entre varios soldados que lo suben a uno de sus caballos, blancos al igual que ocurría en el

flashback anterior, y así llevárselo, siempre sin que suelte la vela ni permita que se apague, hasta llegar a una iglesia en la cual una mujer recita versos de *Anhelli*, un poema de Juliusz Słowacki.[78] Allí, monjes, beatas y curas rezan en medio del polvo y las telarañas en torno a un ataúd. La imagen nos muestra al infante estático en medio de la iglesia semiderruida junto a muchas otras personas. Sin solución de continuidad directa el pequeño sale del templo con un cura para ir, con su vela todavía encendida, hasta un lugar donde montones de cadáveres se alinean en medio de los soldados. Todo esto nos parece indicar el camino del alma del niño, muerto entre los soldados, que pasa por la iglesia en su funeral para que su cuerpo acabe en medio de las figuras de tantos otros compatriotas fallecidos en ese horror que fue la invasión nazi de Polonia.

Vemos, por tanto, que Has comienza en este film a utilizar elementos de influencia puramente surrealista, ya no solo entrelazándolos con elementos fantásticos, sino para profundizar en una historia que no podemos llegar a ver definida y dándonos una estética aproximada a la ensoñación con destellos técnicos sencillos como el uso de ralentizaciones y de un sonido indirecto totalmente sugestivo. Crea, de este modo, un relato que va y viene en el plano temporal, entrelazando presente y pasado y creando una narración en la que los sentimientos y los pensamientos del personaje se diluyen y mezclan con la realidad que vive, llevando mucho más lejos aquel principio narrativo que reinaba en los films de corte psicológico del comienzo de su carrera. De todos modos, estos momentos oníricos que aparecen en *Código cfrado* entran solamente como apoyo y no representan un porcentaje excesivamente elevado del metraje. De hecho, la duración de los tres flashbacks es de 1'20'', 2'50'' y 7'30''. Es decir, 11'40'' dentro de los 80 minutos que dura el film. Poco más de una octava parte de la duración completa, siendo los restantes 68 minutos una constante realista que, eso sí, trata de mantener el sentimiento del personaje principal dentro de ese laberinto de

[78] Juliusz Słowacki (1809-1849) fue un poeta romántico polaco, considerado uno de los grandes bardos polacos y padre del drama polaco moderno. En *Anhelli*, Słowacki hablaba sobre la situación de los polacos emigrados en Siberia y su trágico destino.

conversaciones y pérdida de orientación durante la búsqueda de una respuesta.

Seguiría a este *Código cifrado* la película *La muñeca* (*Lalka,* 1968), un film de época –algo no extraño dentro de la filmografía de Has–, en el que el de Cracovia adaptaba la novela homónima escrita en 1890 por el positivista polaco Bolesław Prus. Una historia sobre la decadencia de la aristocracia para beneficio de los comerciantes con un protagonista, Stanislaw Wokulski (interpretado por un enorme Mariusz Dmochowski), asediado por un drama interno provocado por la tensión entre el amor y el éxito en los negocios. Un film grandilocuente en el que se destaca el diseño de producción para recrear el ambiente decimonónico, pero cuyos valores están en un modelo narrativo cercano al del Has más realista, sin excesivos elementos que se derivasen de una visión surrealista por mucho que el director defendiese ante la crítica y el público –que había hecho un mal recibimiento del film– lo contrario destacando el "tono surrealista incrustado en las descripciones de los sueños y fantasías de los personajes o en el episodio con el metal volador que Wokulski trae del inventor parisino" (citado en Taborska, 2010, p.29). De este modo, si bien existía una pretensión surrealista, en la narración apenas se hace patente ya que el film se encomienda al diálogo en lugar de mostrarnos esos mundos interiores descritos –una pretensión que funcionaría y podría acercarse más al surrealismo en el texto escrito, mas no en un lenguaje audiovisual–. Es más, podemos ver que debido a esta primacía del diálogo sobre la narración visual termina alejándose de su análisis psicológico del personaje, aunque la profundidad del desarrollo del mismo se mantenga similar al de obras anteriores. De todos modos, la película quedaría oculta y relativamente en el olvido tras la siguiente obra de Has, *El sanatorio de la clepsidra* (*Sanatorium pod Klepsydrą,* 1973).

El décimo largometraje de Has es, a todas luces, el más críptico y repleto de imaginería surrealista de toda su carrera. Se trata de una recopilación de relatos escritos por Bruno Schulz adaptados e interconectados de un modo bastante libre, a medio camino entre el surrealismo y el realismo mágico. Según Klonowksa (2010, p.198) "es un ejemplo excelente de un género mixto, combinando elementos de

las tradiciones realista y fantástica, esta última representada por el mito", viendo en la adaptación de Has que "esta hibridación se refleja en la combinación de elementos surrealistas, presentes a través de la poética de la película, con otros del realismo mágico, manifestados con el retrato de la comunidad y de la nostalgia a su alrededor". También es uno de los films más exitosos de la carrera de Has, habiendo ganado el premio del jurado del festival de Cannes de 1973, así como el más polémico, debido a los problemas que acarreó al cracoviano el hecho de enviarlo al festival de Cannes sin permiso de las autoridades polacas, costándole esta indisciplina el castigo de no aceptar ningún proyecto suyo durante los siguientes 10 años (Smalley, 2017). De este modo Has, que cumplía 48 años en el año de estreno de *El sanatorio de la clepsidra*, solo podría llegar a rodar otros 4 films en el ocaso de su carrera, convirtiéndose en ese período en profesor en la Escuela Nacional de Cine de Łódź. Pese a este éxito, críticos como Mira y Antonín J. Liehm (1977, p.381) consideraron que en este film "Has capturó solamente una fracción de la atmósfera opresiva del mejor trabajo de Schulz, mayoritariamente sobrecargando esta película excepcionalmente costosa con escenas que hunde con símbolos y diálogos".

El film ofrece ya desde los créditos iniciales una ambientación desoladora e insana que en cierto modo se mantendrá durante el resto del film. Lo primero que vemos es el interior de un tren en marcha en el cual la gente está totalmente estática, ya sea sentada o en el suelo. La cámara se desplaza con un suave travelling mostrándonos a los distintos pasajeros del vagón rodeados de basura que parece sacada de un ático: una silla de ruedas, un reloj de pared estropeadoʃ La secuencia arranca con una imagen proyectada en la que vemos un árbol y un cuervo volando. Dos elementos que crean cierta relación sensorial y estilística con *Código cifrado*, al poder apreciar esta misma simbología en ambas películas y siendo en esta última, como ya hemos comentado, una alusión poco velada a la muerte en medio de la 2ª Guerra Mundial.

También debemos destacar, sin perder la relación con el Holocausto, el foco que hace el film en la población judía en medio de una oleada de antisemitismo en Polonia tras los enfrentamientos

estudiantiles de 1968, lo que influiría sin duda en la censura vivida por Has. Dentro de la película podemos ver que la relación con el judaísmo queda reflejada de un modo macabro desde la primera secuencia, a través de la referencia a la muerte que se nos muestra en el tren. No en vano el propio Bruno Schulz era judío, habiendo sido asesinado por la Gestapo en 1942 y a Has le fascinaba la cultura judía, de modo que el ambiente antisemita que se percibía en la Polonia en esos años sería lo que le llevaría a crear esta adaptación, habiendo comenzado a concebirla en 1968. La estudiosa de Has Anne Guérin-Castell comenta al respecto de este fragmento inicial:

> Dando la espalda a cualquier representación realista de un tren particular, Has va más allá del valor metafórico del tren en los escritos de Schulz. Hace de estos vagones que vibran el lugar vacilante propio de todos los exiliados, de todos los deportados. Una vacilación que engendra el film mismo. (Guérin-Castell, 1996)

Podemos apreciar por tanto que el valor simbólico del vagón nos lleva, directamente, a pensar en todos los judíos salidos del país en el momento de gestación de la película, pero también nos remonta al sufrimiento de los años de la invasión nazi. Esa presentación con la cámara desplazándose entre los ocupantes del vagón se verá interrumpida con el único de ellos que se mueve, un hombre ciego que resulta ser el revisor y que avisa a nuestro protagonista de la llegada inminente al sanatorio. Desde aquí, la cámara ya no volverá a alejarse de Józef (Jan Nowicki) convirtiéndolo, como es habitual en el cine de Has, en un protagonista absoluto con el que recorreremos todo el metraje. Además, en esta secuencia Has decide eliminar el sonido directo del tren para darle sitio a una banda sonora plagada de sonidos graves y de este modo adentrar al espectador en el terreno de lo onírico utilizando los mismos códigos que ya veíamos en los flashbacks de *Código cifrado*.

Józef se baja del tren para caminar entre tumbas nevadas mientras busca la entrada del sanatorio. Toda esta secuencia es importante para el desarrollo, puesto que el director polaco jugará con la repetición de la misma para la entrada en el mundo onírico y simbolista que

desplegará. Nuestro protagonista intenta entrar en el hospital a través de una enorme puerta que está tapiada, habiéndose utilizado incluso lápidas para cerrarla. Incapaz de conseguirlo, accede al interior a través de una ventana, momento desde el cual la cámara sigue a Józef por dentro del edificio en uno de los múltiples travellings laterales que veremos a lo largo del film. Debemos destacar, además, la decisión de Has de rebajar la altura habitual de la cámara creando un cierto contrapicado en una idea estilística que mantendrá hasta el final de la película.

**La puerta del sanatorio por la que Józef intenta entrar, tapiada. Wojciech Has, *El sanatorio de la cepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 06:23.**

El interior del sanatorio nos introduce en un ambiente opresivo y cercano a una pesadilla gracias a que lo que observamos a lo largo del travelling son habitaciones ruinosas, con plantas creciendo por todas partes y elementos propios de un hospital (de nuevo, un par de sillas de ruedas además de camillas o una mesa de operaciones) abandonados en mitad de las estancias. Un estilo que enlaza con el exterior del sanatorio, así como con el vagón del tren. No obstante, hasta este punto todo se mueve dentro de la realidad, aunque la simbología oscura y desasosegante tenga como finalidad introducir al espectador en un ambiente muy definido y la aparición de elementos hospitalarios abandonados nos lleve a una significación de la enfermedad, el paso del tiempo y la muerte. Al respecto de esto, Haltof (2003) señala:

> El tiempo es la obsesión de Has: fusiona el pasado y el presente, los vivos y los muertos. La riqueza de las imágenes, el panorama de personajes y el lirismo de su visión impregnada de nostalgia contribuye al éxito artístico de *El sanatorio de la clepsidra.* (p.84).

Has deja entrever la importancia del paso del tiempo, pero también la importancia de la percepción del mismo, así como de la existencia del recuerdo como parte esencial de la narrativa que escoge para adaptar a Schulz, con quien el propio Haltof (2003, p.84) considera que coincide a la hora de crear un "paisaje poético, casi surreal, poblado por personajes que se mueven como en un sueño".

**El paso del tiempo y el abandono de las estancias que visita Józef. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 09:31.**

En este fragmento del film, Józef termina encontrando a una enfermera, que introduce el concepto del sueño dentro de la historia de manera explícita al explicarle que allí en el sanatorio todo el mundo duerme siempre y nunca es de noche. Seguiremos viendo estas estancias llenas de abandono y telas de araña, como lo sería el restaurante del sanatorio, donde la ambientación irreal cobra más fuerza al poder apreciar una sala enorme con luz y decoración, pero una degradación considerable que sin embargo no afecta a la comida, de modo que Józef no duda en coger un pedazo de tarta. La enfermera al fin lo dirige hacia el médico del hospital.

Todo este desarrollo corresponde solamente a los primeros 10 minutos del film, demostrando la complejidad narrativa del mismo y la cantidad de matices que debemos tener en cuenta a la hora de hacer un análisis. Todavía es en ese momento, al hablar con el médico, cuando tenemos un poco de información sobre Józef y sus motivaciones: está allí porque su padre se encuentra en el sanatorio, en un estado de salvación de la muerte mediante la reactivación del pasado para que su fallecimiento todavía no sea efectivo, manteniéndolo en un estado de sueño para conservar la energía vital. Un estado en el que se encuentran todos los pacientes del sanatorio y que se relaciona con esa dejadez en el tiempo que parece haber en todas las habitaciones. Comienza de este modo todo el despliegue de fantasía del film, así como la relación con el mundo onírico, cuando Józef se queda solo en la habitación con el padre dormido. Desde la estancia, Józef mira por la ventana para ver a un niño, vestido en un estilo de comienzos de siglo, jugando en la nieve entre las tumbas. Intentando perseguirlo con la mirada se mueve hasta otra ventana, pero en su lugar ve primero a dos pastores alemanes en la nieve y, después, a sí mismo bajando por entre las tumbas, buscando la entrada del sanatorio. Esta repetición de su entrada, sin embargo, no es completa ya que esta vez la puerta es abierta desde dentro por el infante, y su segundo yo entra al edificio a través de ella.

**El niño que juega entre las tumbas. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 16:09.**

Vemos por tanto cómo el film se desliza de manera suave y sin aviso previo a una representación de lo onírico. Lo primero que apreciamos es un desdoblamiento del personaje, viendo a su otro yo, o a sí mismo, dirigiéndose al sanatorio. A su vez, ese niño será un elemento recurrente, y en cierto modo otro doble de Józef a lo largo del metraje, así como la presencia de los dos perros sobre la nieve parece un simple aviso de peligro para nuestro protagonista. A partir de este momento ya no importará si estamos con el Józef desdoblado o con el original. La narración se funde completamente hacia el sueño a través de una secuencia muy clara, en la que nuestro protagonista camina por una sala de una mansión con objetos tapados por telas. La cámara se dirige a un paño negro hasta hacer un plano detalle para que la mano de Józef lo retire. Debajo, en lugar de lo que parecía un cuadro, nos encontramos a la madre del personaje, con la que éste se dispone a hablar, destapando al quitar el trapo el punto definitivo que simbolice la entrada a la visión del inconsciente del protagonista.

Durante la conversación con la madre se aprecian elementos que vienen desde la infancia de Józef, principalmente con el odio de la mujer por su marido, que por ser viajante se ausenta durante días. Aunque a nuestro protagonista lo sigue interpretando Jan Nowicki, ella se dirige a Józef en todo momento como si fuese un niño. Desde esta perspectiva, le manda ir a despertar a los comerciantes que trabajan en el mercado, todos ellos judíos. Decenas se van levantando tras dormir en la propia tienda, y comienzan a cantar juntos hasta que llevan a Józef a la siguiente etapa de su camino, al mostrarle desnuda a Adela (Halina Kowalska), una exuberante mujer que despierta el apetito sexual no solo de los adultos sino del propio Józef, definiéndose como una primera fijación sexual. Con ella, habla de los hombres y granujas, pero también encuentra el libro que, según él, su padre lleva buscando tanto tiempo. La conexión con el padre, que seguía en un segundo plano de significación desde el sanatorio, se hace presente y manifiesta. Józef busca debajo de la cama con la intención de encontrar más hojas del libro al que otorga una condición sagrada, pero allí solamente ve a un soldado que le ofrece confitura sacada de un orinal (y que según Józef no es confitura) y a un explorador que lo lleva a la selva mientras busca a su padre.

Si nos paramos a analizar esta primera parte del camino onírico de Józef tenemos, de entrada, la figura materna, asociada de manera lógica a la infancia así como a la figura del padre. A ello se suma la presencia de los comerciantes judíos, con la religión y la visión social que la mente infantil de Józef podría haber tenido, acercándose a esa figura paterna ausente y a la sustitución de la misma a través de la idealización de los comerciantes. También la importancia de la religión y del trabajo entra aquí como elemento extraído de esa primera infancia y descubrimiento del mundo. La figura de Adela se podría entender, como ya hemos comentado, como una primera obsesión sexual, en cierto modo haciendo una sustitución freudiana de su madre como presencia femenina a observar y con la cual buscar un cierto espejo. La religión, por medio del libro, será un elemento importante de este fragmento, y de hecho la significación del mismo se hará más evidente en la siguiente secuencia.

**Józef hablando con Adela. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 30:17.**

Como explicamos, Józef sale de la habitación de Adela por debajo de la cama para, en continuidad, entrar en una jungla. Una jungla que mezcla elementos coloniales indios con africanos de manera totalmente libre y tal y como se pueden asociar en el reino de la imaginación de un niño ante los viajes que lee o escucha de otros. Hombres disfrazados de pájaros, dos nativos llamados Honduras y Nicaragua o gitanas leyendo las manos pueblan una especie de feria extravagante en la cual Józef por fin encuentra a su padre, ataviado

con un collar de plumas blancas y hablando a otros judíos a los que está aleccionando. Józef le ofrece el libro, para que su padre le descubra que solamente se trata de un mito, que ese libro no vale nada, y de hecho utiliza una hoja para hacerse un cucurucho y comprar comida caliente. Józef hace lo mismo cuando su padre se va acompañado del explorador que lo introdujo en esta jungla. Tras renunciar al libro, y con ello mostrarnos cierta madurez, se encuentra al niño que jugaba entre las tumbas. Ahora, por fin, puede hablar con él. Intercambian primero nombres de lugares, que el niño tiene en un libro lleno de sellos, y luego palabras sin sentido para que Józef finalmente comience a reflexionar sobre la existencia de los sucesos, sobre si estos ocurren realmente. Sigue entonces a unos soldados que llevan a un oficial en una silla portable, y éste resulta ser el revisor del tren de la primera secuencia. Tras no solucionarle nada, sino solamente dejar en el aire que los sucesos demasiado grandes pueden no existir debido a su tamaño, Józef, entre elefantes, encuentra una polilla muerta. Mira al sol a través de ella y, de pronto, está en una calle, en un entorno urbano y moderno ante el que se alza un muro.

**Józef intentando hablar a su padre. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 35:51.**

Este pasaje de la jungla en el que Has recoge varios elementos de los textos de Schulz se corresponde, por tanto, a esa fantasía provocada por la ausencia del padre, encendiendo la imaginación de Józef sobre su paradero y las aventuras que éste vivirá. Enlazando elementos propios de diversas épocas y lugares, así como referencias relativas a

pájaros –que como iremos viendo a lo largo del film suponen la obsesión y *hobby* del padre–, la relación de eventos dispares se vuelve pregunta sobre la realidad de lo que ocurre, y esa figura del revisor del tren sirve como guía para plantearle que quizás lo grandilocuente de lo que observa no sea otra cosa que un producto de su imaginación. El padre, rechazando el libro y tachándolo de mito, hace una clara alusión a la maduración, pero también a la adopción de una fe escéptica, alejándose de la religión o de la divinidad de lo escrito. Así, Józef presenta en este segmento un entendimiento mayor sobre la realidad circundante. Por eso puede hablar con ese otro niño, al que podríamos entender incluso como *alter ego* en la forma en la que un amigo íntimo lo es en la infancia, y por eso el paso a la realidad urbana se da a través de observar el sol a través de una polilla, apreciando la sencillez de la realidad, aunque también se pueda comprender como el hecho de observarla a través de un prisma en el que la muerte tendrá importancia.

Ese nuevo fragmento, como decíamos, entra de nuevo en continuidad aunque en realidad la localización se transforme. Del mismo modo que de la cama de Adela pasaba a la jungla, en un cambio de plano pasa de esa jungla a estar al lado de un muro. Al otro lado está Bianca (Bożena Adamek), una muchacha que podremos comprender como su amor, y que le habla de su madre y de su tristeza. El niño –que en realidad se llama Rudolf– aparece para ayudar a Józef a saltar el obstáculo que los separa y permitirle así adentrarse en la vivienda de Bianca. De este modo nuestro protagonista se adentra en un peligroso camino para intentar acceder a la joven en una aventura amorosa entendiendo el término aventura de un modo totalmente literal. Primero, Józef atraviesa una zona pantanosa en el inmenso jardín de la mansión, donde podemos ver animales salvajes y cadáveres humanos pudriéndose. Una zona en la cual volvemos a seguir a Józef con un travelling lateral con el que Has aprovecha para mostrarnos toda esa cantidad de bestias y señales de peligro acechando.

Una vez nuestro protagonista entra en la mansión, el interior ruinoso que vemos tiene un aspecto muy similar al sanatorio, con partes derruidas y plantas y enredaderas creciendo por todas partes.

Allí, en medio de la mugre, se encuentran numerosos personajes, de nuevo estáticos al igual que en la primera secuencia del film. Descubrimos que son una especie de autómatas basados en personajes históricos a los que su obsesión llevó a la muerte, preparados para repetir los gestos que los mataron. Józef habla con el creador de estos engendros, que resulta ser el padre y protector de Bianca y que no le permite alcanzar a la muchacha hasta el punto de que lo chantajea. No obstante, en cuanto Józef abandona la estancia, encuentra a la chica en una cama en medio del jardín donde hablan y disfrutan hasta que el revisor vuelve a hacer acto de presencia pidiendo los billetes y aconsejando al muchacho volver a escapar por debajo de la cama. Nuestro protagonista accede a ello prometiendo volver junto a Bianca, saliendo así para encontrarse de nuevo a su padre.

**Józef entre los autómatas. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra* (*Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 47:12.**

Un fragmento de la historia que se centra en la búsqueda del amor, con un Józef que se enfrenta no solamente a la distancia con Bianca, sino también al hecho de que la clase social y la visión del padre de Bianca los separa. Nuevamente, al igual que ocurría antes con Adela, tras este fragmento se encuentra con su padre, creando así una cierta tensión entre la sexualidad de Józef y las enseñanzas de su progenitor. El estado ruinoso de todas las estancias, junto con esta aparición de los autómatas estáticos –que por tanto podemos apreciar como una suerte de maniquíes–, se puede ver en una influencia surrealista desde la óptica que Foster (1993/1997, p.21) señala diciendo que “en la

ruina el progreso cultural es capturado por la entropía natural y en el maniquí la figura humana es entregada a una forma de producto" elevándose así hacia una deshumanización y mercantilización de personajes históricos. Por otro lado, tanto el hecho de que el revisor aparezca en medio del jardín para pedirles el boleto como lo furtivo del encuentro entre los dos jóvenes vuelve a ser una representación de las dificultades de Józef para estar con Bianca que ya comentamos anteriormente.

**Józef y Bianca en la cama, con el revisor al fondo. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 01:00:20.**

En el nuevo encuentro con su padre, Józef le explica que está perdido dentro de la historia que está viviendo, así que quiere pedirle ayuda. La secuencia se ambienta en el interior del desván de la casa de la infancia, donde el padre tiene multitud de aves, tanto vivas como disecadas, además de un gran libro lleno de dibujos de pájaros. Nos adentramos así en la plasmación de la obsesión ornitológica del progenitor, que con su pretensión de enseñarle todo lo que sabe sobre la vida se convierte en un ejemplo a seguir para Józef. Le muestra varios de los dibujos del libro mientras intenta que Józef se lleve algo suyo y lo introduzca en su sangre. Busca la comunión entre padre e hijo, en una pretendida complicidad que parece que nunca consiguieron alcanzar. Pero le insta a volar libre, y de este modo Józef sale de este espacio para encontrarse de nuevo con su madre, volviendo al comienzo del camino que había recorrido en este laberinto onírico para buscar una solución y comprensión.

En esta nueva visita a la madre, el elemento que prima narrativamente es la ocupación de la mujer criando a Józef y solicitándole recados. De este modo, a través de los trabajos que Józéf tiene que ejercer se introduce de nuevo a Adela en la narración cuando él debe volver a la tienda para darle comida a su padre. La sexualidad de la mujer frente a los judíos se complementa con la complicidad con Józef a pesar de la diferencia de edad. Recordemos que para este personaje Józef sería un niño o como mucho un adolescente, aun a pesar de que a nuestros ojos se trate de un adulto de la edad aproximada de Adela, estableciendo así un juego que se corresponde directamente con la magia surrealista del cine, eliminando las nociones de juventud y vejez tal y como defendía Kyrou (1953/2005, p.18). Esta complicidad termina con Adela dándole a Józef una cabeza de maniquí para que la pasee por la tienda como Judith paseaba la cabeza de Holofernes anunciando la victoria de los judíos en Betulia.[79] Una cabeza que, sin embargo, los comerciantes no miran ni asustados ni excitados como ocurría en el relato bíblico, y solamente quieren comprarla. Józef, perdido entre ese mundo de comercio y de adultos, no consigue que su padre, que ahora se encuentra entre los judíos de la tienda, le haga caso para recibir la comida enviada por su madre. Todo este caos de compraventa, discusiones y regateo se nos muestra de nuevo mediante un travelling lateral que pretende seguir a Józef por entre el incontable gentío. No obstante, su padre termina por pedirle ayuda para encontrar su propio pasado, animándole a despertarse puesto que ya quedan pocos pasos que recorrer.

Este fragmento ya nos deriva hacia el final del film, con Józef y su padre reflexionando sobre lo onírico del relato y lo inconexo del mismo. Un relato que como vemos refleja el devenir vital y el aprendizaje del protagonista desde una perspectiva de análisis inconsciente de los momentos que le marcaron mientras se centra en aquello que pretendía buscar al comienzo (es decir, a su padre), ya desaparecido de su vida y bastante ausente a lo largo de todos los años

[79] Se trata de una historia bíblica en la que Judith, una viuda, engaña al general invasor Holofernes haciéndole pensar que está interesada en él para cortarle la cabeza y volver triunfante con ella y confundir así al ejército de Babilonia durante el sitio a la ciudad de Betulia.

previos. La religión y la culpa derivada de la aceptación de su sexualidad se encuentran en la figura de Adela y esa cabeza de maniquí que, como comentábamos más arriba, referencia a la historia de Judith en Betulia. Además, el hecho de perderse entre los comerciantes y de este modo mezclarse con ellos como uno más del grupo nos acerca un poco más a la adultez de Józef. Es más, la salida del comercio con ayuda de su padre parecería ser su entrada y aceptación en el mundo adulto ya que al acceder al exterior tres hombres de trajes suntuosos y luego un pordiosero le reconocen y hablan con él. Todos ellos son judíos, y a través de su vestuario y de sus formas se convierten en representaciones de la clase alta y rica y de la más baja respectivamente.

**La enorme mesa en la que se celebra el banquete. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 01:19:55.**

Has nos muestra, por medio de un travelling, estratos sociales totalmente diferentes rezando por las calles del pueblo. El movimiento de la cámara continúa hasta que llega con Józef a una mesa en la que se celebrará un suntuoso banquete. Józef está invitado a él, y así se lo hacen saber. Aunque esa aceptación social parece haberlo llevado a un momento mucho más adulto, el niño Rudolf vuelve a aparecer desde debajo de la mesa, arrastrándolo consigo cuando Józef entiende que el banquete no es su sitio. Mientras discute con el infante, se propone comprender todo por sí mismo y, acto seguido, el film vuelve al espacio donde se encuentran los autómatas.

Con los autómatas ya no se encuentran ni su creador ni su hija Bianca, así que Józef, sintiéndose con libertad para ello, consigue despertarlos con palabras sin sentido. Las figuras cobran vida para formar un ejército con el que Józef se irá a buscar a Bianca. Al llegar al carromato en el que ella viaja, pensando que debe liberarla, descubre que está emparejada con Rudolf. De este modo, Józef decide darles la bendición y alegrarse por ellos. Cuando el padre de Bianca se suicida es Józef quien de repente pretende montar un cortejo fúnebre para que se lo lleven sus soldados traídos de las colonias, dando como resultado una ceremonia que mezcla lo africano con vestimentas militares y una despedida de los novios. En ese momento detienen a Józef por estar reinterpretando los sueños de José, hijo de Jacob[80] y lo condenan. Cuando le ponen la cinta en los ojos para fusilarlo, su madre vuelve a aparecer, abrazándolo. Y con la presencia de su madre vuelven a encontrarse en la casa familiar. Allí todo ha cambiado respecto a la anterior vez que se nos había mostrado: la tienda está casi cerrada y su madre malvende lo que queda, Adela murió yéndose a América y su padre también abandonó la existencia en esa casa. En el desván, los esqueletos y los cadáveres de sus pájaros simbolizan de manera efectiva la defunción del padre a través de la muerte de su obsesión. Y así un velo, esta vez blanco, se retira de la cara de Józef para traerlo desde el sueño al sanatorio.

La renuncia al amor y la aceptación de la realidad y sus problemas, la maduración y el convertirse en un adulto con la obligación de tomar las riendas de la situación son elementos fundamentales de este fragmento. También se aprecia la cercanía de la muerte a través de la visión de su mundo derribado, como ocurre con esa tienda en la que ya no trabaja nadie y con el padre fallecido. Un fragmento que nos indica que estamos en pleno final, donde el personaje comienza a asumir que no puede encontrar a su padre para que le explique nada nuevo ni seguir aprendiendo de él. Es decir, el

[80] En el Génesis, la Biblia habla de cómo José, uno de los hijos de Jacob, tenía la capacidad para leer los sueños, tanto propios como ajenos, refiriéndose esta detención a la inviolabilidad del relato del Antiguo Testamento para la religión, así como de la propia reinterpretación de los sueños que aquí está pretendiendo hacer Józef.

mismo punto en el que nos encontrábamos al comienzo del film, y por eso volvemos a la realidad fuera del sueño, o al menos aparentemente.

En el sanatorio está, al lado de la cama, el padre. Habla de nuevos comercios que está haciendo en esta nueva vida, despidiéndose de su hijo para hacerse cargo de ellos. Józef sale del edificio, alrededor del cual ya no hay nieve. Recorre la calle hasta encontrar el negocio de su padre, el cual sigue estando solamente concurrido por judíos que, además, están en posiciones totalmente estáticas. El padre intenta vender una tela a uno de ellos, mandando a Józef a recoger una carta, puesto que él está muy ocupado y no puede ni hablarle. Józef, buscando la carta, verá cómo los judíos huyen por la calle de algo que desconocemos, pero él se une a la carrera calle abajo, terminando por entrar de nuevo en el sanatorio para encontrarse con la escena de su padre rodeado de prostitutas y dándose a la bebida y al desenfreno. Huye de allí, se encuentra con la enfermera y ésta, tras no hacer caso de sus ruegos sobre el funcionamiento del sanatorio, lo emplaza a la habitación del padre. Entra allí, destapa la cara del padre y éste, despertando de su sueño, le pide que cuide de la tienda, antes de morir.

**El padre de Józef, rodeado de mujeres exhuberantes. Wojciech Has, *El sanatorio de la clepsidra (Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973). Min. 01:46:58.**

La presencia del padre fuera del sueño para que la narrativa continúe aparentando ser parte del mismo hace que la realidad de Józef se tambalee. Destaca en este fragmento la unión entre ambas vertientes humanas que representa su progenitor, al ser un trabajador incansable

incluso cuando ya no tiene sentido seguir intentando hacer negocio, pero al mismo tiempo también un hombre normal con sus pecados. Al final, todo lo que Józef aprende de la experiencia de ese sueño y del poder hablar con su padre es una simple petición de seguir luchando por la tienda para poder vivir de ella.

De este modo nos adentramos en las últimas secuencias. Józef vuelve al despacho del médico del sanatorio. Filmado desde el suelo, como ocurría en la primera visita a este espacio, y nuevamente jugando con travelling lateral, vemos cómo un enfadado Józef se queja de la inutilidad y falsabilidad de la vuelta atrás en el tiempo, denominándolo como tiempo de segunda mano, puesto que ha revivido lo vivido en lugar de poder trabajar realmente sobre ello. El médico y la enfermera, sin embargo, le ponen las ropas del revisor del tren para que Józef, finalmente, se vaya vestido de este modo, habiendo perdido la vista y atravesando las velas que fueron encendidas en honor a su padre, con su madre llorando a su difunto esposo mientras su hijo pasa de largo. Esta ceguera, tal y como reseñaba Basiaga (1985, pp.20-21), es la consecuencia de haber recorrido el laberinto en el que se escondía el conocimiento de su mundo, comprendiendo la dualidad de su alma entre el mundo en el que estaba y al que ha accedido. Así nos muestra cómo revivir las cosas no ha enseñado lo que buscaba a un Józef que parece dirigirse simplemente a guiar a otros a la misma perdición a la que él ha llegado, ya ciego y sin consciencia.

Has nos deja así un film tremendamente críptico, donde los elementos se entrecruzan constantemente dejando muy poco pie a una comprensión total del texto. Una obra que se sitúa, como comentábamos anteriormente, en una frontera entre el surrealismo y el realismo mágico, introduciendo una gran cantidad de simbología onírica personal e individual de nuestro protagonista con influencias freudianas y al mismo tiempo añorando el mundo ya aniquilado de los judíos askenazíes de la Galicia polaca. Precisamente, la idea de entremezclar y conjugar varios relatos dentro de uno para crear una historia que juega con la memoria, la vuelta a la infancia, la imaginación y la percepción, es lo que da a este film el tono completamente surreal. Las escenas se correlacionan de un modo

ínfimo y, sin embargo, la sensación global es el camino vital de un hombre que busca a su padre y a Dios sin conseguir encontrar más que frustración y fracaso. De este modo, también juegan un papel determinante dentro de la estructura del film varios elementos propios del judaísmo, como lo es la correlación con los sueños de José (y de hecho, tanto Józef como su padre Jakub se corresponden nominalmente con los protagonistas de ese episodio bíblico) y esa obsesión por poder comprender el texto que Józef menciona en varias ocasiones a lo largo del film, en clara referencia a las escrituras sagradas.

A este principio narrativo que tiene el texto se suma la ambientación que consigue Has. Partiendo de esa escena inicial que comentábamos más arriba, entramos directamente a un estado más cercano a lo onírico, y todo el movimiento de cámara, con el hincapié que el polaco hace en los travellings laterales así como en la posición de la cámara en contrapicado constante tendiendo a situarse a la altura del pecho del protagonista, sirven para acentuar esta sensación. Es quizás con el tratamiento del sonido donde Has distancia más el onirismo de este film respecto a las ensoñaciones que podemos ver en *Código cifrado* o *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Pero sin embargo sigue mostrando un gusto por una postproducción con tendencia a los graves, a la reverberación y a una cierta experimentación que anula el sentido del sonido directo para dirigirnos a una sensación más cercana al sueño. Iwona Grodź (2014, pp.197-198) destaca a este respecto que el uso de la repetición y de una mezcla sonora de sintetizadores e instrumentos de cuerda crean en el film un ambiente surrealista cargado de presencias fantasmagóricas que enlazan con un tono terrorífico, tan común de las visiones románticas y surrealistas, estableciendo diferencias entre los momentos y las memorias que evocan pero acercándonos al estado mental del personaje.

También el tratamiento de escenarios, con una suciedad constante, mugre y destrozos por todas partes, podemos entenderlo como una correlación con la vivencia del personaje, donde los retazos de su memoria y de su comprensión del mundo resisten a duras penas la degeneración del paso del tiempo. Además, encuentran su reflejo en

la realidad del sanatorio, donde precisamente su función de conservar y revertir el tiempo parece hacer más daño del habitual al interior del edificio, dando ese aspecto abandonado y sucio a pesar de estar en pleno funcionamiento.

Como comentamos anteriormente, tras el éxito de *El sanatorio de la clepsidra* Has tuvo que abandonar la dirección durante 10 años debido a las presiones del gobierno polaco. Su regreso a la dirección sería a través de un par de películas que se encuadrarían en su cine de corte más psicológico. La primera de ellas, *Una historia aburrida* (*Nieciekawa Historia, 1982*), es una adaptación de una historia de Antón Chéjov. Un film sobre la realidad de un profesor de medicina que ha dejado de albergar ningún tipo de ilusión por la vida hasta que empieza a sentirse atraído por una joven aspirante a actriz que vuelve a la ciudad. En él, Has trabaja sobre la reflexión directa del pensamiento del protagonista, pero con métodos tradicionales de diálogo y sin sumergirnos como espectadores en ese pensamiento a través de caminos surrealistas.

*Write And Fight* (*Pismak,* 1984) sí se acercaría más a lo que había logrado en *El sanatorio de la clepsidra*, aunque manteniendo cierta distancia. Aquí se nos presenta un escritor que, en plena 1ª Guerra Mundial, va perdiendo la capacidad de discernir entre sus delirios, sus escritos y la realidad. Estos delirios se nos presentan dentro de su misma percepción, avanzando en el tiempo narrativo al mismo tiempo que las alucinaciones se involucran más con el entorno del protagonista (encarnado por Wojciech Wysocki), generando así un interesante juego entre la psique del mismo y su realidad objetiva. Una obra en la que Insdorf (2017, p.89) encuentra "una meditación sobre la reclusión y la libertad imaginativa en la Polonia comunista".

En 1986, ya en el ocaso de su carrera, estrenaría *Memorias de un pecador* (*Osobisty Pamiętnik Grzesznika Przez Niego Samego Spisany*). La mayoría de elementos de la filmografía de Has se dan la mano en esta adaptación de la obra de James Hogg de mismo título, publicada en 1824 de forma anónima. En ella nos presenta la historia de Robert (Piotr Bajor), un hombre que cuenta su vida y las decisiones que lo llevaron a la muerte a unos hombres que exhuman su cadáver tiempo después de haber sido enterrado. El elemento fantástico se

muestra desde un comienzo de manera muy marcada, siendo un fantástico al cual no podemos dejar de ver ciertos visos de referencialidad surrealista en su defensa de *lo maravilloso*, con el muerto volviendo a la vida solamente para contar, de manera subjetiva, la propia historia de su vida y sus errores. La narración enmarcada entra con el relato del Robert muerto, un modo narrativo que Has utilizó en varias de sus restantes películas, desde *Cómo ser amada* hasta *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.

Dentro de la narración nos encontramos con un relato puramente subjetivo, donde de nuevo la psique del personaje principal se manifiesta ante nuestros ojos mediante un doble que le influye en sus decisiones y muestra de este modo algo que podemos apreciar desde el surrealismo, como lo es la manifestación de nuestras pulsiones de manera corpórea, saliendo del terreno del pensamiento para entrar en la realidad palpable. Pequeños detalles como la visión externa de las acciones que él mismo está realizando bajo esa imagen del doble o el hecho de besar a una mujer que termina por transformarse en su propia madre nos remiten directamente a la mente de Robert en lugar de la realidad que está viviendo. Este juego de percepción consigue profundizar en la dualidad del espíritu humano, y se inspira directamente en la idea que Hogg tenía en su obra original al dar a la vez la versión del editor y la versión del protagonista de los mismos hechos.

Además, es destacable cómo Has escapa en casi todo el metraje de la pretensión de crear un aire onírico ornamental, dejándolo solamente para momentos críticos y muy concretos donde la percepción de Robert se vuelve lo único realmente importante para la narración. A modo de ejemplo volvemos a citar el momento en el que la mujer a la que besa se transforma en su madre en un detalle propio de las teorías freudianas. El cracoviano introduce la acción en lo onírico retomando la misma idea que utilizaba en *Código cifrado,* mediante una cierta ralentización de la imagen con la cámara en constante movimiento y un sonido irreal que nos conecta con el mundo interno de Robert. Un fragmento que nos hace ver cómo la vivencia de Robert se desploma, para después llevarnos a un terrible final donde la única posibilidad es aniquilar a su *doppelganger* para

poder liberarse, aunque con ello en realidad lo que esté haciendo sea suicidarse.[81]

Has dirigiría su último film en 1988. Pese a que, como comenta Ewa Mazierska (2010, p.10), este sea uno de los films a los que se les ha dedicado menos interés en la filmografía de Has al salirse de las décadas de los 60 y 70 (las más estudiadas de su carrera), argumentando que "posiblemente no muestren el mismo nivel de extravagancia visual y complejidad narrativa, y se las considera ampliamente de menor nivel artístico", debemos destacar que en *Las tribulaciones de Balthasar Kober* (*Niezwykla podróz Baltazara Kobera*, 1988) Has retoma con todas sus fuerzas los principios surrealistas que había desarrollado en *El sanatorio de la clepsidra* para adaptar una obra original de Frédérick Tristan de 1980. De hecho, en este último film podemos ver en cierto modo un compendio de todo lo que fue su filmografía: ambientación histórica con algunos toques de picaresca, una estética barroca y elementos surrealistas para explorar el entramado mental del protagonista, además de desarrollos técnicos comunes en otras obras de Has, como lo es su gusto por los travellings laterales. Richardson (2006, p.169) dice que es "tan extravagante en su concepción y realización como *El manuscrito encontrado en Zaragoza* y *El sanatorio de la clepsidra*".

La película comienza introduciendo sonido no directo de una conversación entre dos amantes para ver a nuestro protagonista acercándose a cámara y, en un cambio de plano, girarse y encontrarse al arcángel Gabriel. Éste le insta a entrar en unas llamas, a lo que nuestro protagonista accede, iniciando así la narración en lo que asumimos como la realidad diegética. Allí, la madrastra y los hermanastros de Balthasar están a la mesa, mientras él se queda bajo la misma, divagando sobre sus visitas al Arcángel o a la ciudad de Jerusalén, tal y como le comenta a uno de sus hermanastros, que juega con un muñeco con vestimenta de arlequín que le da a Balthasar. Pronto, este niño desaparecerá, así como los restantes, para dejar paso

[81] Es curioso, de hecho, el poder ver en este condicionamiento del doble y en el matar al doble para al mismo tiempo matarse a sí mismo una cierta similitud con obras posteriores occidentales tales como *El club de la lucha* (*Fight Club*), tanto en su versión cinematográfica dirigida por David Fincher en 1999 como en la literaria escrita por Chuck Palahniuk en 1996.

solamente a su padre a la mesa. Has consigue esto yuxtaponiendo un primer plano de Balthasar con otro plano general en el que ya no están esos personajes. La concatenación de acontecimientos nos lleva a que el padre guíe a Balthasar a ver a su madre muerta, y después decida llevarlo a Dresden para que estudie en un seminario.

**El Arcángel Gabriel, apareciéndosele a Balthasar. Wojciech Has, *Las tribulaciones de Balthasar Kober* (*Niezwykla podróz Baltazara Kobera*, 1988). Min. 00:12:30.**

La continuidad entre los espacios y los tiempos se vuelve difusa, creando una constante en cuanto a la percepción del espectador al salir de esta habitación en la que se encuentra la madre muerta para encontrarse inmediatamente ante el rector del seminario, despedirse del padre y ser humillado por sus compañeros. La sensación de corte no existe entre esos momentos, gracias a los juegos de montaje de Wanda Zeman, cambiando espacios y tiempos por medio de la yuxtaposición de primeros planos sin modificar ni ritmo narrativo ni estética, muy al estilo de lo que Juraj Herz nos ofrecería en *El incinerador de cadáveres* (*Spalovač Mrtvol*, 1968) unos 20 años antes, por citar un ejemplo similar también tratado en el presente estudio. Tras esa humillación, tenemos una entrada en el mundo onírico y simbólico por parte del personaje, con una ventana rompiéndose por el peso de varios hombres y el arcángel Gabriel apareciéndose de nuevo para instar a Balthasar a volver junto a su padre, que se encuentra moribundo. La muerte le sobreviene mientras Balthasar ve a su

madrastra y hermanastros acercándose cual Santa Compaña, con velas en las manos, para atrapar en su abrazo mortal al progenitor. La familia de Balthasar desaparece así de entre los vivos, que no de la historia.

El arranque del film es, por tanto, tremendamente veloz, cercano a una visión fantástica al comienzo y concatenando sucesos de modo que nos introduce en la historia sin permitirnos llegar a comprender qué ocurre. Entonces, cuando los acontecimientos que han guiado a Balthasar a la vida que llevará han sido dispuestos, comienza a hacer acto de presencia lo onírico y lo simbólico planteándose siempre como una lucha entre el sentimiento religioso y la propia vida de nuestro protagonista, que comienza ahora su camino solo en el mundo.

En la vuelta hacia el seminario, el joven se topa con Papagallo, líder de una *troupe* teatral con la que Balthasar, después de asombrarse ante los prodigios que le muestran, pasa la noche para descubrir al despertarse que allí no hay nadie al margen de su burro, fiel medio de transporte hacia Dresden. En su camino para en una fonda, donde será invitado a comer al hacer saber que es amigo de Papagallo. Una fonda en la cual aparecerán su hermanastro y su madrastra, hablándole sobre la vida y las ayudas que le darán al llegar desde el más allá. Estos fantasmas se irán volviendo recurrentes ya que incluso cuando la dueña del local lo coloque en una casa para esperar a Papagallo, el niño volverá a hacer acto de presencia. En esta ocasión, simplemente para avisarle de la llegada de alguien misterioso, que no será sino el hombre que se convertirá en su maestro, tutor y guía. En esta casa, además de encontrarse con él y descubrir que además de maestro suyo es un aliado de Papagallo, Balthasar se reencuentra con Rosa, una cantante que estaba en el grupo teatral y le ayudó a llegar hasta aquí con contraseñas, pero también a su madrastra, que le introduce a su madre biológica y a una hermana desaparecida durante la guerra.

Si bien hasta aquí sabemos –o al menos percibimos– que la familia de Balthasar son apariciones, reales o producidas por su cerebro, no queda tan definido sobre Rosa, aunque también es perfectamente plausible que sea una mera proyección mental del muchacho. La seguridad sobre lo que es parte de la realidad diegética

de Balthasar o solo de su realidad mental va desapareciendo de este modo. Este será el principio narrativo que Has empleará, y que en cierto modo retoma la forma que veíamos en el fragmento final de *El sanatorio de la clepsidra*. La familia muerta, el dolor por la madre no conocida y el enamoramiento ya no sólo de Rosa sino también de la forma de vida que ha visto por parte del grupo teatral van configurándose como los motores de la historia y las obsesiones sobre las que gira el film.

En este momento central vemos el primer punto de inflexión. Estando en la fonda, un hombre de ley entra buscando a Balthasar, además de hacerle saber a su maestro que quien les hospeda es un cabalista que está siendo buscado. Por tanto, Balthasar deberá volver a la casa para salir lo antes posible, no sin antes mantener una conversación con un siniestro personaje que había aparecido fugazmente en momentos anteriores del film y que resulta ser ni más ni menos que el Diablo encarnado, intentando flirtear con Balthasar. Éste no le hace caso y se va al lugar que está sirviéndole de hogar, pero en la casa ya hay hombres armados. A través de una escena onírica volvemos a ver una vidriera rompiéndose igual que cuando su padre estaba a punto de morir. Y desde la vidriera, la encarnación del Diablo lo observa. Una aparición mortuoria que se vuelve a presentar sobre él mientras el cabalista yace con las manos clavadas al suelo. Estando tirado Balthasar en el templo al que entendemos que corresponde la vidriera, éste ve al rector del seminario con un aspecto absolutamente siniestro y mantienen una conversación sobre cómo puede reconducirse Balthasar. El templo, en ruinas y con plantas creciendo en él, no puede sino recordar al *Sanatorio de la clepsidra* que Has había dirigido 15 años antes. Además, en el mismo tipo de correlación que allí, el de Cracovia hace que su personaje se vea a sí mismo en una acción anterior, aquella en la que era humillado por sus compañeros que le tiraban el cubo de agua al suelo mientras fregaba, solo que ahora es el rector el que ejecuta la acción mientras se dirige a la salida del templo.

Si hasta aquí todavía podíamos entender algunos fragmentos como reales y otros como imaginarios u oníricos, Has hace desaparecer las líneas fronterizas entre ambos mundos y nos introduce

de lleno en lo fantástico a través de la muerte del cabalista –de clara referencia religiosa–, del diablo encarnado y de esa vidriera que se rompe para anunciar un nuevo acontecer vital de Balthasar. A ello, sumamos la comprensión de sí mismo del protagonista, viendo cómo lo que ocurría con sus compañeros no deja de ser una proyección hacia el cura. De este modo termina apartándose, o al menos luchando por hacerlo, del pensamiento opresivo eclesiástico. La visión marcadamente cristiana que Balthasar tiene de su vida y sus motivaciones todavía sigue siendo algo que le marca, aunque el aprendizaje con el maestro lo va acercando a una comprensión de lo falso e hipócrita del mundo monacal al que se dirigía.

**El ataúd en el que introducen a Balthasar. Wojciech Has, *Las tribulaciones de Balthasar Kober* (*Niezwykla podróz Baltazara Kobera*, 1988). Min. 01:03:15.**

Balthasar termina saliendo metido en un ataúd, en el que lo introducen mientras el Arcángel Gabriel lo observa. Ese ataúd será una vía de escape perfecta, pues la dueña de la fonda lo identifica en el cementerio, lo abre y le ayuda a reencontrarse con su maestro. Pero, tras este encuentro, sus compañeros de clase en el seminario aparecen para asestarle una puñalada después de que uno casi muera aplastado por el caballo de Balthasar. Cambiamos rápidamente a un Balthasar sano, sin herida, y preguntándose por qué no puede distinguir la realidad del sueño, mandando parte de esa escena anterior al mundo onírico. Has siembra así, de manera patente y sin disimulo, la duda de

hasta dónde llega ese onirismo, qué tiene de real la narración anterior, qué es fruto de su mentej e incluso si es que Balthasar no está muerto ya. No obstante, tras esta reflexión, Balthasar se despierta en una cama, cuidado por una mujer que lo acompaña, escaleras abajo, hasta el juicio contra los que le apuñalaron.

En esta secuencia, tras el relato de los hechos y castigo contra los atacantes, el Diablo trata de convencer a Balthasar para intentar salvar a los muchachos. Un ofrecimiento que Balthasar rechaza. Aparece de nuevo la familia muerta, destacando la figura de su padre. Es aquí donde su hermanastro le comunica a Balthasar que él también ha muerto de tifus y que descansa con ellos. De este modo, Has vuelve a explicitar en la narración la posibilidad de que nada sea real, sino simplemente un delirio *post mortem*, planteando la explicación del extraño devenir de la historia por medio de un Balthasar muerto desde el comienzo del film. Unos planteamientos que en ningún momento se desvelarán como más o menos correctos. Solamente conoceremos este devenir de Balthasar rodeado de elementos surreales y fantásticos pero sin situarlos en ningún plano de realidad concreto.

La aparición de su familia se corta cuando los atacantes aparecen muertos en el sótano, de modo que Balthasar charla con su maestro sobre lo sucedido para decidir que está dispuesto a todo por salvar a esos chicos y consigue desplazarse hasta el infierno para negociar con el Diablo. De allí consigue salir con las almas de estos jóvenes, pero además al llamar a Gabriel consigue también que éste se lleve a su padre al cielo. Entramos de este modo de manera directa en un complejo de culpa que deriva en una especie de síndrome de mártir, yendo al infierno para salvar a sus atacantes pero también a su padre, buscando una redención de todos ellos a pesar del posible daño recibido. Un infierno, por cierto, que se plantea aquí con una ambientación que lo convierte en algo más cercano al fantástico que el resto del film, destacándose de nuevo, por crear una correlación con lo que veíamos en *El sanatorio de la clepsidra*, el hecho de que los tres atacantes están estáticos aunque en este caso sea por el castigo recibido. Tras salvarlos, Balthasar despertará de nuevo en la cama como antes del juicio y descubrirá que los muchachos están vivos y serán condenados a trabajos forzados.

**Balthasar en el infierno. Wojciech Has, Las tribulaciones de Balthasar Kober (Niezwykla podróz Baltazara Kobera, 1988). Min. 01:20:41.**

El Diablo, entonces, se lleva al maestro de Balthasar de la fonda en la que están, después de estar bebiendo y jugando con dos muchachas. De ahí, una de ellas volverá con una carta del maestro para Balthasar, instándole a ir a Venecia. De este modo, Balthasar sacrifica al maestro al que admira por salvar a los atacantes y se crea una simbología muy evidente con la lujuria y el desenfreno para acercarnos a la figura del Diablo. La marcha a Venecia no deja de ser otro elemento de juego con el catolicismo. Lo primero que vemos allí es una barca manejada por un esqueleto. Esto sucede al lado de una iglesia, donde Balthasar se encuentra con un cura que le lleva a un burdel, donde también está el Papa, para conseguir la salvación al tiempo que se entera de que el maestro se ha sacrificado por él. Es decir, entra en un terreno puramente cristiano donde se nos muestra la decadencia de la Iglesia, pero Balthasar ya apenas se sorprende. La figura de la muerte en la barca no deja de ser evidente, pero cobrará importancia un poco más adelante dentro de este final que da comienzo en este fragmento.

Tras la supuesta salvación que le otorga el Papa, Balthasar abre una puerta desde la cual se ve a sí mismo con una mujer extraña, así que le pregunta dónde está Rosa. Que está muerta es toda la respuesta que consigue, pero entonces aparece por su lado la mujer que le atendió junto a Papagallo, quien le desvela que ahora puede

encontrarse con Rosa. Y así, en una cueva que parece estar en el más allá, ambos amantes se encuentran. Ella lleva la cara pintada de dorado, y en sus manos el muñeco vestido de arlequín de las primeras secuencias, cerrando el círculo de lo narrado. Se lo entrega e inmediatamente los amantes surcan el lago en una barca manejada por el barquero-esqueleto que minutos antes habíamos visto en Venecia. Un final en cierto modo feliz, con Balthasar aceptando la muerte para estar junto a Rosa aun a pesar de ver que podría tener otras opciones, tal y como se nos muestra en un momento donde su yo desdoblado le explica que solo pierde el tiempo al pretender encontrar a su amada todavía viva. Además, podemos entender ese momento como una comprensión de que no la encontrará tampoco en otras mujeres como aquella con la que su doble estaba.

**Rosa, con la cara pintada de dorado. Wojciech Has, *Las tribulaciones de Balthasar Kober* (*Niezwykla podróz Baltazara Kobera*, 1988). Min. 01:46:08.**

Es, por tanto, un relato que va entretejiéndose entre lo onírico y lo real, sin que en ningún momento podamos vislumbrar exactamente en qué punto estamos. Ahí reside su fuerza, además de en su simbolismo de calado cristiano. Podemos entender el film como una representación del camino de un hombre hacia el conocimiento y la aceptación de la realidad así como de la búsqueda de un amor, pero ambientándolo en una ensoñación plagada de personajes que son símbolos obvios, como el Diablo, pero que a la vez parecen funcionar

como símbolos de símbolos, recordándonos la señalización del *Ceci n'est pas une Pipe* magritteano.[82] El propio Balthasar es, en sí mismo, un símbolo que se referencia a sí mismo, especialmente en esos dos momentos de bilocación, donde no sólo es capaz de observarse, sino incluso interactuar y ofrecerse información. Porque, al igual que sucede con las apariciones de sus familiares, estos desdoblamientos parecen funcionar más a modo de reflexiones y aprendizaje del personaje que de elementos fantásticos, entrando directamente desde la mente del protagonista para nunca explicar al espectador la realidad del relato, pues lo que Has pretende, y en gran medida consigue, es introducirnos en la mente de Balthasar.

La técnica, como es habitual en el polaco, es rica en travellings laterales, y la fotografía, muy propia de los años 80 en Polonia con un pequeño *blur* durante todo el metraje, ayuda a encarnar este ambiente de sueño constante en el que las idas y venidas de lo onírico solo pueden dar como resultado la muerte de Balthasar para encontrar el amor en el más allá. Eso sí, sorprende que en esta ocasión el sonido utilizado por Has se orienta más hacia una banda sonora tradicional, esquivando ese montaje sonoro basado en graves y en la experimentación con la que nos sumergía en lo onírico en obras anteriores.

Has no volvería a dirigir cine, convirtiéndose tras esta última película primero en decano y después en rector de la Escuela de Cine de Łódź en la que daba clases desde 1974. El reconocimiento a su obra llegaría a lo largo de unos años 90 en los que Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Jerry García lucharían por la recuperación de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* para poder tener una versión íntegra del film, logrando proyectarla en el Festival de Cine de Nueva York de 1997. También recibiría en 1999 el *Polska Nagroda Filmowa* (Premio Polaco de Cine) por el mérito a su carrera y en 2000 el doctorado Honoris Causa de la Escuela Nacional Polaca de Cine, Televisión y Teatro. Moriría ese mismo año 2000 en Łódź.

[82] En el cuadro realizado en 1929 *La traición de las imágenes*, el pintor belga René Magritte dibujó una pipa sobre la inscripción *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa), creando así la reflexión sobre la realidad de lo pintado, que representa una pipa, pero no es una pipa, como indica el texto, estableciendo una explicación pictórica del símbolo frente a la realidad.

### 3.3 Onirismo Animado: Walerian Borowczyk y Jan Lenica

A pesar de que sus colaboraciones en la dirección solamente se extienden entre 1957 y 1959, Walerian Borowczyk y Jan Lenica formaron, probablemente, la pareja de animadores más reconocida del resurgimiento del cine polaco de los años 50, hasta el punto de que hay quien ha dicho que sus cortometrajes conjuntos "hicieron historia en Polonia, ya que su sentido del absurdo, el surrealismo y los escenarios angustiados se convirtieron en los temas favoritos de la escuela polaca" (Bendazzi, 1988/2003, p.173). A esto ayudó no solamente la sorprendente manera de animar sus obras, sino también la carrera posterior que establecerían por separado.

Ambos entran en el mundo del cine a través del diseño de carteles –no en vano Borowczyk fue estudiante de Bellas Artes en Cracovia y Lenica de Arquitectura en Varsovia–. Fue así como, estando aburridos en una reunión, Borowczyk propone a Lenica comenzar a realizar cortometrajes de animación (Bird, 2006). Esta colaboración se alargó durante varios títulos, hasta que sus diferencias de carácter les hiciesen tomar rumbos separados, acabando ambos en el exilio para buscar mayor libertad creativa.

La vida artística de Borowczyk estuvo siempre ligada al arte desde una concepción cercana al surrealismo, habiendo llegado a opinar de este que "es un programa de absoluta no-conformidad, tanto en la vida como en la poesía, que es perfectamente aplicable al cine. Lo apoyo totalmente" (citado en Mikurda, 2015, p.20). Gracias a su carrera llegaría a ser considerado por parte de autores como Richardson (2006, p.107) como "el director polaco cuya sensibilidad es más cercana al surrealismo", además de haber entablado amistad con artistas del grupo surrealista como Robert Benayoun o André Pieyre de Mandiargues. No obstante, la aportación a la historia del cine que más se recuerda de Borowczyk es la de su etapa como erotómano, durante la cual dirigiría algunas de las obras maestras del cine erótico europeo, desde *La bestia* (*La Bête*, 1975) hasta *Interior de un convento* (*Interno Di Un Convento*, 1978), donde su sentido de la puesta en escena surrealista a través de referencias oníricas no desaparecería, sino que sería más bien un esquema sobre el cual sustentar de manera firme sus propuestas cinematográficas. Autores

como Daniel Bird (2010, pp.80-81) han observado paralelismos entre su cine y el de Luis Buñuel a través de la utilización de los sueños, su postura anticlerical y su atención obsesiva a los pies y a las manos. De todos modos, esta sería una etapa en la cual el polaco se afincaría en Francia, con lo cual no parece de recibo considerar estos largometrajes como plenamente polacos pese al origen del autor debido a las diferencias en las libertades artísticas que existían a ambos lados del telón de acero.

Por su parte, Lenica tuvo una carrera en solitario mucho más escueta en la que no abandonaría nunca la animación, llegando a dirigir solamente dos largometrajes: *Adam 2* (1968), producido en la RFA y *Ubu et la Grande Gidouille* (1979), realizado en Francia y basándose en las obras teatrales de Alfred Jarry para crear un relato propio con Ubú de protagonista. De hecho, ese *Ubu et la Grande Gidouille* sería su último film en más de 20 años para dirigir, nuevamente en Polonia, *Wyspa R.O.* (2001). En su obra, el surrealismo se vuelve una influencia nada velada, que él mismo comentó diciendo:

> Creo que los surrealistas provocaron el mayor impacto en el cine. Sus primeros films derribaron totalmente la barrera entre la realidad y la ficción, entre el reino de lo visible y lo imaginario. El surrealismo fue instrumental para el desarrollo del cine; las películas, que de manera natural gravitaban alrededor del teatro, finalmente encontraron una narrativa inaccesible para este último. (citado en Giżycki, 2014, p.41)

El primer cortometraje que dirigían juntos, *Banner of Youth* (*Sztandar Młodych*, 1957), fue realmente un encargo del periódico del mismo nombre para promocionarse. Se trata de una videocreación de apenas 2 minutos de duración donde los directores polacos nos sorprenden con la yuxtaposición de un número elevadísimo de imágenes. Cortes de plano constantes, una banda sonora que se va ajustando a lo que vemos en pantalla pero sin miedo a experimentar con el audio y un aspecto, como decimos, más cercano a la videocreación de influencia televisiva y con aires de postmodernidad que al trabajo que era

habitual en la Polonia de 1957. Por supuesto, en esta yuxtaposición constante y veloz encontramos influencias claras en muchas de las experimentaciones constructivistas y futuristas, aunque en este caso la experiencia global es de un mensaje inescrutable, teniendo que recurrir a ese título traducible a grandes rasgos como *Bandera de la juventud* para comprender el enlace de imágenes sobre gustos de los jóvenes coetáneos, mostrando deportes de motor, boxeo o actuaciones y creando un experimento que intenta, y en gran modo consigue, resumir toda la actividad juvenil en una Polonia que buscaba una modernización en sus quehaceres diarios en la década de los años 50.

Entre estos primeros cortometrajes dirigidos a cuatro manos, el segundo de los que debemos destacar es *Había una vez* (*Był Sobie Raz*, 1957), el primero que Borowczyk consideraba realmente cinematográfico en oposición a los encargos publicitarios que había hecho hasta entonces (Mikurda, 2015, p.17). Lo principal a tener en cuenta es su realización, basada en un juego constante con las formas, surgido a través de una animación minimalista para llevarnos a la reflexión sobre la percepción de las representaciones plásticas que tenemos como espectadores. Partimos de un cuerpo ovalado y cuatro rectángulos de menor tamaño, alineándose rápidamente los cinco elementos para convertirse en una especie de animal que camina por la pantalla. Una pantalla en blanco con un suelo apenas dibujado, llegando al punto de que nuestra criatura necesita rellenarlo pintando un hueco que hay en él para poder avanzar. Sus habilidades para moverse le llevan a poder desafiar la realidad e incluso caminar cabeza abajo, como si de un insecto se tratara, con esos cuatro rectángulos funcionando como patas. Eso sí, una vez pisa en zona no dibujada la criatura se verá abocada a una caída después de ver pasar a un ángel.

En el suelo, más formas se unirán a las que ya teníamos: un par de triángulos y dos figuras geométricas que podrían recordar a un rayo o a unas alas. De hecho, en un principio parecen ser esto para nuestro "personaje". Otra figura emergerá a partir de formas unidas y ambas criaturas comienzan una peculiar pelea que termina con lo que parecen trucos de magia que transforman al nuevo ente en diversos objetos, esta vez ya dibujos y fotografías recortadas. El espacio cambia

rápidamente, distintos elementos van apareciendo y yuxtaponiéndose, pero nuestra criatura se mantiene como eje central para, finalmente, reanudar su marcha hasta que se reencuentra con las formas de la segunda y su corazón palpita de emoción. Juntos, toman vuelo y terminan jugando con un cable en el que suena música. Uno prefiere el jazz y el otro un tema vocal, lo cual supone un nuevo conflicto. El montaje se vuelve rapidísimo, yuxtaponiendo las imágenes velozmente. Finalmente, las dos criaturas se fusionan en una sola, que cruza una puerta para aparecer al lado de *La Gioconda* de Leonardo. Todas las formas se juntan entonces en un cuadro abstracto para mostrar a la primera criatura retomando el camino entre los útiles empleados para la creación de la animación, en lo que supone una ruptura absoluta de la cuarta pared para sacar de la realidad diegética aquello que vemos. De este modo conseguían, tal y como comenta Pagán (1999, p.312), "desvelar la artificiosidad del proceso creativo".

**Las dos criaturas caminando juntas. Walerian Borowczyk y Jan Lenica, *Había una vez (Był Sobie Raz, 1957)*. Min. 04:50.**

Un cortometraje, por tanto, tremendamente experimental, que juega con conceptos abstractos cercanos al constructivismo, y a partir de esto con las formas como elemento básico para la narración, obligándonos a sentir a través de unos polígonos que se mueven

creándonos la impresión de criaturas vivientes. De este modo se permite situarlas en un espacio casi vacío, reestructurándolo constantemente para las necesidades narrativas e incluso mezclándolo con imágenes reales en momentos determinados. Un cortometraje que Owen (2014, p.96) definiría como "autoconscientemente iconoclasta desde su título, una alusión al intertítulo de apertura de *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y un preludio burlón a la demolición de las formas narrativas establecidas y los estándares artísticos profesionales". Un ejercicio complejo que ataca directamente a nuestra percepción, aunque sin recoger elementos propios del surrealismo y tratándose más de una experimentación formal sobre la realidad experimentada a través de la imagen en movimiento que una obra con un significado concreto definido. Un trabajo que ya definiría a los dos autores como un eje importante en la vanguardia cinematográfica polaca, aunque todavía realizarían otros dos trabajos juntos.

Toda esta extravagancia visual basada en el juego con el montaje, lo críptico y lo simbólico sería alterado en el siguiente cortometraje que harían Borowczyk y Lenica, *Love Requited* (*Nagrodzone Uczucie*, 1958). Un film realizado en base a una sucesión de imágenes fijas recogidas de la pintura naíf de Jan Płaskociński. El interés que tenían en Płaskociński es comparado por Giżycki (2014, p.87) con "la fascinación que los surrealistas tenían por el arte primitivo y naíf, donde veían una expresión pura del espíritu artístico". A través de estas imágenes, los directores nos cuentan la historia de un hombre que busca el amor hasta que lo encuentra casi por casualidad. Su principal valor está precisamente en su narración totalmente anticinematográfica, al contarnos la historia solo con imágenes fijas, intertítulos y el trabajo de ambientación sonora por medio de música. No es el film más experimental ni surrealista de Borowczyk y Lenica, pero sí supone un hito interesante, precisamente por ese acercamiento a una idea similar a la que cuatro años después llevaría a Chris Marker a realizar *El muelle* (*La Jetée*, 1962), solo que en este caso, tratándose solamente de imagen dibujada a excepción del último plano, que incluso sirve como representación simbólica de todo el resto del metraje, al mostrar un cuadro de bodas colgado en una pared.

El último cortometraje hecho entre los dos polacos vendría un año después, convirtiéndose en el de mayor reconocimiento de su carrera conjunta. Se trata de *Dom* (1959). Una sucesión de imágenes oníricas donde la experimentación con la técnica stop-motion mezclando imagen real y animación se vuelve *leitmotiv* creativo. La historia apenas importa aquí, primándose la transmisión de sensaciones y las relaciones entre las distintas partes oníricas que componen los poco más de 11 minutos que dura el cortometraje. Una obra que, en palabras de Giżycki (2014),

> es lo más cercano al ideal surrealista no solo en el trabajo de Lenica y Borowczyk, sino también del cine polaco. El film no es abstracto, pero sin embargo está desprovisto de una narrativa convencional, llena de asociaciones y toques de erotismo (p.88).

Un film que sería uno de los seleccionados por Polonia para ir a la Exposición Universal de Bruselas en 1958 –la primera realizada después de la guerra–, alzándose con el primer premio en la competición de cine experimental y sirviendo como punto de inflexión tanto para Borowczyk como para Lenica, que presumiblemente conocerían allí a otros autores de Europa y Estados Unidos (Mikurda, 2015, p.18).

Partimos del exterior de una casa, que da pie a la significación del título (en polaco, *dom* significa casa), a cuyo interior accedemos para ver a una joven (interpretada por la mujer de Borowczyk, Ligia Branice-Borowczyk) que, siempre con los mismos movimientos de subir y bajar la cabeza mientras abre y cierra los ojos, servirá a lo largo del exiguo metraje como puerta de enlace entre las piezas que se nos irán mostrando. En el primero de los fragmentos vemos un destornillador montando una máquina similar a un calentador en la que sitúa una cabeza humana y la pone a funcionar. El movimiento interno de lo que podríamos definir como el centro neurálgico de esta mezcla de máquina y hombre parece relacionarse con su entorno, apareciendo primero otro artefacto y después varias formas que la cabeza va cambiando de color desde su lóbulo frontal. Esta parte se podría entender como una alegoría del hombre-máquina moderno, que

funciona de un modo específico para correlacionarse con lo que le rodea y amoldarlo a sus intereses, dependiendo siempre de la técnica a pesar de ser mediante su inteligencia que consigue realmente sus objetivos.

**El hombre máquina, modificando la realidad a su alrededor. Walerian Borowczyk y Jan Lenica, *Dom (1959)*. Min. 02:30.**

El segundo de los fragmentos retrata a dos hombres peleándose. Primero se nos muestra a uno de ellos sobre fondo negro, con un aire muy relacionado con los espectáculos más cercanos al cine mudo, al estilo de lo que podría haber hecho Georges Méliès. Luego se nos muestra al otro hombre, también moviéndose solo, para posteriormente mezclar los movimientos de ambos, pintando sus siluetas de un color que incluso se irá intercambiando. La experimentación formal aquí es absoluta, tanto a nivel visual como de montaje, acelerando, frenando y mezclando a los dos luchadores, e incluso haciéndolos menearse por la pantalla sin demasiado sentido lógico, creando la sensación del caos referencial que supone una pelea.

El tercero es quizás el mayor referente del estilo posterior de Borowczyk, con una peluca que, en stop-motion, se dispone a devorar los elementos de un bodegón que se encuentran encima de una mesa:

un trozo de papel, una naranja o incluso un vaso son víctimas de la peluca que se mueve de un modo tremendamente tenebroso, con una estética oscura. Mucha similitud, como decimos, con los trabajos posteriores, sobre todo de Borowczyk o del checho Jan Švankmajer, en cuanto a esa presencia extraña y simbólica de elementos comunes que, además, juega con la destrucción de lo presente.

**La peluca llega atacando a su entorno. Walerian Borowczyk y Jan Lenica, *Dom (1959)*. Min. 05:18.**

El cuarto de los fragmentos nos muestra a un hombre entrando una y otra vez en la misma habitación y dejando su sombrero en una percha. La acción se repite exactamente igual, sin que parezca tener ningún tipo de fin, tal y como ocurriría en su ir y venir de realizar las mismas acciones día a día y tener la misma jornada en ese eterno retorno que supone la vida moderna. Una crítica que queda bastante patente en la obra y que acaba por redondearse al ver los fragmentos en una visión conjunta y no separada.

En quinto y penúltimo lugar vemos una sucesión de imágenes que comienzan con la espalda desnuda de una mujer tumbada de lado y continúa con fotos de lo que podríamos entender perfectamente como su devenir vital, desde la infancia hasta encontrar un amor que

después suponemos perdido en la guerra, al encontrarnos imágenes de trenes e ingleses como referencias más obvias al respecto.

**La mujer besando la cabeza masculina. Walerian Borowczyk y Jan Lenica, *Dom (1959)*. Min. 09:11.**

Finalmente, y ya quedándonos con la mujer que enlazaba las pequeñas piezas mirando hacia un lado y rompiendo así la continuidad en los enlaces de las secuencias, la vemos acercándose a una cabeza de maniquí masculino para empezar a besarla y morderla en un tono sexual. Flores rojas y blancas aparecen junto a la cabeza que, sin embargo, no tarda en empezar a destruirse delante de los atónitos ojos de la mujer. Ella, mirando arriba, nos transporta de nuevo al exterior de la vivienda donde unas extrañas luces se mueven, dando por finalizado el cortometraje.

Como se puede observar, se trata de un trabajo que referencia constantemente la alienación de la vida, las relaciones humanas de los supuestos habitantes de la casa y un sentido trágico de la existencia, donde todo se destruye y, o bien los personajes mostrados carecen totalmente de finalidad en sus acciones, o aquello que consiguen va desmoronándose, ya sea un amor perdido en la guerra o la pulsión de muerte que parece simbolizar la cabeza que la figura central besa en la última secuencia.

Tras este cortometraje, Borowczyk dirigiría *Les Astronautes* (1959) junto con un experimentador de renombre dentro de la *Nouvelle Vague* al que hemos citado anteriormente, Chris Marker –aunque era todavía el quinto trabajo del francés–, en el cortometraje que le abriría las puertas al cine galo, donde acabaría desarrollando casi toda su filmografía posterior. No obstante, según explica Mikurda (2015, pp.18-19), se trata de una obra en la que Marker solamente firma debido a cuestiones legales arregladas por el productor Anatole Dauman –de origen polaco y fundador de Argos Films– ya que Borowczyk, al no residir en Francia, no podía trabajar legalmente allí. Lo principal a tener en cuenta a la hora de analizar este cortometraje es el hecho de que se construye a base de imágenes fijas que no ocultan su condición fotográfica, utilizando esas fotografías para crear una extraña sensación de animación a través de su correspondencia. De igual modo, se destaca también una banda sonora cacofónica y caótica, totalmente antinatural, consiguiendo, de nuevo, un aire surreal y con ese tinte onírico tan propio del polaco.

La historia que nos cuenta es la de un hombre que decide construirse a sí mismo una pequeña nave espacial monoplaza con la que despega desde su casa, primero para mirar por la ventana a una chica cambiándose, luego quitarle el sombrero a un político y definitivamente llegando al espacio tras perseguir a un cohete de verdad hasta allí. Una vez en órbita, visitará el lado oscuro de la Luna, atravesará una nube tóxica que cambiará a la nave y al piloto de color, rodeará una constelación formada por sombreros y terminará por salvar a una pequeña nave del ataque de un cohete en una imagen que, curiosamente, parece adelantar el estilo de los videojuegos de los años 80, terminando por estrellarse en su casa de nuevo.

Los elementos llenos de imaginería surrealista están por todas partes. Partiendo de esa puesta en escena tremendamente experimental, nos encontramos con una nave que aunque comienza viajando por un mundo fantástico y aparentemente alejado del interior de la mente, termina recorriendo espacios que representan una asociación de motivos casi automáticos, como son los sombreros en relación a la mujer a la que veía desnudarse –que vemos reflejarse, a modo de pensamiento, en la chistera que se pone nuestro

protagonista–. También hace acto de presencia lo fantástico sin mayor explicación, con la secuencia en que la nave se enfrenta a un hombre gigante rojo como ejemplo evidente. De este modo, en el cortometraje se nos narra una aventura que al mismo tiempo parece simbolizar un camino interior de nuestro protagonista con temas como el sexo y la superación como obsesiones contra las que luchar a lo largo de una sucesión de eventos épicos.

**La nave espacial viajando por la constelación de sombreros. Walerian Borowczyk y Chris Marker, *Les Astronautes* (1959). Min. 07:12.**

De esta etapa francesa, que se escapa ya a nuestro estudio principalmente por su situación sociopolítica y geográfica, todavía querríamos citar un par de cortometrajes más en la línea de lo que Borowczyk venía dirigiendo desde sus colaboraciones con Lenica por su importancia a la hora de servir de apertura del cine polaco al mercado occidental. El primero de ellos sería *Renaissance* (1964), ya dirigido en solitario. El film parte de una declaración de homenaje a Hy Hirsch, el director y artista experimental estadounidense encontrado muerto en Paris en 1961.[83] Desde este homenaje,

[83] Hy Hirsch fue un fotógrafo y cineasta experimental norteamericano, fallecido en 1961 en París. Especialmente recordado por lo que denominó *música visual,* supuso una de las grandes

Borowczyk plantea un experimento visual donde, como su título indica, el renacer es la base de lo que veremos, dando pie a lo que Amos Vogel (1974, p.82) llegó a definir como "una obra inquietante, perturbadora".

De entrada, lo que parece un panel liso roto y manchado se nos muestra en un paneo vertical descendente. Zoom out y vemos que en realidad es la pared de un escenario que está destrozado y quemado. Por medio de planos detalle y paneos se nos muestran amasijos de madera y metal, todo destrozado y quemado. Un montón de plumas, páginas de un libro escritoj Todo forma parte de un escenario en el que se puede apreciar, como señala Giżycki (2015, p.51), el mundo de Hirsch "en su papel de pared pelado, fotografías llenas de hollín, restos de muebles y piezas de objetos dispersas". Un candil parece limpiarse, y con ello volvemos al plano general donde todo se ilumina. La pared se vuelve blanca y los desconchones del papel que la recubre se arreglan solos. Algo se pone en pie en la mesa: en un primer plano vemos que se trata de un montón de paja, y rápidamente se nos descubrirá como el interior de un búho disecado que se va recomponiendo en una imagen en stop-motion que parece una simple inversión del proceso de destrucción del animal.

Este mismo formato, combinando planos generales de la estancia y planos detalle de los objetos en un riguroso trabajo frontal se va repitiendo primero con un bombardino y luego con la mesa donde están tanto el búho como el instrumento –que por cierto sonará varias veces a modo de fanfarria de éxito, suponiendo la única música del film–. Posteriormente, un cuadro con una foto familiar sufrirá el mismo proceso al aparecer después de ser tapado con lo que suponemos tinta negra, al igual que un cesto que está bajo la mesa, una muñeca de dentro del cesto que se sube a otra mesa más pequeña, un plato y el racimo de uvas que tiene encima, y por último unos libros: uno el código penal y el otro, más pequeño, que dentro contiene una postal. Es con este segundo libro que Borowczyk decide variar la forma de la acción, al moverlo por el escenario en fundidos hasta que deja caer la postal sobre un despertador. El despertador

inspiraciones para Borowczyk a la hora de comprender la animación y el movimiento en el cine.

suena y la fanfarria vuelve a oírse pero ya con más instrumentos. Por medio de planos detalle se aprecia que todo está en orden de nuevo. El despertador, siempre en stop-motion, sube encima de los libros con una granada de mano, los libros entran en el baúl de mimbre y, nuevamente por medio de planos detalle de todos los elementos de la escena y el sonido, se nos hace entender que la granada estalla. El siguiente y último plano es uno general con la estancia exactamente igual a cómo estaba al comienzo del film. El eterno retorno queda marcado de este modo, y todo ese renacimiento no ha tenido sentido más que como un camino para volver a morir y volver a nacer. La significación es sencilla, pero no por ello menos efectiva y esencial para relacionar el trabajo con el homenaje a un autor al que Borowczyk tuvo un cariño especial y con la propia creación artística, destructiva a pesar de sí misma.

El último de los cortometrajes de animación de Borowczyk que analizaremos es *Les Jeux Des Anges* (1965), por su relación con la historia polaca. Comienza con un aviso que nos puede guiar en la comprensión de lo que vamos a presenciar, centrado en el origen de la banda sonora, basada en cánticos de los campos de concentración polacos. De este modo, consigue que nos situemos con un estado anímico determinado al mentar los horrores del Holocausto. El hecho de emplear una narrativa bebedora del surrealismo para hablarnos del horror dejado por el nazismo ha provocado que se lo compare a *Noche y niebla* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955) argumentando que

> de manera similar a Borowczyk, Resnais extrae un surrealismo temeroso de la realidad traumática, produciendo una visión que profundiza en extrañas confusiones y terribles objetos parciales (las pilas de dientes y pelo) y revela la grotesca imposición de ordenar y clasificar. (Owen, 2014, p.102)

Dan inicio los créditos y la imagen, en absoluto clara, parece mostrarnos por medio de la animación un travelling lateral hacia nuestra derecha. Por la banda sonora podríamos deducir la presencia de un tren, quizás aquel en el que nos movemos como cámara y con obvias y nefastas referencias cuando el Holocausto hace acto de

presencia. Nada se ve, la similitud con la realidad es nula y solamente algunos elementos, similares a tuberías, aparecen de vez en cuando rompiendo la monotonía que nos absorbe y atrae hacia el interior de la narración. La oscuridad parece desaparecer y ahora sí que se nos muestra un movimiento hacia la derecha de la imagen por lo que plantearemos como paredes de donde salen tuberías como las que vimos volar antes. La banda sonora se acerca a un mayor realismo y, ahora sí, no parecen quedar dudas de que es el sonido de un tren.

Cuando este sonido se apaga, tras unos segundos en negro volvemos a ver con algo de claridad. La banda sonora tiende al silencio y todo lo que se nos muestra es una habitación vacía, bajo la cual parecen encontrarse duchas. Es innecesario, por obvio, mentar la simbolización del nazismo a través de los trenes y las duchas. Las relaciones de arriba y abajo de las dos habitaciones se difuminan y, como si de pasos de diapositivas se tratara, los cambios de plano se producen de arriba abajo pero sin necesidad de que haya una continuidad en la posición espacial, en lo que se convierte en una representación del desconcierto de aquellas terribles salas. Continuando con la referencialidad no continua del espacio y los eventos mostrados, la portezuela de una puerta de prisión nos muestra tres piezas de comida mientras comenzamos a escuchar un órgano. La portezuela se cierra y el sonido nos indica que algo rebota por unos tubos de ventilación.

Volvemos a la muestra del movimiento lateral, ahora ya con fines meramente estéticos, mientras escuchamos un serrucho que resulta estar cortando un ala a un ángel. Un ala que, una vez arrancada, se irá pudriendo hasta no asemejarse en nada a lo que fue, igual que ocurría con la libertad de los ingresados en campos de concentración. Los restos de otros ángeles y sus alas se van agolpando, al tiempo que también comenzamos a vislumbrar la complejidad de las tuberías que se nos mostraban desde un comienzo, todas ellas juntas y terminando por formar una pistola que eliminará a otro ángel ya sin alas y lo convertirá en poco más que un despojo de carne. Otros, un poco más abajo, pierden las cabezas, situadas en toboganes preparados para guiarlas a su destino. No hay sangre, todo es aséptico, y eso le da un aire aún más siniestro al dibujo.

Antes de que la palabra fin aparezca en pantalla, Borowczyk todavía tiene un último as guardado, con los despojos de dos de las víctimas reorganizándose bajo la mirada de una especie de Venus. Dichos restos se colarán en el edificio de las aberraciones en que parecía suceder todo. Los desechos alborotan, hasta que se termina todo con un nuevo disparo. Tras esto, de las tuberías del edificio comienza a brotar sangre. Nuestra supuesta Venus sin brazos se pone una peluca y nosotros salimos en la dirección contraria a la del comienzo hasta el momento en el que las letras de fin son lo único en pantalla.

Un cortometraje, por tanto, muy alegórico y simbólico, al tiempo que tremendamente sombrío y sobrio. De dibujo tenebroso y aséptico donde autores como Vogel (1974, p.279) han encontrado influencias de De Chirico o Beckmann, juega sobre todo con gama de grises y destaca la precisión en los movimientos de cámara para mostrarnos implícitamente mediante símbolos surrealistas ese horror vivido en Centroeuropa en los años 40 del siglo pasado. Un tema habitual en el cine polaco, pero que en este caso, si el espectador llega a unir las piezas y comprenderlo, ofrece un trabajo único al respecto.

El único largometraje que llegaría a rodar Borowczyk en su tierra natal sería *Historia de un pecado* (*Dzieje Grzechu*, 1975), basado en una novela de Stefan Żeromski, en su día "rodeada de escándalo" y "la primera, y probablemente la única, novela erótica polaca" (Borowczyk, 1975, p.13). Una historia ambientada a comienzos del siglo XX que representa una lucha contra la moral católica a través de una mujer que, buscando el amor, termina por renunciar a todo lo que ha aprendido para ir en busca de su felicidad. Para algunos autores como Richardson (2006, pp.114-116), no hay dudas en emparentarla con *La edad de oro* (*L'âge d'Or*, Luis Buñuel, 1930) por su concepción del *amour fou* y su modo de explorar el impacto disruptivo del amor en las relaciones humanas y con *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) por el tratamiento hacia el pecado, siendo el mundo el que se lo trae a la protagonista y no al revés para servir así como contrapunto a *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet Obscur Objet du Désir*, Luis Buñuel, 1977). Esta observación es innegable, y si bien la forma narrativa y la intención de Borowczyk en la cinta son

aparentemente realistas y sin ninguna intención surrealista, la pretensión subversiva la lleva a compartir aspectos tanto con el cine de Buñuel como con el surrealismo del grupo de Breton mediante la defensa del *amour fou*, del amor convulso y trágico mezclado con el azar objetivo que provoca que, siguiendo las palabras finales de *Nadja*, "la belleza será CONVULSIVA o no será" (Breton, 1928/2014, p.190). Mazierska (2008/2010, p.169) diría de esta película, comparándola con la dicotomía de la sociedad homogénea y heterogénea de Bataille, que "Borowczyk representa al mundo capitalista homogéneo a punto de implosionar debido a la energía erótica acumulada durante años y los impulsos externos, como el arte, que ayudan a liberarla del alma humana".

Como decíamos, el resto de la filmografía del polaco seguiría cauces similares, rodando en producciones francesas a excepción de *Interior de un convento* (*Interno di un Convento*, 1978), que era de producción italiana, y de *Emmanuelle 5* (1987), coproducción franco-estadounidense. En sus largometrajes occidentales, se destacan como firmas personales la presencia constante del erotismo, la sexualidad y el onirismo como bases para la narrativa, de modo que Richardson (2006, p.108) destaca el uso del tiempo, diciendo que nos muestra una percepción donde "los personajes parecen seres extraños en un mundo definido por la inmovilidad y la impasibilidad de los objetos". Aunque la calidad de sus largometrajes fuese variable, Borowczyk nunca llegaría a abandonar esa repulsa a la moral católica que le unía a Buñuel. Sus films, debido a lo controvertido de su carga erótica, se convertirían en muchas ocasiones en cintas de culto. Abandonaría la dirección a comienzos de los años 90, muriendo en 2006 en París.

El primero de los cortometrajes de Lenica sin Borowczyk sería una colaboración en la dirección con el director y sonidista francés Henri Gruel. Se trata de *Monsieur Tête* (1959). De producción francesa, destaca el hecho de que parte del texto se deba a Eugène Ionesco, de quien Lenica adaptaría *El rinoceronte en Alemania Occidental* con el cortometraje *Die Nashörner* (1964), y que deja así su marca en el guion además de hacer la narración. En el cortometraje nos encontramos a un personaje superado por la situación alienante de su vida como oficinista, que no duda en echar la culpa de su

infelicidad y su rebeldía a su cabeza por empeñarse en pensar demasiado. Resulta llamativo, ya de entrada, el trabajo de animación a modo de collage con los personajes dibujados de manera esquemática y elementos directamente recortados de fotografías. La capacidad como diseñador de sonido de Gruel también es importante a lo largo del cortometraje a la hora de crear un sentimiento desnaturalizante. Por ejemplo, al comienzo vemos una bandada de pájaros sobre unas ramas que cuando pían lo hacen para emitir sonidos totalmente incoherentes con lo habitual.

El protagonista de la historia, como decimos, culpa constantemente a su cabeza por sus cavilaciones. Es curiosa la disociación cuerpo-pensamiento que se establece aquí, representando de manera visual los momentos en los que la cabeza comienza a volverse rebelde a través del color oscuro que va tomando. También vemos esa disociación en un plano en el que el cuerpo del personaje está sentado en un banco rechazando a la cabeza, que se acerca mimosa e intentando que el cuerpo la acepte. Otro ejemplo es la parte final, donde la testa sale volando separándose del torso para que una mano surja con una pistola de dentro del cráneo y dispare a un hombre que está hablando y supuestamente lanzando soflamas que van contra los principios de nuestro personaje. Es interesante, por cierto, el hecho de que antes de esas soflamas de la boca del hombre saliesen flores que adornan el espacio en el que están, creando un ambiente simbólico sobre el que luego comienza la realidad de su discurso. Tras esto, vemos al cuerpo encarcelado y llevando a la cabeza a modo de bola atada a su grillete. No sorprende que, en el final del film, el protagonista acepte la vida normal, reciba una serie de medallas y, mientras las va recibiendo, los rasgos de su cara vayan desapareciendo.

De este modo, Lenica propone aquí con ayuda de Gruel y de Ionesco una simbolización nada oculta de la aceptación del rol asignado en la sociedad y de la obligación de ser uno más y no destacar por pensamiento y mucho menos por obras. Una crítica más que evidente a los totalitarismos, pero también al conformismo de la sociedad en general y a la alienación que sufren los ciudadanos. Es destacable una escena que no hemos comentado hasta ahora, en la que

el protagonista abre la cabeza a un compañero como si fuese una máquina para quitar un ratón muerto que había allí dentro y encender una vela que también tenía y estaba apagada. Tras esto, el compañero desarrolla unas alas y escapa volando hacia la ciudad, en una representación de la libertad obtenida gracias a que nuestro protagonista le abra la mente y que, curiosamente, se puede enlazar de manera directa con el que, según Haltof (2015, p.136), se podría considerar su mejor film, *Labirynt* (1962).

De todos modos, antes de *Labirynt,* Lenica aun haría su debut como director en solitario con *Nowy Janko Muzykant* (1961), la historia de un campesino que descubre la música como vía de escape. La animación sigue la línea esencial de Lenica: collages, dibujo mezclado con imagen real y una narración muchas veces basada en la libre asociación de ideas. Por ejemplo, en un momento cae sobre los campesinos una lluvia de monedas lanzadas por una mano desde el cielo, pero estas monedas se convierten en huesos de animales cuando los campesinos las tocan. Podríamos ver esta lluvia de monedas como una ayuda estatal o como una lluvia real, a modo de regalo divino. Con ella, Lenica nos muestra esa obsesión económica de la hiperexplotación del campo que, a la larga, trae la penuria para los habitantes.

Por otro lado, destaca también el hecho de que nuestro protagonista tiene una vaca, en la cual vemos una serie de mecanismos. De nuevo la tecnocratización social es criticada a través de un pequeño guiño visual en la obra de Lenica. Todo el cortometraje es mudo, y aun así la narrativa evoluciona sin problema, incluso en el paso a lo onírico, en donde el protagonista sueña con convertirse en pianista tras ver una función de danza. De hecho, al despertarse llevará al campo, además de a su vaca, un piano. Tras comenzar a tocarlo, otro campesino llega para intentar atacarle, pero un ángel baja del cielo para apartar al campesino, hablar con el nuevo músico y regalarle un pegaso con el que cruzar el firmamento. De este modo, Lenica nos muestra la música, en representación de las artes, como una liberación del espíritu humano y busca a través de ella la redención en un cortometraje poético y sencillo.

**Una vaca compuesta por extraños mecanismos. Jan Lenica, *Nowy Janko Muzykant* (1961). Min. 02:45.**

*Labirynt* sería su siguiente corto, y el último hecho antes de irse definitivamente de Polonia. Aquí Lenica lleva su trabajo mezclando los collages y la animación hasta un punto sorprendente, de tal modo que Noheden (2017, p.163) llegaría a decir que "el resultado es básicamente como si una de las veloces novelas de collage de Max Ernst hubiese venido de manera extravagante a la vida". Como decíamos antes, podemos encontrar una referencia directa desde el cortometraje que había hecho en 1959 con Henri Gruel, *Monsieur Tête.* De este modo, igual que en aquél veíamos a un hombre liberado desarrollar unas alas y salir volando por la ventana y en *Nowy Janko Muzykant* el protagonista se liberaba por medio de la música y salía volando en su pegaso, aquí es el comienzo lo que nos muestra a un hombre con unas alas llegando a una ciudad, aprovechado para crear una estética de resonancia *art-nouveau*. Las alas, eso sí, son un engendro mecánico que se quita al entrar en una casa para recorrer la ciudad.

Este émulo de Ícaro que simboliza a un hombre libre que aterriza se encuentra con un laberinto de calles en el que se va cruzando con monstruos: un esqueleto de un lagarto gigante, un hombre con cara de cocodriloj además, se encuentra también con varias referencias a la

vida en pareja, atacando al ya citado hombre-cocodrilo para proteger a una mujer que al final se va con el monstruo u observando a un pájaro que se acerca a una ventana como un poeta que busca a su amada para, tras entrar a la casa, salir convertido solamente en un esqueleto que apenas puede volar. También podremos ver, en una escena inspirada totalmente en Georges Méliès que recuerda a uno de los fragmentos de *Dom*, a nuestro protagonista asistiendo a un espectáculo, referenciando en cierto modo esa diversión y capacidad cultural de la vida de la ciudad.

De este modo, la ciudad y sus peligros van volviéndose aventura para nuestro héroe, hasta que un antagonista lo secuestra al entrar en una casa. Su aspecto es el de una máquina con cabeza humana, mostrando nuevamente ese progreso tecnológico que Lenica rechaza por lo deshumanizador y que recuerda a la máquina-hombre que aparecía en *Dom*. En el secuestro, hace varias pruebas sobre la cabeza del protagonista, hasta que este consigue escapar y alcanzar la casa en la que había dejado las alas. No obstante, al comenzar a volar, varios monstruos con cuerpos de murciélago y de cuervo saltan sobre él, destrozándole las alas y a él mismo y haciéndole caer de nuevo en la ciudad, de la cual no puede escapar.

**Nuestro protagonista volando por las calles de la ciudad. Jan Lenica, *Labirynt* (1962). Min. 01:41.**

La visión del personaje limitado por la vida y por la sociedad es el tema principal sobre el que Lenica estructura su relato. Los peligros de la ciudad como representante de la propia sociedad y la capacidad de esta para cortarle literalmente las alas que le daban libertad muestran así la preocupación del autor por la búsqueda individual de la belleza y de la propia expresión artística, enfrentándose al totalitarismo y a la deshumanización.

En 1963, el mismo año en que se estrenaba *Labirynt,* Lenica se iría de Polonia para vivir en el lado occidental del telón de acero, desarrollando su carrera posterior en Francia y en la República Federal Alemana mientras trabajaba como profesor de diseño gráfico en institutos y de animación en la Universidad de Kassel desde 1979. Además, influyó en la carrera francesa de Roman Polanski, colaborando con él en los títulos de crédito de *Callejón sin salida* (*Cul-De-Sac*, Roman Polanski, 1966), además de realizar el póster para esta película y para *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965). Es destacable, de hecho, que el propio Polanski declarase su admiración por Lenica como uno de sus directores favoritos, detrás de Andrzej Wajda (Bird, 2002, p.42). Como comentábamos, tras un lapso de inactividad creativa en el mundo del cine entre 1979 y 2001, dirigía en Polonia *Wyspa R.O.*, muriendo ese mismo año.

### 3.4 Ciencia ficción, psicología y utopías: Piotr Szulkin

Si hay un género al que habitualmente se asocia a Piotr Szulkin es al de la ciencia ficción. Sin embargo, en entrevistas él niega tal adscripción y habla de sus películas como "socio-psicológicas, quizás incluso sociales" (Szulkin, 2015). Esta consideración se debe a que sus cuatro primeros largometrajes, dirigidos entre 1979 y 1986, conforman una tetralogía ligada por su utilización de historias futuristas para, mediante una estética oscura, simbólica y de fuerte raigambre expresionista, establecer una dura crítica a la contemporaneidad, recogiendo elementos propios del surrealismo que se aprecian desde su obra como cortometrajista.

Szulkin nace en 1950 en Gdańsk, ciudad al norte de Polonia, graduándose en 1970 en la Academia de Bellas Artes de Varsovia y en 1975 en la de Escuela Nacional de Cine, Televisión y Teatro de Łódź,

donde terminaría ejerciendo como docente a partir de 1993. La muerte de sus abuelos durante el Holocausto y el que su padre tuviese que emigrar a Francia en los años 60 son hechos importantes de su vida en cuanto al pesimismo que impregna su obra. A este respecto, tampoco debemos dejar de lado el que comenzase su carrera como director en un momento en el que la violencia y el control por parte del Estado estaba en uno de los momentos más duros de la etapa comunista de Polonia, llegando a declararse la ley marcial poco después del estreno de su ópera prima en el mundo de los largometrajes.

Sus primeros trabajos en el mundo del cortometraje, sin embargo, todavía distaban de ese estilo y pretendían plasmar directamente la realidad que le rodeaba, adelantando la crítica social pero no tanto el aire desesperanzado de su carrera posterior. Por ejemplo, en *Raz, Dwa, Trzy* (1972)[84] Szulkin nos acerca a la vida común de la juventud polaca de aquellos primeros años 70 a través de la mirada de unos estudiantes relajándose, entrando en una casa, charlando y disfrutando juntos. La narración se funde con el *happening*, sin una pretensión excesiva de profundizar en una historia. Un concepto que repetiría a grandes rasgos en *Szkic Do Sześciu Części* (1973), mostrando una influencia narrativa basada en los cortes en acción de autores de la *Nouvelle Vague* como Jean-Luc Godard.

Del mismo año 1972 sería *Wszystko*, donde si bien sigue esa línea de basarse en la realidad para construir su narrativa, escoge un tema concreto para crear un mínimo discurso hilado: el del trabajo repetitivo de los barrenderos tirando la basura en el camión. Los listados, el retorno a la misma acción una y otra vez cogiendo y vaciando los cubos y un sonido no directo basado en la repetición crean un ambiente alienante, en el que el desasosiego es estremecedor a pesar de la duración inferior a 7 minutos.

El gusto por la repetición exhaustiva que podemos encontrar en otros autores surrealistas del presente estudio como Jan Švankmajer se hace parte del cine de Szulkin, aunque no será una de sus marcas de

[84] Aunque a veces se puede encontrar a Szulkin listado como codirector del cortometraje de mismo título realizado por Lindsay Anderson en 1967 (también conocido por su título inglés *The Singing Lesson*), se trata de un error, pues en realidad son dos obras completamente diferentes.

estilo más recordadas. Aun así, todavía podemos encontrarlo en obras posteriores como su último cortometraje antes de comenzar su carrera en los largometrajes cinematográficos, *Kobiety Pracujące* (1978), en el que lo que nos muestra el de Gdańsk es una serie de mujeres en planos largos y estáticos llevando a cabo tareas como barrer una calle, conducir un tranvía o cortar pescado. Mujeres profesionales que chocan frontalmente con el último plano del film, en el que vemos a una madre sentada en la cama, cabizbaja mientras su bebé llora a su lado al tiempo que en la televisión del cuarto una pareja hace el amor. Una reflexión sin diálogos sobre la mujer trabajadora que en ese último plano deja clara también la obligación social femenina de ser amante y madre. Si bien Szulkin destaca tradicionalmente por ser un autor independiente que se mueve a gusto fuera de los movimientos culturales, este cortometraje forma parte de una ola de documentales creativos que Jazdon (2014, p.79) define como la "tendencia de documentales más vanguardista de Polonia de los años 70 y 80" emparentando a Szulkin con los trabajos de Andrzej Papuziński, Józef Robakowski, Grzegorz Królikiewicz, Jacek Bławut o Andrzej Czarnecki.

La cuestión familiar se vería también reflejada en esta primera parte de su filmografía, en el cortometraje *Życie Codzienne* (1976). En él explora el día a día de una pareja normal a través de un montaje marcadamente cortante de planos detalle, introduciendo intertítulos de los momentos horarios del día y sin ningún tipo de diálogo, solamente con los sonidos exagerados de cada una de las acciones cotidianas de ambos personajes. Destaca así el efecto desnaturalizador que ese uso del sonido y del montaje, más cercanos a una estética pop recogida de los 60 que de los 70, provocan sobre las acciones, creando así un extrañamiento en el espectador en lugar de normalizar la forma de vida de los personajes.

A través de estos cortometrajes observamos un gusto por el uso del sonido para romper con la realidad filmada y una intención, a través de su cine, de plasmar la cotidianeidad generando un cierto malestar y una visión crítica y subversiva hacia la sociedad contemporánea. No son cortometrajes que a primera vista presenten grandes rasgos surrealistas desde la perspectiva narrativa, pero sin

embargo ese gusto por listar y repetir acciones así como la tendencia a separar la parte visual de la auditiva de un modo antinatural sí que elevan su propuesta formal hacia un terreno irreal en el que el efecto buscado, más allá de narrar directamente y estructurar un discurso, es el de la afectación a través de la asociación de motivos. Con todo esto en cuenta, sería en *Oczy Uroczne* (1977) donde el polaco desarrollaría una serie de motivos más surreales para crear una obra realmente compleja y críptica en poco más de 40 minutos.

No obstante, antes de hablar de *Oczy Uroczne* debemos destacar *Narodziny* (1975) y especialmente *Dziewcę Z Ciortem* (1975), donde Szulkin anticipaba el estilo mezclando lo folklórico con la pintura medieval para acercar los contenidos de las antiguas canciones e historias del folklore popular. Así, a través de cuadros vivientes conseguía reproducir simbólicamente lo narrado, y por ejemplo en *Dziewcę Z Ciortem*, centrada en la historia de Kasia, una chica que debido a su vida disoluta termina matando a sus tres hijos y descendiendo a los infiernos, Szulkin ofrece imágenes grotescas, desde el asesinato de los niños de manera simbólica con sangre brotando de una cama apuñalada o de un tocón al que asesta un golpe con un hacha, hasta un retablo de las torturas infligidas en el infierno. Todo ello mientras suena la voz de Helena Staroszowa cantando la acción.

Así, manteniendo el estilo bebedor de lo folklórico y medieval, Szulkin presentaba en 1977 *Oczy Uroczne*. El film comienza mostrándonos una serie de ojos que surgen de la tierra, cubriendo buena parte de la pantalla. A continuación tenemos un plano larguísimo, tomado desde mucha distancia, de gente trabajando en lo que parece la ladera de una montaña y creando una estética que recuerda al tríptico *El jardín de las delicias* de El Bosco o a *El camino del calvario* de Pieter Brueghel el Viejo en su frontalidad, complejidad y estilo cromático, referente, como comentábamos, a lo hecho en obras anteriores como *Dziewcę Z Ciortem*. Ayuda también a esa percepción la ambientación medieval que ofrece la obra.

**La frontalidad, la ambientación y los rasgos cromáticos recuerdan a Brueghel el Viejo o a El Bosco. Piotr Szulkin, *Oczy Uroczne* (1977). Min. 01:46.**

La cámara panea horizontalmente con muchísima parsimonia y pasamos, por corte, a una pared de piedra con varias ventanas de lo que entendemos como un castillo, cambiando la música incidental por el sonido de un enjambre de abejas. Con la cámara pegada a las paredes, iremos recorriéndolas mientras oímos un coro de mujeres que cantan, sonando cuerdas estridentes cada vez que la cámara se topa con elementos de madera sobre la piedra, remarcando así esas diferencias estructurales. Dentro de la edificación hay un hombre moviendo violentamente una gallina muerta, tirándola en un caldero y yéndose de plano enfadado. La cámara comienza a moverse por el entorno, mostrándonos distintas estancias y aperos de labranza en las paredes. También, en otra habitación, volvemos a encontrar al mismo hombre desplumando otra gallina y a otro varón que llega a una puerta de hoja partida que le tapa solamente la cara cuando la abre, mientras el plano se va con el desplumador de pollos. Tras esto, varios hombres con las caras ocultas por unas capuchas mueven un carro, tirando de él mientras también empujan las ruedas para que avance. El carro se para ante una puerta de la edificación, y el que parece ser el hombre al que no veíamos el rostro y que entendemos como señor del castillo entra

manteniendo aun su cara oculta al espectador gracias a un plano nadir. Según la historia original en la que Szulkin se basa para la historia del film, la mirada del hombre puede matar a cualquier persona, de ahí la obsesión por ocultarnos la mirada, provocando al tiempo un enorme extrañamiento en el espectador.

Szulkin nos plantea en toda esta parte inicial una estructura social tremendamente piramidal, una crítica nada velada para la que recoge la ambientación medieval del relato original pero que, al mismo tiempo, sirve en sí misma como un símbolo de la sociedad contemporánea. A través de esos ojos que miran en la tierra, que referencian la mirada asesina del señor del castillo y que podrían ser perfectamente los que observan en el plano nadir desde el que le vemos moverse cuando entra al carro, recogemos la mirada que tienen los campesinos hacia él. También el hecho de que los encapuchados sean los que mueven el vehículo, o la ocultación de ese hombre poderoso, son elementos que nos llevan hacia ese mismo lugar, sirviendo además esta pretensión de ocultar las caras una forma de despersonalización de los personajes.

**Los ojos, en el suelo, siendo aplastados por la rueda del carro. Piotr Szulkin, *Oczy Uroczne* (1977). Min. 12:07.**

Al carro también se sube el hombre que antes desplumaba pollos, para ocupar el puesto de conductor. Desde allí grita a los encapuchados que ahora además balancean un incensario mientras guían el carromato, aunque la banda sonora solamente se compone de música, sirviendo así esa separación de audio e imagen como parte de la ambientación onírica del film. Una vez llegados a destino, y de nuevo a través de un plano nadir, vemos asomarse al hombre que estaba dentro del vehículo. Los planos, muy quemados por el exceso de luz, se suceden velozmente evitando la posibilidad de discernir correctamente su apariencia.

Un corte nos devuelve a los ojos del comienzo, hundidos en la tierra y ahora vistos en un plano detalle hasta que son aplastados por las ruedas del carro y los pies de los encapuchados. De ello podemos entender que ahora es triturada la visión que antes se nos daba del pueblo observando desde la tierra. Volvemos junto a la casa de piedra, y allí se nos muestran una serie de planos del hombre, siempre nadir, y con él mirando a cámara mientras la imagen queda quemada por el brillo del sol. Yuxtapuesto, Szulkin introduce otro plano de un ojo suelto, y la cámara comienza a panear verticalmente hacia ese campo de trabajo que veíamos al comienzo del film, recogiendo el poder absoluto que ejerce este hombre gracias a la capacidad asesina de su mirar.

La siguiente secuencia nos muestra a un hombre mayor y a una adolescente en un trineo guiado por un caballo. Viajan de noche con dos antorchas encendidas, y de pronto tienen un accidente con el trineo, cayendo al suelo lateralmente. La cámara se mueve hacia el fuego de las antorchas y eso sirve de enlace para cambiar de plano al interior del castillo, donde el hombre que limpiaba los pollos y el amo se levantan. El sirviente sale para encontrarse los cuerpos de los dos ocupantes del trineo, entrándolos inmediatamente a la casa. Allí, los coloca sobre unas mesas. Vemos, mientras tanto, la agonía de una mosca bajo la mirada del noble, con el insecto como símbolo obvio de muerte. En el momento en el que la mosca deja de moverse, él baja a junto los cuerpos inconscientes pero casi sin vida de los viajeros. La niña le observa, mientras suena una música estridente y agobiante. Cuando el hombre del trineo parece intentar hablar con su último

aliento, el señor le cierra los ojos. Por corte, pasamos aquí a otro plano de los ojos del comienzo, esta vez rodeados de moscas. La muerte, y la perspectiva de la misma desde la óptica de esos ojos que se pudren, muestran también la necesidad del campesinado para la supervivencia de este señor del castillo.

Esto sirve de unión para el siguiente plano, en el que se nos muestra a un cura con un monaguillo en mitad de un campo. El sirviente del castillo llega, habla con el sacerdote, y unos monjes encapuchados preparan una litera con aspecto de confesionario para transportar al párroco. En ese mismo campo, con la cámara moviéndose lateralmente, vemos a un hombre sufriendo una penitencia por medio de latigazos, y luego a otros hombres que, tras la aparición del sirviente, tiran un cadáver en una tumba que estaba siendo cavada, dejando fuera el ataúd vacío. El cura entra en esa especie de confesionario portátil y junto con los monjes y el sirviente da comienzo una comitiva cargando el ataúd también por el campo de labranza. La comitiva llega al castillo con el sirviente sentado cómodamente dentro del féretro, y allí introducen al conductor del trineo en el interior del mismo. Tras esto, los ojos vuelven a hacer acto de presencia, siendo lanzados sobre una cama.

Toda esta secuencia se relaciona directamente con una postura anticlerical en la que vemos la relación entre la misma y los estratos de poder, situándose por encima de ese pueblo que trabaja los campos. Los ojos destruidos sobre el lecho parecen hablar de lo oculto, de la censura de lo privado para esa clase gobernante y de la condena que el poder terrible de su mirada provoca hacia los deseos carnales del hombre. También hacen pensar en la llegada de esa mirada del pueblo al lecho del señor, aunque desvirtuada y destrozada a través de la adopción de la niña dentro del castillo, ya que a partir de aquí ella ayuda en las tareas dentro del edificio mientras es cuidada por el sirviente, al que vemos lavándola en una secuencia. La presencia del señor se marca auditivamente con instrumentos de cuerda cada vez que aparece en pantalla, en un estilo que parece influenciado por lo que Bernard Herrmann hizo para *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

**Los ojos sobre la cama. Piotr Szulkin, *Oczy Uroczne* (1977). Min. 29:50.**

Vemos ahora a la muchacha tumbada en una cama, mientras su abdomen crece debido a un embarazo. Yuxtapuesto, Szulkin nos muestra también una piel de animal estirada y chorreando sangre y vísceras sobre otro lecho y a continuación, a través de un montaje paralelo, a la muchacha dando a luz y al aristócrata abriendo todas las contraventanas mientras porta un cuchillo de modo que, en cuanto la adolescente parece dar los últimos gritos de dolor durante el parto, él se tapa la cara con un trapo y se clava el puñal en los ojos para evitar causar daños a su familia con su mirada asesina, retomando así el *leitmotiv* oftálmico del cortometraje cuando los ojos vuelven a aparecer, deshaciéndose y fundiéndose en una masa blancuzca. El film termina con un plano en un jardín en el que vemos al sirviente cortando un seto mientras el señor está con los ojos vendados comiendo fruta, la muchacha cosiendo y su hijo sentado en la hierba. De este modo Szulkin nos señala la pérdida de la mirada altiva del hombre noble al nacer el hijo, volviéndose uno más al terminar por bajar al espacio que veíamos al comienzo, en el que la gente del pueblo trabajaba el campo.

Una obra que en su ritmo, su absoluta ausencia de diálogos y su estructura parece llevarnos directamente al mundo de los sueños. Una

pesadilla en la que podemos ver una cierta orientación narrativa, pero en la que los símbolos se superponen y la falta de explicaciones los introduce como elementos oníricos en un ambiente real. La inconexión entre las acciones, sumado a la pretensión de ofrecernos una ambientación folklórica completamente irreal y, tal y como Groves (2010, p.25) destaca, al hecho de que "parece preocuparse sobre todo de objetos inanimados" consiguen hacer de este film una obra puramente surrealista en la que podemos plantear ciertas relaciones de significados, pero donde Szulkin parece poner el foco en la experimentación narrativa más que en poder dar una explicación completa de la misma.

En ese mismo año de 1977, Szulkin todavía estrenaría su último cortometraje durante la etapa de la que nos ocupamos en el presente estudio. Se trata de *Copyright Film Polski MCMLXXVI*. Un cortometraje puramente simbolista en el que vemos cómo una manzana es aplastada por una tabla en un plano fijo de 2 minutos. Al terminar, el *Aleluya* de *El Mesías* de Hãndel suena durante los créditos, hasta que escuchamos una tos que parece emitida por una persona de edad avanzada, los créditos se cortan para mostrarnos una manzana medio podrida, y la voz que tosía comienza a cantar también *Aleluya* pero con un cierto desentono. Obviamente, en una obra tan pequeña, sin ningún tipo de contextualización, la comprensión es excesivamente amplia, pudiendo verse desde la intención de hablar del pecado original hasta el uso de la misma metáfora para hablar del pueblo oprimido y la violencia del Estado que justo estaba a punto de estallar en Polonia. La redención de esa otra manzana podrida y el cántico del *Aleluya* con voz senil también hacen ver que ese final puede ser una metáfora del artista que consigue librarse de la presión de la censura siendo mediocre, mientras el artista genial era aplastado pero en su corto camino alcanzaba a crear belleza. No en vano, Szulkin fue de esos autores que, perseguidos por la censura, conseguían encontrar su camino artístico precisamente buscando las rendijas y no aceptando lo establecido sin más.

**La manzana siendo aplastada. Piotr Szulkin, *Copyright Film Polski MCMLXXVI* (1977). Min. 01:23.**

En cuanto a los largometrajes de Piotr Szulkin destaca, como ya hemos comentado, su tetralogía inicial ambientada en mundos distópicos y con aires bebedores de la ciencia ficción pero siempre dando mucho más peso a la filosofía existencialista y a la carga social que a la parte más relacionada con las *space opera*. Así,

> Szulkin encontró en la ciencia ficción el tipo de imaginación que él podría utilizar para retratar el futuro, el presente y los problemas universales. Un lenguaje de lo grotesco que le permite hacer sus films "digeribles" para una audiencia más amplia sin dejar al margen su seriedad. (Nawój, 2007/2012)

De este modo, debuta en el largometraje cinematográfico con *Golem* (1980), basada en la novela del expresionista austríaco Gustav Meyrink y coescrita con Tadeusz Sobolewski. Resulta curioso e impactante el hecho de que, según las propias declaraciones del director (Szukin, 2015), si bien en un principio no consiguió conectar con el libro porque lo encontraba "muy formalista", Sobolewski escribió algunas escenas, Szulkin basó en eso el resto del guion y consiguió transmitir el mismo ambiente que Sobolewski encontraba en el libro.

**El protagonista, intentando quitarse la piel. Piotr Szulkin, *Golem* (1980). Min. 27:20.**

La novela escrita por Meyrink en 1915 basada en la leyenda del Golem sirve simplemente como excusa para plantearnos un relato kafkiano ambientado casi en su totalidad en un edificio donde un hombre, que en realidad es una consciencia implantada artificialmente en un cuerpo muerto, intenta desentrañar y comprender el mundo que le rodea y a sí mismo dentro de él. Un mundo, además, lleno de personajes extraños de comportamientos erráticos. Todo esto sirve, desde una base de ciencia ficción en la cual este personaje es un experimento biológico que el gobierno niega, de crítica al sistema, de lucha contra ese individualismo y de creación de unos planteamientos filosóficos sobre la propia identidad, al enfrentar a este supuesto ser artificial con seres que parecen mucho más deshumanizados que él, creando la duda sobre quién es menos humano. Con un tono tremendamente críptico, podemos destacar a la hora de estudiar el film desde una perspectiva surrealista esa escena en la cual Pernat, nuestro protagonista interpretado por Marek Walczewski, se arranca la piel de la cara, pretendiendo encontrarse a sí mismo pero aparentando el desprendimiento de una máscara que parecía cubrirla.

También hay que señalar que la figura del Golem, en este caso Pernat, no deja de ser la de un autómata que imita la vida humana. Si bien aquí el protagonista es el propio Golem y su situación existencial,

así como de la comprensión de su realidad en un acercamiento a las reflexiones de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* escrito por Philip K. Dick en 1968 –de un modo irónicamente más cercano filosóficamente al libro que su adaptación oficial, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)–, la visión del mismo como un igual a nosotros y la posición asumiendo su sufrimiento y por tanto otorgándole características vivas crea esa relación entre lo vivo y lo muerto que lo acerca a la sensibilidad surrealista si tenemos en cuenta que, en palabras de Hal Foster (1993/1997),

> es precisamente esta confusión lo que fascina a los surrealistas, obsesionados como ellos lo estaban por el extraño carácter (no) humano del maniquí, del autómata, de la figura de cera, de la muñeca –todos ellos avatares de lo extraño y elementos del imaginario surrealista. (p.126)

Por tanto podemos ver también en esta obra parte de ese imaginario surrealista, sirviendo como base para la crítica social y la reflexión existencial que fundamentan la tetralogía de Szulkin.

La segunda entrega de la tetralogía –y recalcamos que es una tetralogía temática, sin relación interna entre los cuatro films más allá de las propuestas estilísticas y narrativas–, sería *The War of the Worlds: Next Century* (*Wojna światów – Następne Stulecie*, 1981). Nuevamente, Szulkin utiliza la ciencia ficción y la ambientación distópica para crear un relato del hombre contra la sociedad alienada. La visión que nos ofrece el polaco en este caso es la de un presentador de noticias que se rebela contra la manera que la televisión tiene de manipular informando acerca de una invasión alienígena y sobre todo contra la propia sociedad por dejarse engañar. Una historia que tiene mucho que ver con cómo percibía Szulkin al medio televisivo y que refleja su profunda decepción con el ser humano y la capacidad de manipulación. Esta crítica a la televisión es

> paralela a la discusión sobre su rol que existió en Polonia a finales de los 70 y principios de los 80. En ese momento su aumento de poder, la baja calidad de los programas y su carácter poco auténtico se resumían en el

> eslogan "la televisión estupidiza" (telewizja ogłupia). (Mazierska, 2004)

El relato, que se inspira de manera obvia en la leyenda urbana sobre la retransmisión radiofónica que Orson Welles hizo del clásico de H. G. Wells *La guerra de los mundos* el 30 de octubre de 1938 alarmando a la población de Estados Unidos, nos hace ver los intereses partidistas del miedo y del mal uso del poder en un momento en el que en Polonia acabaría por establecerse la ley marcial. Szulkin crea el relato aprovechando la realidad diegética y la visión que la TV ofrece a los espectadores de modo que, como destaca Ludmiła Gruszewska-Blaim (2013),

> las técnicas de *mise en abîme* y de *mise en scène*, usadas por Szulkin en su versión de la guerra de los mundos entrelazada con convenciones de ciencia ficción socava la estabilidad ontológica de la realidad y la lógica de la jerarquía narrativa. (p.205)

Si bien la narrativa sigue cauces mucho menos simbólicos que en la obra anterior de Szulkin, la perspectiva surrealista la podemos recoger, como señala Majmurek (2010, pp.176-181), de la crítica que hace Szulkin de la sociedad moderna en su manera de construcción de los mitos, confrontando la creación del mismo desde la magia y la desalienación que Breton pretendía para buscar la liberación de la humanidad y la alienación a la que dirigen los mitos religiosos. Citando a Lõwy (2000/2005, p.31) en este sentido, "la importancia del mito para los surrealistas se debe al hecho de que constituye (con las tradiciones esotéricas) una alternativa profana a la influencia religiosa sobre lo no racional". De este modo, podemos ver claramente que el mito en *The War of the Worlds: Next Century* se crea a través de la mentira y de una preparación estudiada y medida, con la población aceptándolo sin más ya que, como señalaba Jankun (1984, pp.15-19), ante la incapacidad de aferrarse al mundo desde una perspectiva intelectual, el miedo surge a través de lo absurdo y termina por permitir que el sacrificio ficticio final se convierta en símbolo.

**La creación del mito a través de falsear lo narrado. Mientras en la realidad el fusilamiento es ficticio, en la TV se muestra como real. Piotr Szulkin, *The War of the Worlds: Next Century* (*Wojna światów – Następne Stulecie*, *1981)*. Min. 01:28:14.**

Es decir, realmente se trata de un mito más cercano a la religión y al que tomando la perspectiva del personaje principal nos oponemos cuando pretende liberar a la población y mostrarle la verdad. Una visión que se podría extrapolar a la de glorificación del líder del estalinismo, ya que como destaca Ewa Mazierska (2004), el autoritarismo que representa Szulkin "nos recuerda a gran parte de la Rusia estalinista donde la limpieza de enemigos reales e imaginarios era parte incondicional de la política interna del estado".

Muchas de estas premisas sobre el mito se repetirían en la tercera parte de la tetralogía, *O-Bi, O-Ba: El fin de la civilización* (*O-bi*, *O-ba*: *Koniec Cywilizacji*, 1985). Tras el lapso de tiempo de 4 años en el que entre otras cosas la ley marcial dejaba de aplicarse en Polonia y la deriva del bloque soviético parecía ya insalvable, Szulkin presentaba otra obra de ciencia ficción relacionada con un mundo postapocalíptico, solo que en este caso ambientada dentro de un búnker en el que unos 2000 supervivientes entran a la espera de la llegada de un arca que los libere. Al igual que ocurría en su película anterior, el de Gdańsk nos ofrece la historia de un personaje contra una sociedad alienada (siendo parte indisoluble de esa alienación en un principio), planteando el conflicto entre él y los demás. Nos presenta a este protagonista como el más cuerdo en ese ambiente

extremo en el que poco a poco la desnutrición, la falta de higiene y el aislamiento están acabando con toda la población, así como con los vínculos sociales que se van desmembrando tal y como destacaba Michał Boni (1984, p.8) y creando "una distopía postapocalíptica claustrofóbica que hiede a pesimismo, desesperación y fe ciega" (Puchalski, 2009, p.20).

Nuevamente, a nivel narrativo Szulkin parece escapar de la imaginería abiertamente surrealista o de los símbolos oníricos como base. Sin embargo, se puede destacar a este respecto un final relativamente abierto en el que vemos cómo el personaje sale para encontrarse a sí mismo escapando en globo aerostático junto a su amada, fallecida en el interior del búnker. Es decir, nos encontramos con la figura del doble, con esa visión externa, en este caso de los deseos y de la propia mente escapándose de la realidad y la aceptación del mundo de los sueños como parte inextricable del mismo mundo que la realidad. Del mismo modo, los personajes que tienden a la locura dentro del film y deforman su realidad desde su perspectiva subjetiva no dejan de ser la plasmación física de ese principio surrealista que era la búsqueda de la recreación de un estado de enajenación, que Breton (1929/2009, p.190) defendía en su *Segundo Manifiesto del Surrealismo*.

**La locura derivada de vivir encerrados lleva a algunos personajes a intentar reproducir elementos del libro sagrado, como este amago de arca de Noé. Piotr Szulkin, *O-Bi, O-Ba: El fin de la civilización* (*O-bi, O-ba*: *Koniec Cywilizacji, 1985*). Min. 00:36:49.**

La cuarta película de la tetralogía, y última de Szulkin antes de que el régimen comunista cayese en Polonia en junio de 1989, sería *Ga-ga: Gloria a los héroes* (*Ga*, *ga*. *Chwała Bohaterom*, 1986). Nuevamente, los mimbres sobre los que trabaja Szulkin son los de la ciencia ficción en un futuro distópico para criticar la alienación y el manejo de la sociedad por parte de la idea del mito y su creación. De este modo, acompañamos a Scope (Daniel Olbrychski), un condenado que es enviado al planeta Australia-458, donde encontrará una sociedad que lo idolatra como un mesías que debe hacer todo lo ilegal para, finalmente, morir en un espectáculo redentor tanto para él como, sobre todo, para los habitantes del planeta.

Es bastante evidente que el uso de una figura central que de pronto se encuentra con la obligación de ser la encarnación de un mesías, así como el trato de superestrella que recibe para terminar siendo ejecutado atado a un poste, se recoge de un profundo sentimiento contra el cristianismo. Con ello, Szulkin no solo habla de la creación del mito como en sus anteriores films, sino que lo recoge desde una perspectiva mucho más cercana en un país como Polonia, donde la presencia del cristianismo es elevadísima,[85] utilizándolo para extrapolar una crítica a los poderes de los dos bandos poderosos en aquel momento en el país: el gobierno y la iglesia.[86] Además, con la transgresión de las normas a cumplir por parte del personaje principal al representar al mesías se ejecuta una suerte de ironía caótica que también podríamos relacionar, aunque de un modo tangencial, con la subversión de los roles marcados socialmente que los surrealistas defendían.

Szulkin solamente dirigiría otros dos largometrajes tras la caída del bloque soviético, además de un cortometraje para televisión. El último de estos films, *Ubu Rey* (*Ubu Król*, 2003), basado en la obra teatral de Alfred Jarry, ha llegado a ser situado "en las poéticas del absurdo surrealista, el punto en el que se enfatiza la perversidad de los tiempos en que vivimos" (Kwas, 2010, p.210). Una obra, por cierto,

[85] En 1992, ya con la democracia consolidada en el país, las estimaciones cifran en un 60% los jóvenes polacos se declaraban católicos practicantes.

[86] Era desde las instituciones eclesiásticas y desde los movimientos católicos desde donde se ejercía una mayor presión contra el comunismo en Polonia.

que ya había sido ampliamente aplaudida por los surrealistas y que Szulkin había dirigido para teatro en 1986.

Este retiro forzoso fue debido a su rechazo a las condiciones en las que se vio obligado a crear su cine bajo el capitalismo. Actualmente sus films comienzan a ganar un estatus de culto, a pesar de que en su caso, sobre todo con la tetralogía que hemos comentado aquí, lograron repercusión en festivales de medio mundo ya en el momento de su estreno. Szulkin moriría el 3 de agosto de 2018.

### 3.5 DENTRO Y FUERA DEL MARCO: GREGORZ KRÓLIKIEWICZ

Director, guionista, profesor y teórico cinematográfico nacido en un pueblo del Voivodato de Cuyavia y Pomerania llamado Aleksandrów Kujawski en 1939 y licenciado por la escuela de cine de Łódź en 1970, Gregorz Królikiewicz es una figura que debemos destacar dentro del cine polaco por la forma en que se preocupó de la relación entre el cine y el surrealismo a través de su trabajo publicado en la revista *Kino* en noviembre de 1972 *Przestrzeń Filmowa Poza Kadrem*.[87] En él estudiaba el vínculo entre lo que ocurre dentro de la pantalla y lo que ocurre fuera de ella desde la misma perspectiva que el surrealismo lo hacía entre el sueño y la vigilia, ya que en ese espacio fuera de campo es donde proyectamos nuestras emociones e imágenes mentales.

Así, reflexiona sobre la sorpresa de las intrusiones de los objetos desde uno de los espacios hacia el otro ya que "destruye la composición existente del marco y destruye las consecuencias preconcebidas de la acción" (Królikiewicz, 1972, p.27). De este modo, su trabajo como cineasta se ve influenciado por el surrealismo desde una perspectiva teórica, si bien en la práctica estas relaciones son más difíciles de apreciar. De hecho, tal y como destaca Mikurda (2010, pp.158-159) a este respecto, existe una separación entre las poéticas surrealistas y la de Królikiewicz, basada en el hecho de que el polaco "no se enfoca en la intrusión; no está interesado en la sorpresa *per se*, sino en su función en la dialéctica entre el conocimiento y la ignorancia".

[87] Espacio Fílmico Fuera del Cuadro.

Buen ejemplo de sus teorías sobre el uso del espacio fuera de marco es el comienzo de su cortometraje documental *Don't Cry* (*Nie Płacz*, 1972), en el que vemos a unos jóvenes saltando, con el plano construido de tal modo que podemos ver sus caras cuando están en lo alto, pero la salida de plano se hace al volver a caer. En el resto del cortometraje, los veremos subirse a un tren y despedirse, mientras la música concreta de Henryk Kuźniak nos trae fuera de la pantalla a preguntarnos sobre lo que ocurre, quienes son y por qué se van, dando pie a múltiples explicaciones entre las que podría estar la crítica a los exilios forzosos de la población judía en esos años. Esta duda hizo que las autoridades polacas decidiesen eliminar la distribución del cortometraje aun después de haber ganado en el festival de cine de Cracovia, teniendo que esperar a 1989 para poder ver la luz de nuevo.

**La existencia de acción fuera de plano nos obliga a imaginarla, a suponerla. Gregorz Królikiewicz, *Don't Cry* (*Nie Płacz*, 1972). Min. 01:09.**

También plantea la tesis a nivel práctico de modo explícito en otro cortometraje documental, *Bracia* (1971), en el que las actuaciones de unos gimnastas se nos narran a través de las caras de los espectadores y en alguna ocasión de los propios gimnastas, dejando fuera del plano

lo esencial de la narrativa, que es precisamente esa actuación gimnástica.

Królikiewicz daría el salto al largometraje a través de *Through and Through* (*Na Wylot*, 1973). Una historia en la que el polaco pretendía llevar a la pantalla los crímenes de la pareja Malisz, bien conocidos en Polonia por su difusión antes de la guerra (Haltof, 2002, p.132). En la versión creada por Królikiewicz, los protagonistas luchan por salir de la penosa situación económica y social en la que se encuentran, terminando por matar a un cartero y a una pareja testigo del crimen. Como pone de manifiesto Haltof (2002, p.132), el trabajo teórico de Królikiewicz "se refleja en las técnicas utilizadas en *Through and Through*: diálogos rudimentarios, ángulos de cámara inusuales y la nada común composición del marco". El film, así, si bien consigue un aire de extrañeza gracias a su cortante narrativa, hace gala de una ambientación en un mundo realista donde lo surreal es, precisamente, la manera de presentarlo. Destaca también que el director elimina la sensación de paso del tiempo a pesar de la concatenación de acciones. La presencia de cortes, espacios vacíos y el hecho de que los dos protagonistas estén declarando en un juicio del que solamente escuchamos sus voces –incluso contestando a preguntas que quedan fuera– hasta la sentencia final, crea una sensación onírica a partir de un suceso totalmente real consiguiendo así la alteración de nuestra percepción como espectadores por medio del propio fenómeno narrativo.

Por otro lado, podemos encontrar algunos momentos en los que la metáfora visual cobra mayor importancia, como lo es la secuencia en la que el hombre, sentado en un banco, mata a una paloma que le ofrece a la mujer cuando llega, para que ella la rechace. Pelean, discuten y ella se va, lanzando las plumas que había arrancado de la paloma en la pelea. Los restos del pájaro llenan el espacio entre ellos, convirtiendo el ofrecimiento que él hace de su alma en un rechazo doloroso que muestra físicamente la ruptura emocional. Otra secuencia que también destaca por este sentido metafórico es aquella en la que el hombre colabora de buen grado a tañir unas campanas pese a que al comienzo parecían molestar a la mujer. La distancia en

la pareja se simboliza de este modo, con un elemento que además también podríamos ver como una separación de referencia espiritual.

**Los protagonistas en el parque. Él, matando una paloma; ella, llegando a la cita. Gregorz Królikiewicz, *Through and Through* (*Na Wylot*, 1973). Min. 00:22:20.**

Debemos destacar también el trabajo que Królikiewicz lleva a cabo en *Dancing Hawk* (*Tańczący Jastrząb*, 1977). Una obra que conseguiría una buena aceptación por parte del público (Haltof, 2015, p.126), en la que el polaco vuelve a poner el foco en la obsesión por la escala social, basando la película en una novela homónima de Julian Kawalec y empleando una narrativa todavía más compleja en cuanto a su relación entre los significantes de los fotogramas y los elementos externos al marco.

El film comienza con un aura incómoda, a pesar de que la voz en off parece explicarnos situaciones dentro de la cotidianeidad. El protagonista, Michal Toporny (Franciszek Trzeciak) nace en 1914, pero la historia se narra desde 60 años después. Los encuadres cortados, el uso de angulares forzados en la cámara y una iluminación densa –todo ello fruto de la dirección de fotografía de un maestro del cine experimental como es Zbigniew Rybczyński– tienden a sacarnos

hacia esa ambientación extrañada que utiliza habitualmente Królikiewicz. El montaje, totalmente discontinuo, nos muestra a una anciana acercándose a una joven, un pecho lactando o una mano cogiendo el pene de un bebé: así comienza el relato, enseñando en imágenes simbólicas el nacimiento del protagonista. La llegada a la madurez sigue esa misma línea, con especial mención a las muertes durante la guerra, destacándose por su fuerza la imagen de un brazo arrancado que es enterrado. Otro ejemplo es el simbolismo del plano en el que un hombre le pega a su mujer embarazada al encontrarla bañándose y usando jabón. Un jabón que, grita el hombre, está hecho de grasa de cadáveres. Nosotros solamente vemos en el plano el jabón encima de una estufa de leña, fundiéndose y resultando trágicamente referencial a los hornos crematorios de los que salía esa grasa para hacer los jabones. Lo ausente se vuelve esencial para comprender lo visto, de modo que el horror nos llega no a través de la explicación intelectual sino de lo emocional.

Las referencias al terror vivido y al sentimiento de culpabilidad se mantienen en todo este tramo de película. Un hombre encuentra un cadáver mientras está picando en el hielo y entre varios deciden cómo sacarlo del bloque helado. Otro hombre se retuerce en el suelo gritando que es suyo, y un joven pasea mientras tres ancianos organizan una mesa con varias listas que Toporny se pondrá a observar para escribir sobre ellas. Parece el recuento de finados y esas listas son llevadas a la carrera a un tren, dentro del cual viaja Toporny. Por yuxtaposición de planos de un viaje tranquilo con elementos tales como una gran cantidad de gente o él mismo gritando al llegar al baño se comprende la situación del protagonista recordando sus acciones, disfrutando ahora de una cierta posición social pero incapaz de dejar atrás su conciencia. Posteriormente, vemos a Toporny sentado a la mesa al lado de un comensal que, por medio de una inversión de la imagen en montaje, devuelve la comida al plato (estando ambos sentados a la mesa con una fila de gente haciendo cola al fondo del plano), y después en una biblioteca, leyendo a la luz de un flexo y con una muchacha, Wiesława (Beata Tyszkiewicz), observándole. Toporny termina por levantarse mientras la cámara se mueve hasta mostrar que las tapas de los libros de la estantería forman un retrato

suyo. En todo este fragmento no hay diálogos, y la historia fluye confusa, ofreciendo solo pequeños elementos que nos introducen en la vida del personaje principal como alguien reconocido pero sin conectarse en un diálogo intelectual, sino a través de la asociación libre de ideas.

Pasamos entonces a una sección del film mucho más coherente y realista, cuando en la asamblea de estudiantes los presentes discuten sobre quiénes son y dónde han estado. Todo termina con la acusación a nuestro protagonista de haber mentido, ya que en lugar de defender a su pueblo él defendía el viejo sistema durante la guerra. Al final, Wiesława le da la enhorabuena por haberse defendido y Toporny le avisa de que no se confunda, ya que él cree en Stalin. Królikiewicz, de modo yuxtapuesto, nos muestra lo que parece el pasillo de un hospital con personas durmiendo en camas y, después, a nuestro protagonista preparando un café soluble tras calentar el agua con un cable pelado, introduciendo así la penuria en la atmósfera que intenta conseguir.

**Toporny observando un espejo que devuelve otra imagen distinta de él. Gregorz Królikiewicz, *Dancing Hawk* (*Tańczący Jastrząb*, 1977). Min. 00:33:46.**

A continuación, vemos a Toporny frente a un tribunal académico, y saltamos de aquí a un reportaje sobre él en el que se elogian sus

méritos como estudiante. En la celebración de esta consecución al finalizar sus estudios, Toporny cena con Wiesława y éste, borracho, se golpea contra un espejo. Comienzan en ese momento una serie de planos en los que Toporny, moviéndose frente al espejo, ve cómo su reflejo se mueve a destiempo. El doble y el reflejo deben verse aquí como elemento importante dentro de la representación surrealista, al referenciar diferentes momentos en los que nuestro protagonista se enfrenta a sí mismo y su propia visión, fundiendo la percepción y la realidad. Tras ello, Toporny discute con su esposa para terminar marchándose de casa con su hijo y renunciando así a la vida frustrante que llevaba.

**El hacha en el agua, la sangre fluyendo. Gregorz Królikiewicz, *Dancing Hawk* (*Tańczący Jastrząb*, 1977). Min. 00:45:01.**

Le vemos entonces comenzando una nueva etapa con Wiesława y teniendo un nuevo hijo, para después observarlo ejerciendo su trabajo, gritando por teléfono y negociando con hombres del campo sobre los procesos de mecanización que se están llevando en la zona en la que viven. Para ello, un bosque deberá ser talado, y la idea no es bien recibida por ciertos sectores. Destaca en estos momentos el asesinato de uno de los leñadores del que Toporny tendrá que asumir

responsabilidad por la animadversión generada en su proyecto. Un asesinato que ocurre fuera de plano, siguiendo las ideas de Królikiewicz sobre el uso del marco ya que solamente se nos muestra cómo el hacha asesina cae en un charco de agua junto al que el difunto hablaba con su asesino un momento antes, dejando la sangre fluir en el líquido y creando en nosotros la comprensión emocional de lo que ocurre fuera del plano.

Ese asesinato precede a un plano de tonos rojizos en un erial con la gente del pueblo corriendo hacia la cámara. Ese mismo tipo de luz lo veremos después en un choque en bicicleta entre un hombre y la exmujer de Toporny, que termina asesinada a golpes, en un plano que se nos muestra después de verle a él solo emborrachándose en la oficina, incapaz de entender qué ocurrió, y a Wiesława engañándole. Las dos muertes producidas caen entonces sobre Toporny. A través del uso del color, Królikiewicz también trabaja las explicaciones sobre la gravedad de lo sucedido en esas situaciones y la propia percepción que el protagonista tiene de esos recuerdos.

Toporny, debido a la presión, acaba golpeando al amante de su mujer en una cena por haber dicho que la lucha y las ganancias no valen nada. Lo siguiente que nos muestra el film es a nuestro protagonista en su oficina, repitiendo las mismas frases a su secretaria, en una secuencia que parece ser toda la variedad de tomas de esa misma conversación, sobre una delegación canadiense que llega y él recibe, mostrando así las posibilidades que podría tomar la realidad. Yuxtapuesto, vemos cómo en casa él repite una y otra vez la misma palabra en inglés y francés, con la banda sonora insistiendo al mismo tiempo en un extraño sonido que parece referir a un mecanismo de reloj ajustándose, tal y como él intenta ajustarse a sí mismo y a su vida. Al mismo tiempo, su mujer come en la cocina un trozo de pan que termina por tirar al inodoro, provocando la ira de Toporny, que ve inmoral la acción por el hambre que pasa la gente del campo, demostrando así que su intención es realmente la de ayudar a los demás. La tensión que vive se mantiene en la oficina y vemos a nuestro protagonista discutiendo con su jefe durante varias secuencias seguidas. Pese a ello, consigue ser considerado para el puesto de

director general, y al mismo tiempo su hijo es visto en unos disturbios estudiantiles y le pide refugio en su casa.

Toporny lee una carta, y los planos se van combinando de un modo extraño al mostrar al personaje estático, pero con los muebles en distintas disposiciones con cada corte. Entendemos así la ausencia de su mujer, el abandono que ha sufrido y volvemos, de nuevo, a ver esas referencias del personaje mirándose en un espejo que se mueve a destiempo. Esa desdoblación de personalidad se hace patente, y Toporny parece comprender el absurdo vital al que se ha visto arrastrado. Observa a sus hijos, y en su plano, la imagen se centra en las arrugas de su frente, destacando el choque de edades. De nuevo, Królikiewicz trabaja aquí con lo no narrado, con aquello que sucede desde la imagen mental del espectador, situando plano y contraplano en realidades diferentes pero aun así enfrentadas que nos hacen entender que Toporny se hace consciente del paso de los años que ha desperdiciado. De hecho, poco después le vemos en el médico, reflexionando acerca de que otros vienen a ocupar su espacio ahora que no tiene energía, después de ver cómo esto sucedía en una reunión en la que se hablaba de quitarle el puesto de director general. Cuando se va al pueblo, le reciben tirándole una piedra mientras conduce. Esto acabará causando su muerte cuando él se agache a recogerla, cayendo con su coche en un río. La caída, como tantos otros sucesos del film, ocurre fuera de plano, anunciándolo a través del sonido para evocar de manera poética el trágico desenlace mostrando planos del agua tranquila y solamente uno del asiento trasero del vehículo mientras el agua empieza a cubrirlo.

A partir de ahí, Królikiewicz nos muestra planos de una excavación y de los hijos quemando sus cosas en una hoguera. En uno de los pedazos de papel que están ardiendo vemos escrito *kura kura kura* (gallina gallina gallina). Así se cierra el círculo narrativo al servir como reflejo de un plano del comienzo donde veíamos a Toporny de niño aprendiendo a escribir, dejando que toda su existencia quede borrada y formando parte del pasado.

El film, si bien pretende hacer una crítica social más que evidente a través de la tragedia de un hombre que descubre que su ambición y su pretensión de adaptarse a la realidad social le ha costado la

animadversión de todos sus allegados, consigue crear una narrativa que obliga a que la realidad diegética dialogue con la percepción del personaje y la imaginación del espectador a través de una poética sugestiva. Se trata, de este modo, del mayor ejemplo que podemos citar sobre el trabajo de Królikiewicz con su particular visión narrativa de ascendencia reconocidamente surrealista. Una visión narrativa sobre la que discurriría la carrera del autor, que mantendría constantes sus principios artísticos, morales y teóricos. Hasta el punto de que, como comenta Jan Strękowski (2006), muchos de sus films posteriores "fueron percibidos como manieristas, aburridos y oscuros y fueron acusados de repetir motivos de sus primeras películas, especialmente de *Through and Through*", consiguiendo una repercusión mucho menor (Haltof, 2015, p.126). De este modo, queda patente que su tesis surrealista, aun habiendo sido llevada a cabo de manera fiel y concienzuda, termina por resultar una constante redundante que haría que el interés en el resto de sus films fuese mucho menor. No obstante, su labor como cineasta se extiende hasta 2014, año en el que estrenaba *Neighborhooders* (*Sąsiady*), en la que adaptaba una historia corta de Adrian Markowski ambientada en Łódź y nuevamente tratando sobre un grupo de personas luchando por poder salir adelante desde la parte más baja de la sociedad. Fallecería solo 3 años después, en 2017.

### 3.6 Entre lo experimental y la animación: Se-Ma-For

El estudio Se-Ma-For es el más antiguo de los estudios de animación de Polonia (Haltof, 2015, p.209). Su origen está en el Departamento de Títeres del Estudio de Cine de Łódź WFF fundado en 1947 por Zenon Wasilewski después de decidir realizar su cortometraje de títeres *In the Time of King Krakus* (*Za króla Krakusa*, Zenon Wasilewski, 1947), independizándose del estudio de cine en 1956, pero manteniendo su posición como estudio de marionetas. Pese a que en sus inicios comenzaría a realizar obras orientadas al público infantil principalmente debido a la censura (Staszczyszyn, 2014), a partir de 1960, de la mano del director del estudio Ryszard Brudzyńsk y siguiendo el éxito de la animación de compatriotas como Lenica y Borowczyk, se empezaría a contratar a graduados de la escuela de cine

de Łódź con la intención de producir cortometrajes innovadores, pasando a denominarse *Studio Małych Form Filmowych*,[88] de donde se extrae el acrónimo Se-Ma-For.

Destaca por su importancia a nivel internacional, entre muchos otros nombres, el de Zbigniew Rybczyński, que conseguiría dentro del estudio el Óscar a mejor cortometraje animado con *Tango* (1981), éxito que repetiría Suzie Templeton en 2006 con su adaptación *Pedro y el Lobo* (*Peter & the Wolf*), animado en Se-Ma-For aunque realizado en régimen de coproducción con Reino Unido, Noruega y México. Otros nombres que pasaron por el estudio con films notables y de los que hablaremos más adelante en nuestro estudio son Roman Polanski o Janusz Majewski.

Rybczyński, autor que ya hemos citado como director de fotografía de *Dancing Hawk* (*Tańczący Jastrząb*, Grzegorz Królikiewicz, 1977) y que también trabajaría en esa función además de como editor en obras como *La angustia del miedo* (*Angst*, Gerald Kargl, 1983) además de dirigir una decena de cortometrajes en Polonia, se convertiría en una gran influencia para sus compañeros de estudio antes de salir de Europa para trabajar en Estados Unidos, donde triunfaría en el campo del videoclip destacándose un reconocido trabajo hecho en 1986 sobre el fondo musical de *Imagine* de John Lennon. Sin embargo, sus trabajos, habitualmente desarrollando la técnica del cut-out, experimentales y centrados en la destreza técnica en lugar de la profundización narrativa, se alejan del propósito de esta investigación.

Tampoco debemos obviar que, a pesar del éxito de las producciones más innovadoras y experimentales, el Se-Ma-For no abandonaría las producciones animadas orientadas al público infantil, donde se clasificarían un altísimo porcentaje de los trabajos salidos del estudio. Entre sus grandes éxitos se deben nombrar la serie en stop-motion basada en el éxito de Tove Jansson *Los Moomin* (*Opowiadania Muminków*, realizada entre 1977 y 1982), *Miś Uszatek*, creada por Czesław Janczarski y Zbigniew Rychlicki animando en stop-motion un pequeño oso de peluche y alargándose desde 1975 a 1987 o el pingüino *Pik-Pok* (*Mały Pingwin Pik-Pok*), realizado sobre

[88] Estudio de Formas de Pequeñas Películas.

el libro homónimo de Adam Bahdaj y que se emitiría entre 1989 y 1992.

Recogiendo los trabajos realizados dentro del Se-Ma-For pretendemos, aquí, profundizar en una serie de creadores que merecen una atención especial, no solo por su influencia y cantidad de obras realizadas dentro del estudio, sino también por su preeminencia en el cine polaco y su profundización dentro de la experimentación con narrativas propias del surrealismo.

### 3.6.1 Daniel Szczechura

De entre los autores contratados en el Se-Ma-For cuando el estudio decide comenzar a realizar cortometrajes con un mayor nivel de experimentación en los años 60, uno de los nombres que nos vemos obligados a citar es el de Daniel Szczechura. Nacido en Wilczogęby –un pequeño pueblo al noroeste de Varsovia–, se gradúa primero en Historia del Arte a través de la Universidad de Varsovia para, en 1962, terminar también sus estudios dentro de la Escuela de Cine de Łódź, comenzando entonces una exitosa carrera dentro del Se-Ma-For. Además, desde 1969 comenzaría a trabajar como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Varsovia, habiendo llegado a dar clases y conferencias en otras muchas universidades y convirtiéndose en catedrático en 1987, influyendo en su carrera como docente a numerosos autores polacos.

En su cortometraje *Conflicts* (*Konflikty*, 1960), realizado todavía como estudiante en Łódź, Szczechura plantea una obra que habla abiertamente de la censura. En un cine se proyecta un film que estéticamente se corresponde con una historia propia del cine silente, desarrollándose en una habitación con forma de escenario teatral y presentando una farsa en la que un hombre se encuentra a su mujer engañándolo con otro, terminando por matarse entre ellos. El público aplaude, a excepción de tres personajes que entendemos como censores. Estos tres censores llaman al director a su despacho, el director rueda de nuevo el film (suponiendo esto el punto de conflicto del cortometraje) y finalmente aprueban una versión menos trágica en la que el amante escapa y todos sobreviven. Una versión que solo ellos tres, entre toda la audiencia, aplauden. El cortometraje,

mezclando la imagen real dentro del film proyectado con la animación para todo el resto de personajes, logra, además de esa crítica evidente, una reflexión sobre la propia realidad de lo filmado, ya que irónicamente la ficción dentro de la ficción pretende asemejarse más a la realidad –al rodarse con actores reales– que la realidad diegética de la historia, que emocionalmente sentimos como la cercana a nuestra realidad espectatorial a pesar de estar realizada por animación.

**Los tres censores, sentados entre el público. Daniel Szczechura, *Conflicts* (*Konflikty*, 1960). Min. 02:29.**

El primer film que realizaría para el estudio Se-Ma-For sería *Letter* (*Litera*, 1962), un pequeño cortometraje con animación cut-out en el que una masa de gente toma como objeto de deseo una letra N, persiguiéndola hasta que la misma forma parte de la palabra *Koniec* (fin en polaco). No obstante, sería con su siguiente cortometraje, *The Chair* (*Fotel*, 1963), con el que conseguiría un cierto reconocimiento dentro y fuera del estudio, ganando premios y menciones en festivales como Oberhausen, el Festival de Cortometrajes de Córdoba, el Festival Internacional de Cortometrajes de Cracovia o el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Montevideo, entre otros. En *The Chair*, Szczechura genera una crítica política a través de mostrarnos un congreso en el que una de las sillas de los

ponentes se queda vacía. Para ocupar el asiento se llama a varios de los asistentes, pero la gente de su alrededor siempre les impide acceder hasta el estrado hasta que uno, evitando a toda costa a sus perseguidores, lo logra.

El film forma un discurso crítico tanto con las formas para medrar dentro del Partido como con la ambición de la gente y su deseo de poder. No obstante, Szczechura evita hacerlo evidente, dando pie en su lectura a poder situar el evento en cualquier otro lugar, sin relación directa con Polonia o su estructura política. De todos modos, más allá de la novedosa forma de presentar el cortometraje al dibujarlo en planos cenitales, y de cómo muestra la flecha volando que señala a las personas que son escogidas entre el público como un elemento fantástico dentro de la diégesis, es un cortometraje que se estructura desde líneas de lo real para buscar su tono absurdista.

Podemos encontrar una crítica semejante a la estructura de gobierno en otro de sus cortometrajes, *The Machine* (*Maszyna*, 1961) (uno de los pocos producidos fuera del estudio Se-Ma-For). En él se nos presenta a unos trabajadores construyendo una máquina. Preparan el terreno, colocan los andamiosȷ̃ un objeto con forma de grifo gigantesco es descendido desde una grúa y una serie de circuitos y tubos se colocan alrededor, destruyendo los andamios en el proceso. Finalmente, después de la inauguración por parte de un preboste, la máquina comienza a funcionar, descubriéndose que es un afilalápices de tamaño ciclópeo. El hecho de que el tamaño de los objetos sea ridículamente grande, haciéndolos inútiles para nuestros obreros, no deja de tener resonancia en la burocracia estatal, estructurándose como un absurdo en el que parece que las fábricas creadas no responden a las necesidades reales de la población ni de los proletarios.

La línea del absurdo y el desenlace humorístico también se puede ver en *First Second Third…* (*Pierwszy, Drugi, Trzeci*, 1966). Un trabajo en el que, a través de animación con cut-out, nos muestra una competición de saltos de esquí donde el tercero de los saltadores realiza un ejercicio soberbio que le lleva a dar la vuelta al mundo con su salto. En su camino aéreo encuentra extrañas situaciones, como un hombre al que están vitoreando que se sube a sus esquíes y comparte con él una comida que una asistenta de vuelo les ofrece mientras baja

en un paracaídas. Finalmente, el personaje acaba llegando de nuevo a la pista de saltos, consiguiendo menos puntuación que sus rivales al caer a menos distancia de la plataforma. Lo *maravilloso* toma forma, por tanto, a través del absurdo y la relación de aconteceres incoherentes pero continuos. El cortometraje resulta plenamente imaginativo y el aspecto con personajes reales animados ayuda en este sentido.

Más críptico sería *Graph* (*Wykres*, 1966), en el que un hombre persigue un punto que, detrás de su movimiento, va pintando líneas en la pantalla. La imposibilidad de alcanzar ese objeto del deseo termina afectando totalmente a cómo vemos el espacio escénico, de modo que el espacio representativo y el espacio diegético se funden en uno. Por otro lado, es destacable ver que Szczechura sigue profundizando ese *leitmotiv* sobre el deseo que ya podíamos ver en *The Chair* o en *Letter*.

Sería dos años después, en *Hobby* (1968), donde Szczechura crearía un cortometraje de inspiración puramente surrealista, abandonando el humor absurdo para buscar un tono más oscuro en una obra que mezcla dibujo y animación cut-out.

Tanto estética como temáticamente podemos encontrar numerosos elementos inspirados en el imaginario del movimiento creado por André Breton. Sobre un fondo desierto que recuerda en su uso de la perspectiva a los trabajos de Giorgio de Chirico, Paul Delvaux o Salvador Dalí, vemos a una mujer haciendo labores de calceta. De pronto, observa a un hombre con alas sobrevolándola. Ella lo captura con un lazo, lo reduce de tamaño y lo mete en una caja. Repite esta misma acción con otros dos hombres-pájaro, uno de los cuales está a punto de escapársele. Tras ello, introduce a los tres en una jaula, donde vuelven a su tamaño natural. No son los únicos allí, ya que alrededor podemos ver que hay más pajareras con hombres, y la mujer seguirá capturando a más varones voladores para encerrarlos. De pronto, cuando las jaulas están llenas, ella los libera para que salgan volando y quedarse tranquilamente con su costura.

Se trata de un film que en un comienzo parece hablar de esta mujer protagonista como representación de una feminidad, o nuevamente un deseo, que captura hombres libres para apagar su libertad y coleccionarlos. De hecho, Haltof (2015, p.230) destaca que

“fue comentado como un film político sobre la esclavitud y la liberación y también como una escalofriante historia sobre la posesividad femenina”. Sin embargo, el hecho de que al final los libere nos hace comprender que el *hobby* de capturar a estos hombres representaba, también para ella, una prisión de la que se libera al encontrarse a sí misma con su entretenimiento. El deseo, del que hablábamos en cortometrajes anteriores y que aquí hace acto de presencia desde una óptica más sexual –si lo vemos desde esa relación entre hombres y la mujer– o del afán coleccionista –si lo vemos simplemente desde la idea de ella capturando estas criaturas fantásticas que bien podrían ser ángeles vestidos de manera contemporánea si nos atenemos a la representación clásica de los mismos–, vuelve a resultar un motivo que Szczechura critica. Explica, así, cómo tanto unos como otros se vuelven prisioneros de estos deseos, estructurando un cierto pensamiento de liberación que parece ascender desde la filosofía budista.

**La mujer, calcetando en medio del páramo. Daniel Szczechura, *Hobby* (1968). Min. 00:45.**

La misma estética del dibujo y la planicie la repetiría en *The Journey* (*Podróż*, 1970). En este cortometraje de poco más de 6 minutos se nos presenta a un personaje realizando un viaje en tren mientras mira por la ventana un horizonte casi vacío. La cámara, fija con respecto al personaje, solamente muestra ese fondo moviéndose y de manera

repetitiva los postes junto a los que pasa el tren durante varios minutos. Finalmente, el personaje llega a su destino para timbrar en una casa, no obtener respuesta y volver en el tren, observando de nuevo ese viaje del comienzo en sentido inverso.

Se trata de una obra más conceptual y experimental, en la que Szczechura juega con los tiempos y con la representación de una historia con un conflicto vacío de significado. El viaje de ida y vuelta no parece aportar nada al personaje, siendo simplemente un camino que disfruta mirando por la ventana.

Siguiendo la misma estética del dibujo, aunque llevándola a un aire más gótico, el director presentaría en 1975 *Fingers On Fire* (*Gorejące Palce*). Una historia de ascendencia folklórica en la que se nos narra la historia de un hombre ahorcado, de cuyo cuerpo aun colgante corta una mano un amigo, para prender fuego a sus dedos a modo de candelabro y perseguir a sus captores, mientras los dedos se apagan a medida que mueren uno por uno.

**El hombre ahorcado, cuya mano ha sido cortada. Daniel Szczechura, *Fingers On Fire* (*Gorejące Palce*, 1975). Min. 03:01.**

Se trata, por tanto, de un cortometraje donde lo surrealista entra a través de lo *maravilloso* tomando forma mediante esa mano-

candelabro, llevándonos a un mundo oscuro pero lleno de magia y recogiendo dos elementos fundamentales para las ideas del surrealismo desde la óptica de Breton como son el goticismo y el folklore.

Dentro de la línea surrealista de Szczechura deberíamos citar, también, el díptico formado por *Fatamorgana I* (1981) y *Fatamorgana II* (1983). En él, el polaco profundiza sobre la vida dentro de los edificios de bloques y su capacidad de alienación frente a la vida más tranquila del campo. Así, el primero de los dos cortometrajes comienza mostrándonos un espacio rural, con un pastor sacando a pastar a su vaca en una serie de planos que van explicando el terreno. Dentro de la tranquilidad de la campiña aparece un edificio de varias plantas moviéndose, y la cámara acompaña al paseo del edificio, a través de carreteras y caminos hasta un lago cercano. La animación, hecha con recortes sobre imágenes reales en un estilo deudor de los trabajos de Rybczyński, crea un aire de absurdez y extrañeza en el que Szczechura incluso nos muestra la actividad dentro del edificio en un momento en el que éste se para para dejar pasar a un tren en un paso a nivel. Contrariamente a lo que podría indicar la lógica de un edificio que está moviéndose por el campo, la vida en su interior es perfectamente normal en su contemporaneidad, con una mujer preparando la comida para su familia. Al final, al llegar al lago, el edificio se sumerge.

La segunda parte del díptico es aún más sencilla en su planteamiento. Comienza con el edificio emergiendo del agua para pasar a mostrar a nuestros inquilinos asomándose. Todos ellos van saliendo para disfrutar del espacio que tienen ahora. Hacen windsurf, toman el solJ  se relajan en este entorno natural. De este modo, Szczechura nos plantea a través de estos dos cortometrajes la invasión del espacio urbano y sus habitantes sobre un espacio que era el del campesino de la primera parte para disfrutar de ese paisaje y ese entorno con una óptica totalmente divergente de la que tenía el personaje con el que iniciaba el relato. Presenta esto desde una historia fantástica, de un imposible como es el hecho de un edificio moviéndose por sí mismo después de tomar vida que no deja de

referenciarse en su absurdo a la imaginación plena que defendían los surrealistas.

**Los campesinos observan al edificio avanzando por el campo. Daniel Szczechura, *Fatamorgana I* (1981). Min. 03:25.**

Por último deberíamos citar, dentro del período a estudiar en esta investigación, *XYZ* (1986). Un cortometraje de aire imaginativo en el que un hombre, mientras lee el periódico, comienza a volar. Mientras vuela, diferentes motivos se le van apareciendo, siempre dibujados como esbozos. Monumentos, gente que baila, públicoʃ La imaginación sintiéndose libre mientras el personaje va de noticia en noticia se vuelve así lo esencial en una narrativa sin ningún tipo de corte que rompa la continuidad. Eso sí, el hecho de que al final el hombre vuelva a aparecer completamente dibujado –al contrario que esos esbozos que eran el fruto de la imaginación– y vuelva a aterrizar en su mesa, de donde había salido volando, sí ejerce una suerte de frontera entre ambos mundos. De todos modos, debemos reconocer que a través de este trabajo Szczechura parece hacer un alegato defendiendo la imaginación y la libertad del pensamiento.

Tras la caída del muro, el de Wilczogęby seguiría trabajando como cortometrajista (aunque escasamente) y como profesor, llegando a dirigir también obras de imagen real entre las que destaca un documental de 1995 en homenaje al grafista y dibujante de pósters Henryk Tomaszewski, esencial para la historia del cine en Polonia.

### 3.6.2 Hieronim Neumann

Nacido en Poznań en 1948, Hieronim Neumann estudió en el Departamento de Pintura, Gráficos y Escultura de la Escuela Superior de Artes Plásticas de su ciudad natal. Tras ello, obtendría su diploma en el taller de Antoni Zydroń, realizando su proyecto de fin de estudios dentro del Se-Ma-For, titulado *Counting Rhyme* (*Wyliczanka*, 1977). Un cortometraje abstracto en el que Neumann explora, a través del collage, las figuras de varios animales mientras escuchamos una rima infantil, de tal modo que los motivos "no dan un sentido claro a lo visual, sino que provocan asociaciones ilógicas**"** (Hałgas, 2010). Neumann, además de comenzar su carrera como director, no tardaría en involucrarse dentro de la Academia de Bellas Artes de Poznań, ayudando desde mediados de los 80 en el taller de Cine Animado de Kazimierz Urbański para después pasar a dar clases dentro de dicha Academia.

**La imagen, partida en 4, nos muestra diferentes elementos de una realidad común. Hieronim Neumann, *5/4* (1979). Min. 05:09.**

Tras el éxito de este *Counting Rhyme*, Neumann dirigiría *5/4* (1979). Un trabajo en el que experimentaba con la forma de la imagen y las derivaciones posibles de una historia, dividiendo la pantalla en 4

fragmentos en los que se va desarrollando la acción. En cada uno de estos fragmentos, sin embargo, va modificándose lo que ocurre, a pesar de partir desde el mismo punto en los cortes de plano. Así, pone sobre la imagen una historia en la que una bonita fiesta de cumpleaños termina siendo menos agradable de lo esperado. Vemos primero cómo la madre de la familia prepara la tarta, cómo el niño juega, el padre se prepara, llegan los invitadosj hasta que la madre, llevando la tarta a la mesa, tropieza provocando la risa de los asistentes. Un cortometraje que, pese a todo, se clasificaría en el ámbito de la experimentación más formal y menos de fondo. El estilo rompiendo la escena en varios pedazos volvería a ser empleado por Neumann 5 años después, en *The Cold* (*Katar*, 1984). De corte más pop, jugando también con la alteración de colores y con una banda sonora de ascendencia *funk* para contarnos la historia de una niña con gripe que es visitada por el médico y cómo después esa gripe se extiende a la gente a su alrededor, provocando consecuencias como estornudos encima de tartas o el problema causado a unos músicos de viento a la hora de poder tocar sus instrumentos.

**El espacio escénico, marcadamente teatral, va girando y pasando de un apartamento a otro. Hieronim Neumann, *Blok* (1982). Min. 06:16.**

El tema familiar de *5/4* se repetiría, ahora ya sí en un tono más surrealista, en su siguiente obra, *Blok* (1982). En él, con una clara influencia de las obras de Zbigniew Rybczyński –con quien Neumann había colaborado en 1976 en *Oh! I can't stop!* (*Oj! Nie mogę się zatrzymać!*, Zbigniew Rybczyński) como ayudante de dirección–, explora la forma de vida dentro de un bloque de viviendas. A través del movimiento constante de la cámara y ejecutando un falso plano secuencia, va mostrándonos una y otra vez un set idéntico en el que vemos una estancia de cada apartamento del bloque. La cámara asciende por la pared exterior, gira o vuelve a ascender, y en cada uno de los pisos vemos a sus inquilinos. La obra no es tan surrealista en su contenido (puesto que lo que vemos es un día a día totalmente convencional donde lo más especial que ocurre es un incendio o un hombre que se suicida) como en su narración. Los espacios se difuminan y, según avanzamos con la cámara, tenemos la sensación de estar en un solo espacio inmenso casi simultáneo, a pesar de saltar adelante y atrás en el tiempo de un modo casi imperceptible evitando en muchas ocasiones la relación entre las viviendas. Así, nos aproxima a una visión global de todos los vecinos, en un ejercicio que recuerda a las viñetas del tebeo *13 Rue del Percebe*[89] al resumir cada casa en una sola estancia mostrada, alterando la percepción para fundir las diversas pequeñas historias ocurridas.

En los cortometrajes comentados hasta ahora, Neumann había experimentado con la imagen real filmada. Sin embargo, en *Fig* (*Figa,* 1982), el cortometraje que seguiría a *Blok* y que codirigiría con Bronisław Modrzyński, abordaba la animación más tradicional. No obstante, al utilizar la palabra tradicional nos referimos solamente a su aspecto técnico, al tratarse de animación dibujada en 2 dimensiones, mas no a su contenido. Se trata de un cortometraje donde el dibujo, de ascendencia psicodélica, avanza sin cortes, cambiando las formas de los objetos y personajes que se nos muestran en pantalla. De este modo, las líneas entre lo real y la metáfora se trastocan constantemente, y la pasión desatada entre un hombre y una mujer la

[89] *13, Rue del Percebe* es una popular serie de historietas creada por F. Ibáñez en 1961 para la revista *Tío Vivo.* En ella, veíamos un edificio completo sin la fachada, creando así una viñeta por cada piso y ejecutando, en cada viñeta, un chiste individual.

observamos de un modo altamente lisérgico. Ella se funde con una tarta, él se transforma en un coche mientras recorre su cuerpo, ambos personajes se funden con el fondo una y otra vezʃ la frontera entre el deseo y lo real es, aquí, inexistente.

Esta colaboración con Bronisław Modrzyński y esta misma línea estética de *Fig* sería retomada en *Galapagos* (1985). En este cortometraje, jugando con el formato documental, los autores nos hablan de la nueva fauna marina que encontramos: los desperdicios y la basura. La voz en off trata a estos objetos como animales, estructurando un discurso ecologista a través de la ironía y el humor negro. El trabajo técnico, a pesar de la línea estética semejante a *Fig*, opta por una presentación más realista, evitando gran parte de la transformación que se nos presentaba en el anterior film conjunto de ambos cineastas.

**La mujer fundiéndose con una tarta. Hieronim Neumann y Bronisław Modrzyński, *Fig* (*Figa*, 1982). Min. 02:40.**

El último de los cortometrajes dirigidos por Neumann para Se-Ma-For en el período de nuestro estudio es también el más exitoso, consiguiendo premios en Oberhausen, Cracovia, Bielsko-Biała y Lausana. Se trata de *Event* (*Zdarzenie*, 1987). En él, mezclando técnicas de animación por pixilación, cut-out e incluso stop-motion, el

de Poznań nos muestra cómo la vida en un pequeño pueblo polaco se ve alterada por la llegada de los nuevos edificios de bloques. Vuelve así a esa misma idea sobre la vida que retrataba en cortometrajes anteriores –especialmente en *Blok*–, pero esta vez exponiéndolo en contraposición con la forma vida tradicional en Polonia y relacionándose con ese díptico dirigido por Daniel Szczechura unos años antes que conformaban *Fatamorgana I* y *Fatamorgana II*. El evento al que hace referencia el título es precisamente esa llegada de la nueva forma de vida, que se nos muestra por medio de un reguero de tierra que va arrasando el pueblo, poniendo las casas patas arriba –literalmente– y asolando todo como un extraño monstruo o como un fantasma fantástico. Las casas se mueven, los objetos se caenj y finalmente las decoraciones, los paisajes y el modo en el que viven los personajes, cambia irremediablemente.

**Los edificios levantándose para dejar paso al progreso.**
**Hieronim Neumann, *Event* (*Zdarzenie*, 1987). Min. 02:21.**

Así, en este cortometraje lo fantástico y lo absurdo toman forma representando una realidad en la que el avance tecnológico y las nuevas construcciones eliminan el pasado a través del sueño de modernidad. El de Poznań parece hacer hincapié en esta idea a través de sus cortometrajes –los personajes aislados de *Blok,* la falta de

sensibilidad de *5/4*, la contaminación de *Galapagos*– volviendo una y otra vez a una visión pesimista sobre el avance y la vida moderna.
Tras la caída del muro, Neumann seguiría dirigiendo y dando clases. Conseguiría aun cortos de éxito, entre los que destacan el último que haría como director, *Zoopraxiscope* (2005) o *Magritte* (1995) que dirigió junto a Maciej Ćwiek profundizando en la vida del pintor surrealista belga para la serie *Impresje*.

### 3.6.3 Piotr Dumała

Piotr Dumała nace en 1956 en Varsovia. Aunque en un principio su intención era estudiar para formarse como escultor, sus estudios terminan en la Facultad de Artes Gráficas de la Academia de Bellas Artes de Varsovia bajo el amparo de Daniel Szczechura, graduándose en 1982 y estrenando ese año su primer cortometraje con el estudio Se-Ma-For, *Licantropía* (*Lykantropia*). Desde un comienzo, en sus cortometrajes de animación se puede encontrar una cierta influencia surrealista, que se desarrollará completamente en los cortometrajes de finales de la década de 1980.

Tanto en *Licantropía* como en su siguiente cortometraje, *Caperucita negra* (*Czarny Kapturek*, 1983), Dumała experimenta con principios cercanos al absurdo, además de retomar elementos del folklore para desestructurarlos, buscando en ambos un tono de dibujo más cercano al *cartoon*, en un estilo inicial en su carrera que "parece ser una broma surrealista dibujada por la mano de un niño" (Deszez-Tryhubczak y Oziewicz, 2016, p.157). En *Licantropía* una manada de lobos persigue a un hombre para devorarlo y después se matan entre ellos a medida que van abandonando su piel para mostrar que en realidad eran hombres. Por otra parte, en *Caperucita negra*, como su título deja intuir, juega con el clásico cuento folklórico para introducir elementos más oscuros, como el lobo devorando a la niña, la niña siendo asesinada por el cazador, el cazador abriendo a la niña para que el lobo salga y se lo coma, la abuela suicidándose al ver que el lobo se comió a la niña (después de que la abuela se haya comido al lobo) o el lobo llegando a tener sexo con la abuela en un giro final después de que las acciones de todos los personajes se repitiesen en una especie de regresión temporal de la historia. Una historia que Deszez-

Tryhubczak y Oziewicz (2016, p.157) consideran "una de las representaciones menos convencionales del material del cuento de hadas europeo".

**La abuela matando al lobo antes de comérselo. Piotr Dumała, *Caperucita negra* (*Czarny Kapturek*, 1983). Min. 03:00.**

Sería, no obstante, en su siguiente obra donde el surrealismo cogiese mayor presencia. Se trata de *Pelo al viento* (*Latające włosy*, 1984). Un cortometraje hecho con una técnica de grabado en yeso que otorgaba un aire oscuro a la narración y se convertiría en clave dentro de la filmografía del polaco, que nos expone la historia de una pareja que se ve sorprendida por una tormenta en un paseo, convirtiéndose el pelo en una lluvia de afiladas lanzas que destruye todo a su paso menos a la pareja, que se protege bajo un paraguas. El propio director llega a decir de él que "es un film simbólico. Todo en él es un símbolo. Actúa dentro del inconsciente" (citado en Strękowski, 2014). A partir de esta historia sin diálogo –como ocurre con casi toda la filmografía de Dumała–, el autor nos introduce en una pesadilla donde el amor de estos dos personajes sobrevive a una catástrofe en la que la forma del pelo y de la lluvia se mezclan para formar esta pequeña obra de apenas 8 minutos.

Tras *La sumisa* (*Łagodna*, 1985), una adaptación del cuento escrito por Fiódor Dostoievski de título idéntico que el director dirigiría para el estudio de Varsovia Studio Miniatur Filmowych –siendo así el único de los cortometrajes del período que Dumała no dirigiría para el Se-Ma-For–, donde buscaba evocar lo mismo que la historia original, el de Varsovia estrenaba *Nerwowe życie Kosmosu* (1986). En este cortometraje las ideas desarrolladas de manera libérrima se vuelven esenciales para la ejecución de su narrativa. Retomando nuevamente el tono *cartoon* de sus primeros films, también se trata de una historia más cómica, en la que un personaje que escapa de una turba va colocando obstáculos en el camino hasta llegar a una casa, donde el personaje termina siendo cazado al tratarse de una trampa. La imaginación simbólica y libre permite que este personaje cree los obstáculos a partir de sus excreciones, de modo que primero escupe en el suelo, volviéndose eso un lago, luego orina de tal modo que inunda todo el bosque en el que se encuentran y finalmente crea una cordillera que crece después de que defeque en el suelo. La turba consigue esquivar todos esos obstáculos, no obstante, gracias a que entre ellos se encuentra un dinosaurio que ayuda a sus compañeros.

Su siguiente cortometraje se iría de nuevo al tono oscuro desarrollado en sus trabajos con grabado en yeso. Se trata de *Paredes* (*Ściany*, 1987). La historia del cortometraje nos presenta a un personaje en una caja escénica cerrada sin darnos más información sobre ese espacio. La realidad la sabremos al final, cuando otro personaje mucho más grande introduzca una moneda en ese escenario que para él es una simple hucha y apague la luz que se cuela por su pequeña rendija. El director aprovecha esta excusa argumental para presentarnos la imaginación del personaje encerrado tomando forma. Primero, unos cajones aparecen en la pared. Cuando consigue abrir uno, encuentra allí personas minúsculas que quieren salir, pero el cajón se cierra, cercenándole las manos a uno de esos enanos, de modo que antes de que las manos caigan al suelo otros dos cajones más pequeños aparecen, se abren y se cierran, desapareciendo y volviendo a mostrarse una pared roma. El cortometraje incluso llega a mostrarnos los ojos del personaje saliendo de sus cuencas para intentar

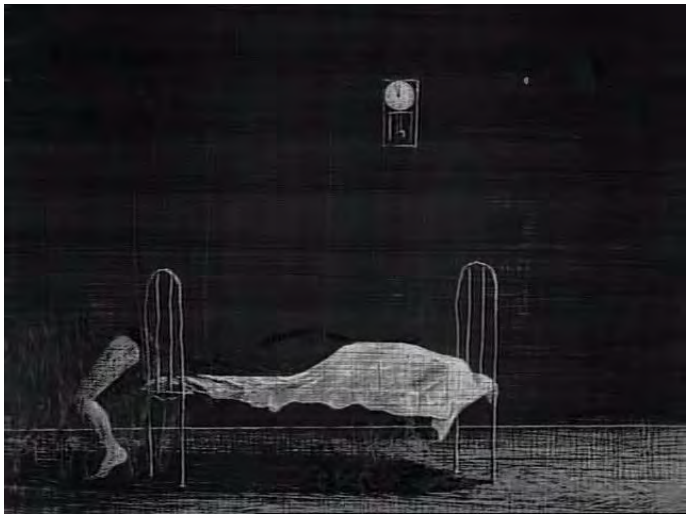
volar y acercarse a la parte superior de la caja, para fundirse en una sola bola que unas nubes cruzan en una clara referencia a *Un perro andaluz* que Dumała repetirá de manera similar en obras posteriores.

**Los dos personajes frente a frente. Piotr Dumała, *Pelo al viento* (*Latające włosy*, 1984). Min. 01:24.**

La evolución narrativa sigue esos mismos cauces, con la imaginación como elemento básico para intentar comprender el mundo exterior a esa caja, especialmente a través de los sonidos que escucha, como los pasos del hombre que introducirá la moneda. De este modo, mediante una narración totalmente pesadillesca, Dumała nos obliga a reflexionar sobre la presión de la búsqueda de libertad en medio de un espacio cerrado, hablando de manera simbólica del miedo y de la claustrofobia. Al mismo tiempo, expone de modo poético la reflexión sobre la pretensión y necesidad de conocimiento exterior.

El último de los trabajos de Dumała que entraría dentro de los márgenes propuestos en este estudio es *La libertad de la pierna* (*Wolność Nogi*, 1988). Un trabajo que logra un punto medio entre sus cortometrajes más humorísticos de corte *cartoon* y sus obras más pesadillescas. En él, cuando un personaje se va a dormir todos los miembros de su cuerpo se separan y van a pasar la noche por su

cuenta. Una mano libera a un pajarillo que después se come la cabeza del hombre tras cazarlo con una lengua extensible como si fuese un camaleón, la otra mano lanza un avión de papel que se clava en una paredJ El problema surge cuando, al sonar el despertador, todos los miembros menos una pierna vuelven a la cama, obligando al personaje a buscar dicha pierna y encontrarla en la calle, siendo perseguida por una multitud de personajes a los que también les falta la extremidad. Finalmente, la pierna desarrolla unas alas y comienza a volar, escapando así de esa multitud y de nuestro protagonista.



**La pierna abandonando al resto del cuerpo. Piotr Dumała, *La libertad de la pierna* (*Wolność Nogi*, 1988). Min. 03:21.**

Una historia grotesca y surrealista que recoge la lógica del sueño para contarse de modo que ese onirismo en el que veíamos las extremidades tomando vida propia termina por afectar a la realidad diegética e, incluso, abandonar la lógica de esa realidad cuando a la pierna le surgen las alas. Una extraña reflexión sobre el yo y sobre la libertad –primero en el caso del pájaro para morir inmediatamente al no saber vivir en esa libertad y no saber protegerse, y después en el caso de la pierna para vivir de modo individual y conseguir elevarse sobre la gente que intenta capturarla– que, además, el autor trufa de referencias surrealistas como un dirigible que cruza la luna para

hacernos entender el paso del tiempo o una inscripción que pone Max Ernst 1988 en el reloj que sirve de despertador. En palabras de Owen (2010),

> un corolario concreto de la vida-sueño, cuyo elemento natural es por supuesto la noche, esta cabriola con extremidades ofrece una visión de subjetividad fragmentada o deseo disperso que tiene sus raíces en el absurdo histórico de Gogol o Daniil Kharms tanto como en el surrealismo. (p.55)

Tras la caída del comunismo, Dumała seguiría trabajando, tanto como animador como dentro de la educación, siendo profesor de animación en la Escuela de Cine, Televisión y Teatro de Łódź. En 1992 estrenaba *Kafka*, en la que mezclaba la obra y la vida del autor praguense en una línea de ascendencia surrealista a través de una idea que, partiendo de un origen más surreal, a medida que avanzaba el proyecto se fue volviendo algo más aséptico (Kościelski, 2015, p.277). También, entre otros trabajos, volvería a adaptar a Dostoievski en *Crimen y castigo* (*Zbrodnia i Kara*, 2000) y llegaría a realizar los largometrajes *El bosque* (*Las*, 2009) y *Elderly* (2015).

### 3.7 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES

Si bien el corpus presentado hasta ahora se corresponde con los directores que más han demostrado una fijación por el surrealismo dentro de las fronteras polacas, es innegable que la presencia del surrealismo como inspiración es algo inherente a los nuevos cines polacos de las generaciones de directores de los años 50 y 60, y de hecho aún más notable en los estudiantes de la Escuela Nacional de Cine de Łódź. Un ejemplo es Janusz Majewski.

Graduado en 1959, es en sus primeros cortometrajes de estudiante donde se puede apreciar su gusto por el trabajo con lo surreal. Por ejemplo, en *Rondo* (1958) Majewski juega con el absurdo inicial de una situación para luego ir desarrollándola de modo más ambiguo y onírico. Partimos de un restaurante vacío en el que un comensal intenta que el camarero le atienda. Sin embargo, éste parece no querer darse por enterado. Cada vez que el camarero pasa por delante de su

mesa, el comensal hace ruido, empleando para ello objetos como un violín o una pistola. Sin embargo, el trabajador sigue sin atenderle. El cliente comienza a perseguir al empleado hasta salir del restaurante y terminar en una estación de tren. Allí, encuentra al camarero con una mujer en un vagón estacionado. El comensal lo persigue y termina por darle caza de un modo literal, como si fuese un pájaro. Es aquí donde el cortometraje abandona completamente la lógica grotesca y se va al terreno de lo onírico.

Vemos primero un cuervo enjaulado y a nuestro comensal caminando por un campo con una escopeta. Luego, Majewski nos muestra al camarero subido a un árbol, intentando hacerse pasar por un ave. El comensal le obliga a bajar, atrayéndolo con un terrón de azúcar como a un animal. Acto seguido vemos al camarero hablando con un caballo mientras desde encima del equino el comensal lleva al camarero atado por una cuerda. Cambiamos entonces a un plano en el que ambos están en un carro, con el camarero siendo confesado, para terminar en el restaurante de nuevo, retomando la acción del comienzo pero con el trabajador, finalmente, sirviendo al comensal. Tras este servicio, el cliente mata al camarero y se va del restaurante.

En este cortometraje nos encontramos varias capas de significación, evolucionando desde el plano real de la frustración del hombre con el camarero a la caza, desprecio y muerte que supone una suerte de venganza por el trato recibido, de modo que se integraría más desde la percepción mental del comensal frustrado. Podríamos comprender que la primera mitad se desarrolla desde la situación del absurdo cotidiano, exagerándola hasta el extremo de modo grotesco, mientras que la segunda cobra vida dentro del terreno de la ensoñación al plasmar la dificultad de llamar al camarero comparándola con la caza. También observamos cómo esa frustración genera un odio que se convierte en el asesinato, una vez utilizados sus servicios. Un planteamiento que no deja de tener reminiscencias de ascendencia budista, al matar el deseo tras haber conseguido el objeto deseado, o en este caso, el servicio. De todos modos, lo importante es, precisamente, cómo ambos mundos se funden en la narración creando un *continuum* que altera la visión del espectador y nuestra percepción de la realidad física frente a la realidad mental.

**La pareja bailando frente a la cama del enfermo. Janusz Majewski, *Hospital* (*Szpital*, 1962). Min. 08:49.**

Majewski trabaja de un modo similar en *Hospital* (*Szpital,* 1962), solo que aquí el director profundiza en los procesos mentales somnolientos de un hombre ingresado en un centro médico. Desde su cama irá recibiendo diversas visitas, todas tremendamente desconcertantes por diversos motivos. Vemos, por ejemplo, un revisor de tren –que, de hecho, seguirá en la habitación durante diversos pasajes del cortometraje–, una niña pequeña que le da una gallina, una pareja que se pone a cantar, u otra cantante que aparece desde dentro de un armario. Todas ellas, situaciones a priori absurdas y grotescas, pero que parecen ir recogiendo etapas y momentos esenciales de la vida del protagonista, con el revisor del tren como símbolo de la responsabilidad laboral, la cantante como un amor –ya que incluso mientras está con ella en la cama aparece un hombre ofreciendo planos de construcciones–, la niña como la infancia y el abandono de la misma al acceder a tener que matar la gallina para buscarse su propia comida (aunque renuncie a ello lanzándosela al revisor) y la pareja como la responsabilidad familiar.

De este modo, con un solo espacio y por medio de apariciones que entran dentro del absurdo, Majewski reflexiona sobre el paso de la

vida y cómo las distintas responsabilidades y relaciones establecidas hacen evolucionar al individuo, volviéndose todas ellas esenciales e interconectadas. De todos modos, no es demasiado positivo al respecto, estableciendo una crítica a la cuestión laboral con un final en el que este revisor lleva a nuestro protagonista, que había evitado matar a una gallina, a jugar a la ruleta rusa disparando a un perro. Es decir, simbolizando precisamente cómo esa obsesión laboral lo arrastra a una espiral en la que él no es feliz con lo que hace e incluso se convierte en un monstruo al intentar solventar los problemas aceptando cualquier petición desde el ámbito laboral.

Dos cortometrajes que, si bien no están interconectados, sí plantean una serie de cuestiones similares en su forma de acercarse a la historia y en cómo contarla. De hecho, podemos apreciar, como comenta Giżycki (2014, pp.88-89), que "*Rondo* y *Hospital* comparten una cierta atmósfera kafkiana de desconfianza hacia las instituciones públicas que son por un lado ordinarias y por otro hostiles (un restaurante y un hospital)", uniéndolas así con obras checoslovacas –también comentadas en el presente estudio–, como es el caso de *Josef Kilián* (*Postava k Podpírání*, Pavel Juráček y Jan Schmidt, 1963) o *La fiesta y los invitados* (*O Slavnosti A Hostech*, Jan Němec, 1966).

Conectado a estos cortometrajes de Majewski por cuestión generacional y por esa temática bebedora del absurdo y lo pretendidamente grotesco, podemos encontrarnos también con algunos de los cortometrajes del que a la postre se convertiría, previo paso por Hollywood y a través de una historia personal tremendamente convulsa que dejaremos al margen, en el director polaco más reconocido de su generación, Roman Polanski.

Por ejemplo, en *Dos hombres y un armario* (*Dwaj Ludzie Z Szafą*, 1958) –otra de las obras que fueron seleccionadas para llevar a la Exposición Universal de Bruselas de 1958, al igual que la ya comentada *Dom*–, Polanski nos muestra cómo los dos hombres del título surgen del mar, portando entre ambos un armario. Los vemos a lo lejos, entre las olas; de fondo, una constante música de jazz que se extenderá a lo largo de todo el cortometraje. Cuando llegan a la playa, tras secarse, ambos se ponen a bailar y juguetear como niños antes de coger de nuevo el armario y dirigirse a la civilización, donde son

increpados por intentar subir el armario a un tranvía. El desprecio hacia los protagonistas comienza, y la soledad de los dos personajes va quedando patente.

**El armario dentro del restaurante, donde vemos que incluso el perro es bienvenido, pero el mueble no. Roman Polanski, *Dos hombres y un armario* (*Dwaj Ludzie Z Szafą*, 1958). Min. 05:07.**

Intentan hablar con una muchacha joven, pero ésta los rechaza al ver el armario. Es aquí donde comenzamos a ver la presencia de dicho mueble como algo más que un objeto que portan los personajes. Este mismo desprecio lo seguimos viendo en la siguiente secuencia, donde algo similar ocurre en un restaurante. El armario no parece ser bienvenido en ningún lugar, es una lacra con la que cargan y les está perjudicando claramente. Pero a quien nos señala Polanski no es a los hombres que cargan el armario, sino realmente a la sociedad que los aparta y margina. Como señala Ostrowska (2006, p.70), se ha llegado a interpretar al armario como un símbolo de la homosexualidad al tratarse de una pareja de varones, relacionándose con la visión negativa de la homosexualidad en la Polonia contemporánea al film. Podríamos aceptar perfectamente esta idea, pero encajaría cualquier otra interpretación que convirtiese al armario en un rasgo que hiciese que una sociedad intolerante los señalase y los despreciara, de modo que también podría tener lógica, por ejemplo, que fuesen extranjeros o

judíos. La significación última del armario, de todos modos, no es esencial ya que lo importante es el hecho de que provoca un rechazo social.

Un cambio de plano nos muestra un pez en una nube. Una imagen de ascendencia surreal que, de todos modos, se nos descubre que viene dada por el hecho de que estaba apoyado en el espejo del armario, que ahora nuestros personajes usan como mesa compartiendo ese pescado como único alimento. Nuevamente su soledad es manifestada por Polanski gracias a un gran plano general donde ellos están sentados, solos, en medio de un mirador con bancos vacíos.

La siguiente secuencia sucede en el exterior de un hotel, donde el dueño tampoco parece querer admitir que ese armario forme parte de la clientela, a pesar de que, al fin, un cliente narcisista se queda usando el armario, o más concretamente su espejo, para acicalarse. Nuestros protagonistas no lo advierten y siguen su camino sin dudarlo, dejando a dicho cliente mirándose en un espejo puesto allí por el hotel. Pasamos después a la escena más violenta del film, como ya se encarga de hacernos notar el cambio musical a un tono mucho más oscuro. Unos matones –entre ellos está el propio director, Roman Polanski– lanzan objetos a una cría de gato hasta que ésta cae al suelo, aparentemente muerta. Uno de ellos coge al pobre gatito y, jugando con sus amigos, les amenaza con él. Prosiguen el juego con una muchacha que está sola en medio de la calle y que se nos presenta con un primer plano contrapicado y un plano medio donde vemos las intenciones de los matones de fondo. En un escorzo, se nos muestra a dicha muchacha observando, a través del espejo del armario que casualmente pasa por delante de ella, cómo se le acerca el más grande de los matones con la cría de gato para lanzárselo. La muchacha escapa, pero los dos hombres del armario se detienen para observar la situación, recibiendo ellos al gatito, y posteriormente una paliza. Una paliza en la que el armario también recibirá su parte, al rompérsele el espejo, y donde Polanski cobra importancia como personaje al ser el que más golpea a uno de nuestros personajes.

Nuevamente en el puerto, los protagonistas se hacen las curas recogiendo el agua del mar con un bote. Ya son conscientes de que la sociedad no los admite ni los quiere, y solamente les quedará el

alejarse hasta un almacén de toneles donde parece que podrían estar tranquilos, tumbados al sol y viendo la vida pasar. Nada más lejos de la realidad, pues el vigilante no tarda en descubrirlos y obligarles a abandonar el lugar. En una escena propia del humor *slapstick*, los hombres van engañando al vigilante, que termina por coger una tabla de un barril roto para golpearles con ella. El tono de la música se vuelve más triste cuando en la siguiente secuencia los dos hombres y el armario se dirijan al mar pasando, sin tocarlos, por encima de un montón de castillos de arena que un niño construye en la playa. Su sitio no era el mundo civilizado, y prefieren volver a aquél de donde vinieron. Cierran así su existencia en ese territorio que les es externo, y completan, como señala Marek Hendrykowski (2014), una parábola sobre la situación del ser humano en el mundo y sobre la dificultad de las relaciones humanas.

En el desarrollo de todo el cortometraje, por cierto, hemos obviado 3 secuencias, fundamentales pero sin continuidad con la historia, que suceden cerca de los lugares por los que pasan los hombres y el armario. En una primera vemos a dos amigos riéndose, uno de ellos aprovechando la situación para robar la cartera al otro. En la siguiente, un hombre borracho camina por unas escaleras. En la tercera, un hombre asesina a otro en un río con una piedra y huye del lugar. Tres escenas que dejan clara la visión triste que Polanski plantea sobre el mundo. Una visión que viene directamente desde la propia historia de rechazo continuado de los dos personajes con su armario por parte de una civilización que se niega a aceptar lo diferente.

Lo grotesco del cortometraje, con este personaje no humano que es el armario y que se muestra como hemos dicho como una carga simbólica que diferencia a nuestros dos protagonistas del resto de la humanidad, sirve como nexo hacia una visión surrealista. Primero, hay que destacar el hecho de que el armario, aunque no se mueva por sí mismo y solamente sea un objeto, recibe unas connotaciones mucho mayores de lo representado en la realidad, llegando a humanizarse en cierto modo como parte de la pandilla que formarían los dos personajes. Además, existe en él y en los hombres que lo cargan una referencia que conecta a Polanski con el cine polaco de vanguardia de

entreguerras a través del mismo motivo empleado por los Themerson en *The Adventures of a Good Citizen* (*Przygoda Człowieka Poczciwego*, 1937). Por otro lado está el hecho de la violencia constante a la que nos enfrenta Polanski, y a su visión negativa de la sociedad que rechaza lo diferente. De este modo, Kamila Kuc (2010) habla del cortometraje diciendo que

> mientras los dos hombres inocentes llevan el armario a través de la ciudad, el mundo a su alrededor es cruel y grotesco, sugiriendo que *Dos hombres* puede ser visto como una alegoría de la violencia e hipocresía del mundo convencional. (p.66)

Algo similar a esta visión negativa de la sociedad y de la condición humana lo podríamos apreciar aun en el último de los cortometrajes del polaco antes de lanzarse a dirigir largometrajes, *Mamíferos* (*Ssaki*, 1962). En este cortometraje realizado para el estudio Se-Ma-For, lo que construye Polanski es una comedia *slapstick* sobre dos hombres que se van turnando a la hora de transportarse en un trineo. Como elemento que inicia el conflicto, vemos cómo ambos intentan engañarse mutuamente exagerando dolencias como cojeras, un golpe en la nariz o incluso uno de ellos se intenta hacer pasar por decapitado. Un cortometraje que en 10 minutos pretende mostrar, a través de lo grotesco del comportamiento de los personajes, la condición humana más esencial y la búsqueda del engaño al tiempo que de la colaboración interesada. Muestra, como señalan Mira y Antonín Liehm (1977, p.195), que todo el mundo tiene posibilidades de convertirse en esclavo o en amo, dependiendo de quién empiece a explotar primero.

Otro autor de la misma generación que los anteriores, aunque no salido de la escuela de Łódź sino del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París es Andrzej Żuławski. Nacido en Lwów en 1940, precisamente esa conexión que tenía con Francia llevó al polaco a prácticamente no dirigir en Polonia, máxime después de que su segundo largometraje, *Diablo* (*Diabeł*, 1972), fuese prohibido por las autoridades comunistas, alargando entonces su carrera en Francia

hasta volver en 1988 a estrenar en su país natal *On the Silver Globe* (*Na Srebrnym Globie*), cuya producción había sido detenida en 1977.

Su primer largometraje, no obstante, sí fue producido en tierras polacas. Se trata de *La tercera parte de la noche* (*Trzecia Część Nocy*, 1971), y en él nos presenta una historia ambientada en el período de ocupación nazi de Polonia. Comienza con la muerte de la madre, la mujer y el hijo de nuestro protagonista, Michal (Leszek Teleszyński), que entonces decide unirse a la resistencia. Nada más unirse, uno de sus contactos muere, y en la persecución, otro hombre al que confunden con Michal acaba herido y capturado al ser confundido con él. Marta (Małgorzata Braunek), la mujer del apresado, por el impacto emocional da a luz con la asistencia de Michal y aquí es donde lo surreal comienza a tomar forma. Primero, con Michal viendo en la mujer a una doble de su esposa y observando a su hijo muerto en el parto. Inmediatamente después, en un cambio de escenario por corte, encontrándose en la situación de dudar si es el momento para tenerlo junto a la que era su mujer. La nueva madre le cura una herida y, al decirle Michal que es el culpable de la captura de su marido, ésta le golpea y Michal se va a hablar con su padre, que le echa en cara que su mujer no era buena para él.

**Michal ante su familia muerta. Andrzej Żuławski, *La tercera parte de la noche* (*Trzecia Część Nocy*, 1971). Min. 00:06:37.**

Se dirige entonces al jefe de la resistencia, que le calma respecto al hecho de que el capturado no podrá dar datos y le pide que deje todo en calma por un tiempo. Pero Michal se encuentra de nuevo a la mujer que dio a luz, y cuando le habla, decide cuidar de ella y del niño. Para ello necesitará dinero, y la mejor manera será el volver a alimentar piojos para ayudar en la investigación sobre el tifus, retomando así una escena de su pasado que habíamos visto en flashback tras el parto. Michal irá obsesionándose con el niño y la madre, llegando a ver en ellos una representación de su familia fallecida en cierto modo similar a lo que pasaba al Scottie interpretado por James Stewart en *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). La presencia de su hijo se repite cuando toca al bebé, al ser para Michal una representación de su propio vástago. En la siguiente escena, después de que veamos cómo se registra para ser alimentador, Michal observa cómo un hombre al que dio clases años atrás es asesinado en un cementerio, e igualmente el marido de la mujer con la que se había ido es capturado para ser asesinado mientras él observa todo. Sabemos ahora que esa mujer se había ido con él y le obligó a hacerse cargo de su hijo y tener que alimentar piojos para ello. La continuidad narrativa apenas existe, saltando adelante y atrás en el tiempo. Resulta especialmente interesante cómo la mente de Michal revive aquello que él mismo había comprendido como felicidad en familia, pero ahora con la mujer a la que ayudó a dar a luz.

Llegado el momento, Michal tiene relaciones con Marta, la nueva madre. Y allí no sólo vemos al fantasma de su hijo –y del miedo a la paternidad, al guiarnos a una conversación ente Michal y su esposa Helena sobre la lógica de tener un hijo en ese momento–, sino también de la propia Helena, que se dice reconciliada con él, aunque en realidad sea él quien, por medio del enamorarse de Marta, ha podido reconciliarse con el mundo y con su familia muerta.

Al final del film, Michal escapará de Marta y, en el hospital, encontrará atado al exmarido de Helena, resultando ser este también el exmarido de Marta. Todo vuelve, todo retorna, y la gente del hospital comienza a perseguir a Michal, como su conciencia. En el sótano del hotel encontrará su cadáver, e inmediatamente un disparo le destroza la garganta, viendo en ese momento de agonía, tras ser transportados

por yuxtaposición a las escaleras en las que ocurría el tiroteo del comienzo del film, a Marta, de la que huye febrilmente para encontrar, sentados en oscuras salas, los cadáveres de los otros alimentadores y, tras una puerta, también a su esposa en la casa en la que fue asesinada, con los tres cadáveres (de ella, de la madre de Michal y de su hijo) también en la estancia, pronunciando versos sobre la muerte y maquillándose. La muerte de Michal se hace efectiva en una secuencia que entra directamente dentro de su pérdida de contacto con la realidad al darse cuenta de que su vida con Marta y todas esas señales no eran más que una repetición de acciones que le habían conducido al infierno de la culpa.

Los recuerdos, lo onírico y lo real se vuelven aquí un todo que se funde de modo que Żuławski nunca nos deja saber a ciencia cierta qué es parte de la realidad física de Michal y qué es parte de su realidad mental. De este modo, la relación con Marta y la relación con Helena se vuelven una sola y el surrealismo tal y como lo defendía Breton eliminando esa barrera entre sueño y realidad es conseguida de modo casi absoluto por parte del director de Lwów. Es interesante, además, el resaltar tal y como comenta Goddard (2014, pp.236-240) que el film supuso un gran escándalo por el modo de retratar la experiencia martirológica polaca en la 2ª Guerra Mundial, rompiendo con la tradición que autores como Wajda habían perpetuado.

Es necesario destacar aquí también el siguiente film de Żuławski, *El Diablo* (*Diabeł*, 1972) por su relación con *La tercera parte de la noche*. En *El Diablo,* Żuławski desarrolla de nuevo una historia de personajes dentro de un ambiente saturado por la presencia de la guerra, y al igual que en su obra anterior tocando parte de la traumática historia polaca, en esta ocasión la de la división del país por parte de Prusia, el Imperio Austrohúngaro y Rusia en el siglo XVIII. En este caso, protagonizada por Jakub (Leszek Teleszynski), un conspirador contra la corona y asesino que al volver a su hogar se encuentra con una situación enrarecida en la que se mezclan incestos, prostitución, suicidios y, por parte de nuestro protagonista, asesinatos.

La ambientación general, como suele ocurrir con Żuławski, tiene un aire onírico por medio del uso de música y sonidos extraños mezclados con planos largos repletos de suaves movimientos de

cámara. De este modo consigue una cierta ambigüedad en cuanto a la fisicidad del relato enfrentándola a la posibilidad de comprensión del mismo desde una perspectiva puramente mental. Sin embargo, esta ambigüedad generada a través de la estética narrativa es lo único que podríamos recoger desde una óptica surrealista, ya que todo el relato está dentro de una diégesis continua y perfectamente asimilable desde el realismo, a excepción de un final con giro fantástico que inspira el título del film. Si bien esta parte final no escapa de la propia diegética física del relato, como destaca Majmurek (2010, p.164), presenta un tropo surrealista en la posesión luciferina a través de la fascinación que el surrealismo, y más particularmente Breton, tenía hacia la fantasía y el terror gótico.

Como comentábamos antes, tras el estreno de *El Diablo* la película fue prohibida por las autoridades polacas, que la acusaban de contener una violencia excesiva, aunque fácilmente podamos encontrar en ella algo más molesto para la censura, tal y como refleja Owen (2014, p.98): una alegoría de las revueltas estudiantiles de 1968. De hecho las autoridades polacas ya habían discutido enormemente la posibilidad de favorecer la producción del film o no, obligando a Żuławski a establecer una serie de reinterpretaciones de la cinta desde la óptica del romanticismo polaco e intentando eliminar las posibles alegorías políticas para que no pudiesen comprenderse, así como intentando obligar a que se perdiese el tono macabro que el guion original parecía contener (Coates, 2005, pp.101-103).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 4. CHECOSLOVAQUIA

## 4.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN

### 4.1.1 La situación política de Checoslovaquia

Si bien los territorios que a lo largo de la mayoría del siglo XX formaron Checoslovaquia se dividieron en 1993 para pasar a ser los dos estados independientes de República Checa y Eslovaquia, para entender la evolución política del país es necesario comprender primero la relación entre las distintas regiones, que podríamos dividir en sus tres grandes representantes (Bohemia, Moravia y Eslovaquia), a lo largo de la historia.

Podemos considerar Bohemia como la región más importante histórica y económicamente al ser donde se sitúa Praga, capital actual de la República Checa y de toda Checoslovaquia a lo largo de su existencia como estado unido. Su nombre se remonta al Imperio Romano, que definía la zona como *Boiohaemum* en relación a los Boyos, la tribu celta que habitaba la región. La llegada de los eslavos a la zona ocurre en el siglo VI, cuando la tribu de los checos (cuyo nombre se refiere a un jefe legendario llamado Čech) comenzó a expandirse en la región, dando pie a que Bohemia sea llamada también Chequia. Es en ese mismo siglo VI cuando comienzan a llegar las tribus eslavas a Moravia, proclamando el estado de Gran Moravia en el año 883. Por último, en el caso de Eslovaquia, se trata de un territorio al que las tribus eslavas llegarían desde la llanura panónica en el siglo V, estableciendo el oeste de la región, Nitrava, como el centro del Imperio de Samo. Un imperio que se ha documentado como el primer estado eslavo occidental de la historia (Agnew, 2004, p.10), uniendo a muchas de las tribus entre los años 631 y 658 y del que también llegarían a formar parte territorios de Bohemia y Moravia, además de Silesia e incluso Lusacia, hoy parte de Polonia.

En el siglo VII el Principado de Nitra nace desde la región de Nitrava, construyéndose allí la primera iglesia cristiana de Eslovaquia

en el año 828. Poco después, en el año 833, el Principado sería conquistado y de esta conquista surge Gran Moravia, fundada por el rey Mojmír I, estableciéndose así de nuevo la unión de los tres principales territorios que formarían Checoslovaquia, además de algunas zonas limítrofes. Sin embargo, las luchas internas y externas –principalmente contra los francos– terminarían por provocar la caída de Gran Moravia, que sucedería entre la muerte del rey Svatopluk I el año 894 y el año 907 de nuestra era.

La destrucción de Gran Moravia llevaría a que las regiones fuesen divididas y anexadas por los reinos e imperios limítrofes, pasando a formar parte de ellos. Así, Eslovaquia llegaría a formar parte del Reino de Hungría, donde se mantendría hasta 1918. Bohemia tendría consideración como estado autónomo bajo el Sacro Imperio Romano Germánico gracias a las buenas relaciones de la dominante dinastía Přemyslid con el Reino de los Francos Orientales, y Moravia se haría dependiente de Bohemia después de que en el año 955 Boleslao I El Cruel tomase control sobre el territorio gracias a las ayudas prestadas al Emperador Otto I contra los magiares. Un dominio que se mantendría a lo largo de la historia hasta reflejarse en la unión existente en la actualidad, con la salvedad del período entre el 999 y el 1019, cuando Moravia pasaría a manos de Polonia.

En 1310 la casa de Luxemburgo y la de Přemyslid se unían a través del matrimonio entre Juan I de Bohemia e Isabel, descendiente de la dinastía que había gobernado Bohemia hasta entonces. De esta unión nace Carlos IV de Bohemia, que reina desde 1346, convirtiéndose en el monarca más importante de la historia checa y fundando en Praga la primera universidad de Centroeuropa, la Universidad Carolina, en 1348. Carlos IV sería también el primer monarca de Bohemia en llegar a ostentar el cargo de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

La paz en el Reino de Bohemia volvería a desaparecer tras la ejecución de Jan Hus, rector de la Universidad Carolina en 1415 después de ser acusado de hereje por el Emperador Segismundo de Luxemburgo. Esto provoca la Revolución Husita, liderada por Jan Žižka, que luchaba por la libertad de religión en los territorios de Bohemia. Sin embargo, con la muerte de Žižka en 1424 la revolución

se divide entre los utraquistas, más moderados, y los taboritas, más radicales, terminando por vencer los utraquistas al aliarse con la Iglesia Católica en 1434, obligando así a que el reino aceptase de nuevo el catolicismo. Aun a pesar de la derrota, la fuerza que seguían teniendo las ideas de los husitas taboritas entre la población consiguió que pudiesen negociar la libertad de credo en el Concilio de Basilea de 1436.

Poco después, el reino de Bohemia es invadido por el rey de Hungría Matías Corvino, con la intención de devolver el territorio al catolicismo después de que el husita Jorge de Podiebrad fuese proclamado rey de Bohemia en 1458. Aunque la invasión no llegase a conquistar todo el territorio de Bohemia, el tratado de Brno en 1478 y la paz de Olomouc de 1479, firmados por Corvino y el sucesor de Jorge de Podiebrad, Vladislao, sellarían el fin de la guerra. La muerte de Corvino en 1490 daba pie a que Vladislao lo sucediese en la corona de Hungría, uniendo así definitivamente el reino de Hungría y el de Bohemia bajo su mandato.

36 años después, en 1526, la coronación del Archiduque de Austria Fernando I tras la muerte de Louis, hijo de Vladislao, daría inicio al gobierno de la dinastía Habsburgo en el territorio. Gracias a esto, en 1620 Praga llega a convertirse en la ciudad más importante del Sacro Imperio Romano Germánico de la mano del Emperador Rodolfo II. No obstante, la presión contra los protestantes lleva a nuevas revueltas y, desde 1618, a la Guerra de los 30 años. Así, la figura de Praga como ciudad capital del Sacro Imperio Romano Germánico desaparecería en 1621. Esto guiaría a que 6 años después, en 1627, el alemán fuese establecido como segundo idioma oficial de Bohemia, manteniéndose como tal durante el resto del tiempo que Bohemia dependería de la monarquía Habsburgo y después del Imperio Austrohúngaro. De hecho, hasta la disolución del mismo, el lenguaje y la lucha por los derechos nacionales serían una constante en el Reino de Bohemia, viéndose tras la caída del Imperio en la Primera Guerra Mundial unido a Eslovaquia en la creación del estado checoslovaco.

Así, Checoslovaquia como ente nace como estado soberano en 1918, con su independencia declarada el 28 de octubre y la

ratificación del mismo hecha tras el Tratado de Saint-Germain-en-Laye. Presidido primero por Tomáš Masaryk de 1918 a 1935, y después por Edvard Beneš hasta la 2ª Guerra Mundial, es importante destacar que estos dos primeros presidentes del país fueron parte fundamental en el proceso de independencia al formar parte primero del grupo rebelde *Maffie* y después de la Unidad Nacional Checoslovaca, desde donde se pediría la independencia del país. Junto a ellos estaba también el malogrado prematuramente Milan Ýtefánik, pudiendo considerarse a este trío los padres de Checoslovaquia.

En 1920, Checoslovaquia se instauraba como una democracia parlamentaria, régimen que mantendría durante todo el período de entreguerras. Sin embargo, a partir de 1930 la percepción de la unión que tenían los eslovacos provocó tensiones y el surgimiento de un movimiento ultranacionalista que se derivaría en la creación del Estado Eslovaco, títere de la Alemania nazi desde 1939.

Entre 1939 y 1945 el país se encuentra controlado por el gobierno alemán, recibiendo el nombre de Protectorado de Bohemia y Moravia y República Eslovaca. Es importante destacar, a este respecto, el hecho de que la invasión nazi ocurre a partir de los llamados Acuerdos de Múnich firmados en la noche del 30 de septiembre de 1938, en los que Alemania reclamaba la región checa de los sudetes, aceptando Gran Bretaña, Francia e Italia el pacto para evitar el conflicto. Así, el 15 de marzo de 1939 Alemania invadía el resto de tierras checoslovacas hasta que las tropas soviéticas entraron en Praga en 1945.

Tras el fin de la 2ª Guerra Mundial, los territorios de Checoslovaquia, a excepción de Rutenia (que pasaría a formar parte de Ucrania), fueron restituidos, recuperando Beneš su cargo como presidente. Tras la liberación del país gracias a la URSS y con la población todavía llena de desconfianza hacia las potencias occidentales tras la firma de los Acuerdos de Múnich, las elecciones de 1946 dieron la victoria al Partido Comunista de Checoslovaquia (KSČ). Así, Klement Gottwald se erige como el primer ministro del país dando pie a que en febrero de 1948 los soviéticos se hicieran con el poder efectivo, comenzando un período de represión estalinista. El propio Gottwald, leal estalinista, no dudó en ejercer una serie de

purgas contra enemigos políticos para asegurar el poder, que mantendría hasta su muerte en 1953.[90]

Las muertes de Stalin y Gottwald en 1953 provocaron la subida al poder de Nikita Kruschev en la URSS en 1956 y de Antonín Novotný en Checoslovaquia en 1957. El período de liberalización y de desestalinización llevado a cabo por Kruschev se vio reflejado en la república centroeuropea, siendo destacable la rápida modernización en las artes y la cultura. Sin embargo, el estancamiento económico y la represión contra las protestas estudiantiles, así como las nuevas políticas establecidas por Brézhnev, Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética desde 1964, hicieron que la población comenzase a rebelarse, provocando que Novotný perdiese totalmente el control del país y dejase todos sus puestos en 1968.

Su sucesor como Secretario General del Partido Comunista de Checoslovaquia sería Alexander Dubček, que comenzaba un nuevo programa alejándose de las directrices de la URSS. Se trataba del *socialismo de rostro humano*, una reforma que pretendía dar mayor libertad de prensa y cultura, enfatizando a su vez la iniciativa personal en temas económicos. Sin embargo, aunque sus intenciones estaban lejos de intentar liberalizar políticamente al país, la población comenzó a exigir una mejora frente a aspectos totalitarios del régimen soviético. Este período, que va de enero de 1968 a agosto del mismo año se denomina *Primavera de Praga.*

Ante la situación de liberalización del país, el gobierno de la URSS junto a varios de sus aliados del Pacto de Varsovia decide invadir Checoslovaquia y poner fin a esa *Primavera de Praga.* La incursión militar sucedió en la noche del 20 al 21 de agosto de 1968 y además de la URSS participaron militarmente Polonia, Hungría y Bulgaria. Para el 3 de septiembre la invasión ya había asesinado a 72 civiles y herido de gravedad a 266, además de 436 heridos de menor consideración (Williams, 1997, p.158). De este modo el gobierno de la URSS volvió a conseguir el control de Checoslovaquia. Dubček sería destituido en 1969 para dar su puesto a Gustáv Husák, comenzando así el llamado *período de normalización*, en el que se intentarían

[90] No deja de ser curioso que Gottwald, fiel a los dogmas estalinistas, muriese tan solo 9 días después que el propio Stalin.

generar las condiciones anteriores a esa liberalización que supusieron los años 60 y volver a las directrices marcadas desde Moscú. Mayores controles de la censura y una aparente tranquilidad superficial cubren los siguientes años en Checoslovaquia.

Sin embargo, desde los años 70 comienza a surgir un movimiento anticomunista, con el dramaturgo Václav Havel como miembro destacado. En 1989 las manifestaciones comienzan a sucederse hasta la llegada de la llamada *Revolución de Terciopelo*,[91] que representaría todas las huelgas y manifestaciones desde el 17 de noviembre de 1989 hasta el 29 de diciembre, provocando el cambio de régimen y que en junio de 1990 se convocasen las primeras elecciones pluripartidistas desde 1946.

### 4.1.2 Vanguardia y surrealismo en la Checoslovaquia de entreguerras

A lo largo de toda su historia, podemos ver que Praga es una ciudad fuertemente vinculada a la cultura, habiendo llegado a ser denominada por André Breton (1935/2009, p.225) como "uno de los lugares en los que se fija electivamente el pensamiento poético, que siempre anda más o menos a la deriva en el espacio". De este modo, no es de extrañar que los movimientos de vanguardia pronto comenzasen a aflorar en la capital checoslovaca, extendiéndose al resto del país. Centrándonos en el ámbito cinematográfico, en Praga destaca la FAMU (*Filmová a televizní fakulta Akademie Múzických Umění v Praze*[92]), una de las escuelas de cine más importantes de Europa (y que se mantiene en funcionamiento desde 1946, llegando a ser considerada por The Hollywood Reporter [2012] como la más importante de Europa y la número 11 en el mundo). Es, por tanto, uno de los puntos de unión de muchos de los profesionales cinematográficos de vanguardia, destacándose aquellos que formaron lo que fue la *Nueva Ola Checoslovaca* y el grupo de estudiantes que se encontraron en la ya citada facultad en los años 60. No obstante, y dado el carácter internacionalista de la escuela, podremos encontrarnos con autores no checoslovacos que también proceden de

[91] Denominada así por lo pacífico de la transición hacia la democracia.
[92] Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Escénicas en Praga.

la misma, y casos de cineastas checos como el de Jan Švankmajer, quien en lugar de estudiar en la FAMU lo hizo en el departamento de marionetas de la AMU (*Akademie Múzických Umění v Praze*[93]).

Al respecto de los movimientos de vanguardia checoslovacos destaca principalmente el grupo Devětsil,[94] formado inicialmente por Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura y Adolf Hoffmeister. El grupo, de pretensiones heterogéneas al abarcar diferentes vanguardias y modos de expresión artística, se convirtió rápidamente en un referente dentro de las nuevas artes, iniciándose por el realismo mágico y el poetismo –del que hablaremos en profundidad más adelante–, pero abrazando también el surrealismo y el arte proletario. Su nacimiento se oficializaría en 1920 con la publicación del conocido como Manifiesto Devětsil, para extinguirse como grupo en 1930. En esos 10 años de historia llegó a formarse una segunda sede establecida en la ciudad morava de Brno, entre 1923 y 1927.

De los autores y autoras que pasaron por el grupo Devětsil es obligado citar, además de a los miembros fundadores, a escritores de la talla de Vítěslav Nezval, la periodista Milena Jesenská, el fotógrafo abstracto Jaroslav Rõssler, la pintora surrealista Toyen o el poeta también surrealista Jindřich Štyrský. De hecho, estos dos últimos colaboraron estrechamente a lo largo de 20 años, entrando en el grupo surrealista de André Breton en París y llegando a crear un *ismo* propio a camino entre el surrealismo y la abstracción al que denominaron artificialismo, además de organizar y formar parte del Grupo Surrealista Checoslovaco.

Otro de los *ismos* nacidos bajo ese paraguas que fue el grupo Devětsil, fundamentales para comprender el surrealismo dentro de la cultura checoslovaca, es el ya citado poetismo. Se trata de un movimiento artístico creado en los años 20 por dos de los miembros destacados del grupo, Karel Teige y Vítěslav Nezval, pretendiendo un estilo de vida poética y optimista, intentando alejarse de otros *ismos* con la intención de no resultar solamente un juego estético sino un

[93] Academia de las Artes Escénicas de Praga, de la cual la FAMU es uno de los departamentos.

[94] La palabra Devětsil significa en checo Petasita, un tipo de planta ampliamente utilizada en farmacología. Etimológicamente, desde el checo se puede traducir como "nueve fuerzas", en una idea que habitualmente se considera como referencia a las nueve musas griegas.

cambio social desde una perspectiva pretendidamente apolítica.[95] La cultura poetista se centraba en el cultivo de la imaginación y los sentidos (Owen, 2011/2013, p.29) y de este modo buscaba el goce estético de la vida diaria y la organización del disfrute vital a través de las percepciones. Por ejemplo, para ellos se podía buscar la poesía visual en el circo o en los fuegos artificiales, la poesía olfativa en las cartas de amor perfumadas, la poesía acústica en el jazz, analizar los deportes y la danza como poesía corporal y espacial, las comedias de Chaplin como poesía humorísticaÃ Sus mayores logros artísticos estuvieron en la literatura, tanto en forma poética como en prosa, pero también en la pintura, el teatro y la arquitectura (Bronislava, 1980, pp.155-158). A pesar de que las influencias estéticas que primaban entre sus miembros eran el futurismo, el dadaísmo y el constructivismo, la concepción vitalista y la pretensión de enraizar la creación artística en la imaginación y la libido emparentan al poetismo directamente con el surrealismo. Hasta tal punto se crea esta similitud entre ambos movimientos, que muchos de los artistas relacionados con el poetismo acabarían abrazando el movimiento de Breton, comenzando por sus dos creadores, Teige y Nezval.

El auge del nazismo y del estalinismo en Checoslovaquia a lo largo de los años 30 haría que el movimiento poetista desapareciese, siendo su último manifiesto el escrito por Vítěslav Nezval en 1930. Pronto pasaría a un cierto olvido que duraría hasta que su influencia artística comenzase a ser estudiada y reivindicada de nuevo a partir de la década de los 60. Es importante, también, el tener en cuenta que como movimiento artístico nunca llegó a salir de los márgenes de Checoslovaquia, y siempre estuvo unido a este grupo Devětsil influenciando a todos sus miembros, aunque muchos de ellos no llegasen a denominarse poetistas.

De los miembros destacados de Devětsil que abrazarían el surrealismo, ya hemos citado a la pintora Toyen y al poeta Jindřich Ýtyrský. Ellos, de nuevo junto a Vítěslav Nezval, al compositor Jaroslav Ježek y al psicoanalista, poeta y escritor Bohuslav Brouk

[95] Si bien Teige criticaba el hecho de que el capitalismo deformaba al ser humano a través del sentimiento de propiedad en su capacidad emocional y sensual (Owen, 2011/2013, p.29).

entre otros, compondrían lo que fue el Grupo Surrealista Checoslovaco, fundado en 1934.[96]

La figura de Toyen es la más visible de todo el movimiento surrealista del país. Nacida con el nombre de Marie Čermínová, al que renunció para escoger un nombre artístico que escapase de las concepciones de género así como a todos sus vínculos familiares, su carrera artística comienza influenciada por el post-cubismo aunque pronto, tras conocer a Ýtyrský y viajar a París, fundaría el ya citado movimiento del artificialismo, para acabar adoptando el surrealismo como base para trabajar en los años 30. En opinión de Hames (1995/2008),

> la fundación del Grupo Surrealista Checo en 1934 no fue un evento fortuito. La relación con París, especialmente en las artes visuales, había sido continua a lo largo de la década de 1920. František Kupka y Josef Ýíma se habían mudado allí permanentemente, pero muchos otros habían visitado o se habían establecido allí de manera temporal. Entre ellos estaban el fotógrafo Jaroslav Rõssler y los pintores Ýtyrský y Toyen. Sin embargo, tanto el manifiesto de Devětsil como el del poetismo habían precedido al Primer Manifiesto Surrealista de Breton y Devětsil había mantenido muchas más relaciones e influencias. (p.21)

En 1938, con la invasión nazi y la declaración del movimiento por parte de las autoridades como 'arte degenerado', sus exhibiciones serían prohibidas y, eventualmente, los miembros del grupo tendrían que terminar por huir a París y unirse al grupo surrealista de Breton, como el caso de Jindřich Heisler y Toyen o ya en la posguerra entrar en la maquinaria del Partido Comunista, como el caso de Nezval, que permaneció leal al estalinismo y de su última época destaca solamente el haber dirigido el departamento de cine propagandístico del Ministerio Checo de Información. Esto, sumado a la muerte de Ýtyrský en 1942 por una neumonía y, más importante aún, a la entrada

[96] Es interesante citar que el Grupo Surrealista Checoslovaco fue uno de los primeros grupos asociados al surrealismo de André Breton fuera de Francia.

de Checoslovaquia en el bloque soviético y la prohibición de las artes de vanguardia por parte del gobierno estalinista, condenaría a los miembros del movimiento al ostracismo en su país de origen.

### 4.1.3 Un precursor del surrealismo en Praga. La literatura de Franz Kafka

Si bien hasta ahora hemos hablado, por decirlo de alguna manera, sobre la sección oficial de la vanguardia y el surrealismo checoslovaco anterior a la adscripción del país al bloque soviético, todavía hay un caso excepcional que hemos dejado deliberadamente de lado. Se trata de Franz Kafka, el que posiblemente sea el autor más influyente que ha nacido en Praga y a quien hay multitud de homenajes dispersos por la capital bohemia, desde la espectacular escultura giratoria creada por David Černý situada en Quadrio Shopping Centre, junto a la céntrica estación de metro de Národní Třída,[97] hasta varias librerías con su nombre, el museo Kafka o la Estatua de Franz Kafka realizada en 2003 por Jaroslav Róna[98] en pleno barrio judío.

Es importante destacar, de entrada, que Kafka no es un autor surrealista *per se*, aunque nos interese señalar aquí su peculiar pero inequívoca relación con el surrealismo en sus formas y tropos. Hemos de admitir que no puede ser calificado de surrealista, ortodoxamente y en primer lugar, por una cuestión temporal. André Breton escribe su *Primer Manifiesto del Surrealismo* en 1924, precisamente el año en que Franz Kafka moría a causa de una tuberculosis a los 40 años. Una tuberculosis que se le había detectado y había limitado su actividad, curiosamente, desde 1917, año en el que Apollinaire empleaba por primera vez el término *surrealista* en *Las tetas de Tiresias* (*Les Mamelles de Tirésias*). No menos importante de cara a imaginarle encajando dentro del surrealismo es el carácter de Kafka,

[97] La estatua, inaugurada en Noviembre de 2014 bajo el nombre de *La cabeza de Franz Kafka* (*Hlava Franze Kafky*), mide 11 metros de altura y está compuesta por 42 paneles que giran independientemente de forma que cada cierto tiempo coinciden en su forma original para mostrar la cara del autor. Sirve como complemento a otra estatua de Černý, situada en Carolina del Norte y titulada *Metamorfosis*.

[98] Esta estatua, situada en la calle Vězeňská junto a la conocida como la Sinagoga Española (*Španělská sinagoga*) se basa en una escena de la novela incompleta de Kafka *Amerika,* publicada póstumamente en 1927.

profundamente introvertido y poco dado a enseñar su trabajo en público o a verse a sí mismo como un artista,[99] muy diferente del modo en el que se mostraban al mundo los miembros del movimiento surrealista. Con todo, y sin querer establecer aquí ideas de una realidad sobre lo que podría haber sucedido de no haber enfermado y fallecido, no hay que despreciar el hecho de que Milena Jesenská, la que probablemente es su pareja más conocida, terminase por formar parte del grupo Devětsil, de modo que el enlace entre uno y otros no es tan lejano e incluso, como señala Hames (1995/2008, p.30), "Kafka había sido originalmente publicado en checo por los surrealistas en los años 30. (Das Schloţ/ El Castillo se subtituló 'una novela surrealista'".

Sea como fuere, la literatura de Kafka ha tendido a encasillarse en diferentes movimientos intelectuales sin que podamos considerarla como un ejemplo puro de ninguno de ellos. Por ejemplo, Jean-Paul Sartre lo consideraba un existencialista, Camus un absurdista y Max Brod, su editor y amigo de toda la vida, hablaba de la búsqueda de un dios inalcanzable explicada a través de parábolas (Crumb y Mairowitz, 1993/2014, p.7). Precisamente es por esta multiplicidad de maneras de interpretar la obra de Kafka, y más concretamente las significaciones de los símbolos que encontramos en su obra, por lo que podemos ver en el praguense, también, una influencia notable hacia lo que tras su muerte se convertiría en el movimiento surrealista. El propio autor en sus diarios hablaba de sus escritos como una expresión de su vida interior a modo de ensoñaciones diurnas, o de cómo obras como *La condena* (*Das Urteil*, 1912) habían sido escritos de un tirón, dejando salir "la tensión y la alegría terribles con que la historia se iba desplegando ante mí" (Kafka, 23 de septiembre de 1912/2017, p.182), llegando a admitir "naturalmente, recordé a Freud en un pasaje". Este hecho, incluído el citar a Freud como inspiración, vuelve a ponernos sobre esa idea de la relación entre la escritura de Kafka y el surrealismo.

[99] A tal punto eran tan pocas las ambiciones de Kafka como autor, que en su testamento pedía a su albacea Max Brod quemar todos sus manuscritos, que han llegado a nosotros gracias a que Brod decidió hacer caso omiso de la petición de Kafka.

También resulta congruente la opinión que André Breton tenía sobre la literatura del praguense, refiriéndose a los problemas de la aspiración a la libertad imposible en las obras kafkianas diciendo que

> el sueño ha proporcionado a Kafka una solución provisional a este conflicto. Los objetos virtuales que pueblan el sueño dejan, en efecto, de ser extraños al durmiente, su presencia es siempre justificable, la llama del ego les ilumina por todos los lados y, abandonándoles el cuerpo humano extendido, puede llegar a recorrerlos interiormente. (Breton, 1939/2005, p.296)

Vemos, de este modo, cómo la importancia vital en la fusión entre lo onírico y lo real se puede entender como uno de los fundamentos dentro de la obra de Kafka. Un elemento que lo une directamente a ese surrealismo que se desarrollaría como movimiento tras su muerte.

Si bien la obra de Kafka está escrita originalmente en alemán –puesto que él era un judío praguense en cuya familia se empleaba como lengua el alemán–, su influencia en la vanguardia checa es palpable. Uno de los primeros estudiosos y reivindicadores de su obra fue el surrealista Vítězslav Nezval, uno de los creadores del grupo Devětsil. No obstante, el idioma original de su obra, el hecho de que la mayor parte de sus escritos fuesen editados póstumamente y el olvido durante los años duros del estalinismo hizo que su influencia en los primeros años de la etapa soviética fuese solamente tangencial. Tendríamos que esperar, así, a la llegada de lo que Vladimir S. Kusin (1971/2002, p.63) dio en llamar *La Batalla por Franz Kafka* durante la década de los 60, para que se comenzasen a recuperar las obras del autor bohemio, aproximándose desde posiciones ideológicas y filosóficas al tiempo que artísticas. Esta *Batalla por Franz Kafka* se hizo desde la perspectiva de recuperar tanto a nivel de reconocimiento como desde la óptica política a un autor del que en 1958 se había visto editado en checo *El proceso* (*Der Process*) y en 1962 *Amerika*. Esta reivindicación y recuperación, en los albores de lo que después se daría en llamar la *Nueva Ola de Cine Checoslovaco*, o *Nová Vlna*, sí que influiría enormemente a los autores cercanos al surrealismo de dicho movimiento.

### 4.1.4 El cine checoslovaco anterior a 1947

El origen del cinematógrafo en las tierras de lo que después formaría Checoslovaquia se remonta ya a 1896, año en el que fueron proyectados varios cortometrajes producidos por los hermanos Lumière en Karlovy Vary. Fue el 15 de julio, en el Spa III de Karlovy Vary Kurhaus. 50 años más tarde, comenzaría precisamente en Karlovy Vary el festival de cine más importante de Checoslovaquia y actualmente de los más importantes en toda Europa Central.

Pronto podemos comenzar a encontrarnos cine producido en Bohemia. El primer rodaje se produjo en 1897, a los mandos del americano Walter W. Freeman. Fue la filmación de la obra de teatro de *La Pasión* de Hořice, un pueblo checo en el que dicha representación era una antigua tradición. Con 50 minutos de duración y resultando una coproducción entre varios países, estamos hablando de un hito en la historia del cine, del que desgraciadamente no quedan copias localizadas. Habría que esperar a que al año siguiente, en 1898, se diese a conocer el primer cineasta nacido en tierras checoslovacas. El praguense Jan Kříženecký presentaba varios cortometrajes de su autoría en la Exhibición de Arquitectura e Ingeniería de Praga, en el pabellón *Český kinematograf*.[100] Siguiendo los modelos de la época, se trataba de cortometrajes de tipo documental y cómicos. Su carrera como director se prolongaría 12 años, hasta 1910, quedándose como el único director reconocido como tal en esa época. Tras él, comenzarían a destacar integrantes más estables de una industria naciente, como Max Urban o Rudolf Kafka.

Debemos saltar realmente al período de entreguerras para ver florecer una industria cinematográfica. En 1921 se construyen los estudios de cine AB en Praga, concretamente en el distrito de Vinohrady, y el estudio K. Lamač en Košíře, llegando a producirse unas 30 películas al año. Desde 1933 funcionan en Praga los nuevos estudios Barrandov, que se convertirían prontamente y hasta la actualidad en una referencia internacional.[101] De este modo, y siendo

[100] Cinematógrafo checo.

[101] En ellos se han rodado *Yentl* (Barbra Streisand, 1983), *Amadeus* (Miloš Forman, 1984), *Misión Imposible* (*Mission: Impossible,* Brian de Palma, 1996), *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006) o *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) por citar algunas de las más conocidas.

reduccionistas, podemos ver que el verdadero despegue del cine checoslovaco, especialmente de cara a su reconocimiento desde el extranjero estaría en el paso del cine mudo al sonoro, siendo destacable, a nivel de producciones, la trilogía de Gustav Machatý formada por *Erotikon* (1929*), Del sábado al domingo* (*Ze Soboty Na Neděli*, 1931) y, sobre todo, *Éxtasis* (*Extase*, 1933). Una trilogía en la que Machatý reflexionaba profundamente sobre las relaciones entre hombres y mujeres.

*Éxtasis* es la más importante de esta trilogía de Machatý, pero también una de las obras más importantes del cine checoslovaco. Una obra que mezclaba el melodrama más puro, ofreciendo la historia de una mujer recién casada que resulta obviada por su marido, del que decide separarse para acabar con otro hombre que le permite realizarse emocional y sexualmente, con una puesta en escena llena de reflejos y juegos de sombras que recogían la influencia del cine expresionista alemán y un sonido que ayudaba a generar un cierto aire onírico. Una obra que autores como Peter Hames (1985, p.14) no dudan en describir como "una celebración visual de la sexualidad y de lo físico". Gracias a su calidad artística, y a la inestimable ayuda del escándalo provocado por incluir un desnudo de la actriz alemana Hedy Lamarr –suponiendo el primer desnudo de la historia del cine comercial–, el film conseguiría una enorme repercusión fuera de las fronteras checoslovacas.

No obstante, también cabe destacar para nuestro estudio la segunda entrega de esta trilogía, *Del sábado al domingo*. Una obra escrita por el ya citado miembro de Devětsil Vítěslav Nezval en colaboración con el propio Machatý. Mucho menos melodramática que las otras dos, la colaboración de Nezval es su trabajo más conocido dentro del cine, a pesar de tener en su haber varios guiones cuyos contenidos estaban lejos del surrealismo que destilaría en su literatura. De hecho, habría que esperar hasta *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie a Týden Divů,* Jaromil Jireš, 1971) para que el surrealismo de su obra se plasmase en pantalla, mediante esta adaptación de una novela homónima.

Otros directores y obras a destacar en ese período son Josef Rovenský, de quien podemos reseñar su última película, *Hlídač č. 47*

(1937), o Martin Frič, que a pesar de haber comenzado a dirigir en 1928 con la adaptación de la novela de Jan Klecanda *Padre Vojtech* (*Páter Vojtěch)*, extendería su carrera hasta 1968, superando la centena de títulos.

La industria cinematográfica checoslovaca, a la sombra de los acontecimientos y del crecimiento de la intelectualidad praguense, vería cómo la cantidad de producciones aumentaba enormemente, llegando entre 1930 y 1945 a producir más de 400 películas. Una cifra que destaca sobre todo si tenemos en cuenta el tamaño del país, que en aquel momento contaba con unos 15 millones de habitantes, y la obvia dificultad a la hora de poder producir que supuso la invasión alemana entre 1938 y 1945, habiendo sido secuestrados los estudios Barrandov por parte de la maquinaria propagandística nazi. Una vez liberado el país, la industria dejaría de estar en manos privadas para pasar a estatalizarse y, en sus primeros años, seguir las doctrinas dictadas desde Moscú al respecto del realismo socialista.

### 4.1.5 El surrealismo en Checoslovaquia durante la etapa soviética

Ya hemos comentado aquí la presencia del surrealismo a través del grupo que se formó en 1934 y que se disolvió oficialmente en 1939, aunque se pueda señalar la muerte de Ŷtyrský en 1942 como el momento de disolución real (Hames, 1995/2008, p.23). Tras la llegada del comunismo al país, y con muchos de los integrantes del grupo muertos, emigrados o formando parte de la maquinaria del estado y siguiendo los preceptos marcados por la URSS, es difícil establecer una cronología de sus aportaciones a las artes checoslovacas. No obstante, la figura de Vratislav Effenberger es capital para devolver un cierto protagonismo al movimiento.

Escritor, teórico y poeta, gran parte de su obra fue autoeditada y manuscrita. Fue, además, uno de los miembros que reorganizaron el Grupo Surrealista bajo el liderazgo de Karel Teige en 1948, en el que podíamos encontrar al también poeta Karel Hynek, a los pintores Václav Tikal, Josef Istler y Mikuláš Medek o a la fotógrafa Emila Medková. Ese grupo editaría en 1951 la publicación *Znamení*

*Zvěrokruhu*[102] con contenidos generados por los miembros del mismo. Tras la muerte de Teige en octubre de 1951, Effenberger se erigía como líder del grupo surrealista. Bajo su liderazgo, en el año 1952 organiza lo que se acabaría denominando el *Círculo de los Cinco Objetos* (*Okruh Pěti Objektů*), que edita 5 números similares a los de *Znamení Zvěrokruhu* pero añadiendo cada vez más miembros al grupo bajo el título de *Objekt.* No obstante, las diferencias de opinión entre los integrantes acabarían por provocar la disolución.

Con varios de los artistas asociados al *Círculo de los Cinco Objetos* se forma el que en 1966 adopta la nomenclatura de *Grupo de Surrealistas Checos y Eslovacos* que sería, a la postre, el más longevo y estable de los grupos surrealistas del país. Destaca que, al igual que ocurría con el formado por Toyen y Ýtyrský, como grupo mantenían relación con el Grupo Surrealista de París, llegando a organizar una exposición en Praga en el año 1966 y otra en Brno, Praga y Bratislava en 1968.

El año 1969 es fundamental en la vida de Effenberger y en el devenir del Grupo de Surrealistas Checos y Eslovacos, editando tres obras fundamentales para el movimiento. La primera, un estudio titulado *Výtvarné Projevy Surrealismu*[103] en el que Effenberger se aproxima de manera teórica a artistas como Ýtyrský, Teige, Toyen, Heisler o Medek entre otros y en el que establece una cronología entre 1923 y 1968 hablando de autores de manera individual. La segunda obra editada por Effenberger también en solitario ese año sería un libro titulado *Surrealistická Poezie*.[104] La tercera, ya realizada de modo colectivo, sería la revista *Analogon*. Una revista que se situaba a sí misma en su subtítulo como un contenedor de "surrealismo, psicoanálisis, antropología y ciencias transversales". En ella, diferentes artistas relacionados con el surrealismo desde distintos ámbitos se han ido dando cita, estableciéndose como una publicación periódica.[105]

[102] Signo del Zodíaco.
[103] Expresiones Artísticas del Surrealismo.
[104] Poesía Surrealista.
[105] Realmente, fue tras la caída del comunismo cuando la revista se convirtió en una publicación periódica. Así, en 1969 se publicaba ese primer número, pero habría que esperar a 1990 para el segundo. Desde entonces, se han ido publicando entre 1 y 4 números por año.

De este modo, en la unión de los surrealistas en torno al grupo organizado para el *Analogon* es donde podemos ver a los artistas más activos del movimiento en la época. El grupo lo forman el psiquiatra, jazzman y videoaficionado Ludvík Ýváb, el músico Martin Stejskal, el cineasta y escultor Jan Ývankmajer, la pintora y ceramista Eva Ývankmajerová, el poeta, ensayista, guionista y artista de collage Albert Marenčin, la escritora Alena Nádvorníková, los poetas František Dryje, Jiří Koubek, Josef Janda, Andrew Lass, Karol Baron, Ivo Purš y Jakub Effenberger o la fotógrafa Emila Medková, entre otros.

Si bien este año de 1969 fue fundamental para el surrealismo en Checoslovaquia, también lo sería porque a partir de este momento las actividades del grupo dejarían de hacerse a la luz pública debido a los problemas legales a que se exponían ante el proceso de normalización. Las exhibiciones, los juegos y los catálogos, no obstante, no dejaron de organizarse. Sin embargo, fue de manera clandestina hasta que en 1990 el grupo volvió a la luz pública con el segundo número de *Analogon*.

Aunque se debe reconocer que el grupo de Karel Teige y sus continuaciones a manos de Effenberger es el más visible dentro de Checoslovaquia, no podemos considerarlo el único grupo surrealista. Es justo mencionar también al grupo *RA,* iniciado por Václav Zykmund en los años 30, que ganaría notoriedad a partir de los años 40, especialmente durante la guerra. Sin un manifiesto de formación oficial, se suele aceptar la obra de 1946 de Ludvík Kundera y Zdeněk Lorenc, titulada *Jóvenes Surrealistas* (*Mladší Surrealisté*) como tal. No asociados con el grupo de Teige, en 1947 llegaron a participar en la Conferencia de Surrealistas Revolucionarios de Bruselas. Sin embargo, después de la prohibición del surrealismo con el mandato del gobierno soviético en 1948, algunos de sus miembros como Josef Istler y Václav Tikal se unieron a Teige para *Znamení Zvěrokruhu* y sus *Objetos*. Otros miembros seguirían su actividad y su unión a título personal, pero ya no como grupo oficial.

Para comprender la continuidad de las actividades surrealistas en Praga durante la guerra, además, debemos hablar del *Grupo de Spořilov*, un barrio de la zona suroeste de la ciudad. Estaba formado

alrededor del poeta y psicoanalista Zbyněk Havlíček, y si bien mantuvo la actividad durante estos años, sus ideas, más románticas y menos freudianas, lo mantuvieron alejado del Grupo Surrealista (Owen, 2011/2013, p.34). Su existencia y la relación con Karel Teige durante la guerra fueron fundamentales para la renovación del mismo.

Otro grupo a destacar es el grupo *Lacoste*, con base en la ciudad morava de Brno, que llegó a estar activo entre 1964 y 1970. En este grupo destacan los artistas Arnošt Budík, Jiří Havlíček, Josef Kremláček y Václav Pajurek, llegando a colaborar con otros grupos a nivel internacional. Este grupo fue autor de la publicación *Styx* durante el tiempo que estuvo activo. Llegaron a publicarse 5 números, quedando otros dos sin ver la luz.

Vemos, por tanto, cómo aunque la continuidad del surrealismo desde los años 30 existe, debemos destacar los años 60 como un momento especial de efervescencia, con la liberalización de las artes cortada en 1970 por el fenómeno de normalización. Desde ese año, y hasta la llegada de la democracia en 1990, no podemos decir que se parase la producción surrealista de golpe en Checoslovaquia, pero habría que analizar sus trabajos de manera individual, a sabiendas de que las reuniones clandestinas del grupo liderado por Effenberger seguían produciéndose. Ejemplo de estos casos individuales es el del pintor y poeta Ladislav Novák, que desde el pueblo de Třebič experimentó no solo con el surrealismo, sino con la pintura dadá o la poesía experimental aunque su trabajo fue prohibido en Checoslovaquia en 1979.

### 4.1.6 La *Nueva Ola de Cine Checoslovaco*

Al albur de la liberalización cultural nacida tras la muerte de Stalin y Gottwald y de la llegada de los nuevos cines a Checoslovaquia, una nueva generación de alumnos de la FAMU revolucionaría la industria cinematográfica del país. Con Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec o Jaromil Jireš como algunos de sus miembros destacados, la *Nová Vlna*[106] suele encuadrarse en un período que va desde 1963 hasta 1969. La referencia a 1963 viene del hecho de que ese año verían la luz *Pedro,*

[106] Nueva Ola en checo.

*el negro* (*Černý Petr*, Miloš Forman), *Hablemos de algo diferente* (*O Něčem Jiném*, Věra Chytilová), *The Cry* (*Křik*, Jaromil Jireš) o *Josef Kilián* (*Postava K Podpírání*, Pavel Juráček y Jan Schmidt). No obstante, podemos ver ya desde el inicio de la década films que rompían con el realismo socialista, como son los casos de *La paloma blanca* (*Holubice*, František Vláčil, 1960) o *El sol en una red* (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, 1962), sobre la cual el Primer Ministro del Partido Comunista de Eslovaquia diría en 1963 "mientras yo esté aquí, este arte anti-socialista no será distribuido" (citado en Liehm y Liehm, 1977, p.275). Obras que supusieron una primera entrada al nuevo cine en la república centroeuropea.

A la hora de hablar de la *Nová Vlna* hay que destacar que, frente a otros movimientos como el *Neorrealismo* italiano, estamos más ante una unión generacional que ante una unión estilística. Si bien hay elementos como el uso de actores no profesionales o un cierto humor negro y absurdo que se pueden ver como elementos habituales (aunque no constantes), la realidad es que podemos encontrar grandes diferencias entre el cine generado por Forman, basado en el realismo y centrado principalmente en el análisis de las relaciones generacionales, y las rupturas estéticas y narrativas de Chytilová o el surrealismo de Němec. No obstante, existe una unión entre ellos, primero, como ya hemos dicho generacional y segundo, por el hecho de haber coincidido como alumnos de la FAMU.

La presencia de la *Nová Vlna*, además de traer esos aires de renovación cultural que se respiraban en la Checoslovaquia de los años 60 al cine, consiguió atraer la atención de los países del bloque occidental hacia el interior del país. Destaca el hecho de que en esos años 60 dos películas como *La tienda de la calle mayor* (*Obchod na Korze*, Ján Kadár y Elmar Klos, 1965) y *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostře sledované vlaky*, Jiří Menzel, 1966) se llevasen el Óscar a mejor película extranjera, haciendo ver que no es solamente en los circuitos más contraculturales europeos donde se movían estas cintas.

Es importante, también, el contemplar la relación de los autores y autoras de la *Nová Vlna* con los intelectuales de la época. El escritor Bohumil Hrabal, por ejemplo, sería adaptado en multitud de ocasiones

–principalmente por Jiří Menzel–, destacando por encima de todo el film colectivo *Las perlas del fondo del agua* (*Perličky Na Dně*, 1966), donde cinco de los principales directores del momento adaptaban relatos suyos. Estos eran Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec y Evald Schorm. También otros grandes nombres de la literatura checa como Milan Kundera o Arnošt Lustig colaborarían en la *Nová Vlna*. El primero con el guión de *La broma* (*Žert*, Jaromil Jireš, 1968) y el segundo viendo adaptados relatos suyos como ocurriría en *Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*, Jan Němec, 1964), que analizaremos en profundidad más adelante.

Si dejamos de lado el trabajo único de un cineasta independiente y tremendamente prolífico como es Jan Ŷvankmajer, es dentro de la *Nová Vlna* donde podemos encontrar la mayor parte del corpus que analizaremos de películas checoslovacas surrealistas. Es destacable, no obstante, que son films cuyo contenido surrealista se queda en las pantallas, no habiendo formado parte ningún miembro de la *Nová Vlna* de los grupos surrealistas y manteniéndose así ambos movimientos separados aunque por lógica emparentados y existiendo un eco entre ellos.

El fin de la etapa de la *Nová Vlna* viene definido por la invasión de los tanques soviéticos tras la Primavera de Praga y el período de normalización. Con todo, aun en 1969 y 1970 podríamos ver algunos coletazos de la influencia del movimiento, como es el caso de Jaromil Jireš y su *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie A Týden Divů*, 1970), que también analizaremos con profundidad en el presente estudio. Tras ese período, la influencia de esta *Nová Vlna* prácticamente desaparece debido a la prohibición dentro de Checoslovaquia de exhibir esos films y al hecho de que muchos de los integrantes tuvieron que salir del país debido a las represalias, o pasar grandes períodos sin poder dirigir, volviendo a hacerlo con obras mucho más convencionales y siguiendo los preceptos de las autoridades.

### 4.2 El Alquimista de la Stop-Motion: Jan Švankmajer

Hablar del surrealismo en el cine centroeuropeo conlleva, ineludiblemente, citar a Jan Ŷvankmajer. Artista multidisciplinar y

creador incansable de mundos mágicos y extraños, es a través del cine donde ha logrado su mayor presencia en los medios, a pesar de contar con una amplia producción en ámbitos de la escultura, el diseño gráfico o la poesía, incluyendo hasta proyectos de arte táctil. Todo esto pese a que, como comenta František Dryje (1994/2012, p.209), se trata de un autor cuyo acercamiento al surrealismo "no consiste en una mera aceptación de la doctrina teórica ni en una aplicación de los procedimientos generalmente relacionados con la metodología surrealista" sino que lo hace buscando su propia identidad y autonomía creativa.

Švankmajer nace en Praga en 1934. Curiosamente, el mismo año que en la capital bohemia se fundaba el Grupo Surrealista, lo cual no deja de poder verse, desde la perspectiva mágica que el surrealismo adora, como una de esas maravillas que nos brinda el azar objetivo. Hijo de un escaparatista y una costurera, en ocasiones ha reconocido que sus figuras paternas, principalmente el modo en el que su padre daba vida a los maniquíes en los escaparates, han podido influir en su modo de ver el mundo y el arte. El propio director ha llegado a decir:

> La decoración de escaparates, por utilitaria que sea su finalidad, pudo influir en mi primera infancia (algunas veces acompañaba a mi padre) como un juego imaginativo con accesorios maravillosos (...) y también a traves de la disposición decorativa de diversos materiales (...), que podía parecerme una metamorfosis maravillosa de algo amorfo, inanimado, en algo que en manos de mi padre recibía forma y vida. (Švankmajer, 1991, p.34)

Autorreconocido como surrealista y parte desde 1970 del Grupo Surrealista Checoslovaco de modo oficial gracias a la influencia de Vratislav Effenberger, la mayor parte de su creación cinematográfica, especialmente en la etapa que estudiaremos aquí, se reduce a cortometrajes mezclando técnicas que van desde la animación de marionetas o el stop-motion hasta la imagen real e incluso la pixilación de personajes reales, habitualmente combinando varias de ellas, con un posicionamiento marcadamente personal en cuanto a sus intereses creativos.

Su postura crítica y pesimista hacia el hombre y el progreso y hacia la sociedad en general es parte de la filosofía que inunda sus films. De hecho, esto es debido a que ya dentro de su posicionamiento como surrealista se incluye esta misma visión:

> Si no pensara que el surrealismo sigue siendo capaz de reflejar los problemas de este mundo y del hombre en general, no sería surrealista. Sería, por ejemplo, un terrorista islámico o George Bush. El surrealismo vuelve a ser un movimiento internacional. Sigue atrayendo a jóvenes asqueados por la comercialización de nuestra civilización y el arte. (Ŷvankmajer, 2006, p.69)

A pesar de que, como hemos comentado, hasta la llegada de la Revolución de Terciopelo su filmografía se componga esencialmente de cortometrajes, desde finales de los 80 y sobre todo de los años 90 su producción fílmica se ha centrado en largometrajes, convirtiéndolo, como cita Jonathan L. Owen (2011/2013), en

> el único gran cineasta checo que se unió al grupo surrealista checo, y con esta base, ha distinguido su trabajo de, bajo su prisma, las apropiaciones superficiales del surrealismo por parte de los cineastas de la Nueva Ola más "mainstream". (p.188)

Como estudiante, Ŷvankmajer escogió asistir a la Universidad de Artes Aplicadas de Praga para más tarde estudiar en el Departamento de Títeres de la Academia de Praga de las Artes Escénicas. De hecho, su interés por el arte de marionetas checo, una tradición que se remonta en el tiempo y que aún hoy en día tiene una importancia esencial en la cultura del país centroeuropeo marcarían enormemente su devenir como creador cinematográfico. En su cine, tal y como señala Marie Martin (2008/2010),

> se impone la idea de la marioneta como figura onírica a la vez codificada, descifrable, en la superficie; y abierta a múltiples interpretaciones individuales, espejo deformante tendido al hombre mecanizado para que

> recobre el contacto con las fuerzas más infantiles, y no menos oscuras, de su inconsciente. (p.91)

De este modo, la marioneta se convierte en uno de los primeros útiles de Ŷvankmajer para comenzar a investigar artísticamente la maleabilidad de la realidad y lo imaginario, ocupando un lugar entre la consciencia y la inconsciencia, de tal modo que, como comenta O'Pray (1995/2008, p.56), "a través del uso de marionetas con aspecto antiguo del siglo dieciocho, Ŷvankmajer mezcla las características de los 'maniquíes' de Breton con lo maravilloso de la 'ruina romántica'". Así, no recoge solamente un objeto que emplea como punto de unión entre lo onírico y lo real sino también, en lo estético y en lo funcional, una parte esencial de las ideas básicas del surrealismo bretoniano.

Sus comienzos en el cine se remontan a su colaboración en el cortometraje *Johannes Doktor Faust* (Emil Radok, 1958), una adaptación de la obra para marionetas de la leyenda existente ya antes de las reconocidas adaptaciones de Marlowe o de Goethe que planteaba un trabajo de vanguardia en cuanto al movimiento de las mismas y su relación con los escenarios. De la mano del propio Emil Radok, Ŷvankmajer continuaría su formación como narrador y artesano al entrar a trabajar durante los primeros años 60 en el famoso teatro Semafor[107] de Praga y la Linterna Mágica.[108]

Sería en 1964 cuando estrenaría su primer cortometraje como director, *The Last Trick* (*Poslední Trik Pana Schwarcewalldea A Pana Edgara*). Lo aprendido en cuanto al trabajo escénico y el juego narrativo en el Semafor y en la Linterna Mágica queda patente en este cortometraje de 11 minutos. La puesta en escena es sencilla, con dos

[107] El Semafor es un famoso teatro praguense, creado en 1959 por Jiří Suchý y Ferdinand Havlík en 1959. Su nombre es un acrónimo para *Sedm Malých Forem*, que en checo quiere decir *Siete Formas Pequeñas*, en referencia a las 7 artes que allí se daban cita: cine, poesía, jazz, marionetas, danza, teatro y comedia musical. Gracias a esto, se convirtió en una referencia en las nuevas artes checoslovacas y punto de reunión de artistas multidisciplinares.

[108] La Linterna Mágica, *Lanterna Magika* en el original, es una compañía teatral nacida en 1958 para la Exposición de Bruselas convirtiéndose en el primer teatro multimedia del mundo mezclando diferentes disciplinas simultáneamente sobre las tablas, dando como resultado, por ejemplo, proyecciones cinematográficas mezcladas con actuaciones teatrales. Bajo este principio, la compañía ganó estabilidad y se convirtió en referente dentro de Checoslovaquia bajo el auspicio del Teatro Nacional.

personas reales con máscaras de papel maché en un escenario realizando trucos que se basan, en esencia, en trucajes primigenios al más puro estilo Méliès. Si bien ya se ven ciertos elementos propios de lo que desarrollaría después el artista praguense, sobre todo en el montaje y en el modo en el que falsea la realidad a través de los cortes, este trabajo todavía está alejado de su época surrealista posterior. Estos principios técnicos se derivan directamente de sus influencias, que él resume en que

> en la época en que estudiaba en el DAMU de Praga, estaba inmerso en el teatro y el cine soviético vanguardistas. Junto a Eisenstein y Vertov, Meyerhold y Taïrov eran mis héroes. También admiraba la obra de Oskar Schlemmer. Tenemos que ser conscientes de que apenas había información de estos artistas en los años cincuenta. Solo era posible encontrar estos raros libros en las librerías de segunda mano, dirigidas por amigos. (Ŷvankmajer, 1995/2012, p.96)

Aquí, la esencia está en la fantasía mágica que permite el medio cinematográfico, con elementos bailando en el aire siendo controlados desde detrás del escenario, aparejos que aparecen y desaparecen inesperadamente e incluso una pelea final que termina por destruir todo como resultado de la competitividad de los dos magos protagonistas. El trabajo con lo fantástico y lo mágico que le irían acercando al surrealismo ya se deja entrever en un cortometraje que, de todos modos, aun evidencia un proceso de desarrollo como narrador audiovisual.

Al año siguiente, Ŷvankmajer estrenaría *J. S. Bach - Fantasy in G Minor* (*Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll*, 1965), un cortometraje que con la visión actual casi se asemejaría más a un videoclip, si bien en 1965 su intención sería bien distinta. Se nos ofrece un montaje basado en la propia obra del título, siguiendo su ritmo y acercándonos a la podredumbre a través del interior de paredes, cerraduras y ventanas, mostrándonos también el encierro a través de ello y consiguiendo una obra claustrofóbica, llena de ritmo y que, mediante una experimentación simbólica, consigue un efecto

desgarrador. Todo ello ayudado por la música de Bach interpretada por Jiří Ropek, demostrando además una intencionalidad narrativa clara e individual, mucho más avanzada que el anterior cortometraje. Además, y pese a que el praguense todavía no había comenzado con sus experimentos y teorías sobre el tactilismo, sí podemos ver una cierta intención sinestésica a través de la observación de materiales y texturas en paredes y ventanas.

**Los dos magos se han destruido mutuamente, pero sus brazos aún buscan pelea. Jan Švankmajer, *The Last Trick* (*Poslední Trik Pana Schwarcewalldea A Pana Edgara*, 1964). Min. 10:45.**

El film comienza con un hombre caminando, al que seguimos hasta que se sienta a tocar la composición de Bach. En ese momento, las ya citadas imágenes de paredes, cerraduras y hoyos comienzan a yuxtaponerse al ritmo de la música. Las texturas juegan un papel primordial en los enlaces entre planos, y la rugosidad de los materiales apoya la sensación de aislamiento, en una unión con la obsesión con el sentido del tacto que, como decimos, desarrollaría totalmente en la década siguiente con sus proyectos de arte táctil. Los hoyos se aparecen dentro de los muros en momentos puntuales y todo esto es lo que vemos junto a alguna ventana y enrejados hasta que la cámara sale

a la calle, a un callejón muy estrecho que no da sensación de respiro a ese ambiente claustrofóbico sino todo lo contrario, para de pronto lanzarse contra la pared y continuar con ese mismo juego, a medida que la intensidad de la música aumenta en un efecto climático.

**Uno de los agujeros que se van haciendo en la pared al desconcharse. Jan Švankmajer, *J. S. Bach - Fantasy in G Minor* (*Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll*, 1965). Min. 03:32.**

El trabajo del praguense se deja entrever, ya desde este segundo cortometraje, más centrado en las sensaciones que en la narrativa intelectual. La poesía visual se mezcla de un modo emocional con las imágenes mostradas, y el montaje y los planos se centran más en intentar apelar a los recuerdos de las sensaciones provocadas por las texturas que en la acción de lo sucedido. Aunque todavía no fuese parte del surrealismo de modo oficial, Ŷvankmajer se acerca aquí a enfocar directamente a la imaginación y al inconsciente del espectador antes que a la mera plasmación intelectual y convencional de la historia, a través de un uso de la vanguardia cinematográfica de ascendencia en Dziga Vértov o Serguéi Eisenstein en el aspecto formal del montaje.

Su tercer cortometraje, *A Game With Stones* (*Spiel Mit Steinen*, 1965), producido en Austria, sería el primer ejemplo dentro de su filmografía de su trabajo con la stop-motion, animando objetos inertes. Una técnica que se convertiría en clave a lo largo de su carrera, otorgando a los objetos la vida que el propio director veía en

ellos. No en vano, el propio artista ha hablado de esa forma de animación de este modo:

> La animación de objetos reales, la metamorfosis de sus funciones en el medio real, en combinación con el hombre vivo, crea una irracionalidad concreta, que es la madre del carácter subversivo. La animación es magia y el animador un chamán. (Švankmajer, 1991, p.25)

Comenzamos el cortometraje con un paseo cercano a lo que parecen las paredes de una casa en estado de abandono. Por medio de cortes de planos detalle muy rápidos, nos encontramos ya con el reloj que será protagonista. Seguimos con ese montaje veloz para mostrar el paso del tiempo. Cuando el reloj marca las 2, un grifo que se encuentra en su parte superior se abre para dejar caer dos piedras a un caldero que hay colgando del reloj. Una es blanca y la otra negra, coincidiendo con colores contrarios en la pintura del caldero, pintado a la mitad en blanco y negro. Es en ese momento en el que nos adentramos en lo que parece ser la relación entre las piedras, situándonos frente a un montaje en el que, jugando con esos dos colores, se humaniza a los minerales dándoles vida y haciéndolos interactuar entre ellos, dando pie a un ballet extrañísimo pero con clara influencia en los musicales americanos –eso sí, después de pasarlos por un filtro de subversión absoluta–. Una vez acabado este ballet, volveremos al reloj y el cubo se volcará dejando caer las piedras al suelo.

Con el pasar de las horas, irán cayendo más rocas al caldero, y la solución narrativa será siempre del mismo estilo, en un ejemplo aun primerizo del trabajo con enumeraciones, que como iremos analizando es una de las formas narrativas que más atraen al praguense. Eso sí, a medida que avanza en la repetición, las piedras se van humanizando más en su comportamiento, llegando a crear formas al más puro estilo del manierismo del milanés Giuseppe Arcimboldo[109] con ellas,

[109] Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) fue un artista milanés conocido principalmente por su estilo manierista creando rostros humanos a partir de objetos como frutas, vegetales o flores. El propio Švankmajer lo ha citado en multitud de ocasiones como una de sus influencias más importantes, además de haber utilizado su mismo estilo repetidas veces, tanto en sus films como en sus composiciones escultóricas o pictóricas.

creando personajes que incluso bailan y recuerdan a antiguas venus y figuras rituales prehistóricas. Después, ya con gravilla en lugar de piedras, el autor se atreve incluso a crear caras dibujadas que interactúan gracias a la vida otorgada por el stop-motion, devorándose mutuamente y fundiéndose en una misma para luego resurgir, siempre hasta que se vuelca el caldero, bajo el cual cada vez se van amontonando más y más piedras.

Todo termina cuando, debido a la cantidad de piedras, primero las vemos a ellas golpeándose y rompiéndose debido a ese juego y estilo simbólico que se utiliza a lo largo de todo el metraje, para después romper el fondo del caldero y así terminar con esas relaciones entre las piedras al precipitarse, yéndose directamente al montón de debajo.

**Una piedra saliendo del grifo. Jan Švankmajer, *A Game With Stones* (*Spiel Mit Steinen*, 1965). Min. 06:27.**

Vemos en este cortometraje, por tanto, una cierta inclinación surrealista al otorgar vida a elementos inertes, dándole valores humanos y creando unas tensiones simbólicas entre ellos de tal forma que el espectador puede llegar a sufrir por el abandono de esas piedras en el final del metraje, a pesar de no ser más que elementos inorgánicos sin vida propia. Precisamente este hecho de dar vida a lo inorgánico es algo que Ŷvankmajer evoluciona desde la misma óptica

que los surrealistas cuando defendían en sus tesis lo maravilloso encontrado en maniquíes y ruinas (Breton, 1924/2009, p.29). El juego con lo inerte para crear vida a partir de lo que no la tiene es parte fundamental a la hora de comprender el cine de Švankmajer, llegando a ser, en cierto modo, una de sus obsesiones como creador. De hecho, tal y como comenta Chryssouli (2015, p.305), "crea una forma de animación que es una transformación, o transmutación, ante los ojos de la audiencia, de un objeto a sus pedazos o sustancia y viceversa; y en este aspecto, su trabajo es alquímico". Así, en palabras de Frost (2016, p.2), "el objeto animado funciona como un significante metafísico por lo natural de su inercia evidente". La relación entre la alquimia y el surrealismo la defendería el propio director años más tarde, ya formando parte del grupo surrealista, diciendo que

> hay todavía un gran malentendido con respecto al surrealismo. Los historiadores del arte lo consideran un movimiento artístico perteneciente a las vanguardias de entreguerras; otros lo definen como si estuviera más allá de la lógica y de la realidad. Incluso los políticos han empezado a utilizar la palabra como sinónimo de sinsentido. Otros confunden surrealismo con absurdo. Para los esnobs que "van según la moda", pasa por ser un "movimiento artístico". Por encima de todo, el surrealismo no es arte. (ǰ) Es un viaje a las profundidades del alma, como la alquimia y el psicoanálisis. (Švankmajer, 1995/2012, p.64)

*Punch And Judy* (*Rakvičkárna*), realizado en 1966, sería otro cortometraje ligado al mundo del espectáculo teatral de marionetas típicamente praguense, utilizando también mecanismos autómatas al comienzo representando una familia feliz, y animando después a las dos marionetas clásicas peleándose para dar de comer a una cobaya, que a su lado alcanza unas dimensiones irreales y que, recogiendo lo dicho por Michael O'Pray (1988, p.378) "expresa una indiferencia absoluta hacia el destino de la humanidad". La vida insuflada a los personajes y la extraña dicotomía entre el animal vivo y las marionetas hace ver, como expresa Kawalkami (2014, p.84) que "a través de las imágenes de marionetas híbridas y su construcción de las

películas de animación como un teatro de marionetas híbrido, Ŷvankmajer dibuja vívidamente la contradictoria relación de las cosas vivas y los poderes manipuladores de la sociedad". De todos modos, al margen de esto no es un cortometraje que en la narración siga en absoluto la línea surreal que comenzaba a tomar el trabajo de Ŷvankmajer, de tal modo que realmente nos cuenta la tradicional historia de los dos personajes de marionetas golpeándose tras una discusión. Si bien debemos reconocer, citando a Chryssouli (2015, p.320), que "simbólicamente se mofa de la humanidad, el estado y la condición humana mecanizada, y trae esto a escena para jugar contra el deseo individual primigenio por el conflicto".

Su importancia, no obstante, estaría en ciertos aspectos de la narrativa tradicional del praguense por medio de cortes veloces y desfamiliarizantes, así como agujeros que destrozan el sentido del espacio escénico apareciendo repentinamente. Curiosa es la ruptura de la cuarta pared al mostrar las manos que movían a las marionetas tanto al comienzo como al final, obligándonos a eliminar la vida que mentalmente les otorgamos durante la breve historia contada.

Ese mismo año de 1966 estrenaría también *Et Cetera*, un cortometraje realizado totalmente con técnica de animación que juega con la repetición y con la obsesión de catalogación enciclopédica que supondrá otra de las bases artísticas del praguense. Una obsesión que, tal y como señala Hal Foster (1993/1997), tiene mucho que ver con los modos de trabajo bretonianos provenientes del psicoanálisis cuando observa que

> en el juego *fort/da* y en las neurosis traumáticas, la repetición aparece comprometida a la autopreservación, a la atadura erótica del sujeto contra la pérdida del objeto o del shock del trauma. Pero la repetición también puede actuar para eliminar al sujeto como un agente apaciguador de la pulsión de muerte. Tanto en las novelas de Breton como en los textos de Freud suele ser difícil distinguir entre estas dos finalidades (como lo es determinar los grados de in/voluntariedad y dis/placer envueltos en los eventos repetitivos). Breton busca una maestría en la repetición, o al menos una atadura a estos eventos, pero habitualmente experimenta, especialmente

> con Nadja y Giacometti, una repetición que es regresiva, generalmente apaciguadora, incluso mortal. (p.32)

En este cortometraje, tras ver la palabra "*fine*" nada más empezar, vemos primero a un personaje que va saltando entre dos sillas. Primero sin nada, luego alejándolas un poco y ayudándose de unas alas pequeñas, después más lejos con alas más grandes, y finalmente con las dos juntas pero saliendo por un lado de la pantalla para volver por el otro, con alas enormes. La acción se repite una y otra vez, y las letras en diferentes tipografías que forman la palabra "etcétera" nos hacen especial hincapié en ello.

**El personaje del primer segmento. Jan Švankmajer, *Et Cetera* (1966). Min. 01:25.**

El segundo tramo nos muestra dos figuras, la primera de aspecto humano y similar al del anterior pasaje, la segunda con aspecto de animal, una especie de perro pero sin concretar. La figura 1 le va ordenando trucos a la figura 2 con la ayuda de un látigo, mientras se va volviendo más animal. Tras varios trucos, la transformación es total y la figura 2, que antes era animal, ahora se vuelve humana, coge el látigo, y hace lo mismo con la figura 1. El proceso se invierte hasta el

punto de partida, donde vuelve a comenzar. Nuevamente, las letras de etcétera nos hacen ver que se ha terminado el pasaje.

En el tercero, titulado "Casa", vemos una figura similar a la humana de los pasajes anteriores, solo que esta vez aparentando ser un recorte que se mueve sobre el papel, dejando ver un fondo que habría en una capa inferior. Esta figura, con la ayuda de un lápiz, pinta líneas para crearse una casa. Primero, al hacerla se queda fuera, así que la borra y la dibuja a su alrededor. Como no puede salir, vuelve a borrarla y vuelve a quedarse fuera. El proceso se repite, y el cortometraje termina de nuevo con las letras apareciendo, la película quemándose y finalmente mostrándosenos las palabras "*da capo al fine*".

Se trata, como se puede observar analizando lo aquí narrado, de un cortometraje con una clara vocación experimental, que crea un progreso de las acciones guiándolas siempre al eterno retorno, como si todo avance acabase llevando constantemente hasta el mismo comienzo, obligando así a la existencia de estructuras de comportamiento circulares totalmente absurdas a ojos externos, por mucho que siempre haya una finalidad concreta y cortoplacista en la que ejercitarse. Un posible relato pesimista sobre el avance constante de la técnica y el pensamiento humano, algo ante lo que Ŷvankmajer siente una profunda desconfianza tal y como queda plasmado a través de sus films. Stojanova y Gravel (2002) lo definirían así:

> los tres fragmentos de Et Cetera "Alas", "Látigo" y "Casa" presentan unos dibujos simples, bidimensionales, donde la puesta en escena expone los límites de la iniciativa humana y la futilidad del progreso, desde el momento en el que el resultado último de la acción de los personajes no es más que un retorno a la casilla de salida. (p.46)

Seguiría a este cortometraje el primer documental dirigido por él, *Historia Naturae, Suita* (1967). Supone, de un modo mucho más evidente que *Et Cetera*, la plasmación por parte del praguense de su obsesión de catalogación enciclopédica y por los gabinetes de curiosidades, dividiéndose en 8 partes (*Aquatilia*, *Hexapoda*, *Pisces*,

*Reptilia*, *Aves*, *Mammalia*, *Simiae*, *Homo*) que van acompañadas de sus correspondientes estilos musicales (Foxtrot, Bolero, Blues, Tarantela, Tango, Minuet, Polka, Vals) y divididas entre sí por un panel anunciador al que se corta desde la imagen en plano detalle de un hombre comiendo trozos de carne con un tenedor. Esta presencia musical tiene una importancia especial en cuanto al ritmo ya que, bajo un mismo motivo experimental que nos acompaña de manera continua, sí hay una evolución hacia dichos géneros, aun sin abandonar un *leitmotiv* común gracias al talento de Zdeněk Liška, músico con el que colaboraría siempre Ŷvankmajer hasta sus problemas con el gobierno en los años 70. La diferencia de géneros musicales sirve para otorgar también valores a las distintas catalogaciones animalísticas. El montaje, veloz, sincopado y basado en yuxtaposiciones, aprovechamiento de zooms y de algunos planos con animación stop-motion, tiene los rasgos característicos en el director praguense, y logra obligarnos a observar todo lo que se nos va mostrando a modo de visita a un museo de historia natural, como el propio título indica, pero a toda velocidad.

La primera parte, Aquatilia, nos muestra moluscos. Principalmente se centra en las conchas, llegando incluso a utilizarlas para un montaje de un rostro humano totalmente en la línea de Arcimboldo (de lo que ya en créditos veríamos referencia). No hay texto ni diálogo, ni lo necesita. Solo es una muestra de dibujos sacados de libros, restos de animales e incluso alguno completo. Todo ello en una mezcla que nos deja ver en tiempo récord lo complejo del mundo de los moluscos.

La segunda, centrada en los insectos, incluso deja en algún momento algún recuerdo a la animación de Starewicz.[110] Por lo demás, sigue ese mismo estilo que se marcaba ya desde el fragmento anterior, destacándose si acaso las variaciones con los distintos tipos de mariposas, creando una estética preciosista y muy colorida.

Pasamos entonces a la tercera parte, centrada en los peces, donde la animación stop-motion crea un mórbido acuario al componerse de

[110] Władysław Starewicz fue un animador ruso de origen polaco, conocido por obras como *La venganza del camarógrafo* (*Miest Kinomatograficheskovo Operatora*, 1911), en las que a través de la técnica de stop-motion animaba pequeños insectos ante la cámara.

peces disecados rodeando lo que sería el esqueleto de otro. El acercamiento brutal a la cabeza de alguno de los peces se vuelve una imagen terrorífica. Más aun cuando al mirarlo de frente parezca devolvernos la mirada.

En la cuarta, *Reptilia*, son las tortugas quienes empiezan como protagonistas, para dar paso a otros reptiles, desde lagartos hasta serpientes, salamandras o ranas. Destaca el juego visual con los ofidios, con sus esqueletos cartilaginosos así como con dibujos donde cogen formas que Ŷvankmajer aprovecha inteligentemente en un juego estético preciosista.

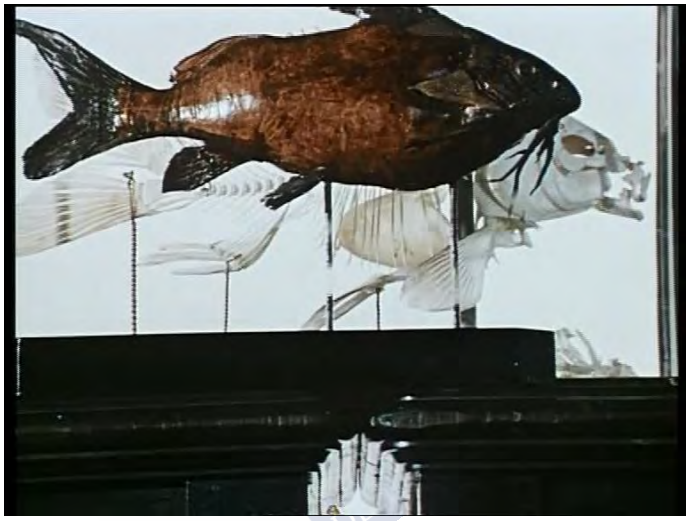
La quinta parte es la de las aves. El juego con los plumajes se vuelve obsesivo, dando pie a ese colorido y a la variación sobre los pasajes anteriores, de los cuales no abandona ni el gusto por los dibujos sacados de libros de ciencia ni por los esqueletos de los animales, llegando incluso a mostrar un esqueleto enjaulado poniendo un huevo.

Entramos en la sexta parte, la de los mamíferos. Se trata esta de una parte muy rápida, con algunos felinos y, sobre todo, varias especies de la familia de los armadillos, incluyendo uno vivo. Por medio de calaveras de animales de distinto tamaño, se hace referencia a uno comiéndose a otro, lo que da paso por yuxtaposición a la boca humana que devora carne en primerísimo primer plano y de la cual debemos destacar su importancia constante, representando cómo todos esos animales no dejan de ser comida para el ser humano, en lo más alto de la cadena trófica.

El penúltimo fragmento corresponde a los primates, mostrándolos básicamente por medio de dibujos entre los que se entremezclan algunos planos de monos reales. Los esqueletos, siempre presentes en cada una de las secuencias, no aparecen hasta el final, mirándonos directamente desde su tremendo parentesco evolutivo.

La última de las partes es la correspondiente a nuestra especie y sus inmediatos ancestros, a los homínidos en general. En ella observamos fichas del cuerpo humano abriéndose para ir dejando ver el interior del cuerpo y la cabeza, insistiendo poderosamente en el embarazo y enseñando fetos en la matriz mediante dibujos. También pasa después a la muestra de moldes del cuerpo humano, siempre sin

abandonar ese montaje rápido, cortante y sincopado que mantiene un ritmo atroz correspondido en el extrañamiento de la música, como decíamos al comienzo. Termina el cortometraje con el mismo plano del hombre comiendo, solo que en esta ocasión es la boca de una calavera la que mastica, dejando así en clara evidencia la mortalidad y finitud de toda vida y enlazándonos como especie a todo el resto del estudio sobre la naturaleza que es este cortometraje.



**Un pez nadando junto al esqueleto de otro. Jan Švankmajer, *Historia Naturae*, *Suita* (1967). Min. 03:27.**

De este modo, por medio de los enlaces por yuxtaposición, la música que a pesar de sus variaciones se obsesiona en su *leitmotiv* y su sentimiento de continuidad entre los distintos pasajes por mucho que el director no dude en dividir el metraje en lo que podríamos ver como 8 salas de un museo, se consigue aquí un estilo surrealista en cuanto al gusto por el juego a la hora de mostrar los animales muertos. Ya hemos hablado con anterioridad de la influencia de Arcimboldo, miembro de la corte de Rodolfo II, en la estética desarrollada por Ŷvankmajer. La importancia de la corte de Rodolfo II no se queda ahí, y aquí vemos que emplea el tiempo fílmico para mostrarnos la realidad de manera similar al gabinete de curiosidades del monarca, de tal modo que nos acerca a la imagen museística del mundo que nos

quiere presentar. Es como si, precisamente gracias a todo ese cúmulo de experimentaciones, Švankmajer consiguiese darnos un sueño pesadillesco sobre el conjunto de la naturaleza, la presencia de la muerte y la evolución que nos ha traído al estado actual. Como si esa catalogación sirviese como resumen efectivo del planeta y sus habitantes en sus relaciones totalmente artificiales.

En 1968 llegaría el que el propio Švankmajer considera como su primer cortometraje realmente surrealista (Noheden, 2017, p.161), *El jardín* (*Zahrada*). Curiosamente, se trata de un trabajo externamente más tradicional en su estructura y en su narrativa que los inmediatamente anteriores. Sin embargo, esa relativa normalidad formal lo emparenta directamente con Luis Buñuel, especialmente con *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) a través de lo surrealista apareciendo de improviso dentro de un entorno puramente realista y con una cierta derivación crítica hacia la burguesía y/o la clase poderosa. Al mismo tiempo, si Švankmajer en los anteriores cortometrajes ya hacía un foco especial en la capacidad de manipulación y control, en este lleva ese principio a formar parte de la historia de un modo más evidente en lo narrativo y menos en lo formal. Al fin y al cabo, el propio director llegaría a reflexionar sobre la manipulación en su diario diciendo que

> estoy convencido de que somos continuamente manipulados –por las estrellas, nuestros genes, nuestros deseos reprimidos; por la sociedad y su educación, la publicidad, cualquier represión. Debemos rebelarnos contra esta manipulación –a través de la creación, la magia, la revuelta–. Esta rebelión es el camino hacia la libertad. La libertad como tal no existe; lo que existe es la liberación. Ésta, sin embargo, no nos redime de nuestro trágico destino, sino que solo lo hace más lógico. Y la vida más plena y más alegre y, por encima de todo, con más sentido. (Švankmajer, 22 de diciembre de 1993/2010, p.209)

El praguense establece así una visión compleja sobre la manipulación y una reflexión sobre la búsqueda de la libertad individual frente a todos los poderes que podremos seguir viendo a lo largo de toda su

filmografía, tanto en los cortometrajes como posteriormente en los largometrajes.

Aquí lo que se nos presenta es la historia de dos hombres que visitan la casa de campo de uno de ellos. No sabemos ni de qué se conocen ni quiénes son, pero el propio hecho deque uno posea una casa de campo ya hace una referencia clara a cierta posición social. La sorpresa llegará para el invitado al descubrir que el jardín de la casa está cerrado por una verja formada por seres humanos de pie que se agarran las manos para evitar posibles entradas desde el exterior. Pronto sabremos que esos hombres y mujeres están allí voluntariamente, ya que el dueño de la parcela conoce extraños secretos que nos serán velados como espectadores. Así, tras ver el funcionamiento de la misma, eventualmente el visitante también termina siendo parte de dicha verja, mostrando los miedos de la mayoría de la población ante la presión ejercida sobre ellos desde las clases gobernantes. Hay que destacar en su factura que este corto fuese estrenado en 1968, justo antes de que las tropas húngaras, polacas, búlgaras y rusas invadieran Checoslovaquia para frenar cualquier tipo de comportamiento disidente.

Como venimos comentando, los trazos narrativos son más convencionales, con dos personajes de carne y hueso, diálogos y, salvo algún momento en el cual el praguense deja su impronta habitual de yuxtaposicion de planos detalle a toda velocidad, un montaje tradicional y pausado, de corte puramente narrativo. Aun así, como señala Stanislav Ulver (1991), esos cortes veloces se deben ver también en función del uso de los mismos para alterar y destruir la capacidad comunicativa del diálogo, de modo que:

> el uso del macrodetalle como signo que altera de modo agresivo la continuidad de la narración (un pellizco en la cara durante el viaje en coche, el peine que alisa cuidadosamente los cabellos del invitado, la risa vulgar de María cuando le presentan al invitado) subraya también en este caso el derrumbamiento traumatizante de las funciones comunicativas del lenguaje. El diálogo es posible, pero las frases que describen la realidad cotidiana del "campesino y cunicultor de fin de semana"

> pierden toda significación en el contexto de la casa circundada por la valla humana y, en el momento en que se debe comunicar "por qué está ahí toda esa gente", el realizador deja que el lenguaje fracase por completo. (p.8)

Es en el guion donde recae toda esa simbología nada casual que une ya irremediablemente a Ŷvankmajer al grupo surrealista, que lo acoge de buena gana gracias a esta sutil crítica tanto a la clase gobernante como a la burguesía, aceptando la manipulación para un acto tan absurdo en un principio como lo es formar parte de una verja humana.

**La verja humana, sirviendo como cierre de la casa. Jan Švankmajer, *El jardín* (*Zahrada*, 1968). Min. 04:23.**

Ese mismo año de 1968, uno de los más prolíficos de la carrera cinematográfica del praguense, también se vería estrenado uno de sus films de mayor repercusión, *El apartamento* (*Byt*). Como en el anterior, en este caso se opta por la imagen real. Sin embargo, se trata de una imagen real que se verá alterada a través de la animación stop-motion en el apartamento que da título al cortometraje creando una historia pesadillesca y surrealista en torno a un hombre encerrado en una habitación, incapaz de comprender ni controlar lo que le rodea por mucho que sean situaciones *a priori* totalmente cotidianas.

Entramos en el film con el personaje accediendo al apartamento dando volteretas. El plano es muy cerrado, y los cortes veloces son la norma de montaje. En el suelo, unas flechas parecen indicar un camino que nuestro protagonista, interpretado por el escritor y marionetista Ivan Kraus –que ya había colaborado con Ŷvankmajer en la escritura del guion de *El jardín*–, seguirá hasta una puerta. Ahí es donde comienza el calvario del personaje, cuando no sólo no puede abrir la puerta, sino que el pomo se le queda en la mano. A partir esta premisa, todos sus acciones serán infructuosas, y por ejemplo su intento de colocar un cuadro recto alterará la posición de otro situado más arriba, y cuando se suba a una silla para alcanzar este segundo, las patas se encogerán en el preciso momento en el que estaba a punto de llegar con sus dedos. Luego las patas de la silla volverán a estirarse, lanzándolo contra la pared y volviendo la silla, mediante una de las ya comentadas animaciones stop-motion de Ŷvankmajer, a su sitio al borde de la mesa. Esta clase de eventos se irán sucediendo constantemente, destacándose cuestiones como una cuchara agujereada que le impide comerse la sopa, una jarra de cerveza de tamaño variable que al llegar a su boca parece sacada de una casa de muñecas, un grifo del que en lugar de agua saldrán piedras como ocurría en *A Game Of Stones*, o un espejo en el que, al mirarse, solo verá su nuca. La historia termina cuando el también director Juraj Herz entra por la puerta, vestido con bombín y con una gallina en la mano. Éste le da un hacha al protagonista, que usa para romper la puerta y descubrir que allí sólo hay una pared en la que otra gente ha escrito su nombre antes que él, demostrando que no es el primero en alcanzar ese punto (y creando así ese pesimismo del eterno retorno y de la no consecución del ideal por mucho esfuerzo que el personaje ponga en ello).

Totalmente rodado en blanco y negro y con una ambientación sucia, el cortometraje avanza sin el más mínimo diálogo hablado, basando su ritmo en su música y en el propio montaje, tal y como gusta de hacer el director. Los elementos surreales sirven aquí como reflejo de la incapacidad del hombre para controlar gran parte de su vida, enlazándose así con esa manipulación desde un orden superior, partiendo de la pérdida de libertad al encontrarse encerrado y pasando

por todo el episodio de la comida –otro de los elementos comunes a las maneras fílmicas švankmajerianas y que viene, tal y como explica él mismo en un documental (Schmit y Leclerc, 2001, min. 42:55-45:00), de problemas alimenticios infantiles y la obligación de comer en campamentos a los que asistía–, en que nos hace ver esa imposibilidad para comer como si de un Carpanta sacado del tebeo de Escobar[111] se tratase. A lo ya citado en el párrafo anterior se suman otros elementos como un huevo cocido tan duro que parte la cuchara, la mesa e incluso se incrusta en la pared (después el protagonista, metiendo la mano en la misma, coge el huevo, pero destrozado) o un perro al que él mismo abre la puerta del armario en el que está encerrado para que salga y devore el plato principal para acabar volviendo al armario sin volver a tener importancia en la historia. A esto también debemos sumar el momento en el que se va a dormir, destruyéndose la cama para enterrarlo en medio del serrín formado y luego engancharlo mediante clavos, para después dar pie a ese episodio final con Juraj Herz y el hacha. Una secuencia que podríamos interpretar bien como el inicio del despertar de la pesadilla –aunque con el final del film veamos que no es tan sencillo–, bien como, nuevamente, esa incapacidad para descansar y soñar que no deja de ser una deriva que viene desde la libertad infantil arrebatada.

El film sigue, en sus casi 13 minutos de duración, una estructura tremendamente onírica, dando paso de una situación a la siguiente sin necesidad de mirar atrás o de retomar los elementos que ya se han utilizado, tal y como ocurre en nuestros sueños. Crea así ese tono pesadillesco para el personaje (pues a nuestros ojos las situaciones, por el patetismo y la incapacidad de sobreponerse del personaje tienden más a la comedia burlesca) y de este modo nos transporta, con esos símbolos que mencionábamos antes, a un lugar donde lo físico y lo onírico se superponen con tal relación de continuidad que seríamos incapaces de discernir sus límites. A ello habría que añadir, como señala Thomas (2016, p.249), una cierta inspiración cruel en Dadá, ya

[111] Carpanta es un personaje de cómic creado por Escobar en 1947 para la revista Pulgarcito. Sus aventuras giran siempre en torno a la comida, con el personaje haciendo lo posible para saciar su hambre, a pesar de lo cual surgen contratiempos que hacen imposible la tarea. Se trata de uno de los grandes personajes del cómic español y de la editorial Bruguera, llegando entre 1977 y 1981 a tener su propia revista, *Súper Carpanta*.

que “la serie de confrontaciones *slapstick* entre el habitante del piso y la resistencia del espacio y sus artefactos a cualquier forma de domesticación no solo recuerda a los principios absurdos del existencialismo sino también a la autoconsciencia de Dadá”.

**La cuchara agujereada representando la imposibilidad de comer. Jan Švankmajer, *El apartamento* (*Byt*, 1968). Min. 04:38.**

Todavía sin cambiar de año, debemos hablar también de *Picnic con Weissmann* (*Picknick mit Weissmann*, 1968), producido desde Austria por A. Hans Puluj. Al igual que ocurría con *A Game With Stones*, este cortometraje muestra claramente ese principio que tanto ha defendido Ývankmajer sobre la memoria y vida de los objetos a la hora de crear su arte:

> Prefiero este tipo de objetos que, en mi opinión, poseen una cierta vida interior. Junto con la ciencia hermenéutica, creo que en los objetos que toca la gente en condiciones de extrema sensibilidad se “conservan” ciertos contenidos latentes. Los objetos que poseen una carga “emocional” son capaces, en determinadas condiciones, de revelar esos contenidos, por lo que tocarlos proporciona asociaciones y analogías a nuestros

> propios destellos inconscientes. (Švankmajer, 1995/2012, p.84)

El cortometraje nos muestra un picnic ideal donde los objetos se mueven igual que lo harían si estuviesen manejados por personas, pero con la ausencia de éstas. De este modo consigue manifestar la trascendencia de sus acciones, dando de nuevo la importancia a la manipulación de los objetos por medio de la inexistencia de los seres vivos que los manipularían. Destaca al respecto de la potenciación de la ausencia humana un traje que, sobre una tumbona y con la percha ayudando a mantener su forma, crea esa sensación de falta al remarcarla con su imagen antropomórfica, hasta el punto de coger frutos de un plato para lanzar en otro las semillas tras pasar por dentro del propio traje.

También esta inexistencia humana queda remarcada en el tablero de ajedrez donde las figuras parecen crear la partida moviéndose por él, o en la pala que cava un enorme agujero delante de un armario, un elemento sobrante de la imagen tradicional de un picnic pero que cobrará sentido cuando al final descubramos en su interior a un personaje de carne y hueso –puede que el Weismann a que hace referencia el título– que será quien ocupe el agujero que se estaba cavando, a modo de tumba y logrando que esa ausencia se vuelva eterna al ser los objetos los que entierren al hombre ahora que su existencia no tiene ningún sentido práctico para ellos.

Técnicamente, se trata de un cortometraje rodado con mucho trabajo de stop-motion, como es habitual en el bohemio, aunque también diferenciándose de la mayoría de su otra filmografía por un ritmo bastante pausado en la evolución del montaje, en esta ocasión llevado a cabo por el mismo autor y creando una narrativa menos abrupta de lo habitual. Destaca la escena en la cual un balón es hinchado a través del aire que sale de la cerradura de un cajón de una mesa, para que los objetos cobren vida jugando con él pasándoselo hasta que el balón se pincha. Es en ese momento en el que la animación se vuelve más compleja, al tiempo que crea unos rasgos todavía más humanos en los objetos, creando incluso una cierta jerarquía entre ellos, pues las sillas del jardín juegan más con el balón, como niños, mientras que la pala parece molesta cuando la pelota cae

dentro de su agujero, mostrándose si acaso como la cabeza de familia haciendo el trabajo duro.

**El traje, vacío, recostado mientras descansa. Jan Švankmajer, *Picnic con Weissmann* (*Picknick mit Weissmann*, 1968). Min. 04:09.**

Vemos de nuevo cómo Ŷvankmajer emplea como base para exponer su mundo interior la vida otorgada a los objetos tal y como ya hablábamos en cortometrajes anteriores. La humanización de objetos, aprovechándose de una suerte de animismo mágico, no deja de ser una herencia directa del surrealismo. Es un principio habitual dentro de la psique humana el relacionar objetos con formas de uso y otorgarles cierta personalidad, y esto Ŷvankmajer lo aprovecha en este cortometraje que en cierto modo supone una rebelión de los objetos terrorífica pero fascinante para ganar su sitio dentro de nuestra cotidianeidad. De hecho, al respecto de este uso de lo inanimado, Ŷvankmajer (1991) ha dicho:

> La mayoría de mis películas tienen su origen en las consecuencias psicológicas de mi pasión de coleccionista. Algunos objetos me parecen tan elocuentes, que sigo pensando que, en el papel asignado en la película, no les

> he dejado decir todo cuanto saben y por eso he vuelto a darles nuevos papeles en otras películas. (p.25)

Este trabajo con los objetos cotidianos y lo que podríamos denominar como un cierto terror cotidiano continuaría en *Semana tranquila en la casa* (*Tichý Týden V Domě*, 1969), creando así una especie de trilogía temática y estilística dentro de la filmografía de Švankmajer al verlo junto a *Picnic con Weissmann* y *El apartamento*. Comienza con un hombre camuflado junto a una carretera, vigilando la casa que da pie al título con prismáticos y asegurándose de estar en el lugar correcto con un pequeño mapa que guarda enrollado en la nariz. Tras estar seguro de que ese es el sitio al que deberá dirigirse, cruza la carretera y consigue entrar en la casa. Allí conecta la luz y emplea una parte de su maleta como almohada para dormir. Al abrir la maleta, también coge un paquete que deja junto a una de las puertas de la casa hasta el último día.

A partir de aquí entramos en una estructura de repetición constante y obsesiva, al estilo de lo que el praguense ya había hecho, por ejemplo, en *Et Cetera* o en *Historia Naturae*. Nos presenta una misma idea que va sucediendo ante nuestros ojos una y otra vez con pequeñas variaciones. En este caso, la idea base es cómo el hombre se levanta, hace un agujero en una puerta y mira qué es lo que ocurre en el interior. En estos interiores, los muebles y los objetos son los protagonistas, silenciándose totalmente el audio e introduciéndose no sólo la animación stop-motion habitual en la filmografía del director, sino también efectos visuales, principalmente de desdoblamiento de la imagen y superposiciones que crean una impresión de extrañamiento en el espectador. Tras esa mirada, tacha el día correspondiente y se va a dormir. Todo cambia el séptimo día, en el que el hombre se afeita, se viste y coloca dinamita en los agujeros que ha hecho. Acto seguido se va de la casa, aunque llegando a volver a entrar para tachar ese último día antes de que explote la dinamita, dando así una importancia aun mayor a esa obsesión de la repetición.

Analizando lo que ocurre en el interior de las distintas estancias, nos encontramos en la primera un bote que gira y da vueltas sobre una mesa. Dentro del bote, lo que primero se nos presenta de modo que aparentan ser caramelos resultan ser tornillos, tal y como descubrimos

una vez se vuelca el mismo y éstos caen sobre la mesa. Uno por uno, los tornillos comienzan a moverse y se colocan sobre las teclas de una máquina de escribir, relacionando de este modo el placer infantil de comer caramelos con el disgusto e incluso la dificultad para ponerse a trabajar.

En el siguiente día, de una pared sale una lengua que va a parar a un mueble de cocina. La lengua se mueve por el mismo, abre un cajón, y comienza a lamer la vajilla que allí se encuentra, dejándola limpia de restos. Tras terminar, se dirige a una picadora de carne y, tras introducirse en ella, al otro lado irán saliendo pequeños trozos de papel con aspecto de pertenecer a un periódico, jugando nuevamente con esa relación con la comida tan común en el cine del praguense y con la destrucción del diálogo en esa simbología de los mensajes que salen al triturar la lengua, órgano con una destinación comunicativa obvia. Este es el momento en el que el hombre apartará la vista.

**Una lengua saliendo de la pared. Jan Švankmajer, *Semana tranquila en la casa* (*Tichý Týden V Domě*, 1969). Min. 07:28.**

Tercer día. Un pájaro a cuerda intenta llegar hasta un plato con semillas. Pero una cuerda atada a la manivela empleada para hacer que se mueva se lo impide. Tras varios intentos, la cuerda se rompe y el

pájaro alcanza la comida. El mueble que está junto a él (y que es lo primero que se nos ha mostrado de la habitación) parece alterarse, abriendo y cerrando todos sus cajones y puertas. De pronto, de todos ellos empieza a salir barro, que cae sobre el pájaro hasta sepultarlo totalmente. Lo último que veremos serán sus piezas saliendo del lodo. La dificultad de conseguir lo que uno quiere, la libertad y los problemas que otros poderes ponen para ello, parecen obvios elementos en la lógica simbólica empleada aquí.

Al día siguiente, la habitación que se nos muestra tiene una mesa y una silla. El único cajón que tiene la mesa en su parte media se abre dejando salir una paloma que echa a volar, aunque se nos muestran sus plumas cayendo sobre la lamparilla que ilumina la estancia. Esto se repite hasta 4 veces. Después, vemos los cuerpos desplumados de varias palomas atados juntos. Las plumas están haciendo una bonita funda para la silla, que en imitación de las aves intenta levantar el vuelo. Para ello, incluso se sube a la mesa, mas cuando salta cae contra el suelo quedando destrozada. Nuevamente la libertad individual y el freno a la misma parecen relacionarse con esta historia, y la ruptura final deja clara la relación con el momento histórico vivido en 1969 en Checoslovaquia, unos meses después de la invasión por parte de los países firmantes del Pacto de Varsovia.

Quinto día. Una chaqueta colgada en la pared. De ella sale un tubo que se dirige a un jarrón lleno de agua con flores. Entra en dicho jarrón y absorbe toda el agua. Las flores se secan y comienzan a arder. El tubo vuelve a introducirse en el interior de la chaqueta y entonces expulsa sobre el suelo todo el líquido que había sido consumido, en un ejemplo del consumismo voraz, excesivo e incluso absurdo del ser humano frente a la naturaleza.

Llega el sexto día, en el que vemos un armario y un rollo de alambre colgado de la pared a su lado. El filamento entra por la cerradura del armario y vemos cómo secuencialmente algo tira de él hacia dentro. Al abrirse el armario descubrimos una dentadura postiza que se mueve pendularmente y que con los dientes tira del alambre, que se va enrollando y cosiendo en varias pezuñas de cerdo colgadas. La operación se repite hasta que no queda más alambre fuera y dentro está ya tremendamente liado. El armario se cierra entonces.

Nuevamente la ingesta y el consumo se vuelven parte esencial del discurso de esta secuencia, dando por terminada la relación con los objetos de la casa, que no deja de funcionar como una representación de problemas de la humanidad y la propia sociedad, que el personaje intenta dinamitar viendo cómo no puede escaparse de ahí.

El cortometraje se convierte, además, en una sucesión de diferentes obsesiones del director, así como una indagación en la vida privada de los objetos, al tiempo que podríamos observar una fijación por lo voyeurístico y por la vigilancia, tomando por esa vía la idea de la manipulación que conectaría esta obra con otras del praguense. Para O'Pray (1995/2008),

> *Semana Tranquila En La Casa* es claramente política en su motivo alegórico de la vigilancia. Los horrores observados en las distintas habitaciones (...) sugieren aquellos de la propia mente espiada por las autoridades. Igualmente, pueden ser un símbolo de los horrores del estado checo bajo la dominación soviética, habiendo realizado el film al año siguiente de la supresión militar soviética del gobierno checo liberal. (p.50)

En ese mismo 1969 Švankmajer presentaría *Don Juan* (Don Šajn), un mediometraje de 31 minutos con un cariz totalmente distinto, más apartado de los cánones surrealistas, retomando en cierto modo la influencia del manierismo pictórico y el trabajo con marionetas. De todos modos, no debemos obviar que en el trabajo de marionetas del praguense,

> la insistencia en la materialidad de la marioneta para Švankmajer es un modo de enfatizar la alteridad fundamental de la marioneta, su particular estado de ni-vivo-ni-muerto. Este énfasis se puede enlazar con el surrealismo clásico y su preocupación con las cualidades desconcertantes de los maniquíes, los autómatas y los muñecos. (Owen, 2011/2013, p.195)

La historia nos cuenta cómo Don Juan quiere casarse con Doña María, que a su vez ama al hermano de Don Juan, Don Felipe, así que ella va

a explicar su deseo a su padre. Mientras tanto Don Juan, para evitarlo, manda a su bufón a pedir dinero a su propio padre para celebrar la boda cuanto antes, y ante la negativa de éste, decide ir él mismo y matarlo, llevándose después por delante también al padre de Doña María para terminar escapando al bosque. Allí acabará luchando con Don Felipe.

Como se puede comprobar, por tanto, el esquema narrativo aquí es simple y poco influyente en planteamientos surrealistas. Solamente podríamos rescatar al respecto el trabajo que hace Ŷvankmajer en cuanto a la puesta en escena, empleando personas reales con máscaras que simulan ser de marioneta, sensación ayudada por el hecho de mostrar también que tienen hilos atados a sus extremidades y a una cruz sobre sus cabezas, creando un efecto de extrañamiento absoluto pero referenciando a lo que ya había hecho en *The Last Trick* y que emplearía años más tarde en *Fausto* (*Lekce Faust*, 1994). Este extrañamiento aumenta al situar a estas marionetas en ambientes reales de modo que vuelve a explicitar una reflexión sobre el control y la manipulación. Tal y como se cita en Dr. Grob's Animation Review ("Don Ŷajn (Don Juan)", 4 de noviembre de 2013), "esta mezcla entre lo real y lo artificial da al film una atmósfera extraña y perturbadora", del mismo modo que señala Frost (2016) al decir que

> como objeto la marioneta renace para cada actuación, más que teniendo la ilusión de un carácter continuo. La "cosa muerta" de la marioneta contrasta con la presencia continuamente viva del actor y se confunde deliberadamente cuando el actor sale del caparazón de la marioneta. (p.6)

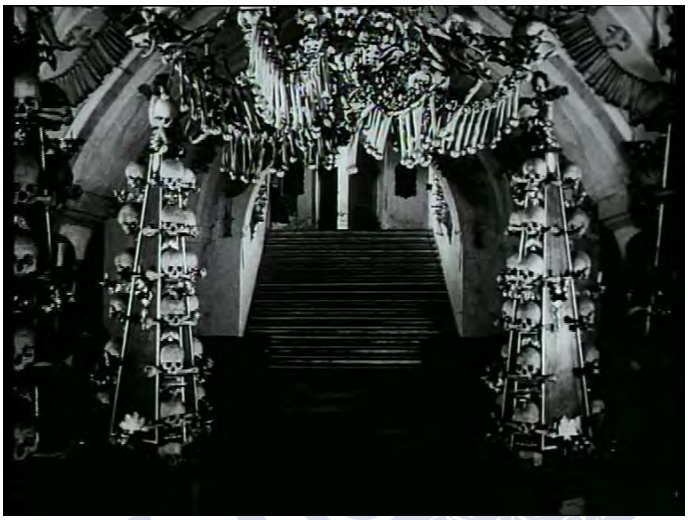
A pesar de que, como hemos visto en la carrera de Ŷvankmajer la crítica y la observación del control que efectúan los poderes fácticos sobre los objetos y los personajes son una constante, habría que esperar a que en 1970 dirigiese el cortometraje documental *The Ossuary* (*Kostnice*) para comenzar a tener problemas con los poderes establecidos. Rodado en el osario en que se ha convertido la capilla de

Sedlec, en la localidad bohemia de Kutná Hora,[112] a punto estuvo de costarle su futuro como director. Originalmente, el film fue planteado como un documental cultural con el cual las autoridades estaban de acuerdo y tranquilas respecto a la capacidad subversiva del artista. Recordemos que 1970 fue justo el momento más crítico con la cultura y la libertad creativa tras la Primavera de Praga, pero casualmente también el año en el que Švankmajer entraría de la mano de Effenberger, de manera oficial, a formar parte del Grupo Surrealista Checoslovaco. Así, frente a la idea presentada a las autoridades, en la cabeza del praguense estaba la de crear una experimentación visual que recoge su tradicional montaje de cortes velocísimos (hay algunos planos insertados de apenas unos pocos fotogramas) mezclado con un audio que responde a una visita guiada al propio osario, donde la guía comienza a enfadarse con unos niños por tocar los huesos y apenas ofrece datos. El montaje fue acusado de banal y contradictorio para las pretensiones de las autoridades morales, y de este modo Švankmajer tuvo que optar por mantener las imágenes pero montarlas sobre una banda sonora compuesta, como es habitual en su cine, por Zdeněk Lišta con música jazz y una cantante femenina cantando sobre ella el poema del también antiguo surrealista Jacques Prévert *Para hacer el retrato de un pájaro* (*Pour Faire Le Portrait D'un Oiseau)* traducido al checo. Todo ello siguiendo el ritmo visual que impone el montaje, estremeciendo en la contraposición de ambos elementos.

En ambos casos, el resultado del film es sobrecogedor, gracias a las imágenes rodadas en el interior del osario, que con sus restos humanos decorando la capilla ya dan de por sí un aura cercana a lo surreal en su correspondencia con la muerte y sus montajes con formas que podrían recordar, en la más mórbida de las variantes, a un Arcimboldo que como ya hemos visto es uno de los referentes tradicionales que se asocian a Švankmajer. Desde elementos como calaveras que son sostenidas en las piernas de querubines hasta firmas

[112] El osario de Sedlec es una capilla en la que František Rint, a finales del siglo XIX, redistribuyó los huesos de los entre 40.000 y 70.000 esqueletos humanos provenientes de las guerras husitas y de la peste negra a modo de decoración. El resultado, fascinantemente macabro, nos permite ver desde una lámpara de araña construída con al menos una unidad de cada hueso del cuerpo humano hasta el escudo de armas de la familia Schwarzenberg, que lo había contratado para tal propósito.

e inscripciones hechas con vértebras, se aprecia un sentido puramente surrealista referenciando el paso del tiempo y el tanátos de manera muy explícita. Incluso a pesar de que los arreglos fuesen hechos a finales del sigo XIX.



**La entrada a la capilla de Sedlec, coronada por los huesos. Jan Švankmajer, *The Ossuary* (*Kostnice*, 1970). Min. 02:32.**

Partiendo de esta base, el director proveniente de Praga lo tiene fácil para dar rienda suelta a su particular estilo, escogiendo imágenes impactantes que se yuxtaponen a una velocidad que hace innecesaria la animación para que veamos la relación de la vida y la muerte que se nos muestra desde un principio, cuando un caracol pasea por la cuenca de una calavera de piedra y un hombre mayor pasa en bicicleta ante la capilla. También la decisión de emplear una visita guiada a niños crea esta contraposición, más aun cuando se nos resalta en el diálogo esa falta de respeto que incluye hasta firmas en algunas de las calaveras, como también se muestra en algún plano. De este modo, como comenta O'Pray (1995/2008):

> *Kostnice*, en su casi sistemática y nerviosa filmación de formas arquitectónicas hechas de huesos humanos, es visualmente manierista y, con su banda sonora original

> con la voz de la guía del osario, se vuelve agudamente irónica y subversiva a la manera surrealista. (p.51)

Con todo, el horror de la muerte y su presencia son constantes en los 10 minutos que dura el film, y si bien la versión original es intelectualmente muy rica en matices y lecturas precisamente por la falta de importancia y respeto que parecen tener esos personajes a los que no vemos al mezclarse con la trascendencia y dureza de lo visual, el ambiente que logra la banda sonora musicalizada es terror puro, consiguiendo crear una atmósfera malsana que crea su reflexión precisamente en un horror provocado por la muerte y su presencia.

> *Kostnice* no es terror fantástico. Los huesos blanqueados y silenciosos que muestra son reales, así como las epidemias, las guerras y masacres innombrables y otras atrocidades. Estos recuerdos representan horrores no muy diferentes de los actuales; sólo la distancia histórica nos separa de ellos. (Uhde, 2002)

A pesar de los problemas con *The Ossuary*, Ŷvankmajer rodaría *Jabberwocky* en 1971 utilizando los versos del poema homónimo escrito por Lewis Carroll que se incluiría al comienzo de *Alicia a través del espejo* (*Alice Through the Looking Glass*).[113] Si el escritor inglés ya es una autor básico para el surrealismo desde el momento en el que Breton lo reivindicase como parte de su *Antología del humor negro* (Breton, 1939/2005, pp.117-118), no es extraño comprobar que para Ŷvankmajer, un autor que gusta de revisitar su infancia para encontrar sus fantasmas y su inspiración, también es una base desde la que encontrar referencias. El praguense usa así el texto para el arranque de uno de los films mejor considerados de su filmografía. Básicamente, todo el cortometraje se podría definir como un juego de niños, de manera literal. Los juguetes y diversiones tradicionales se convierten en personajes llenos de vida, de movimiento y de magia, al mismo tiempo que sucedería en la mente infantil. Todo ello, también

[113] El poema, utilizando palabras sin sentido en ninguna lengua –aunque Lewis Carroll le diese sentido posteriormente–, está considerado como uno de los mejores poemas sinsentido en lengua inglesa de la historia.

con una referencia velada al paso a la madurez que además ya se podría entrever en la obra carrolliana.

Gracias a esta idea básica, el film nos obsequia con momentos fantásticos: desde una muñeca de la cual salen varias muñecas más pequeñas destrozándola desde dentro hasta una formación de muñecos militares que se van colocando sobre una mesa de cuyo cajón van saliendo, gracias a unos bloques de construcción, diferentes castillos y edificios. Pronto saldrá otra muñeca que atacará como un monstruo gigante a esos soldados.

A nivel de trabajo técnico, el ritmo es el marcado por el montaje, con una música constantemente presente, mucha animación stop-motion y eliminando gracias a ella cualquier presencia humana que interfiera con esa vida de los muñecos una vez superada la presentación. Solamente se acerca a ello un traje que sale de un armario para ponerse a sobrevolar la habitación y si acaso, como presencia no inerte, un gato negro que destruye una y otra vez una construcción de bloques que representa gráficamente un laberinto, evitando así toda posibilidad de salida del mismo y sirviendo como enlace entre escenas.

En la presentación, formada a través de la inclusión en la banda sonora del poema sin sentido pronunciado por una voz infantil, vemos primero un armario moviéndose por el bosque después de mostrársenos la praguense torre de Petřín.[114] El armario lo observamos después dentro de la habitación, donde el proceso de crecimiento de la niña que la habita se nos presenta con fotogramas entrecortados, con ella de pequeña, ella persiguiendo una muñeca, ella junto a la pared justo antes de que ese sitio lo ocupe una mesa... Todo hasta que en el armario, abierto, una palangana con agua empiece a hervir y de ella salga un traje de verano de la niña que comienza a volar por la habitación.

[114] La torre de observación Petřín (*Petřínská rozhledna* en checo), erigida en el monte que le da nombre en 1891, es una torre de 60 metros, construida en un principio como parte de la exposición del Jubileo Nacional de Praga, y hoy en día parte del *skyline* de Praga como atracción turística. Dado que su construcción metálica recuerda a la de la Torre Eiffel y a que la altura de la torre, sumada a la del monte Petřín la eleva sobre el nivel del mar a una altura similar a la del monumento parisino, es común el hablar de ella como la "torre Eiffel de Praga".

En el resto del metraje seguimos encontrándonos escenas similares, muchas de ellas brutales hacia los muñecos, pero no debemos olvidar el hecho de que la crueldad no deja de ser un rasgo humano muy presente en la infancia, y así se debe mostrar. Desde la óptica de la realidad de los muñecos, además, tal y como dice North (2015),

> rescatando objetos de su estatus como dispositivos de la cultura de consumo, Švankmajer no les da sentimientos a través de la antropomorfosis, sino que los absuelve de la responsabilidad en los usos que los humanos les han dado. En Jabberwocky (1971), por ejemplo, Švankmajer usa muñecas y su mutilación para explorar la degradación del sujeto en el proceso de socialización. (p.334)

Por otro lado, a este principio demiúrgico del niño como ente manipulador de la vida de los muñecos, se suma la observación a través de un cuadro que vemos en una pared con una presencia masculina adulta y paternal que, mientras el laberinto no se completa, vigila todas las acciones. Una vez que sí completamos el laberinto, de modo que simbólicamente la niña consigue salir de su infancia, el hombre de la foto es tachado, especialmente en los ojos, destruyendo su poder como observador y como posible protector en ese modo en el que los padres pueden llegar a serlo, representando la libertad ganada al dejar atrás la infancia.

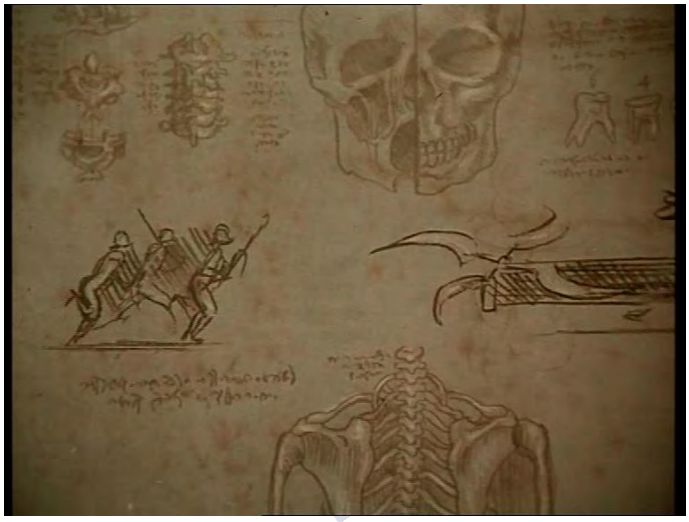
Sería en 1972 que el praguense dirigiría su cortometraje más polémico en cuanto a su relación con las autoridades, *El diario de Leonardo* (*Leonardův Deník*). Esta obra sería denunciada en su exhibición en Cannes ante las autoridades checoslovacas por parte de un crítico, acusada de no tener ningún valor socialista. De este modo se convertiría en uno de los films malditos del director, que no volvería a estrenar nada hasta 1979, con *El castillo de Otranto* (*Otrantský Zámek*), un film cuyo rodaje había empezado y que fue paralizado por los motivos arriba expuestos en 1973. Respecto a *El diario de Leonardo*, en palabras de su propio director,

> iba a ser una ojeada al cuaderno de bocetos de Leonardo, sin mayor ambición que mostrar todo lo que puede hacer la animación. No quiero decir que engañase expresamente a las personas que autorizaban mis proyectos. La realidad del momento se imponía en el curso del rodaje como por una fuerza propia. (...) Ya en el curso del rodaje de *El diario de Leonardo*, pero, sobre todo durante el montaje, empezaron a aparecer como automáticamente analogías con el tiempo presente; por eso pedí que me proyectaran algunos viejos noticieros y la realidad se introdujo por su propia fuerza en la película. (Švankmajer, 1991, pp.23-24)

En *El diario de Leonardo* se nos muestran una serie de yuxtaposiciones de imágenes sacadas de los bocetos dejados por Da Vinci –animados con mucha delicadeza– con imágenes documentales llenas de acción y movimiento, desde un bombardeo o casas cayendo hasta gente trabajando, pasando por muchas imágenes deportivas, con carreras, combates e incluso fútbol, creando así una mixtura entre esa perfección humanística proveniente del renacimiento italiano y la realidad cruda y mucho menos optimista que el bohemio ve a su alrededor. Todo el metraje está bañado una vez más por la música de Zdeněk Liška, y en este caso el ritmo de la misma da el punto de belleza extraña a las imágenes, consiguiendo que las yuxtaposiciones se vean afectadas en su significación, aun de manera inconsciente, por la fuerza de lo que suena. De este modo,

> lo que iba a ser un virtuoso ejercicio de animación de los dibujos contenidos en los cuadernos de bocetos de Da Vinci, se transforma en su fase de montaje al contraponer el director viejas imágenes de archivo a los dibujos de Leonardo. Los *encuentros fortuitos* generados por las analogías que se originan condicionan nuestra mirada y la obligan a reaccionar ante la brutal incursión de la realidad en el reino de la fantasía. De la fricción surgirá un nuevo discurso que transfigura la estilización original en negación subversiva. (Ayala, 2010, p.129)

Es destacable la mirada que el famoso autorretrato de Da Vinci parece hacer al mundo moderno, empleando para ello la mezcla de su boceto de diseño médico del ojo humano, que al alejarse en el plano permite ver la cara, siempre severa, como rechazando esas imágenes que se nos mostraban. Todo este trabajo con los bocetos y estudios de Leonardo pasados a animación da como resultado, no obstante, una obra de una enorme belleza y perfección en sus líneas, dejándose fluir por la textura del papel y de los trazos.



**Las animaciones, corriendo por entre los bocetos de Leonardo. Jan Švankmajer, *El diario de Leonardo* (*Leonardův Deník*, 1972). Min. 08:15.**

Destacan especialmente las peleas a caballo, engarzadas en los momentos más extraños del film, en los que la relación entre animación y realidad se vuelve más palpable, con una especie de reflexión sobre la evolución humana, al mostrar un boceto de la cabeza de Leonardo moviéndose a los lados en expresión de negación y el papel en el que está el dibujo cerrándose en una bola. Un recurso, este, que emplea en más ocasiones para reiniciar ese boceto, ese intento de comprensión del ser humano y de cierta búsqueda de armonía y perfección que no parece hallarse por ningún lado. También, justo después, el momento en el que otros dos dibujos, uno

de un carro y otro con dos guerreros a pie, se mezclan por los escritos de Leonardo, moviéndose por ellos con total libertad hasta que el carro, como representación del progreso, acaba por arrollar a los hombres. Nuevamente, esa reflexión pesimista sobre el ser humano es puesta sobre el papel de manera evidente, especialmente al quedarse los hombres muertos entre la cabeza y el cuerpo de un esqueleto en una imagen ya impactante de por sí. A pesar de todo, también deja sitio para cierta esperanza en algunos momentos donde vemos la superación humana, pero de todos modos el film termina con la bola de papel quemada tras haberse lanzado una bala desde un cañón que una cara recogía con la boca, escenas de basura, inventos de Da Vinci y un último plano de un grupo de jóvenes, combinado todo ello con un *crescendo* de la música.

Es curioso el hecho de que, a pesar de no tratarse de un cortometraje del que se deduzca un discurso político tan marcado como en otras obras anteriores, fuese en este en el que las autoridades encontrasen un problema con el autor. De este modo, Švankmajer se vería obligado a apartarse 6 años de las cámaras. Un tiempo que el praguense dedicaría a experimentar con otras artes, especialmente en el campo de lo que denominaría arte táctil, estudiando y comprendiendo mejor la relación sinestésica e imaginativa de los sentidos a los que hemos atendido menos en las artes. Así, llega a decir:

> Creo y asumo que una percepción sinestésica tacto/vista no será ni más ni menos frecuente que la percepción oído/vista. En cualquier caso, en principio puede asumirse que una capacidad humana para percibir objetos a través del tacto se iguala a la capacidad de visualizarlos. Por tanto, estas capacidades existirían en una escala de "ceguera" táctil, desde "miopía" táctil, "monocromatismo" (ceguera de las estructuras, ceguera de las formas), "daltonismo" táctil, etc, hasta casos de sinestesia (tacto/vista, tacto/oído) o hasta una capacidad táctil parapsicológica. (Švankmajer, 1983/2014, p.19)

Tras esos años de sequía cinematográfica en los que solamente llegaría a colaborar en una producción ajena como *Nick Carter: Aquel*

*loco, loco detective* (*Adéla Ještě Nevečeřela*, Oldřich Lipský, 1977) en tareas de animación creando una planta carnívora, Švankmajer al fin estrena *El castillo de Otranto* en 1979. Una curiosa adaptación del libro de Horace Walpole, moviendo la acción a Otrhany, un pueblo de Bohemia que por similitud fonética puede haber dado confusión a la hora de ambientar lo ocurrido en la novela, que aquí se da por verídico por parte de un estudioso al que se entrevista a modo de documental.

Las explicaciones del investigador hacia un entrevistador se van mezclando con imágenes de animación en la cual se nos va contando la historia a muy grandes rasgos. Tan grandes que, de no conocer la obra original, se hace difícil comprender el discurso narrativo aquí expuesto. El punto más interesante del film es el humor cínico que recuerda a lo hecho por el autor en *The Ossuary*, aunque acercándose al documental desde el lado diametralmente contrario, mezclando la realidad y la ficción para crear un producto que se ríe al tiempo que homenajea, como reza un texto en los créditos finales, a los investigadores que tienen su existencia basada en la mistificación.

Más allá de la influencia gótica del relato original de Walpole, los elementos surrealistas aquí no abundan desde una óptica narrativa, e incluso la experimentación está poco explotada. La mezcla de imagen real y animación se da totalmente cortada en dos planos existenciales que nunca confluyen, resultando así un cortometraje interesante por el trabajo de guion y por la acidez cínica que destila, además de la importancia en la carrera del praguense tras ese período de experimentación en artes alejadas de la cinematografía.

A este cortometraje le seguiría *La caída de la Casa Usher* (*Zánik Domu Usherů*, 1982). Otra adaptación, en este caso del reconocido y muchas veces adaptado relato de Edgar Allan Poe[115] ya que las autoridades solamente le permitían volver a la dirección si trabajaba sobre historias ajenas. No obstante, la decisión artística de Švankmajer no deja de ser sorprendente, pues la historia se cuenta a través de una

[115] El relato había sido adaptado, en 1982, en más de 5 ocasiones, tanto en largometrajes como en cortometrajes, destacándose especialmente la adaptación que Roger Corman haría en 1960, protagonizada por Vincent Price al comienzo de su denominado "Ciclo Poe" y la dirigida en 1928 por Jean Epstein, una de las consideradas obras maestras del impresionismo en el cine. Como curiosidad, citar que ese mismo año de 1982 Jesús Franco también estrenaría una versión propia del relato en España, añadiéndole multitud de elementos de corte *exploitation*.

narración en off sobre imágenes en las que jamás vemos a ningún personaje humano. De este modo dota, una vez más, de vida e importancia primordial a los objetos, desde la silla donde entendemos que se sienta Roderick Usher hasta el ataúd que contendrá a su hermana y que se moverá solo hasta el mausoleo donde debería reposar. Una decisión que de por sí ya nos introduce directamente en ese mundo onírico que envuelve la cinematografía švankmajeriana, creando las sensaciones desde la importancia de lo inanimado y de esa "memoria" que los objetos arrastran para crear en el espectador las sensaciones adecuadas. En el análisis de la obra no podemos escapar del hecho de que en estos años el autor había profundizado en sus investigaciones y experimentaciones con el tactilismo, y este film busca en gran modo representarse como una especie de extensión de este camino artístico, como él mismo explica cuando dice:

> Desde los años ochenta (*La caída de la Casa Usher*, *Dimensiones del diálogo*, *El pozo, el péndulo y la esperanza*), he procurado evocar estas sensaciones táctiles ignoradas o reprimidas y he intentado enriquecer el arsenal emotivo de medios de expresión empleados en la realización de películas. (Švankmajer, 1998/2012, p.144)

La búsqueda sinestésica táctil choca con el goticismo de la narración, tomada directamente del relato de Poe y que no hace sino ayudar en la visión mental pesadillesca de lo que ocurre en la casa y en la visita del protagonista a su viejo amigo Roderick Usher. De hecho, al respecto del uso de lo táctil en el imaginario onírico del praguense, Jordi Costa (2014a, p.89) ha llegado a decir que "lo onírico en Švankmajer nunca es etéreo, ni inasible, sino que es material y orgánico, rugoso, áspero, lleno de violentas texturas que, a través de la sinestesia, proponen una suerte de erotismo (o pornografía) del conocimiento reprimido".

Rodado con un estilizado blanco y negro y dejando que la stop-motion lleve la intencionalidad más clara en cuanto a la técnica visual, destaca lo sombrío y lo sucio de todo lo que vemos, dándole fuerza al relato y creando una suerte de simbiosis entre lo que se nos cuenta y lo que ocurre ante nuestros ojos, aunque desde luego no redundando lo

uno en lo otro y apoyando así la visión táctil de la historia a través de nuestra imaginación. Destaca especialmente el momento en el que la narración explica los juegos artísticos en los que se deleitan los dos amigos, mientras precisamente en pantalla vemos el juego artístico de Ŷvankmajer, con material para escultura siendo manejado y variando de forma y tamaño, en lo que es una exposición clara de sí mismo hacia el espectador. También destaca el trabajo de la stop-motion que no hace sino subrayar la importancia de los objetos que aquí se nos presentan como personajes, en ese juego surreal y sumamente imaginativo que se nos propone, dejando que la asociación de objeto, uso, significancia del mismo y narración sea lo que realmente opere en nuestra cabeza para generar el relato, del cual terminamos teniendo la sensación de haber visto mucho más de lo que en realidad se nos ha mostrado.

**El espacio vacío de personajes sirve para profundizar en las sensaciones más sensoriales. Jan Švankmajer, *La caída de la Casa Usher* (*Zánik Domu Usherů,* 1982). Min. 08:51.**

Ŷvankmajer rodaría ya como autor completo en 1982 *Dimensiones del diálogo* (*Možnosti Dialogu*), uno de los cortometrajes más reconocidos de la carrera del artista, habiendo ganado el Oso de Oro a mejor cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Berlín y el

Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy entre otros. Se trata de un tríptico donde recupera gran parte de su imaginería habitual. Primero en el plano técnico, pues la animación stop-motion y con plastilina es la base sobre la que trabaja, además de un montaje acelerado y con planos detalle de los objetos que interaccionan. Segundo, en el gusto por la estructura de repetición con variaciones que se puede ver en tantos otros cortometrajes del praguense, ejemplarizado en los ya comentados *Et Cetera* o *A Game With Stones*.

Lo que se nos ofrece aquí, en la primera parte de este tríptico, es lo que se da en denominar "Diálogo Fáctico", en el que tres sujetos, compuestos a modo totalmente arcimboldiano (uno con comida, otro con utensilios de cocina y otro con material de oficina) se van destrozando mutuamente en una especie de piedra-papel-tijera en el que el sujeto compuesto de utensilios de cocina se traga al de comida para luego deglutirlo en trozos más pequeños, el de material de oficina hace lo propio con el de utensilios de cocina y el de comida ídem con el de material de oficina. Esta estructura la vemos repetida una y otra vez, con los pedazos cada vez más pequeños hasta que forman una masa que permite crear una cabeza humana perfectamente visible y esculpida en plastilina, que al devorar otra devolverá un molde exactamente igual.

En el segundo fragmento, el "Diálogo Pasional", un hombre y una mujer esculpidos en plastilina comienzan a besarse y a tocarse, fundiéndose literalmente en uno durante el acto sexual. Una vez terminado y de nuevo con ambos sentados a los lados de una mesa tal y como estaban al comienzo, un pequeño pedazo de plastilina sobrante queda encima de la misma. Podríamos entenderlo perfectamente como un hijo, fruto de esa unión, o del propio germen de la relación, que primero intenta acercarse a ella, que lo rechaza, para que luego él haga lo mismo. El pedazo vaga entre ambos hasta que el hombre lo coge para lanzárselo a ella y de este modo comienza una pelea en la que la pareja se destruirá mutuamente, nuevamente fundidos en uno pero de un modo más caótico que en la unión sexual.

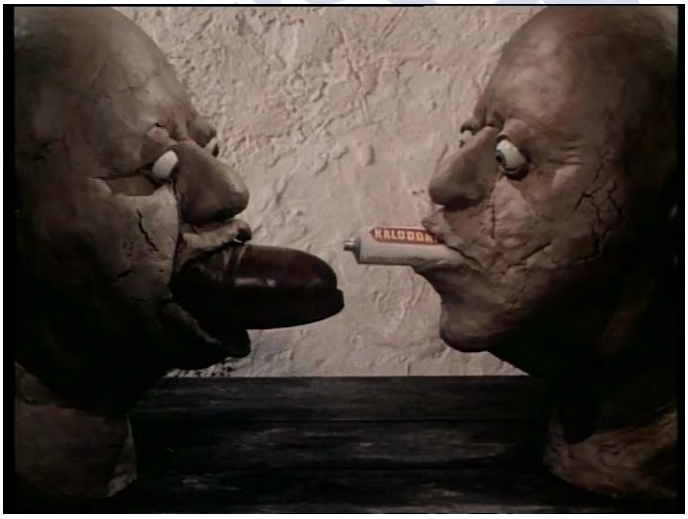
El tercero de los diálogos es el "Diálogo Exhaustivo". En él, las cabezas de dos hombres mayores están enfrentadas. De la boca de una

de ellas sale un cepillo de dientes y de la otra un tubo de pasta. Dos objetos que, al juntarlos, hacen su función lógica. Lo mismo ocurre con un trozo de pan y comida untable, un lápiz y un sacapuntas y un zapato y un cordón. La perspectiva gira 180º y la escena parece empezar a repetirse, pero los objetos dejan de cuadrar. Al cepillo le aparece el sacapuntas, al pan la pasta de dientes, y así hasta ir repitiendo todas las posibilidades entre ellos. Nuevo giro de la perspectiva y los objetos se enfrentarán consigo mismos. Una vez terminado el proceso, ambas cabezas están casi destruidas y extenuadas, con la lengua –con la que sacaban el sacapuntas–, fuera y al borde del colapso.

**Un hombre arcimboldiano hecho a partir de elementos de la cocina. Jan Švankmajer, *Dimensiones del diálogo* (*Možnosti Dialogu*, 1982). Min. 01:29.**

La intencionalidad, como es obvio desde el título, está en una representación de diferentes problemáticas comunicativas, desde ese reduccionismo dialectal del primer esquema en el cual las diferencias se han convertido en uniformidad, hasta esa unión y después destrucción de la pareja, terminando con ese fragmento final donde el problema, que no existe al comienzo, acaba por ocurrir cuando los objetos no se alinean adecuadamente. Lo importante aquí no es solo el

mensaje directo sino el modo de representarlo, primero con construcciones sacadas del imaginario arcimboldesco más puro y planteándose con la comida, la cocina y la oficina, o lo que es lo mismo, los placeres, el hogar y la responsabilidad destruyéndose mutuamente –además de, como ya hemos visto, jugando un papel importante en su concepción tactilista del cine–. En el segundo, se crea la diferencia entre el amor y el odio de la pareja por un pequeño gran elemento disruptor que hace que todo varíe entre buscar el bien mutuo o intentar sobrevivir sobreponiéndose uno al otro. El final, que se puede ver como la incomunicación del gobierno para dar lo necesario, se puede interpretar también como el entendimiento que parece someterse solamente a la casualidad más que a la causalidad de las intenciones de ambos interlocutores, una vez han pretendido dar el nivel más exhaustivo a dicha conversación, generando más disensiones que acercamientos por mucho que al comienzo sí estuviesen en unos puntos comunes.




**Los dos personajes enfrentados, mezclando un zapato y la pasta de dientes. Jan Švankmajer, *Dimensiones del diálogo* (*Možnosti Dialogu*, 1982). Min. 09:35.**

La capacidad subversiva de *Dimensiones del diálogo* no pasaría desapercibida para las autoridades, y de hecho llegaría no solo a ser

prohibida, sino que, como el propio director comenta, "se mostró a la comisión ideológica del Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco como un ejemplo de lo que debía evitarse" (Švankmajer, 1995/2012, pp.55-56). No obstante, su prohibición en este caso no afectaría a su carrera creativa, permitiéndosele seguir rodando, aunque siempre bajo el fuerte foco de las autoridades.

Su siguiente cortometraje, *Down To The Cellar* (*Do Pivnice*, 1983), explora libremente sus propios miedos infantiles con el sótano que había en la casa de su infancia, como él mismo explica en el documental *Les Chimères Des Švankmajer* (Schmitt y Leclerc, 2001, min. 17:20-18:40). Al fin y al cabo, tal y como señala Jonathan L. Owen (2011/2013, p.50), "Jan Švankmajer describe su infancia como su 'alter ego', sugiriendo que la infancia no se limita a una fase temporal sino que representa una forma específica de consciencia cuyos procesos de pensamiento están presentes eternamente, aunque habitualmente reprimidos".

El cortometraje comienza con un aspecto realista, con una niña descendiendo con una cesta hacia el sótano de un edificio. En su camino se cruza un par de vecinos: un hombre mayor que le ofrece un caramelo y una señora que limpia la escalera. También un gato negro la espera junto a la puerta de dicho sótano. Cuando ella atraviesa la puerta, con una pequeña linterna se va iluminando el paso. Es aquí donde la fantasía y la imaginación de Švankmajer entran en acción.

Los terrores de la protagonista y del propio director, que de hecho escogió a una niña para representarse pues consideraba estos miedos más cercanos a su parte femenina (Schmitt y Leclerc, 2001, min. 18:40-19:05), comienzan a gestarse ante la oscuridad y extrañeza del sótano. De ese modo, frente a unos zapatos que asoman y se esconden desde las distintas estancias en que se divide el sótano (ella va a la nº 37, tal y como sabemos por la llave que lleva en su cesto) la niña llega a asustarse, perdiendo el *rohlik*[116] que se iba comiendo y provocando que un montón de zapatos viejos animados en stop-motion lo cojan para comérselo ellos como si de ratas se tratase. Pronto se encuentra con una pala que recoge carbón ella sola, y posteriormente con el

[116] Por *rohlik* hacemos referencia a un tipo de pan típico en Checoslovaquia, que es una especie de barra pequeña de pan blanco que se hace enrollando la masa.

mismo hombre que vio en la escalera, que ahora se acuesta en una cama de carbón, invitándola a ella a hacer lo mismo en una cuna que tiene dentro de su estancia. Del otro lado, la niña ve a la señora que limpiaba cocinando pasteles con tierra, y persiguiéndola para que se coma uno. De este modo, ese simple camino comienza a complicarse enormemente por todos esos terrores infantiles plasmados dentro del sótano lóbrego al que la protagonista se enfrenta.

Para cuando llega a la estancia nº 37, la pequeña comienza a coger patatas de un arcón, ante la sorpresa de que todas las que recoge escapan de su cesto para volver al mueble en el que estaban guardadas. El fracaso de su misión se presenta de nuevo como un terror, menor pero esencial. La niña, con inteligencia, termina por conseguir llevarse las patatas, pero el gato entra en acción y, justo cuando ella consigue salir del sótano, la tira al suelo haciendo que los tubérculos desciendan libres hasta perderse en la oscuridad, obligándola a tener que bajar, de nuevo, a cumplir con su misión.

**El hombre tumbado en la cama de carbón. Jan Švankmajer, *Down To The Cellar* (*Do Pivnice*, 1983). Min. 06:19.**

Referencias aquí, por tanto, a todo lo desconocido y al terror que nos causa, expuesto de un modo totalmente personal, así como al miedo al fracaso en lo que nos proponemos y a la dificultad para obtener esas

metas, entrando en lo más recóndito, en este caso representado por un sótano oscuro y con ese descanso falso o incluso invitación sexual del hombre en la cama de carbón o esa comida no placentera que se propone a la niña como posibilidades de actividades que también impedirían la consecución de la meta al tiempo que elementos fantásticos. Por otro lado, también debemos destacar al gato negro, guardián entre ese mundo de pesadilla y el mundo exterior, que ya hacía acto de presencia en otros cortometrajes como *Jabberwocky*. Una narrativa, si se quiere, bastante onírica pero muy directa, consiguiendo gracias a ello y a la narración totalmente visual y carente de diálogos, mezclada con un montaje de planos muy cerrados, un ambiente brutalmente pesadillesco que, como comenta Noheden (2017),

> fusiona la realidad y la imaginación de un modo que recuerda tanto a la lógica del sueño como a los vuelos fantasiosos de un niño, lo hace con una materialidad tan tangible que atrae a la propia imaginación del espectador a la ecuación. (p.161)

Para su siguiente cortometraje, el praguense volvería a la adaptación, creando una mezcla entre los relatos *El pozo y el péndulo* (*Pit And The Pendulum*) de una de las figuras literarias favoritas de Švankmajer, Edgar Allan Poe[117] y *La tortura de la esperanza* (*La Torture Par L'espérance*) de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, para dar a luz *El pozo, el péndulo y la esperanza* (*Kyvadlo, Jáma A Naděje*, 1983).

Contado desde una perspectiva absolutamente subjetiva, introduciéndonos como espectadores en la mente del protagonista y sus pensamientos, usa como únicos recursos la imagen y el sonido para, de nuevo, recoger parte de esa influencia de sus teorizaciones sobre el tactilismo y la imaginación. Ninguna palabra se escucha, y lo único que utiliza diálogo verbal es lo que se nos escribe por texto en pantalla: un par de pedazos de los relatos para situarnos mínimamente en la historia.

[117] No en vano además de los dos cortometrajes comentados aquí, también adaptaría otros dos relatos de Edgar Allan Poe en *Lunacy* (*Šílení*, 2005): *El sistema del Doctor Tarr y el Profesor Fetjer* y *El entierro prematuro*.

Vemos, en un comienzo, cómo dos encapuchados con apariencia de monjes llevan a nuestro protagonista hacia el oscuro pozo donde será atado mientras observa el péndulo con forma de hacha bajar hacia él. Esto nos lo muestra la cámara desde la perspectiva del personaje: sus manos, los encapuchados en contrapicado y el suelo sobre el cual nos llevan. Es entonces cuando leemos el fragmento escrito en pantalla del relato de Poe. Estos encapuchados, que guían y controlan la tortura, se pueden relacionar con el trabajo obsesivo y común del praguense a la hora de analizar personajes manipulados y fuerzas ajenas que ejercen poder sobre el protagonista.

Tras esto, la visión subjetiva de nuestro personaje nos muestra lo poco que veremos de la habitación: un techo donde hay un esqueleto dibujado y en cuya boca hay un agujero por el cual pasa el péndulo, en algún lugar indeterminado un pozo excavado en el suelo, a la izquierda un saco cuyo contenido está vaciándose y que hace de contrapeso al péndulo mediante un complejo sistema de poleas y un punzón que lo va agujereando y finalmente, a la derecha, un plato con algo que parece carne triturada mezclada con barro. Y por supuesto, las manos, pies y torso de nuestro protagonista atados al camastro en que se encuentra. Todo ello con planos detalle y movimientos rápidos y nerviosos, transmitiéndonos el malestar del personaje al juntarse con la fotografía en blanco y negro basada en el claro-oscuro y la luz puntual propios del expresionismo. Una línea estética que se mantendrá durante todo el resto del cortometraje.

Tras esto, el personaje intenta zafarse sin éxito, y comienzan a entrar las ratas en la habitación. Unas ratas que se dirigen, ineludiblemente, al plato de carne. Mientras tanto, el mecanismo sigue funcionando y el péndulo se sigue aproximando. Hasta que nuestro protagonista decide coger carne del plato y untarla en las correas que le atan el cuerpo, consiguiendo gracias a esta idea que las ratas se dirijan a roerlas para, así, liberarse.

Ya desatado y sintiéndose libre, una pared se ilumina, mostrándonos en ella varios diablos y monstruos dibujados (hechos por la propia esposa del director, la artista Eva Švankmajerová), y a través de sus ojos y bocas, llamas. La pared comienza a moverse por medio de un raíl, acorralando al personaje contra el péndulo y el

agujero. Es el infierno intentando tirar al personaje al abismo. Por si fuera poco, todos los demonios están articulados y se mueven, al tiempo que lanzan llamas contra el frente y alargan sus lenguas, que en realidad son cortantes cuchillas que atraviesan la carne de la mano del protagonista. La presión va en aumento mediante el montaje, el movimiento mecánico propio de autómatas, los planos detalle y el sonido hasta que él, gracias a colocar el plato contra la rueda, consigue frenar una de las dos mitades que componían la pared, desestructurándola y desarmando en gran medida el mecanismo, creando de este modo un espacio por el cual escapar.

**La pared, aparentando estar llena de demonios, diseñada por Eva Švankmajerová. Jan Švankmajer, *El pozo, el péndulo y la esperanza* (*Kyvadlo, Jáma A Naděje*, 1983). Min. 06:39.**

Al otro lado de la pared se nos muestra una puerta entreabierta. Avanzamos hacia ella y al abrirla vemos un pasillo oscuro y antiguo, propio de un templo medieval o unas catacumbas. Cruzamos ese pasillo sintiendo los pasos del personaje gracias al movimiento de la imagen y de pronto otros dos encapuchados como los del comienzo pasan portando un caldero y extraños instrumentos. La luz, con su juego de sombras, sigue resultando inquietante y no parece augurar nada bueno. Tras seguir avanzando por los pasadizos, encontramos

una puerta tras la cual parece haber otra sala de torturas y un encapuchado trabajando en ella. Solamente vemos los pies de la víctima pero no es necesario nada más, el terror que siente el personaje es el mismo que el nuestro y sale corriendo hasta llegar a un agujero en el techo por el que parece poder escapar.

Fuera, un bosque tupido y una cámara con una distancia focal limitada solamente nos dejan ver una serie de ramas cruzándose en lo que supone la parte más luminosa del cortometraje. Todo parece haber terminado, pero allí surge otro de los encapuchados, que se acerca con los brazos extendidos hasta hacer un fundido a negro con su túnica. El film ha terminado, salvo la cita de Villiers de L'Isle-Adam, que seguía pendiente desde el comienzo.

Una historia de desesperación que, a través de permitir que sea el tono de relato gótico el que se imponga, busca un desarrollo que a través del tactilismo nos crea el malestar desde un trabajo sinestésico visual/táctil. De este modo la narración absolutamente cinematográfica crea un ambiente más propio de una pesadilla, alcanzando la psique y creando un desasosiego absoluto en el espectador. Tal y como expone Mendoza Sánchez (2016):

> La identificación no se logra a través de elementos convencionales como la indumentaria, la gesticulación o los diálogos de los actores, sino que se apela a la sensibilidad del espectador a través de las ausencias visuales e incluso de cualquier signo humano en los personajes que aparecen a lo largo de las secuencias, en vista de que es el sufrimiento aludido el que genera una reacción emotiva en el receptor. (p.288)

El cortometraje volvería a provocar enfrentamiento de las autoridades con el autor, asumiendo que sus oscuros monjes no eran sino una representación del propio sistema y que esa referencia inquisitorial velaba una crítica hacia el poder de limitación de libertades hacia los artistas y ciudadanos. La cita del relato de Poe del comienzo, hablando de cómo la idea de la revolución entraba en el alma del protagonista, tampoco ayudaría en el juicio que sufriría Ÿvankmajer, al considerarse como una incitación a la violencia contra el gobierno.

La animación švankmajeriana más pura y reconocible volvería a ser protagonista cinco años más tarde en su siguiente cortometraje, *Virile Games* (*Mužné Hry*, 1988). En este cortometraje el fútbol se nos presenta como un espectáculo hiperviolento en el cual los dos equipos puntúan en función de cuantos rivales asesinen. De este modo, como señala Wells (1997, p.191), "el espectador está claramente envuelto en una fantasía sádica y masoquista, facilitada por el contexto del partido de fútbol". Para eso, contamos con un personaje real (Miroslav Kuchař) que en su piso, totalmente rodeado de banderas y fotografías de fútbol, se dispone a ver un encuentro por la televisión mientras bebe varias cervezas. En el campo, los aficionados (que vemos en el aparato mediante imágenes de archivo) se disponen a disfrutar también. Los jugadores entran al terreno de juego desde el vestuario, siendo muñecos de apariencia exactamente igual a nuestro protagonista humano, pero con camisetas de ambos equipos. El partido se juega con esa regla violenta que comentábamos y las jugadas se ven efectuadas por esos muñecos combinados con el propio actor con alguna de las dos camisetas, animándolo todo en stop-motion y con un montaje veloz en el cual se destacan momentos en los cuales vemos imágenes estáticas de jugadores reales yuxtapuestas en milésimas de segundo combinándose con una música cortada al ritmo del montaje.

Las muertes se producen siempre en primer plano, atacando la cabeza de los contendientes hecha en plastilina con multitud de efectos violentos. El praguense nos muestra desde el aplastamiento de una testa hasta otra siendo cortada con unas tijeras. Junto al estadio dos personajes, también con la cara del actor, construyen ataúdes para todos los difuntos al ritmo al que los camilleros se los van llevando. Todo continúa en stop-motion y con ese mismo estilo técnico del resto del cortometraje.

Dicha técnica cambia de línea en el descanso del partido, donde la cámara, estática, nos muestra la televisión con un programa de gatos haciendo monerías. Cuando da comienzo la segunda mitad del encuentro, nuestro protagonista vuelve a sentarse ante la pantalla y los jugadores, en un lance, cuelan la pelota en su apartamento, terminando de jugar su personalísimo partido en el propio salón mientras los

espectadores del estadio, nuevamente gracias a imágenes de archivo, saltan al terreno de juego. El cortometraje termina cuando, ya terminado el encuentro y sin más futbolistas, el árbitro pita el final y nuestro protagonista apaga la televisión.

**Un jugador al que le han clavado un grifo en la cabeza. Jan Švankmajer, *Virile Games* (*Mužné Hry*, 1988). Min. 03:40.**

Cortometraje que se maneja en los códigos estilísticos clásicos del praguense, pero en un estilo violento muy crítico con la brutalidad y el espectáculo bárbaro que para muchos espectadores es el deporte, en el cual vuelcan toda su agresividad y necesidad de desahogo emocional. Partiendo de esta base, es precisamente esa tremenda violencia en la que no importa nada el encuentro sino el desahogo donde el personaje se plasma a sí mismo en cada uno de los hombres que aparecen en pantalla (a excepción de los restantes espectadores), y a medida que bebe parece ganar en dramatismo y en falta de sentido de juego para convertirse en una masacre de tal nivel que alcanza su piso, e incluso él acaba por matar a un jugador al sentarse, sin darse cuenta, sobre su cabeza. La simbología es directa, y la percepción mental del personaje es lo único que nos importa en este cortometraje que muestra esa visión terrible y violenta de la competición. Es destacable la reflexión

de Wells (1997) al respecto de lo barbarizante y la separación de la política, cuando dice que

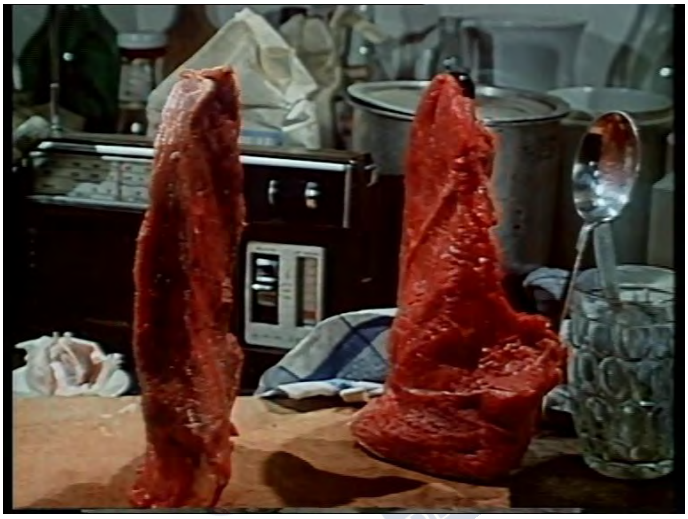
> los impulsos primarios no están contenidos en los aspectos regulativos del juego, al igual que tampoco en el contexto normal de la existencia diaria, y emergen a través de actos crueles y asesinos. Sin embargo, estos no son actos premeditadamente politizados, sino la consecuencia del rechazo de la restricción politizada. (p.191)

Mediante esta reflexión apreciamos el hecho de que si bien la intención de Švankmajer parece diluirse en el juego estético de la violencia, existe un subtexto tremendamente interesante ya no solo en función de dicha violencia, sino del uso premeditado del espectáculo violento como arma política. A partir de esta reflexión podríamos comprender de nuevo el trabajo del praguense a la hora de hablar de la manipulación, aunque en este caso se trate de un mensaje mucho más sutil y mucho menos evidenciado en la narrativa del cortometraje.

En pleno 1988 todavía tendría tiempo de estrenar otro cortometraje, financiado a través de empresas de Reino Unido (Nomad), Estados Unidos (MTV Productions) y la República Federal Alemana (Koninck Studios) aunque con la figura del también praguense Jaromír Kallista como productor.[118] Se trata de *Carne enamorada* (*Zamilované Maso*). Un film absolutamente mínimo en duración, pero que deja bien a las claras la manera de trabajar de Švankmajer como artista. Vemos en un comienzo cómo, siempre bajo el prisma de la animación stop-motion, dos pedazos de carne son cortados por un cuchillo al que no agarra mano alguna, cayendo ambos sobre la tabla en que son cortados. Uno de ellos se levanta y comienza a moverse para mirarse, como si de un espejo se tratase, en una cuchara que coge. El otro lo seguirá poco después para darle una palmada en la parte trasera y seducir a la que por la voz que usa sorprendida parece una hembra de tan peculiar especie, que además usa un trapo de cocina para tapar su desnudez. El hombre de la pareja

[118] Un productor con el que trabajaría, de hecho, en todas sus producciones posteriores a *Carne enamorada* a excepción de *Oscuridad, luz, oscuridad* (*Tma, Světlo, Tma*, 1989).

(llamémoslo así por pura costumbre social de roles de género) mueve el dial de una radio y pide a la mujer que se acerque para ponerse a bailar un tango. Todo ello combinando planos medios y generales de los personajes, provocando además con su comportamiento una cierta cercanía a pesar de su obvia inexactitud antropomórfica, pero ayudados por el hecho de que son partes inertes de un cuerpo antes vivo.



**Los dos pedazos de carne humanizados en su comportamiento. Jan Švankmajer, *Carne enamorada* (*Zamilované Maso*, 1988). Min. 00:21.**

La mujer escapa hasta un plato lleno de harina, y el hombre la persigue para terminar jugando a hacerse aguadillas con dicho elemento. Pronto la chispa de la pasión emerge y las dos chuletas retozan. De pronto, unos tenedores cortan tan tórrido momento para, mediante montaje, mostrárnoslos siendo colocados en una sartén atiborrada de aceite hirviendo, llegando así a su fin la historia de amor y el cortometraje.

Todo, con una duración aproximada de un minuto, dejando clara esa muestra de la carne y el comportamiento humanizado habitual del praguense con los objetos inanimados, pudiendo verse aquí que el ser humano no es más que un trozo de carne, y mostrándonos cómo la

respuesta a sus instintos les lleva a una muerte inmediata en una cruel broma del destino, aunque también podamos apreciar cómo ese momento tórrido los lleva a la consecución de su fin vital, pues habían sido cortados exactamente para eso, ser freídos.

También en 1988 vería la luz el primer largometraje de Jan Švankmajer. Bajo el título de *Alice* (*Něco z Alenky*), el director bohemio decidía adaptar nuevamente a uno de sus referentes literarios, en este caso Lewis Carroll con su *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*). La relación del surrealismo con la obra de Lewis Carroll es evidente, por mucho que por razones cronológicas no podamos introducir su obra como parte fundamental del surrealismo, sino como una suerte de protosurrealismo. Incluso el propio André Breton (1953/2009, p.271) lo consideraba como uno de los genios que consiguieron "sustraer el lenguaje al uso de día en día más utilitario que se le daba, lo cual constituía el único medio de emancipar las palabras y de devolverles toda su fuerza". Así, su simbología onírica y su manera de estructurar el relato en base a las fantasías de la niña protagonista convierten a *Alicia en el país de las maravillas* y a su secuela, *Alicia a través del espejo*, en obras que podemos considerar como ejemplos cercanos a lo que después sería la literatura surrealista. Por tanto, no es de extrañar que sus adaptaciones cinematográficas bebiesen de esos elementos surrealistas para configurarse, y mucho menos que un director como Švankmajer escogiese dicha obra para lanzarse al formato largo en una adaptación. De hecho, el propio director explicaba así la génesis del film y las críticas recibidas por él:

> El simbolismo del cine es un simbolismo de sueño infantil, cuyo principio es, sin reserva alguna, el cumplimiento del deseo. Quizás en esta película se infrinjan de manera más consecuente que en Carroll las interdicciones con las que se orienta a los niños hacia su domesticación. El principio del placer se superpone en esta película evidentemente al principio de la realidad, sin tomar en consideración alguna las ideas de los adultos sobre lo que debería ser el mundo del niño. Ese fue, muy probablemente, el motivo por el que varios críticos incitaron a los padres a ocultar la existencia de esta película a sus niños. (Švankmajer, 1991, p.28)

Las obsesiones del praguense se funden aquí con la historia narrada por el escritor inglés, de tal modo que da rienda suelta a la repetición de Alicia ingiriendo productos que varían su tamaño, emplea un conejo disecado para escapar de la niña gracias a la magia de la animación stop-motion e incluso utiliza varias marionetas para hacer de algunos de los personajes, como el sombrerero loco. Pero la principal novedad que Švankmajer propone sobre el relato original y las adaptaciones anteriores radica en su puesta en escena basada en interiores y no en un ambiente externo. De este modo, por un lado simplifica enormemente las posibilidades de producción para poder controlar todos los elementos, pero al mismo tiempo añade un tinte de aislamiento y delirio aun mayor a la mente de la niña. Además, crea una suerte de "gabinete de curiosidades, una serie de contenedores (habitaciones) en los que se exhiben una serie de animales y artefactos. Estructuras 'taxonómicas' similares pueden ser vistas en muchos de los cortometrajes de Švankmajer" (North, 2015, p.335). Tal y como señala Tina-Louise Reid (2004) al respecto del uso de los espacios,

> la fuerza de la interpretación textual de Švankmajer de El País de las Maravillas descansa en su apariencia mundana como habitaciones en las que cualquiera de nosotros podría haber estado en cualquier momento. Švankmajer entabla un diálogo con el sueño en lugar de perderse en un mundo de fantasía. En *Alice*, el espacio no constituye un salto visible, son las criaturas, los objetos y las actividades en su interior los que lo hacen. Construyendo El País de las Maravillas con materiales reconocibles de la realidad y del sueño, Švankmajer elimina la lectura psicodélica de Carroll que ha sido un error tan simple en otros artistas. (p.218)

Con los elementos citados, el relato parte de una ruptura con el original, pues en este caso el conejo, como hemos dicho disecado, escapa de la urna que lo contenía y se mete por el cajón de un escritorio situado en lo alto de una loma que parece conectar directamente con el cuarto de la niña. La pequeña persigue al conejo,

y cuando entra por el cajón se ve que está lleno de reglas y útiles de estudio (incluso se llegará a pinchar con un compás). Apenas se utilizan diálogos, y cuando se utilizan, siempre son con la voz de la propia niña introduciendo aclaraciones, con un plano detalle de la boca de la propia Alicia (Kristýna Kohoutová), que nos va sirviendo de narradora además de ser protagonista. Una vez dentro del cajón, Alicia cae por un cubo de basura que se rompe a la sala donde crece y decrece según lo que coma en una nada sutil simbología sobre el propio paso a la adolescencia y el hecho real de crecer y madurar. Destaca en este punto la utilización de una muñeca en los momentos en los que Alicia decrece, dejando así un aire de extrañamiento enorme al ver a la pequeña muñeca, que se asemeja pero se diferencia claramente de la niña de carne y hueso, haciéndose protagonista con sus movimientos basados en stop-motion y jugando nuevamente con esa idea de la personalidad otorgada a los muñecos en los juegos infantiles.

**La niña entrando a través del cajón del escritorio. Jan Švankmajer, *Alice* (*Něco z Alenky*). Min. 00:09:18.**

El proceso de crecimiento y encogimiento de Alicia –incluída una inundación debida a sus lágrimas mientras es una gigante– se alarga hasta la mitad del film, si tenemos en cuenta esa habitación y luego el

proceso análogo que sucede en la casa del conejo a la que la niña accede para coger unas tijeras, así que poco se puede añadir por esta parte, ya que como hemos comentado más arriba la cuestión simbólica sobre la necesidad amedrentadora de crecer y madurar es obvia y además son elementos que beben directamente de la novela carrolliana. A nivel estético destacan los animales que se alían con el conejo para echar a la niña de la casa: fauna propia švankmajeriana, sacada directamente de sus intentos de crear una naturaleza única, utilizando calaveras de animales puestas sobre distintos cuerpos, desde un par de pies humanos a un cuerpo de cocodrilo o una raspa de pescado de tal modo que esa naturaleza al margen de nuestros órdenes y sacada directamente de un entorno de pesadilla se confabula contra la niña, representándose directamente como la muerte que acecha tras el hecho de crecer. Sin embargo, no será hasta que vuelva a encoger a su estado de muñeca que la capturarán, llevándosela tras convertirse a una especie de cascarón del que después tendrá que salir, renovada y, al fin, convertida en una niña nueva.

La segunda parte del film comienza con el resurgir de Alicia y, de nuevo, con la obsesión del praguense con la comida. Alicia está en una despensa donde de los huevos nacen calaveras de animales referentes a las de la secuencia anterior, de un *rohlik* salen decenas de clavos cuando la niña lo coge y un trozo de carne se mueve por su cuenta para entrar en una olla. Finalmente, de una lata acaba saliendo una llave que le permitirá seguir adelante como la propia comida permitiría a una niña seguir creciendo. La entrada de una secuencia con calcetines con vida propia que atraviesan el suelo aparentando ser serpientes viene a continuación y uno de ellos, escondido en un cajón, se convertirá en la oruga de la obra original tras ponerse unos ojos y una dentadura postiza para explicarle a Alicia cómo aumentar y disminuir los tamaños –y así poder resolver sus problemas a ese respecto de modo definitivo–.

Queda a partir de aquí un recuento de cuatro de las escenas básicas que se relataban en la novela, primero la del bebé que se transformaba en cerdo tras habérselo lanzado a Alicia la duquesa (aquí no hay duquesa, pero esa transformación ocurre), luego la de la merienda con el Sombrerero Loco y la Liebre (especialmente conocida

gracias a la importancia que tuvo en la adaptación de Disney de 1951), y finalmente el croquet con la Reina de Corazones y el juicio a Alicia. Cabe destacar, antes de nada, la cuestión estética, sobre todo de la primera de estas escenas, con dos lacayos de la reina que son un pescado y una rana nuevamente sacados de la imaginería švankmajeriana utilizando precisamente un pez y una rana con vestuario rococó para que sus pelucas caigan en una olla, mezclándose y dejando que sea Alicia quien solucione el problema con las mismas.

También habría que hablar del diseño de personajes de la liebre y el sombrerero, al tratarse este último de una marioneta a la que se le ven los hilos para su movimiento y la liebre ser un muñeco a cuerda al que la propia Alicia tiene que poner en marcha en varias ocasiones. Dos elementos que se ven por tanto manejados externamente, incapaces de la vida por sí mismos y manipulados en su propia existencia totalmente desquiciada con la ceremonia del té y la repetición constante. Tanto la manipulación externa como la repetición de motivos son elementos que se relacionan con lo ya comentado en los cortometrajes del artista praguense.

**La liebre y el sombrerero. Jan Švankmajer, *Alice* (*Něco z Alenky*). Min. 01:10:36.**

Los personajes básicos del final, es decir, la reina, el rey y los soldados, son recortes de naipes, adaptándose así de un modo directo y firme desde la propia idea del relato. Habría que poner de relieve los flamencos usados para jugar al croquet, también obtenidos de cartas, y que se transformarán en gallinas de imagen real tan pronto la niña los agarre, perdiendo así la capacidad de juego.

Toda esa parte final con la reina se soluciona de modo muy rápido, casi como una obligación. Cabría destacar el descaro con el que contesta esa Alicia, ya mucho mayor que al comienzo del relato, a las peticiones absurdas del juicio del final a pesar de la amenaza constante de la reina pidiendo que le corten la cabeza, acción que no duda en ejecutar una y otra vez el conejo con diversos personajes. Incluso podemos encontrarnos un momento en el que la liebre y el sombrerero acaban decapitados e intercambiando sus cabezas, demostrando el principio que comentábamos referente a la manipulación y falta de personalidad real de ambos personajes.

**La oruga, una extraña marioneta propia del imaginario fantástico del autor. Jan Švankmajer, *Alice* (*Něco z Alenky*). Min. 00:53:20.**

En su siguiente cortometraje, *Oscuridad, luz, oscuridad* (*Tma, Světlo, Tma*, 1989), realizado ya en las postrimerías del período que

recogemos en este estudio, lo que parece plantearnos es cómo el hombre se crea a sí mismo. Totalmente animado en stop-motion y con esos personajes de plastilina que tan característicos son en el cine de Švankmajer, comienza con un antebrazo que entra arrastrándose a una estancia vacía que parece de una casa de muñecas, con una puerta a cada lado y creando un escenario teatral gracias a su frontalidad y a una escapatoria al fondo en forma de ventana. La mano abre la puerta del lado contrario al que entró, por donde aparecen rodando unos ojos, que no duda en ponerse en las yemas de los dedos índice y corazón. Pronto entra otra mano en escena, que acaba por colocarse unas orejas que llegan a escena por la ventana, volando unidas cual mariposa. El siguiente elemento es una nariz, que viene pegada a una cabeza sin nada más, así que las manos le colocan las orejas y los ojos. Más elementos van entrando y se van uniendo del mismo modo: unos dientes, una lengua (que será asustada por dichos dientes), un cerebro, unos pies, un pene (al que habrá que echar agua fría para calmar y que no derribe la puerta al chocar contra ella) y finalmente una masa informe, que las manos moldean hasta hacer al hombre completo, pero demasiado grande para la estancia.

Esa construcción de sí mismo y el hecho de resultar excesivamente grande para donde está se contemplarían simbólicamente como una comprensión directa del hombre que por sí mismo lleva su vida hasta que se siente atrapado, por mucho que por fin esté completo y listo como conjunto. Es curioso cómo Švankmajer coloca los ojos, la boca y las orejas, órganos de percepción, antes que el cerebro, al igual que maduramos antes nuestra percepción que nuestro pensamiento. También resulta reseñable cómo un hombre que utiliza y defiende el trabajo artesanal y manual como es el praguense, precisamente da a las manos el papel central en la construcción del personaje, del mismo modo que las propias manos del artista son las que han ido creando esa animación y esa figura realmente inanimada aunque no para nosotros como espectadores. A ello debemos sumar, y no olvidar, sus trabajos con el arte táctil, esenciales aquí con las manos que perciben primero y luego se relacionan con los ojos y con los oídos en esa suerte de representación de la sinestesia táctil que el propio Švankmajer había estudiado desde los años 70.

Por supuesto, también hay que hablar del humor con el cual las distintas partes se comportan, siendo destacable la lengua que pretende escapar hasta que ve los dientes o el pene, que tienen que contener entre todos los demás elementos para que no arme un estropicio mientras está en erección, pues con el agua fría se calma y relaja.

**Las dos manos, una de ellas con los ojos en sus yemas, capturando las orejas, que estaban volando. Jan Švankmajer, *Oscuridad, luz, oscuridad* (*Tma, Světlo, Tma*, 1989). Min. 01:36.**

En ese mismo 1989 estrenaría también *Flora*, un micrometraje de solamente 30 segundos poducido para la cadena americana MTV a modo de separador en el que vemos cómo un personaje arcimboldesco construido con verduras y con algunos aspectos humanos como su cara y sus manos (construidos con la clásica técnica de plastilina de Ývankmajer), se va descomponiendo rápida e inexorablemente, tumbado en una cama e intentando alcanzar un vaso de agua a pesar de no poder mover las manos. La podredumbre afecta a todo su cuerpo hasta que damos por supuesto que la muerte es inevitable, en un efecto brutal de reconocimiento de la propia mortalidad al ver al

personaje abocado a no ser capaz de alcanzar ese simple vaso de agua que podría refrescar su cuerpo aunque ya sea demasiado tarde.

Nuevamente, cabe destacar la presencia de la comida como elemento que acaba con el personaje, aun siendo parte esencial de su cuerpo. Por otro lado, como señala Sorfa (2003, p.106), aunque Flora es el nombre de la diosa romana de las flores y la primavera y el título se entiende como una referencia a ella a través del personaje formado por vegetales –al que también hace referencia un cuadro de Arcimboldo, influencia fundamental para el cortometraje–, el praguense parece señalar a la ciudad de Praga (donde de hecho existe una estación de metro llamada Flora) a través de una banda sonora compuesta por sonidos urbanos, hablando de la inmovilidad de la villa a pesar de su movimiento interior, al igual que ocurre con el personaje. De igual modo, la contraposición de elementos crea la idea del "progreso tecnológico provocando la inevitable destrucción de una armonía pastoral imaginaria" (Sorfa, 2003, p.106) y además, la relación con Arcimboldo se hace especialmente patente y profunda de modo que como señala O'Pray (2014, p.126) "Švankmajer hace explícito lo que es implícito en las composiciones pictóricas de Arcimboldo, especialmente aquellas que comprenden objetos naturales: su inevitable corruptibilidad por descomposición natural, su muerte que habitualmente renace durante el ciclo estacional de la naturaleza".

La última obra de Švankmajer que analizaremos será *La muerte del estalinismo en Bohemia* (*Konec Stalinismu V Čechách*, 1990), en primer lugar por ser producida justo tras la Revolución de Terciopelo y antes de la completa desaparición de la URSS en 1991, y en segundo por el propio significado de la obra, resumiendo en 10 minutos la historia del control soviético en Checoslovaquia.

Producido conjuntamente con la BBC, se trata del cortometraje más abiertamente político del praguense, que él mismo considera como un mero ejercicio de propaganda (Švankmajer, 1995/2012, pp.56-58) y poniendo en los propios créditos que se trata de una obra

de agit-prop[119] en la cual no duda en establecer una visión de la política vivida en Chequia durante los más de 40 años transcurridos desde el final de la 2ª Guerra Mundial y adscripción de Checoslovaquia al bloque soviético hasta la vuelta a la economía capitalista.

Para ello, comenzamos viendo un edificio que se derrumba, una imagen en póster de la liberación a manos de Stalin y posteriormente una fotografía del periodista y mártir comunista Julius Fučík, muerto en 1943 tras intentar resistir la entrada de los alemanes en Checoslovaquia, con el subtítulo *lidé bděte* (cuya traducción aproximada sería "gente, estad atentos"). Pronto vemos una estatua de Stalin moviéndose en primer plano, que acaba siendo llevada hasta una sala de autopsias donde con un bisturí le abren la cabeza, sacando de entre un montón de casquería un busto, más pequeño, de Klement Gottwald, primer presidente de la Checoslovaquia comunista tras la 2ª Guerra Mundial, creando así ese símil de uno con el otro, como una copia a menor escala y siempre supeditada al poder de Stalin. Así, con Gottwald en el poder, las masas se van creando y puliendo, en este caso configuradas como figuras de plastilina idénticas hechas a partir de moldes. Figuras que además se dejan caer desde una cinta transportadora al suelo para después ahorcarlas, y tras ese asesinato, usarlas para seguir teniendo más materia prima para continuar creando nuevas figuras con ese mismo destino de modo cíclico. Todo ello, mientras coros rusos suenan a lo largo de casi todo el metraje, combinándose con los propios sonidos de lo que vemos en pantalla. Además, el hecho de que se muestren 4 ahorcados, el mismo número que sería condenado a muerte tras el primer juicio político con Gottwald en el poder,[120] es un dato que deja muy clara la intención de representación del praguense a lo largo de esta sección.

La muerte de Stalin y Gottwald (ocurridas con solo 9 días de diferencia), se nos muestra con fotografías suyas siendo devoradas, desde detrás, por una calavera. La misma idea para representar la

[119] Agit-prop es un movimiento artístico, principalmente desarrollado bajo el comunismo, cuyo interés principal recae en modificar el modo de pensar de los espectadores y la opinión pública por medios propagandísticos y de agitación, cuyo origen recae en Gueorgui Plejánov.
[120] Un juicio en el que se condenaría a Milada Horáková, a Jan Buchal, a Oldřich Pecl y al surrealista Záviš Kalandra a morir el 8 de Junio de 1950.

sucesión de políticos en los cargos se mantendrá, aunque por ejemplo Kruschev se arrugue para dar paso a un Brézhnev al que le saldrá un bigote que lo asemejará a Stalin.

Llegamos de este modo a la representación de la Primavera de Praga, momento esencial para entender el devenir político de Checoslovaquia durante el período comunista, y que aquí Ŷvankmajer nos presenta utilizando rodillos de amasar, uno más grande que el resto –obviamente representando a la URSS y sus países satélite–, que ruedan por la calle destrozando y aplastando todo lo que encuentran a su paso de modo similar a los tanques de los países del Pacto de Varsovia ocupando Praga.

**Una calavera devorando la imagen de Stalin. Jan Švankmajer, *La muerte del estalinismo en Bohemia* (*Konec Stalinismu V Čechách*, 1990). Min. 04:27.**

Tras la muerte de Brézhnev, representada como las dos anteriores, subiría al cargo Yuri Andrópod, y aquí se muestra cómo varios *rohliks* le salen de la boca para acabar en un plato, así como un montón de etiquetas de Pilsner Urquell[121] pasan ante cámara, representando un momento de esplendor en lo económico. Pronto pasará Andropód a

[121] Pilsner Urquell es la cervecera más importante de Checoslovaquia, con base en la ciudad de Pilsen y considerada, aun hoy en día, como uno de los emblemas nacionales.

dejar el cargo tras arrugarse su fotografía, sustituyéndole Gorbachov, que con su Perestroika dará un rostro distinto al comunismo a todos los niveles. Esencial el juego comparativo que hace el praguense con imágenes de deportes, básicos en ese momento para la imagen exterior de la Unión Soviética, con cuadros sacados de grabados medievales, mostrando torturas y orgías en una reflexión sobre la brutalidad del deporte tal y como había hecho ya con *Virile Games*.

Avanzamos entonces directamente a la independencia del país, mostrándosenos cómo la bandera nacional se pinta en todas partes, desde ruedas de coches hasta sacos, en este caso siempre con un montaje idéntico y con ese gusto por la repetición sistemática tan común en el director. La bandera incluso termina siendo pintada en un busto de Stalin como el del comienzo, que es llevado de nuevo a la sala de autopsias para ser analizada ahora bajo el nuevo prisma nacionalista y terminando el cortometraje al abrir de nuevo y ver la casquería del interior de la cabeza del tirano, dejando un sabor de eterna repetición.

Cortometraje este, por tanto, lleno de simbologías muy claras y muy directas pero no por ello menos efectivas, con un discurso irónico y cínico sobre esos 42 años vividos bajo el régimen soviético, con el que Jan Ŷvankmajer capitulaba la historia de un régimen contra el que se manifestó política y sobre todo artísticamente durante más de 20 años. Un trabajo en el que, si bien las alegorías solo son evidentes para los conocedores de la historia checoslovaca, el praguense ejecuta una suerte de discurso político con el que intenta avisar de la importancia de evitar cometer los mismos errores con el nuevo régimen y la libertad que se respiraba en el país centroeuropeo.

La carrera de Ŷvankmajer continuaría hasta la actualidad, consiguiendo convertirse no solamente en un artista reconocido en occidente y en todo el mundo, sino incluso en una figura icónica de la cinematografía centroeuropea de vanguardia, logrando además un estatus de culto dentro de los circuitos surrealistas. Solamente realizaría un cortometraje más –hasta la fecha–, *Comida* (*Jídlo*, 1992), y desde entonces su carrera cinematográfica se centraría en largometrajes, colaborando en múltiples ocasiones con su mujer hasta que ella falleciese en 2005 y manteniendo una línea continuista con su

trabajo centrado en la animación stop-motion, la investigación sensorial y las mismas obsesiones que hemos intentado desgranar.

### 4.3 MARGARITAS, MANZANAS Y *NOVÁ VLNA*: VĚRA CHYTILOVÁ

Věra Chytilová nace en Ostrava en 1929 para convertirse, ya con más de 30 años, en una de las abanderadas que dan el pistoletazo de salida a la *Nová Vlna*, llegando a ser desde los años 60 una de las personalidades más reconocibles del cine checoslovaco. Sin embargo, el cine no fue su primera opción estudiantil, ya que antes de formarse en la FAMU de Praga bajo la tutela del director Otakar Vávra había intentado estudiar filosofía y también arquitectura, para abandonar esos estudios y comenzar a trabajar como modelo y retocadora de fotos antes de manejar la claqueta en diferentes producciones de los estudios Barrandov, lo que le abriría las puertas del cine.

*A priori*, en el cine de Chytilová se suele resaltar el compromiso social desde una búsqueda de libertad creativa y temática cercana al feminismo, que sin embargo irá abandonando a lo largo de su carrera, estableciéndose una clara ruptura en su manera de dirigir antes y después de la Primavera de Praga de 1968 y de su alejamiento forzoso de la dirección cinematográfica durante 7 años. Un feminismo del que, de todos modos, la propia directora renegaba en parte, definiéndose antes como individualista que como feminista (Conolly, 2000).

Su primer largometraje, *Hablemos de algo diferente* (*O Něčem Jiném*), ve la luz en 1963 sentando, como decíamos al comienzo, las bases de lo que sería la *Nová Vlna*. En él, la directora presenta un díptico en el que yuxtapone la vida de dos mujeres que han elegido caminos totalmente opuestos: Eva Bosáková es una atleta que está al final de su carrera pero todavía debe entrenar duro si quiere retirarse en lo más alto. Por otro lado Věra Uzelacová interpreta a una madre de familia cuya tarea diaria es cuidar de su hijo y preparar las cosas de la casa. De este modo, Chytilová nos plantea un curioso juego entre lo documental y lo ficcionado –aunque pretendiendo buscar un verismo absoluto– fundiendo ambos conceptos en un relato que, absteniéndose de juzgar las decisiones morales de sus protagonistas, nos va guiando mientras hila las tramas al mostrar las frustraciones y las luchas

diarias de ambos caminos recorridos, así como las recompensas y las alegrías.

Es curioso cómo a pesar de tratarse de un documental que se entremezcla a través del montaje paralelo con una historia de ficción –por medio de la técnica del injustamente olvidado en las historias del cine checo Miroslav Hájek,[122] que "tanto Forman como Němec lo describían como un genio, una figura clave"(Hames, 2014, p.222)–, el aire que consigue crear es totalmente irreal, como si la fuerza de ambas mujeres se quisiese entrelazar y al mismo tiempo el relato tomase visos de reflexión sobre la relación de la realidad con lo imaginario. Nos demuestra, así, que la verdad en la imagen filmada está más fundamentada en la verosimilitud que en el concepto de la realidad tal cual, al eliminar lo real del documental para hacer que se sienta ficcionado al tiempo que crea la sensación documental en el relato de ficción. De este modo el film se queda en un punto medio de irrealidad aparente que con el final de Eva ganando la medalla de oro consigue un broche de ensueño sacado directamente de la realidad filmada. Comentar también la presencia de Jiří Menzel, director de films como *Alondras en el alambre* (*Skřivánci Na Niti*, 1969), *Capricho de verano* (*Rozmarné Léto*, 1967) o *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostře Sledované Vlaky*, 1966) como ayudante de director, colaborando sin duda a crear ese aire irreal que rodea al film.

La de Ostrava fue también una de las directoras dentro del recopilatorio de cortometrajes basados en historias de Bohumil Hrabal *Las perlas del fondo del agua* (*Perličky Na Dně*, 1966), donde se encargaría del fragmento titulado *Automat Svět.* Un cortometraje en el que nos encontramos, primero, con un bar abarrotado de gente, un médico que pide desalojarlo hasta que llegue la policía y un hombre que espera allí hablando con la dueña sobre el trabajo en la fábrica y una exposición artística que lleva a cabo. En la parte de arriba del

[122] Miroslav Hájek fue uno de los nombres más comunes y olvidados en el cine de la *Nová Vlna*, a pesar de ser el encargado de montar numerosos films de la época en Checoslovaquia, destacándose, además del presente, *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, Věra Chytilová, 1966)*, Pedro el negro* (*Černý Petr,* Miloš Forman, 1963)*, Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*, Jan Němec, 1964)*, Happy End* (Oldřich Lipský, 1966)*, Marketa Lazarová* (Vladislav Vančura, 1967)*, Adelheid* (František Vláčil, 1970) o *...Y el quinto jinete era el miedo* (*...A Pátý Jezdec Je Strach*, Zbyněk Brynych, 1964).

establecimiento hay una boda, que termina y sale del bar. Pero al poco, cuando llega la policía, la novia regresa pidiendo que liberen a su novio. Ante la negativa, la muchacha, que no quiere pasar sola su noche de bodas, se va con el artista mientras la policía atiende al caso de una mujer que estaba muerta en el baño. En todo este proceso de presentación, lo que Chytilová nos muestra es, dentro del absurdo de la situación, una relación de cortes realistas de lo que ocurre dentro del bar y algunas imágenes del artista creando sus cuadros con elementos de la fábrica para exponerlos, llegando incluso a pegar uno en una foto gigante de Karl Marx en un detalle subversivo dentro de esa imaginería de la industria como alienación. Además, el artista habla sobre su novia, una suicida, y la muchacha del baño resulta que también parece haberse suicidado.

Chytilová empieza la experimentación narrativa a través del trabajo de cámara de Jaroslav Kučera en cuanto tenemos a la novia y al artista fuera del bar. La imagen se va desdoblando y pasa a mostrarse a cámara lenta, del mismo modo que ocurre con el sonido. Sopla un fuerte viento y el artista empieza a atar pequeños árboles con la ropa de la novia, que le increpa que se preocupe tanto de los árboles y le dice que solo le dará más ropas si le hace una máscara mortuoria. Aquí termina el cortometraje, con un plano diurno con los árboles atados y la duda sobre lo ocurrido dado el aire onírico que Chytilová aporta a ese último fragmento del cortometraje, con una situación entre ambos personajes que parece indicar la muerte de ella a manos del artista, que podría perfectamente ser también el asesino del bar teniendo en cuenta todo ese juego de conversaciones. De todos modos, la simbología señala también a ese momento con la creación de sus cuadros, básicamente golpeando piezas de metal y haciendo impresiones de los resultados en hojas de papel, de modo que deja un poso industrial en el resultado final y destaca en esa iconografía subversiva que ya hemos comentado de sí mismo pegándolo en la barba de Marx. Por otra parte, el hecho de mantener a todos los asistentes observando desde las puertas del bar durante toda la primera parte del cortometraje da la impresión de un juicio importante sobre las figuras del interior más que la pretensión de entrar a seguir bebiendo.

Estos films primigenios servirían solamente como unos primeros pasos dentro de la experimentación y el aprendizaje de Chytilová como directora. Lo que vendría a continuación en la carrera de la silesia es su gran éxito, una de las obras más importantes de la *Nová Vlna* y del cine checoslovaco en general, que llegaría hasta a ser comentada por un diputado en la Asamblea Nacional, protestando porque la película desperdiciaba comida "en un momento en el que nuestros granjeros están intentando sobreponerse a los problemas de nuestra producción agrícola con grandes dificultades" (citado en Ýkvorecký, 1971, p.110). Se trata de *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966). Un film que intentaremos, dada su complejidad estructural y simbólica, diseccionar concienzudamente escena por escena, puesto que la narrativa inconexa y deconstruida hace imposible un análisis general, creando un conjunto que es, tal y como Antonín y Mira Liehm (1977, p.285) describen, "una combinación de fragmentos de la realidad diaria con recolecciones artísticas y cinematográficas para crear una realidad artificial, estilizada como base para su fábula".

Comencemos por el principio. Ya durante la secuencia inicial de créditos, lo que nos plantea el film es una banda sonora con tambores y fanfarria de aire militar mezclada con imágenes de archivo de ataques militares yuxtapuestos con una rueda dentada con un cigüeñal que se mueve. La música, eso sí, suena solo en los planos de la rueda dentada. Según terminan los créditos vemos a las dos protagonistas sentadas ante la cámara en un plano totalmente frontal que, además, se convertirá con el tiempo, gracias al póster del film, en la imagen icónica del mismo. Esta frontalidad con cada una a un lado de la pantalla será habitual a lo largo del metraje, así como la utilización de un color más claro en el vestuario de la pelirroja (Ivana Karbanová) que en el de la morena (Jitka Cerhová), siendo siempre la pelirroja la presente en la izquierda de la imagen en estos momentos de frontalidad, y la morena en la parte derecha. Hablaremos de ellas con esa diferenciación a través del color del cabello, ya que ambos personajes se llaman Marie, evitando de este modo la posible confusión –deliberada por parte de Chytilová–. La pelirroja levanta el brazo para meterse el dedo en la nariz, sonando como una puerta con las bisagras sin engrasar –un sonido que se repetirá en todos sus

movimientos durante esta secuencia– y la otra coge una trompeta, la toca sacando mal sonido y se queja de que todo le sale mal. La primera, inmediatamente, se pone una corona de flores diciendo que ahora es una virgen. A partir de aquí, se deriva la conversación en una sucesión de frases forzadas, sin interpretación, que finalizan con que como todo el mundo se ha echado a perder, ellas se volverán malas. Y la Marie morena le pega una bofetada a la Marie pelirroja, que cae, en un plano yuxtapuesto, en un campo de margaritas donde podemos ver también un pequeño manzano cargado de frutos, bajo el cual ambas chicas bailan. La pelirroja coge una manzana y la morena le pregunta qué tiene, e inmediatamente la acción nos muestra a la pelirroja en una habitación, sentada sobre una cama. Le muestra a la morena lo que hay en su boca, que resulta ser el hueso de un melocotón. La morena mira por la ventana, mientras la pelirroja corta las sábanas e insta a la morena a moverse de allí, a algún lugar en el que pase algo mientras la golpea. De nuevo, las manzanas hacen acto de presencia cayendo al suelo varias de ellas.

**La frontalidad con la que se nos presenta a las dos protagonistas desde un comienzo. Věra Chytilová, *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966). Min. 00:02:27.**

Esto es el arranque del film y ya podemos ir haciendo múltiples lecturas, con dos personajes que funcionan, esencialmente, como dos mitades de una misma personalidad, planteando así esa dualidad del

carácter humano y un sentido del desdoblamiento. Suponen una visión de un mismo personaje y, como señala Peter Hames (1985),

> como una chica es simplemente el reflejo de la otra y los diferentes actos cometidos por cada una son intercambiables, no hay diferenciación significativa. Como no hay psicología, las diferencias entre ambas pueden ser solo secundarias (por ejemplo el físico). (p.212)

A través de investigaciones como la llevada a cabo por Stephenson, también podemos darle a las actrices, teniendo en cuenta su postura y el modo en el que se mueven –además de los contextos sacados de la conversación–, un valor como representación de muñecas, de "marionetas esperando a ser empleadas por un marionetista invisible" (Stephenson, 2018, p.219).

La acción se salta la continuidad espacial constantemente, en el mismo sentido que ocurre en los sueños, y la historia se va a ir ligando desde esa perspectiva de inconexión. Por último, ya vemos aquí la presencia de las manzanas, un elemento común dentro de la filmografía de Chytilová que habitualmente tiene el obvio sentido religioso en su relación con el pecado original y que en este caso se presenta a través de los *happenings* que ambas Maries harán en torno a la comida.

Continuando con la acción, el film nos muestra a la pelirroja tirando la corona de flores de la primera secuencia a una piscina en la que un hombre está flotando, y de aquí pasamos a unos servicios públicos en los que ambas muchachas hablan con la limpiadora para inmediatamente después ver a la morena cenando con un hombre en un restaurante. La pelirroja llega, haciéndose pasar por la hermana de la morena, y el hombre se ve en la obligación de invitar a ambas a la cena. Cena que por cierto vemos en una sucesión de planos rodados en distintos momentos desde el mismo tiro de cámara, con el diálogo totalmente cortado y con cada plano variando en filtros de color. Este juego con el tono, muestra del buen trabajo con la experimentación visual de Jaroslav Kučera –en aquel momento colaborador habitual y pareja sentimental de Chytilová–, se convertirá en un elemento

constante, pasando de imagen en color a imagen en blanco y negro con tono filtrado a rojos, amarillos o azules. Tras la cena, ambas muchachas siguen engañando al hombre, que se sube a un tren con la morena para, según arranca, ver cómo ella se baja para irse juntas. Hacemos un cambio de secuencia con un plano rodado desde la parte trasera de un vagón, totalmente acelerado y de nuevo con juego de colores que se mezcla con los elementos que van apareciendo en el paisaje.

**Experimentación visual con la cámara situada en la parte trasera de un tren. Věra Chytilová, *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966). Min. 00:13:19.**

La experimentación del color y de la narrativa se adueña de este fragmento del film, en el que vemos que esa amenaza de las dos Maries de querer hacerse malvadas se hace realidad. La humillación a la que someten al hombre, además de una declaración feminista contra esa imagen del caballero que invita a su dama a cenar, es una continuación a ese motivo de la comida que comentábamos que empezaba ya con los frutos en el comienzo. Tal y como observa Thomas (2012, p.256), "la secuencia entera repite de manera paródica la narrativa patriarcal convencional de un playboy despidiéndose de su amante mientras ella vuelve a su hogar de provincias". La imagen de la piscina con el hombre flotando y la corona que antes era supuestamente un símbolo virginal también funcionan como símbolo

de esa pérdida de inocencia y como veremos, esa imagen de la piscina será importante en el desarrollo posterior del film. Además, si retomamos la idea de Stephenson (2018, p.222) de la visión de las dos Maries como muñecas, "en su serie de citas con hombres progresivamente más mayores, ellas toman ventaja del hecho de que son percibidas como objetos, colocándolas en una situación de poder. Aceptando su estatus como objetos, se adelantan a la objetivación".

La siguiente secuencia vuelve a ser en otro restaurante, esta vez uno con número musical en directo, en el que ambas chicas entran solas, se sirven sus propias cervezas en lugar de pedirlas a los camareros, molestan a los ocupantes de otras mesas y estropean el número de baile al desconcentrarlos, creando una especie de *happening* alcohólico tras el que serán expulsadas del restaurante. Toda la secuencia carece de diálogos, sonando la música como único elemento de modo que hila así el caótico comportamiento de ambas protagonistas con lo que sucede en la parte del escenario del restaurante. Queda claro que esta sucesión de *happenings* será una constante del film y que la destrucción de la visión acomodada de la vida será el objetivo principal del comportamiento nihilista de las muchachas. Volviendo al análisis que Thomas hace del film, "el rol simbólico de las chicas como una Checoslovaquia reformista y desafiante ensaya de un modo moderno la simbolización de la mujer-como-nación característica del resurgimiento checo del siglo diecinueve". Esta visión, tal y como señalan Jusová y Reyes (2014) podría verse desde una perspectiva patriarcal histórica:

> Debe ser considerada dentro del contexto cultural checo. En este contexto, las voces y las historias de mujeres han sido tradicionalmente empleadas para expresar las aspiraciones de toda la comunidad nacional, especialmente en los momentos en los que las ambiciones políticas de la comunidad no podían ser articuladas abiertamente.
>
> Desde el siglo diecinueve hasta la lucha nacionalista contra la dominación austro-húngara, los autores checos proyectaban habitualmente los anhelos de libertad en historias basadas en el sufrimiento de mujeres. (p.71)

A continuación ambas chicas ocupan la habitación, primero la pelirroja sola y con el gas abierto, que cierra la morena al llegar. Discuten sobre sus vidas, reclamándose que la pelirroja tiene las piernas arqueadas, que la morena sale con viejosʃ a l final, la pelirroja se va y la morena pone en marcha un compás que nos marcará el ritmo de montaje (en un trabajo magistral de nuevo llevado a cabo por Miroslav Hájek) del paso a la siguiente secuencia, hecho mediante imágenes de plantas. Cabe destacar que las plantas son otro elemento importante dentro de la decoración de la habitación, teniendo el cabecero de la cama varias hojas gigantes, así como impresiones de diferentes especies en la pared.

**Las dos muchachas en el restaurante, robando bebida y organizando el caos, en una secuencia de ascendencia estética en el cine silente. Věra Chytilová, *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966). Min. 00:17:45.**

En la siguiente secuencia vemos a la morena sentada cuando la pelirroja llega para que la primera le quite la corona de flores, lanzándola de nuevo a la piscina, de donde esta vez saldrán numerosas manzanas. Manzanas que, en un corte paralelo, lleva un camarero en un restaurante en el que las dos cenan de nuevo con un hombre del que se aprovechan en el mismo sentido que la primera vez, despedida en el tren inclusive, aunque en esta ocasión no sea necesario que ninguna de ellas se suba al mismo. De este modo queda ya

evidenciado ese juego de la corona, la piscina y las manzanas dentro de la idea de volverse malas o de entrar, si nos vamos a la simbología religiosa (que será importante en Chytilová si tenemos en cuenta que su siguiente largo será llamado *Los frutos prohibidos del paraíso* [*Ovoce Stromů Rajských Jíme,* 1969]), en el mundo del pecado. Así, ahora ambas chicas ya están dentro de ese juego con los hombres y seguimos viendo cómo se aprovechan de su situación en medio de una sociedad de pensamiento caballeroso y machista.

De este modo, el siguiente en caer en sus juegos será un músico y coleccionista de mariposas. Pero, en este caso, vemos solamente con él a la pelirroja, y además dentro de su casa. El hombre, perdidamente enamorado de ella, se pone a tocar el piano, marcando un rápido montaje de imágenes de su colección de insectos, y ella se desnuda mientras se tapa con cuadros de los lepidópteros, hasta que le pide algo de comer, evidenciando así una conexión entre comida y sexo como placeres hedonistas que ya llevan todo el metraje unidos, siguiendo con la posición de la chica marcando el control de la situación.

La trama avanza dentro de lo que son las travesuras de las muchachas, que en el baño de un establecimiento hablan con una limpiadora que se ofrece a darles un café, momento que ellas aprovechan para robarle el dinero de la caja. Hablarán de ello en la siguiente secuencia, con la pelirroja diciendo que ella es la más mala por haber sido la que se llevó el dinero, aunque se lo pusiese en la mano la morena. A continuación, ambas están en la casa, y comienzan un *happening* destructivo, quemando tiras de papel que cuelgan del techo. Entre la ceniza que va cayendo comienzan a comer solamente cosas con forma alargada y cierta reminiscencia fálica como lo son los *rohlik*, pepinillos, salchichas o un plátano, que la pelirroja va cortando con unas tijeras en una simbolización clara de la castración que pretenden hacer a los hombres con los que se encuentran. Para más inri, al mismo tiempo escuchamos a través del teléfono al músico y coleccionista de mariposas diciéndole a la pelirroja lo mucho que la quiere volver a ver y pidiéndole que no sea tan mala como la última vez. Llamada que se corta cuando ésta apoya la cabeza contra el teléfono y ambas deciden ir.

La relación entre lo que vemos y un pensamiento simbólico de este fragmento es obvio en cuanto a los cortes ejercidos sobre elementos fálicos que ellas devoran, pero queda mucho más oculta la primera parte, con la secuencia en la que roban a la mujer que las trata bien y las apoya, así como la destrucción de elementos dentro de su habitación, haciéndonos entrever una caída sin freno provocada por lo que han comenzado y no pueden parar, dejándose llevar por la rueda de maldad relativamente infantil e inane que hemos visto hasta ahora.

**Las dos Maries queman unas tiras de papel que cuelgan del techo de su habitación. Věra Chytilová, *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966). Min. 00:31:03.**

Nuevamente, plano en el borde de la piscina, con ambas chicas riéndose. Así que como ya podemos imaginar por la estructura repetitiva del film, pasaremos a una secuencia de restaurante, con otro hombre mayor que las invita a cenar y que despedirán en el tren, solo que en esta ocasión él las haga subir y sea él el se tenga que quedar en tierra por tardar demasiado en subirse. La estructura, como se va evidenciando, dista mucho de ser caótica. Como señala Hames (1985, p.212) "esta estructura precisa indica que Chytilová no ha destruido sin más la narrativa sino que ha introducido un formato musical o poético en su lugar".

Ya fuera del ferrocarril, veremos a ambas chicas con la cara pintada de negro caminando por las vías. Una secuencia en la cual hay

variaciones pequeñas sobre el mismo motivo, y observamos que el hecho de que les saliese mal la jugada, o al menos no del todo bien, puede tener esa consecuencia de la cara pintada de negro como símbolo de derrota en su maldad.

Volvemos, en este juego de secuencias guiadas por la repetición estructural, a la habitación donde ambas van repasando nombres posibles de hombres, mostrándosenos por primera vez la pared opuesta a la cama, en la cual hay gran cantidad de escrituras con números y nombres. Suena el timbre (e imágenes de letras y números aparecen durante el sonido), y resulta ser un posible novio de la pelirroja, que se niega a abrir. La morena le pide a la pelirroja la dirección del muchacho, que ésta le da en una nota minúscula. Pasamos de nuevo a un plano al lado de agua, esta vez en lo que parece un lago, de nuevo con la frontalidad cobrando suma importancia. Ambas están sentadas, tomando un vaso de leche y diciéndose que ya no se quieren. No obstante, en la siguiente secuencia ambas estarán en la habitación juntas, semidesnudas y preparando un baño de leche, metiéndose ambas en la bañera y comiendo mientras beben el líquido en el que están metidas. Podemos apreciar cómo en estas secuencias se va disolviendo la unanimidad en el dejarse ir y se hace presente un cierto conflicto en el modo de observarse a sí mismas. No obstante, no es más que un espejismo y esa leche que sirve como símbolo de vida las une dentro de la bañera.

La siguiente secuencia discurre en el campo, donde ambas muchachas intentan llamar infructuosamente la atención de un granjero y de varios trabajadores que van en bicicleta. Caminan por la calle masticando y escupiendo maíz, y esa falta de atención les hará sentirse mal, llevándolas a plantearse dudas sobre la existencia de sí mismas y del propio entorno mientras hablan en una barca. A continuación, de nuevo en la habitación, se van expulsando mutuamente de la cama en un plano cenital que se une a través de cortes de la acción para terminar con la pelirroja cortando el camisón de la morena y con ésta caminando sin cabeza justo antes de iniciar una pelea con tijeras en la que el plano también es cortado en múltiples pedazos a modo de collage entre distintos momentos temporales de la misma toma como si la imagen cobrase cuerpo por sí

misma –en una nueva demostración del increíble trabajo de Hájek–. Volvemos, así, a encontrarnos con un momento de experimentación formal que rompe la cuarta pared para hacernos ver cómo los elementos internos del film se usan para trocearlo en un juego de metarrealidad que vuelve a retomar una estructura bebedora del mundo de los sueños. El conflicto de ambas muchachas al ver que no tienen el éxito que desearían, o que no llaman la atención, rompe sus esperanzas de manera incluso representada por sus ropas y por la propia imagen del film y sus cuerpos.

Las últimas secuencias de la película suceden en un hotel donde se celebra un banquete. Nuestras protagonistas aparecen en la planta baja, desde donde accederán al comedor a través del elevador de comida. Una vez allí, y viendo la cantidad de viandas que hay, comienzan a catar y destruir todos los alimentos y bebidas, así como elementos de cubertería y vajilla, llegando a utilizar la larga mesa para 12 comensales a modo de pasarela de moda después de que la pelirroja arranque las cortinas para ponérselas de vestido. Una secuencia que tiene mucho de *happening*, aunque con toda la sensación de tener todos los movimientos y acciones preparadas, faltándole ese punto de energía que tiene la improvisación a este nivel de destrucción. Una secuencia que, además, sería la que le valdría a los responsables del film ser objeto de crítica por parte de las autoridades y por ello dando fuerza y presencia al cine de la *Nová Vlna* en una especie de primigenio *Efecto Streisand*.[123]

A nivel simbólico, la secuencia funciona como una destrucción absoluta de los valores de las clases altas incluso dentro del sistema comunista, mostrándose además como el momento en el cual el comportamiento de nuestras protagonistas llega a su pico de intensidad.

El film todavía nos presenta a ambas protagonistas a punto de morir ahogadas como especie de castigo divino por su

[123] El *Efecto Streisand* fue acuñado por Mike Masnick de Techdirt en 2005 para referirse a situaciones en las que el intento de tapar una situación acaba atrayendo más atención sobre ella y poniéndola de manifiesto en lugar de conseguir esa ocultación. El término se origina en la denuncia que Barbra Streisand interpuso para eliminar unas fotografías de su casa de Malibú hechas por Kenneth Adelman, consiguiendo que las imágenes, de haber sido descargadas solamente 6 veces, llegasen a más de 400.000 en el mes siguiente.

comportamiento y después limpiando todo el desperfecto provocado en esa cena mientras visten con papeles de periódico, aparentando que lo destruido puede volver a recuperarse pero mostrando claramente que no, con los platos rotos puestos sobre la mesa al igual que las copas y la comida simplemente recogida del suelo y amontonada en forma de migajas en las bandejas. Tras esto, ambas se sientan en la mesa diciendo ser felices, aunque ello no importe, y en ese momento la gigantesca lámpara que preside la estancia cae sobre ellas. Chytilová aun nos presenta un final con un mensaje en forma de texto sobre imágenes de guerras y ruinas, dedicándole el film a aquellos que se indignan "por unas ensaladitas pisoteadas" en clara referencia a la polémica generada. Esa reconstrucción e intentos de solucionar lo que estaba destruido se referencia también en un arrepentimiento tardío, así como en una reflexión sobre cómo nada de lo que se ha hecho puede volverse atrás.

**La destrucción absoluta del banquete en la parte final, con las dos protagonistas caminando sobre la mesa. Věra Chytilová, *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966). Min. 01:05:04.**

Se trata, por tanto, de un film extraño aunque no puramente surrealista, si bien presenta algunos momentos donde lo onírico y lo simbólico se dan la mano además de tener un alto componente de subversión como parte esencial de su propuesta. De entrada, la

representación constante de la comida como elemento de disfrute casi sexual, que además le costó un castigo por parte de las autoridades, se puede ver precisamente como una crítica a la parte de la sociedad que se prepara opíparos banquetes como el del final, al tiempo que también es una exaltación del goce y de la liberación de la mujer en un período convulso al respecto. No hay que olvidar que la cuestión de género será importante en toda la carrera de Chytilová, creando en este caso un film en el que todos los hombres que vemos no son más que simples marionetas que se dejan utilizar, mientras que nuestras dos protagonistas procuran constantemente el disfrute hedonista. Precisamente, en este teatro de marionetas que se crea en el interior del film,

> reflectando el estado del mundo exterior, las Maries crean un reflejo, un espacio completamente separado que responde al mundo desde el exterior. Las complejidades del estatus de las Maries como objetos y actores y todas las implicaciones éticas de este estatus existen dentro de este espacio externo. Cualquier conexión con el espacio fuera de la actuación existe solamente como una construcción o una conclusión producida por la audiencia (...). Forzando a la audiencia en este rol creativo como verdadero animador de las marionetas y como creador del significado, *Las margaritas* logra un nivel de subversión más allá de cualquier simple afirmación moral. (Stephenson, 2018, pp.230-231)

La destrucción nihilista y sinsentido, además, se hila desde el comienzo militar mezclado con la rueda dentada hasta la muerte de las protagonistas tras alegrarse de volver a entrar dentro de la sociedad, después de ser felices al dejarse engullir por el movimiento que las llevaba a seguir destruyendo. La propia Chytilová lo explicaba cuando pedía que le dejasen volver a trabajar en el cine durante los años en que las autoridades se lo habían prohibido, diciendo que "*Las margaritas* fue una obra moral que mostraba cómo el mal no se manifiesta necesariamente en una orgía de destrucción causada por la guerra, sino que sus raíces pueden yacer ocultas en las travesuras maliciosas de la vida diaria" (Chytilová, 1975/1976, p.17), sin dejar de

lado la reflexión sobre el hecho de que la destrucción presenta consecuencias obvias que hay que asumir al entrar en una revolución. De hecho, Josef Ÿkvorecký (1971, p.108) añade que no solo se debe ver esa fuerza nihilista destructora, sino también "una película de factura excelente, rica, atrevida y juguetona".

Del mismo modo, Thomas (2012, p.252) diría de la película que "la mayor manifestación significativa del Dadá en la cultura checa de posguerra es, indudablemente, el film anárquico y protofeminista de Věra Chytilová *Las margaritas* (1966), realizado solo dos años antes de la invasión de Checoslovaquia en agosto de 1968". No obstante, la influencia del dadaísmo en el film debe verse desde la misma óptica que la del surrealismo. Esto es, a través de la búsqueda subversiva de la destrucción de los valores establecidos, consiguiendo una mezcla entre ambos movimientos que no deja de ser lógica, si consideramos que el surrealismo evoluciona desde la visión nihilista de destrucción que planteaba el Dadá. La propia Chytilová, en una entrevista, asumía las influencias oníricas sobre las que se le preguntaban como una necesidad narrativa, diciendo:

> Teníamos que explicar algunas cosas que no se podían contar lógicamente, como asociaciones de ideas y de imágenes, colores, mezclas de sonidos, músicasj El film, desde esta perspectiva, es un experimento para encontrar una forma de lenguaje cinematográfico basada en esta necesidad. No hay nada en la película que no tenga su función. (j ) Todas las escenas están construidas sobre este principio de la destrucción. Al comienzo son solo pequeños detalles; existen en ellas malos sentimientos, pero lo que hacen no son cosas serias sino graciosas, aunque con un lado perverso. Están dentro de un juego (j ). Pero durante él van pasando de cosas pequeñas a más grandes, de manera que se van destruyendo progresivamente. (Chytilová, 1968, p.20)

Si bien es cierto que gran parte de la forma de destrucción de la cinta estaría dentro de los cánones de la falta de finalidad de Dadá, no lo es menos que la estructuración y la presentación de la misma hace una reflexión desde ópticas surrealistas, a la par que desde las ideas de la

*Nouvelle Vague* en cuanto a la señalización de la técnica. De todos modos, el resultado final no convencía a Vratislav Effenberger, líder del Grupo Surrealista Checoslovaco, que "rechaza la película como un trabajo de vanguardia puramente artificial, carente de las cualidades verdaderamente subversivas de los movimientos artísticos a los que se refiere ostentosamente" (Owen, 2011/2013, p.103).

El tercer largometraje de Chytilová, *Los frutos prohibidos del paraíso* (*Ovoce Stromů Rajských Jíme*, 1969) implicaría para ella el irse todavía más al extremo de la experimentación de lo que ya había hecho con *Las margaritas*, hasta el punto de que autores como Čulík (2018, p.208) llegan a decir que "es posiblemente el film más experimental que hizo Chytilová. Era un testimonio de los remarcables niveles de libertad creativa que los cineastas checos tenían en 1968-1969, en los meses en que la Primavera de Praga estaba muriendo". De nuevo con montaje de Miroslav Hájek y cámara de Jaroslav Kučera, además de la mano de Ester Krumbachová en el guion, la ostravense nos plantea desde un comienzo un film extraño y complejo, donde todos los elementos nos irán llevando por el camino de lo onírico con una base enraizada en la historia de Adán y Eva.

El film arranca con un montaje de planos de plantas y la pareja protagonista, desnuda, caminando superpuesta sobre ellos, afectándoles los cambios de color de los planos que se van sucediendo a través de una suerte de proyección sobre sus cuerpos. Como comentan Jusová y Reyes (2014, p.85) "a lo largo del prólogo, lo cromático reina visualmente, y la doble exposición del film produce un diseño pictórico que muestra y explora el impacto sensual de las combinaciones de color que cambian con fluidez". Tras esto, un coro comienza a cantar frases del génesis bíblico, mezclando este tipo de montaje con imágenes de estos Adán y Eva caminando por el paraíso o sentados bajo el manzano del que comen. Se nos plantea así un prólogo que acaba por explotar en un plano de la pareja que será nuestra protagonista bajo ese mismo manzano, del que cae un fruto. Pero esta pareja ya está vestida a la manera de la contemporaneidad del rodaje.

Chytilová nos sitúa de este modo en la base sobre la que orbita la idea general del film, con la pareja contemporánea como elemento a

analizar, recogiéndola desde el comienzo de los tiempos y apropiándose para ello de la simbología judeocristiana. Un arranque que, tal y como Ben Nicholson (2015) expresa, es "una secuencia de 8 minutos que podría ser una obra maestra atemporal del cortometraje por méritos propios". Tras este prólogo, el film se vuelve mucho más complejo y críptico. Hames (1985, p.224) llega a decir de él que "desafía cualquier interpretación realista y, por extensión, cualquier tipo de interpretación". No obstante, nuestra labor será la de intentar encontrar qué se sumerge bajo esta superficie de imposibilidad interpretativa.

**A través de la experimentación se nos transmite la sensación de la existencia en el jardín del Edén, introduciéndolo directamente en los protagonistas. Věra Chytilová, *Los frutos prohibidos del paraíso* (*Ovoce Stromů Rajských Jíme*, 1969). Min. 00:07:59.**

Nuestra Eva particular (Jitka Nováková) ve a un extraño hombre con barba, Robert (Jan Schmid), en este paraíso en el que se encuentran, así como a una mujer con un sombrero que tiene plumas de pavo real (precisamente mientras en la banda sonora escuchamos el sonido de estos animales gritando), y tras comerse la manzana y ofrecérsela a nuestro Adán (Karel Novák) (aunque en el film se llame Josef, hasta ahora habíamos adaptado el nombre a Adán por lógica simbólica y por

facilitar la comprensión de la obra) se dirige a realizar diferentes acciones, como trabajar en su huerto o jugar con el agua de un río. Mientras recoge verdura, el hombre de la barba orina encima de Eva y ella, en lugar de enfadarse, le ofrece el maletín que él parece haber olvidado. Tras esto, un cartero llega y le ofrece las cartas a a la protagonista, que las coloca por categoría de colores (entre muy blanco y no tan blanco) sobre un Josef durmiente. Cuando el hombre se despierta, Eva le ofrece la verdura que recogió cortada sobre un trozo de pan para que se lo coma.

En estos primeros compases la trama solamente coge a esos Adán/Josef y Eva como base sobre la cual otros personajes van haciendo acto de presencia e interactuando. Queda claro que existe una atracción hacia el hombre de la barba, y también que el Adán que se nos presenta aquí es bastante indolente e inactivo hacia Eva. La banda sonora de Zdeněk Liška (colaborador habitual de otro director comentado aquí como Jan Ŷvankmajer) juega un papel fundamental en todo momento creando un aire extraño por medio de disonancias y repetición de *leitmotivs*, así como del uso de sintetizadores para llegar a un sonido que evoca sentimientos de trance, apoyando así el efecto onírico que Chytilová busca en todo momento. También la falta de sentido final que parecen tener las acciones de Eva ayuda a ir creando esta ambientación más cercana al sueño que a una realidad concreta. Lo mismo ocurre con las actuaciones, para las cuales Chytilová decidió contar con miembros del grupo Ypsilon, especializado en un estilo de actuación naíf. De este modo, como explica Gee (2018, p.8) "los movimientos de los intérpretes son habitualmente coreografiados, con los actores moviéndose de manera exagerada, con gestos cómicos. La actitud infantil de Eva se captura en sus gestos faciales y repeticiones juguetonas de frases" lo cual provoca que

> viendo a Nováková como Eva, se tiene la impresión de una joven bailando juguetonamente a lo largo de la primera parte del film, en gran medida desconociendo o admirando las enigmáticas convenciones que gobiernan este lugar. Es como si ella caminase a través del paisaje de la vida con cierto desconocimiento salvaje, no

> completamente segura de cómo actuar o de cómo funciona el lugar. (Jusová y Reyes, 2014, p.74)

Dentro de ese mismo entorno natural que entenderíamos como el paraíso si nos planteamos la simbología del relato desde una ascendencia judeocristiana, veremos también a Eva cultivando zanahorias y de nuevo encontrando el maletín del extraño hombre, aunque en esta ocasión no dude en ocultarlo y trate de escabullirse de él rápidamente, con la excusa de que el suelo no es bueno para esas zanahorias que planta para su marido. La actuación de Jitka Nováková como Eva, pese a presentar un personaje de aire tremendamente inocente y frágil, va ganando en fuerza a medida que avanza el metraje.

Pasamos tras esta huida a un plano en el cual Eva y Josef están durmiendo en una cama, con hortalizas de las que Eva plantaba esparcidas a lo largo del lado en el que descansa la mujer. Nuevamente, y al igual que ocurría con *Las margaritas,* la comida como elemento hedonista referido también a cierta connotación sexual se plantea en multitud de ocasiones en el film. Una connotación que tampoco está exenta de la comprensión habitual del relato bíblico del Génesis, diferenciándose del sentido que hemos analizado en el epígrafe referido a Jan Švankmajer, pero encontrando cierta resonancia en las obras del praguense.

Eva se levanta de la cama para ver a través de una ventana a Robert jugueteando en una bicicleta con la mujer del sombrero de pavo real. Emocionada, decide salir e ir tras el hombre de barba, mientras deja a su marido en la cama comiéndose una zanahoria. En el trayecto, Robert todavía flirtea con otra mujer que descansaba en un sillón en medio de la floresta y luego, tras tropezar con las sábanas de la mujer del sombrero tendidas, ésta le perseguirá hasta que un hombre mayor se interponga entre ellos. Eva ve todo esto a la carrera, moviéndose tras los personajes hasta que Robert llega a un arenal. En él, el hombre persigue a una joven mientras Eva habla con una pareja un tanto mayor que le explicará que Robert lleva 7 años yendo allí a un tratamiento. De este modo se nos plantea la posibilidad de incluir este relato en un marco espacial real proveniente de algún tipo de institución psiquiátrica en lugar de ese paraíso en el que la lógica

cultural nos indicaba hasta ahora (una interpretación que no llega a confirmarse a lo largo del film).

**Robert jugando con una mujer en un sofá en medio de la floresta. Věra Chytilová, *Los frutos prohibidos del paraíso* (*Ovoce Stromů Rajských Jíme*, 1969). Min. 00:24:08.**

Robert, todavía con su bicicleta, charla con una anciana sentada en una silla contra una pared de piedra, y sigue su camino hasta encontrarse a Eva en un columpio. Allí, es Robert quien esta vez no quiere hablar con ella y escapa de nuevo al arenal, donde junto a todos los demás personajes, incluido Josef, juega persiguiendo un globo mientras Eva mira el juego sentada. Parece divertida excepto con los flirteos de su marido y otras mujeres, aunque tampoco le haga mucho caso pues está absorta con Robert hasta el punto de que a él se le cae una llave y solo ella lo ve, recogiéndola pero no pudiendo entregársela pues él no acepta contacto con ella. La tensión sexual hacia un agente externo a la pareja queda definida con un gesto como es el de recoger una llave del suelo. Una tentación que viene del relato del Génesis, pero que no deja de centrarse dentro de un relato con una continuidad directa a pesar de la ambientación onírica.

Eva utiliza la llave para entrar en la habitación de Robert, donde descubre un cuño con el número 6 que ella se pondrá en el muslo por

encima de sus medias. Volviendo al grupo y tras engañar a Robert haciéndole creer que la llave había estado en el suelo todo el tiempo, una de las mujeres comienza a leer una historia sobre un asesino de rubias en el periódico. Noticia que terminará de leer Robert, y que incluye la curiosidad de que el asesino marca a sus víctimas con un número 6. Eva se desmaya y pasamos a un interludio con Robert moviendo una pesada piedra hasta el borde de un terraplén, aunque no veamos cómo llega a tirarla por el mismo. Un interludio que *a priori* parece ajeno a la realidad diegética pero que más adelante veremos que es parte de ella. Josef despierta a Eva ya en la cama confesándole haberle sido infiel. Ella le responde que no es verdad, que no es su marido y, cuando ella abre la puerta entra Robert, dando pie a que Josef piense que Robert es el amante de Eva y a que Eva le confiese que Robert es el asesino. Las secuencias, en esta fase del film, tienen una continuidad lógica a pesar de no perder el aire onírico.

**Robert empujando la enorme piedra. Věra Chytilová, *Los frutos prohibidos del paraíso* (*Ovoce Stromů Rajských Jíme*, 1969). Min. 00:57:19.**

Nuestra protagonista escapa y en la siguiente escena está en el desván de la vivienda, tocando una batería de manera totalmente anárquica. Un modo de actuar que parece simbolizar una búsqueda de libertad,

debatiéndose entre la tentación de un peligro obvio representado por Robert y un marido al que ya no quiere demasiado. Robert sube y detrás lo hace Josef, pero evitando ser descubierto. Cuando Robert entra, se acerca sigiloso para intentar matar a Eva con su corbata (tal y como ocurriría un par de años después en *Frenesí* [*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972]), pero ante la entrada de Josef decide posponer sus intenciones. Josef echa a Eva de la habitación y busca a Robert para golpearlo. Tras pelear, Robert observa que Eva está tirada en la hierba, bajo la ventana, así que convence a Josef para mover una estatua de un ángel hasta dicha ventana y aprovecha la situación para lanzarla por el hueco. La idea inicial que recogemos de los acontecimientos es que Eva ha muerto, aunque no se nos muestre ni la reacción de Josef parezca coherente con esto.

En la siguiente escena Eva carga con dos maletas por el arenal hasta que ambos hombres la paran, momento en el que las suelta y se va andando sin carga. Ambos hombres hablan y pasamos a un nuevo interludio con Robert empujando una piedra ovoide hacia un terraplén hasta que la piedra cae. Él va detrás de la piedra, comprobando el cenagal sobre el que está con un palo para ir avanzando y así después mover la piedra por dicho terreno.

Entramos en estas secuencias en el conflicto del film, con Eva corriendo para liberarse, con ambos hombres luchando por ella y con ella casi muriendo en el intento. La batería, al ser tocada, puede ser simplemente ese caos que inunda su interior, y el hecho de que se marche nos plantea esa escapada hacia su propia libertad, en uno de los momentos más feministas del cine de Chytilová. A su vez, vemos también cómo Robert mueve esa piedra, una representación física de los planes que tiene para nuestra protagonista.

A partir de aquí podemos apreciar a una Eva más adulta y liberada. En la siguiente secuencia se encuentra en un restaurante con Robert y Josef, fumando y despreciando a ambos pretendientes cuando le ofrecen fuego pero aceptándolo del camarero, para después flirtear con un violinista mientras toca. Su marido comienza a sentir celos de verdad y tira todo lo que hay en la mesa. Pasamos inmediatamente a otra secuencia, nuevamente en exteriores, donde los dos hombres están sentados en sendas sillas, con una vacía en el

medio, mirando cómo Eva corre y juguetea con el camarero, aunque escapando de él. Finalmente se sienta y, ante ambos hombres hablándole, decide irse a dar un paseo con Robert a pesar de la indignación de Josef. Las secuencias ocurren con total libertad, saltando automáticamente entre localizaciones y acciones y mostrando, a través de las relaciones de Eva con otros hombres, cómo se libera, sintiéndose independiente de su marido.

El paseo es en barca, y tras varias amenazas de Eva, Robert le ofrece enseñarle la piedra que preparó para ella. Se nos muestra así que la piedra no era algo fuera de la realidad diegética sino parte de ella, ya que en la siguiente escena Eva efectivamente está sobre la roca haciendo equilibrios. Josef, que antes de dejar ir a Eva discute con Robert acusándole de asesino, aparece en el cenagal, yendo a buscar a Eva y ayudándola a salir de allí. El problema para la convivencia de la pareja que significaba Robert parece solucionarse de este modo cuando la imagen se corta a una secuencia en un restaurante, con Eva y Josef disfrutando de la comida mientras él confiesa que ha pedido a Robert que se fuese. Ante esto, Eva le pregunta si quiere bailar y le tiende una trampa haciéndole bailar con una mujer de la mesa de al lado. Ella es libre para dirigirse a la casa de Robert, donde todo parece vacío hasta que una cortina, como si tuviese vida propia, la atrapa. Consigue escapar, y detrás aparece Robert, cogiendo un revólver y persiguiéndola hasta un árbol al que la ata con la cortina, tiñendo su vestido blanco en uno rojo para besarla, liberarla y escapar hasta un islote en el cual se declaran su amor mutuo y se enfrentan hasta que Eva dispara y mata a Robert. En ese momento, Eva escapa, todavía con su vestido rojo, en momentos en los cuales el montaje mezcla su ritmo con el de la música y nos muestra a Eva llegando a junto su marido y pidiéndole que no la abandone, al mismo tiempo que se da cuenta de que está con el vestido rojo, que se quita para volver a llevar uno negro. La importancia de los colores para la narrativa que se desarrolla en el film ha sido estudiada por Jusová y Reyes (2014, p.84), que comentan precisamente cómo el rojo de Robert, simbolizándolo como depredador, pasa a Eva, que muestra así su "ventaja sobre su debilidad masculina".

A partir de aquí, Chytilová cierra el círculo volviendo a introducir cantos con pasajes de la Biblia en la banda sonora, esta vez ya sobre el momento en el que Eva come de la manzana y le ofrece a su marido, viéndose desnudos y avergonzándose a partir de ahora al ver que ninguno de ellos es perfecto.

Un film en el que se nos empapa desde un principio de un aire onírico, con unos personajes que no sabemos quiénes son exactamente ni por qué están en ese entorno en el que según una frase van a recibir tratamiento. Así, mediante un montaje lleno de elementos externos como planos de aves de rapiña al tiempo que experimentaciones con la imagen como dobles exposiciones o introducción de degradados dentro de los planos, además de mediante la música plagada de elementos histriónicos y disonantes constantemente presentes, Chytilová nos traslada a un ambiente pesadillesco donde nada parece tener un sentido lógico final y donde los personajes parecen actuar como autómatas a pesar de la gran cantidad de libertad que tienen en muchos momentos de su actuación. De este modo,

> el mundo presentado al espectador en Los frutos prohibidos del paraíso parece entretejerse con las palabras de los surrealistas en el sentido de que la realidad es múltiple e interpenetrante, con imágenes mitológicas, actuales, soñadas, eróticas, recolectadas y naturales fluyendo libremente. (Gee, 2018, p.15)

Una historia de celos, amor y muerte que recoge su validez desde el relato del Génesis judeocristiano, que en el guion original escrito por Krumbachová se resumía diciendo:

> Una introducción estilizada simboliza la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Eva está casada con Josef (Adán), y se muestran pronto en el film bajo un árbol, del que cae una manzana. Acechando en el jardín está Robert (el demonio/la serpiente), que espera tentarlos. Se descubre que Robert es un asesino que ha matado a seis mujeres. Robert persigue a Eva, pretendidamente su próxima víctima, pero la historia coge un giro inusual –es ella la que lo mata–. (citado en Hames, 1985, p.223)

Vemos, por tanto, cómo la historia es apenas una excusa para todo el desarrollo del imaginario chytiloviano, que además plantea una Eva que se libera sin llegar a liberarse, una pareja que no funciona pero se condena a seguir unida y una serie de personajes que solamente sirven como relleno resultando totalmente intercambiables, siendo solamente los 3 protagonistas los que dan alguna continuidad narrativa al texto. En su comparativa entre el cine de Chytilová y el de Jean-Luc Godard, Jusová y Reyes (2018, p.26) hablan de esta película como "una exploración compleja y altamente visible de la perenne lucha por la llegada a la adultez a través de una jornada del despertar de la conciencia personal y quizás política".

Una obra extraña, por tanto, que busca más lo poético que lo narrativo, encontrándose de rebote con una ambientación surrealista y creando un film que pasó a ser uno de los cantos de cisne de la *Nová Vlna* y una obra cumbre de la vanguardia checoslovaca. Pero que también le valdría a Chytilová la prohibición de dirigir cine durante los 7 años siguientes (aunque para ser justos deberíamos hacer aquí una mención excepcional para la película para televisión *Kamaradi* [1971]).

A lo largo de estos años de prohibición, como explican Alice Nemcová Tejkalová, Filip Ýára y David Sorfa (2015, p.262), "el STB (antigua seguridad nacional) intentó sin resultado forzarla a colaborar en producciones y ella fue atacada por las autoridades comunistas". Chytilová intentó mantenerse, pese a todo, fiel a sus principios mientras las autoridades no dejaban de presionar en su contra. La propia directora, no obstante, solicitaba enérgicamente la continuidad en su trabajo, tal y como se puede ver en la carta enviada en 1975 a Gustav Husák, presidente de Checoslovaquia, en la que terminaba diciendo: "como ciudadana, mujer, madre y directora de cine, seguiré luchando por los ideales de una sociedad socialista y daré lo máximo para ayudar en su realización" (Chytilová, 1975/1976, p.20). Irónicamente, fue la poca asistencia al cine nacional lo que hizo que las autoridades le pidiesen volver a dirigir en 1976.

Tras su vuelta a la dirección cinematográfica, Chytilová llevaría a las pantallas en 1977 *El juego de la manzana* (*Hra O Jablko*). A pesar de que el título parece venir directamente de la misma inspiración con

la fruta y el relato bíblico del Génesis retomándolo desde perspectivas feministas, Chytilová plantea aquí una película que rompe con la estética por la muestra explícita de partos y la maternidad de manera totalmente natural.

**El embarazo, el parto y las manzanas se unen simbólicamente. Věra Chytilová, *El juego de la manzana* (*Hra O Jablko*, 1977). Min. 01:29:37.**

La primera secuencia del film al terminar los créditos iniciales ya nos propone un parto en primer plano, recurso que se irá repitiendo a lo largo del film llegando incluso a mostrarnos una cesárea desde el momento del corte. No obstante, y a pesar de lo explícito de la propuesta, este tema natal se queda como una simple base para el desarrollo de la historia, que en esencia es la historia de amor y desencuentro entre un médico, interpretado por Jiří Menzel (también director y uno de los mejores amigos y grandes defensores de Chytilová), y una enfermera, Dagmar Bláhová. Una historia de amor en la cual se aprecian ecos de la *Nouvelle Vague* y se nos muestran personajes totalmente abiertos sexualmente, pero en el cual las estéticas y formas narrativas surrealistas apenas resaltan salvo al comienzo y al final, donde parece que el simbolismo de la manzana y la relación con los bebés cobra un cierto sentido de ascendencia

claramente religiosa siguiendo un poco esa motivación de films anteriores. Un simbolismo muy obvio y que, de todos modos, tampoco nos indica nada y resulta un simple juego estético de yuxtaposición de símbolo y significado. Siguiendo a Čulík (2018),

> en El juego de la manzana, Chytilová volvió a conseguir manifestar su actitud activamente cívica como luchadora por la verdad, la igualdad de hombres y mujeres y la moral pública. Solo la secuencia introductoria de este film está visualmente estilizada. Consiste en imágenes de manzanas en un huerto en otoño. Los primeros planos de manzanas se fusionan con las imágenes de cabezas de bebés saliendo del útero de sus madres durante el parto. La secuencia hace referencias cruzadas con el pecado original, las manzanas del Paraíso y trabajos previos de Chytilová. Solo en esta secuencia Chytilová utiliza metáforas visuales. El resto del film es bastante convencional. (p.14)

A partir de aquí, durante el período comunista de Checoslovaquia, Chytilová seguiría rodando, pero esta época ya escaparía totalmente de esa narrativa caótica y experimental en la cual los símbolos y la realidad diegética se mezclaban para pasar a hacer un cine mucho más comercial y convencional. Aun así, en algunos momentos los juegos de cámara de *Panelstory Aneb Jak se Rodi Sidliste* (1980) recuerdan a esa experimentación de los años 60, o las formas que adoptan los monitores del campamento de ese ahora clásico film adolescente que es *Vlčí Bouda* (1987) tienen ciertos visos de cine fantástico. Además, estos monitores podrían ser tomados como una pequeña reivindicación simbólica del poder corrupto que asola a la sociedad que forman los niños mezclándose con una ambientación que parece recordar a los *slashers* americanos o los *gialli* italianos, aunque más por la tensión que por el sistema de asesinatos en serie que en ambos géneros era la tónica habitual.

El único film de esta década de los 80 que parece recoger realmente ciertos elementos del surrealismo es la adaptación de la obra teatral *Šašek A Královna* (1988), en el que la ensoñación de un hombre contemporáneo sobre una vida en la que era un bufón se va

mezclando con su vida real, de tal modo que los reyes dentro del sueño son conocidos suyos en la realidad y las relaciones entre el bufón y la reina van reflejándose en las relaciones con la mujer francesa de un amigo suyo. *A priori*, un argumento mezclando sueño y realidad de modo que se afectan mutuamente, aunque con una narrativa clara y específica que no permite una mezcolanza de ambas realidades. Con todo, a pesar de esa claridad diferenciadora y de la narrativa completamente diáfana, no podemos obviar ese principio surrealista en el cual esa suprarrealidad onírica entra directamente dentro de la realidad objetiva, creándose así un juego en el cual los conceptos de vidas pasadas, sueño y realidad, se funden en uno y crean una historia por lo restante siempre ambientada en preceptos perfectamente realistas e incluso convencionales, dando un resultado intermitente que se aprovecha solamente en ese pequeño espacio de interconexión de ambos mundos.

Con el cambio de sistema económico y político, Věra Chytilová comenzaría a dar clases dentro de la FAMU y conseguiría continuar con su carrera como directora, sin llegar a recuperar totalmente el espíritu rompedor de su primera época pero dirigiendo comedias, dramas y documentales hasta 2006, ocho años antes de su fallecimiento. Durante este período, además, su carrera como cineasta se vería recompensada con reconocimientos como la Orden de las Artes y las Letras francesa en 1992, la Medalla del Mérito checa en 1998 o el León Checo y el Premio a la Contribución al Cine Mundial del festival de Karlovy Vary en el año 2000.

### 4.4 DIAMANTES, FIESTAS Y MÁRTIRES: JAN NĚMEC

Nacido en Praga en 1936, Jan Němec es otro de los miembros de esa generación dorada en la cinematografía checoslovaca que dio vida a la *Nová Vlna*. Si bien su primera vocación había sido la música, fue su padre quien le orientó hacia el cine, haciéndole entrar en la FAMU. Allí, el director comenzaría a dar muestras de su talento y de su búsqueda como creador individual y original de tal modo que, aunque no llegase a formar parte del Grupo Surrealista, en sus obras se podría ver una fuerte influencia, quizás más en su espíritu que a la hora de pretender replicar las propuestas del movimiento iniciado por Breton.

Su trabajo de graduación, un poco anterior de la de sus compañeros de movimiento Chytilová o Forman, fue un cortometraje basado en una obra de su admirado Arnošt Lustig[124] titulado *Sousto*, y que ya en 1960 demostraba la capacidad narrativa de Němec. En él se nos ofrece una historia ambientada en las postrimerías de la 2ª Guerra Mundial donde unos prisioneros hambrientos tratan de robar algo de pan de un vagón alemán, arriesgándose para no ser vistos. A pesar de lo notable de la puesta en escena, no deja de ser un film de estudiante en el que la narrativa, clara y meridiana, todavía no alcanza el nivel de experimentación ni de ambientación onírica que desarrollaría Němec más adelante en su carrera. Sí podemos apreciar que avanza un tema que será común a su siguiente film, *Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*, 1964), también basado en una obra de Lustig y pieza fundamental de los comienzos de la *Nová Vlna*.

*Diamantes en la noche* cuenta la historia de un par de adolescentes praguenses escapando por el bosque durante la invasión nazi de Checoslovaquia. Por medio de un montaje discontinuo llevado a cabo por Miroslav Hájek –ya citado en otros análisis del presente estudio– que juega constantemente con diferentes tiempos narrativos, Němec consigue dar un tono onírico a la narración, no dejando claro qué ocurre realmente y qué partes corresponden a un mundo simbólico o la imaginación de los chavales, ni en qué orden ocurren realmente los eventos narrados. Sin embargo, gracias a esta aproximación al mismo, Hames (2010) comenta que

> el film de Němec se expande de su contexto histórico para empatizar una aplicación a otras situaciones y tiempos. Aquí, existe la sensación de que la lucha contra la persecución y la injusticia es permanente y el film parece más preocupado del hecho y la experiencia de la persecución que de dar ningún tipo de análisis histórico. (p.157)

[124] Arnošt Lustig fue un escritor checo destinado en los campos de concentración de Theresienstadt, Auschwitz y Buchenwald. Escapó mientras se dirigía al campo de Dachau, y su supervivencia al régimen nazi sería uno de sus pilares a la hora de trabajar como periodista y escritor, siendo también un gran crítico con el régimen socialista y uno de los grandes defensores intelectuales de la *Nova Vlná.*

*Diamantes en la noche* comienza con un sobrecogedor plano secuencia en el cual vemos a los dos protagonistas, interpretados por Antonín Kumbera y Ladislav Jánsky, corriendo hacia un bosque. De fondo, sonido de un tren y de disparos. Němec prescinde de cualquier tipo de presentación, y cuando los adolescentes llegan a un punto en el cual piensan que pueden descansar, se nos muestra un grupo de hormigas que recuerdan a la clásica secuencia de *Un perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929) en la mano de uno de ellos, de modo que identificamos por simbología adquirida dentro de los cánones del surrealismo un posible significado de la muerte gracias a la obra de Dalí.[125]

**Los personajes escapando por el bosque al comienzo del film.**
**Jan Němec, *Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*, 1964).**
**Min. 00:02:24.**

[125] No solamente en *Un perro andaluz*, sino a lo largo de toda su trayectoria, el de Figueres utilizó en su obra la aparición de insectos, y especialmente de hormigas, que para él se relacionaban directamente con sus recuerdos de niño viendo cómo éstas se comían a su murciélago mascota, así como a un erizo.

De los dos protagonistas descansando pasamos por corte a un plano claramente fuera de la continuidad narrativa, en el que vemos un tranvía pasando por delante de la torre de la pólvora de Praga y a uno de ellos llevando una cazadora que pone KL a la espalda –una referencia a los campos de concentración nazis[126]– cogiendo dicho tranvía. Volvemos de nuevo al bosque, donde los muchachos bajan por la colina y la cámara los sigue. No hay diálogos todavía, y en otro de esos planos dentro de la ciudad vemos a uno de ellos saltando entre vagones de un tranvía. Durante este tramo del film la secuencia de montaje seguirá el mismo patrón: imágenes de los muchachos por el bosque yuxtapuestas con planos de los chavales en lo que parece el proceso previo a la llegada a ese bosque.

El siguiente de estos planos fuera de la floresta nos muestra el interior de un camión de transporte donde varios hombres, entre ellos estos dos protagonistas, van sentados. Algunos visten con traje de prisionero de un campo de concentración, otros con esas cazadoras con las siglas KL. Tras este momento, el siguiente fragmento del tiempo alternado ya tendrá continuación desde aquí, con los adolescentes poniéndose las botas que en el bosque se les han encharcado y no ayudan en la escapada. Las siguientes imágenes van mostrando las casas pasando desde el interior del vehículo, en distintos puntos de la ciudad y de los arrabales. Todo esto, manteniendo siempre la continuidad de sonido de los dos muchachos caminando por el bosque, creando así una sensación de que estos planos son memorias añadidas a lo contado por Němec en el plano presente, que entendemos que es el de los muchachos por el bosque.

Cuando los chavales encuentran un lugar para dormir, el juego de yuxtaposiciones se vuelve más intenso, introduciendo planos de la ciudad y de su vida contrastando con planos de los dos intentando acurrucarse en el bosque y taparse con ramas para conciliar el sueño. Después, continuamos con esa misma yuxtaposición con elementos concretos, como son las botas sucias y rotas enfrentadas a los zapatos limpios que ambos usaban caminando por una calle. De pronto,

[126] Las siglas KL que se presentan aquí suelen considerarse una abreviatura de *Konzentrationslager*, Campo de Concentración en alemán, aunque también se utilizaron las siglas KZ por una cuestión sonora.

estando los dos parados y uno de ellos riéndose nerviosamente, vemos cómo 3 árboles caen hacia la cámara. Son planos que no parecen corresponderse con la narrativa de tiempo presente. Lo siguiente que vemos es a los dos muchachos caminando sobre un suelo pedregoso con dificultad y en ese espacio nos sorprende de nuevo la presencia de hormigas. Ellos discuten sobre el hecho de no saber cuánto llevan sin comer, y mientras uno se sienta, las hormigas caminan y se hacen dueñas de su cuerpo: primero un pie, luego una mano y luego la cara. Sin embargo, Němec nos muestra por corte que los insectos no están realmente ahí y que nuestro protagonista se limpia la cara en una postura diferente a la que tenía.

**Las hormigas en la mano, una referencia a la muerte desde la obra de Buñuel y Dalí. Jan Němec, *Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*, 1964). Min. 00:23:01.**

Tenemos varios puntos a destacar en este fragmento. Por un lado, la presencia de las hormigas de nuevo, que ya planteamos anteriormente como símbolo de muerte. También el terreno pedregoso y yermo en comparación al bosque por el que escapaban, así como la caída de los árboles y el propio hecho de haberse echado a dormir llevan a una sensación de que los dos muchachos ya están muertos. El montaje,

contraponiendo sus vidas en la ciudad y lo terrible de la situación actual, nos ofrece sencillas muestras del cambio absoluto de las mismas en tan corto período de tiempo, así como de sus anhelos por esa vida anterior al estar escapando por un bosque.

El problema de la comida que comentaban los dos jóvenes en la sección anterior parece quedar subsanado cuando encuentran una granja en la que ven a un hombre arando el campo y a una mujer que va a llevarle comida. O'Key (2016), analizando la importancia del hambre a lo largo de la película, encuentra en este fragmento una pieza clave en la evolución de la trama, ya que

> el hambre ha llevado a los chicos a su primer encuentro humano en toda la película y la necesidad de comer, de este modo, aumenta y disminuye simultáneamente sus posibilidades de supervivencia: comer es esencial para su *presente* de supervivencia hora a hora pero, por supuesto, la perspectiva de contacto humano arriesga la recaptura, el *futuro* de su supervivencia. (p.108)

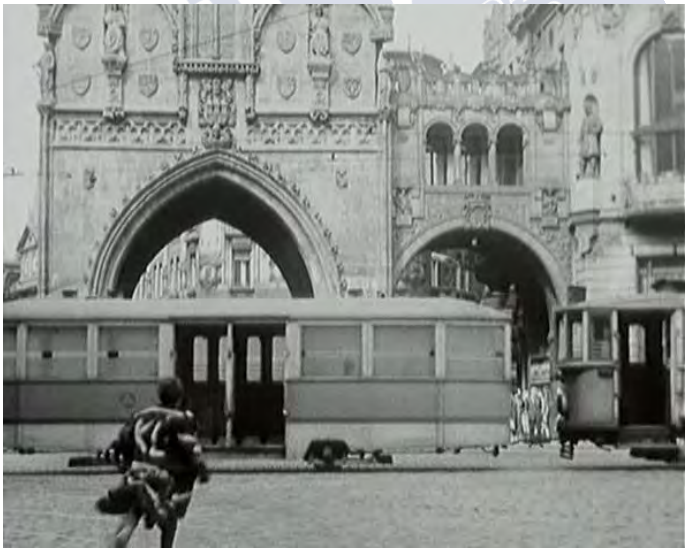
A pesar de este riesgo, los jóvenes se acercan a la casa siguiendo a la mujer y uno de ellos incluso entra. Una vez allí, Němec nos muestra varias posibilidades de qué podría ocurrir, con él atacándola (una opción que se repite varias veces, de hecho), ella insinuándose, ella llevando la comida al granjero de nuevo y al final, entre todo eso, lo que parece ocurrir de verdad: la mujer cortando 3 grandes pedazos de pan para que él se los lleve asustado, sin darle la espalda como si fuese un animal que huye. Cuando los muchachos intentan comer el pan, sin embargo, la boca se les llena de sangre debido a la desnutrición y necesitan volver al interior para pedir leche.

Aquí, el director ha tratado directamente la cuestión interior del personaje masculino, con sus deseos tanto eróticos como tanáticos al verse frente a la mujer. El miedo, el hambre y la desesperación nos llevan por el camino de varias posibilidades que se van yuxtaponiendo de tal modo que nosotros como espectadores vemos todas ellas en un mismo nivel de realidad y solamente podemos interpretar una como real por continuidad con el siguiente fragmento en el que ambos comen el pan y sangran.

En cuanto terminan la comida, se van y vemos a un grupo de hombres de edad avanzada con escopetas. Se preparan para lo que parece una batida de caza en el bosque y hablan en alemán. Tras esto, el montaje salta de nuevo a nuestros protagonistas caminando bosque arriba y corta a una secuencia en la cual se reutilizan los planos que se iban yuxtaponiendo de la ciudad en la que el que parece el más joven de los dos, el que había entrado a pedir el pan a la casa, es el protagonista. En el tranvía ayuda a una mujer a bajar el cochecito de un bebé, camina por las calles y después sube a otro tranvía en frente a la torre de la pólvora para acercarse hasta el vagón delantero saltando desde el trasero. Escapa de allí al ver oficiales en el vagón y después lo vemos charlando con una muchacha. En resumen, secuencias donde se nos explica su vida en la Praga ocupada por los nazis, dándosenos a entender que ya allí estaba escapando e intentando sobrevivir sin dinero. En un momento en el que llama a un timbre, la secuencia se corta para ver al grupo de hombres armados dándoles el alto en el bosque y a los protagonistas escapando a la carrera. Los planos de los adolescentes son cortos, en constante movimiento y sin dejar ver demasiado, contrastando con los de los ancianos, estáticos y bien enfocados. Němec busca así transmitirnos la tensión de esa escapada al mismo tiempo que los tiempos vitales de esos dos espectros de edad. No es solamente una batida contra dos presos fugados, es también una lucha de la senectud contra la juventud, del pasado contra el futuro. Todo este fragmento es puramente narrativo, elaborándose desde una óptica que parece retomarse en el mismo plano de realidad aunque en distinto plano temporal, mostrándonos elementos de esa 'otra vida' del muchacho dentro de Praga así como la llegada de estos ancianos cazadores dispuestos a ir a por ellos sin miedo, sabiéndose protegidos por el régimen.

En un principio los jóvenes escapan de la lluvia de balas, llegando a una carretera por la que pasa un camión al que intentan subirse. Pero la pierna del mayor falla, y cuando está en el suelo ambos son rodeados por la batida. Los hombres los detienen y se los llevan a un lugar en el que los dos muchachos están primero descansando (uno, el mayor, tumbado) y luego mirando a la pared con los brazos en alto mientras sus captores festejan bebiendo cerveza y comiendo pan con

embutido y algún ave que parecen haber cazado. Estos planos se van sucediendo con otros en los cuales vemos al protagonista hablando con el oficial que dirigía la batida, encomendándole a lo que decida el tribunal militar. Los chavales se prometen luchar, y cortamos a un plano en el cual ambos escapan de un tren, quitándose las cazadoras con las siglas KL, de modo que podemos comprender que se trata de un regreso al comienzo de la huida. Pero mientras se yuxtaponen más planos de las interacciones que ya vimos a lo largo del film, se escuchan dos disparos y de un plano de un salón vacío, totalmente incoherente con lo narrado hasta ahora pero que parece definir también la muerte creando presencia por medio de la ausencia de los personajes, pasamos a sus dos cadáveres en un camino del bosque. De este modo, toda esa simbología que veíamos al comienzo con las hormigas refuerza el sentido que ya habíamos otorgado, al crearse un círculo en el que parece que lo que veíamos al comienzo era el momento que ahora entendemos por presente, y esa muerte aparente no era solamente un símbolo sino una realidad.



**La torre de la Pólvora de Praga y nuestro personaje alcanzando un tranvía, marcado con las siglas KL. Jan Němec, *Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*, 1964). Min. 00:37: 01.**

Aunque la muerte podría suponer el fin de la película, el praguense todavía nos muestra a los adolescentes junto a los hombres de la batida, de modo que los dos jóvenes caminan y los ancianos hacen una especie de paredón, contando un apunten, fuego, y no disparando sino lanzando un montón de aplausos. Ahora vemos en yuxtaposición al joven con más protagonismo subiendo a un edificio en la ciudad tal y como ya habíamos visto. Luego, a la que parecía su novia dentro de los flashbacks de la ciudad caminando con flores junto a una tumba y, al final, a ambos muchachos caminando por el bosque, en un final críptico pero triste en el que parece que toda la narración se difumina hacia el terror de la presencia de la muerte desde un comienzo.

La narrativa de Němec, trabajada para mostrar los planos a modo de flashbacks de tal modo que parecen ir explicando lo ocurrido aunque al final sean una sucesión de elementos difusos que no llegan a dar más que aportes a la ambientación mediante la imaginación de uno de los protagonistas, cierra el film de manera que todo lo que hemos visto hasta ahí se queda sumergido en un poso de irrealidad en la cual no podemos llegar a saber, ni siquiera, cuál es el comienzo, cuál es el final, ni qué ocurre con los chavales. Todo se resume en una historia de huida, de terror y de demostración del horror del Holocausto con unos hombres que capturan a unos adolescentes famélicos para burlarse y muy posiblemente matarlos, comportándose como cazadores acechando animales. Todo ello, de manera simbólica de tal modo que parece que lo narrado no es más que el proceso interno de nuestro protagonista aceptando su propia muerte, presentada por esas hormigas presentes desde el comienzo del film. Ýkvorecký (1971, pp.115-116) comenta al respecto que Němec "no filmó la historia; filmó los estados mentales de los dós jóvenes –sus alucinaciones, ensoñaciones y pesadillas, sus nociones y sus ideas–. Intentó sencillamente expresar su mundo interior mientras escapaban de la muerte". Un modo de plantear la adaptación cinematográfica que resume perfectamente la narrativa surrealista mezclando el mundo onírico, la imaginación y la realidad, pero aplicada a una situación terrible en la que el horror de la huida es lo único real.

Como miembro destacado dentro de la *Nová Vlna,* Jan Němec también pudo aportar un cortometraje al film colectivo *Las perlas del*

*fondo del agua.* Su presencia traería un planteamiento sencillo, con dos ancianos hablando de las maravillas que vivieron como periodista y como cantante solista respectivamente. Están en un asilo, y no se cansan de oír las fantásticas aventuras que se cuentan. Sin embargo, tras su muerte un funcionario comenta que uno solamente era miembro del coro y el otro solo había escrito unas líneas en una pequeña publicación. Destaca así esa distancia entre la visión de uno mismo y la que queremos proyectar, con el mundo interior y las esperanzas no conseguidas de ambos hombres volviéndose realidad en sus relatos pero no en el pasado que ambos vivieron. Para rematar el cortometraje, el hombre que estaba hablando con el que comentó la realidad de sus vidas reprocha que mintiesen sobre sus identidades, y sin embargo se va a hablar con un enfermo a decirle que saldrá adelante haciéndole creer que es un médico cuando realmente es un celador. De todos modos, y teniendo en cuenta la carrera de Němec, al margen de ese juego sobre la mente y las ensoñaciones de los dos ancianos, así como la nota de humor negro y algo cruel sobre la muerte de ambos para enseñarnos que no eran nadie, poco podemos destacar a nivel surreal en este film.

Sin embargo, en 1966 Němec presentaría la que es, probablemente, su obra más notoria. Se trata de *La fiesta y los invitados* (*O Slavnosti A Hostech*) y es, a primera vista, uno de los films más contestatarios dentro de lo que fue la *Nová Vlna.* Una película escrita entre el director y la que por entonces era su pareja, Ester Krumbachová, que Amos Vogel (1974, p.150) definiría diciendo que "a medida que vemos su progreso engañoso, Renoir se vuele Buñuel y descubrimos una declaración feroz y pesimista sobre la conducta humana bajo el totalitarismo, escalofriante, atemporal, inconfortablemente familiar".

La cinta comienza con un grupo de amigos de mediana edad en un picnic al lado del río. Tienen una charla banal y nada extraño sucede hasta que escuchan ruido proveniente de otro grupo de gente que se acerca bailando y cantando. De la conversación que tienen a partir de aquí entre los amigos deducimos que están esperando un banquete organizado por alguien y, de hecho, entre los que acaban de pasar bailando se encuentra una mujer vestida de novia que puede ser

parte de dicho banquete. Así que tras ver a estos posibles invitados, todos nuestros protagonistas se preparan, se visten para la ocasión y comienzan a caminar vestidos de gala por el medio del bosque. Una imagen tremendamente poderosa, con personajes cuyo vestuario sitúa en la clase alta en medio de la floresta, rodado en un blanco y negro suave que ayuda a crear sensación de extrañamiento. De pronto, un grupo de hombres los alcanza desde detrás, y uno de ellos coge a uno de los protagonistas por el brazo. Caminan un poco de este modo, y otro hombre llega para cogerlo del otro brazo, pareciendo que una pareja de policías estuviese deteniéndolo. El resto de los recién llegados hará lo mismo con el resto del grupo del picnic, guiándolos de manera autoritaria, sin mediar apenas palabra y con nuestros protagonistas preguntándose si serán también invitados a la fiesta. Entramos de lleno en este momento en la visión de una posible relación de autoridad/sumisión entre los personajes, una de las bases sobre las que el guion se irá estructurando, configurando de este modo un subtexto brutalmente crítico con el sistema totalitario, y una película cuya

> representación de una sociedad basada en el miedo, la complacencia y la hipocresía continúa sintonizando con las audiencias actuales. Un logro remarcable del film es su construcción de una atmósfera totalmente claustrofóbica a pesar de la ausencia de escenas de interior. (Girelli, 2011, p.54)

La siguiente secuencia ya nos muestra a nuestros campistas situados en un claro del bosque, rodeados por varios de los extraños mientras otros están colocando una mesa en medio de la arena. En esa mesa se sienta el hombre que antes apareció cogiendo a uno de nuestros protagonistas, mostrándose ahora como el líder de esta extraña banda. Los campistas quieren saber qué ocurre, pero los atacantes se niegan a dar explicaciones. Uno de los rehenes decide empezar a colaborar y ordenar a sus compañeros, dividiéndolos por sexos. A los atacantes les gusta esto y uno de ellos pinta una línea en la arena alrededor del grupo, poniendo dos piedras a modo de puerta en una representación brechtiana de lo que será su cárcel. Una cárcel de la que por supuesto

podrían salir, pero en la que en un principio se quedan siguiendo el juego a los secuestradores. Las conversaciones siguen y continuamos sin saber qué quieren de los campistas. Pero estos, ante el miedo, colaboran y hasta se oponen a que alguno de ellos se rebele. Cuando uno de ellos, Karel (Karel Mareš), decide continuar el camino saliéndose de la cárcel cruzando la línea, el líder lo persigue intentando convencerlo de que era todo una broma y comportándose como un niño. Ante la negativa violenta del campista, el líder manda a todos los demás hombres a capturarlo mientras él le roba un bolso lleno de flecos que comienza a cortar. De este modo se nos muestra ya, dentro del absurdo de la situación y el aire totalmente irreal que se desprende, la relación de poder, la aparición de un colaboracionista que convence al resto para entrar en el juego sin dudar ni un momento y el surgimiento de un desertor al que se frena mediante la fuerza, incluso atacándole a través de destrozar sus posesiones de un modo infantil y excesivo en su venganza.

**Los personajes siendo guiados por el bosque, como si fuesen detenidos. Jan Němec, *La fiesta y los invitados* (*O Slavnosti A Hostech*, 1966). Min. 00:11:52.**

Es en ese mismo instante cuando una de las mujeres, que había sentido la necesidad de ir al baño, vuelve acompañada por un hombre (Ivan Vyskočil) que se dispone a poner orden, obligando a Rudolf (que así se llama el líder, interpretado por Jan Klusák) a pedir disculpas por lo que ha organizado el día del cumpleaños de este nuevo personaje, que se nos muestra a todas luces como el anfitrión de la fiesta. El resto de los campistas ya han salido a través de la puerta ficticia de esa cárcel y el que estaba siendo perseguido es liberado e incluso limpiado por Rudolf. Con la llegada del anfitrión, todo el mundo disculpa lo sucedido y descubrimos que Rudolf es su hijo adoptivo. Destaca el hecho de que, en medio de la charla y con todos hablando de cómo Karel, el campista que se había escapado, es un rebelde, éste reclama que solamente es un demócrata, ante lo cual casi todos los demás campistas y el anfitrión responden rápidamente que ellos también. Todo el mundo, a excepción del único de los rehenes que no quiso declararse demócrata (interpretado por el director Evald Schorm), parte hacia el lago en el que van a cenar, bajando de nuevo por el bosque. Una vez en las mesas, podemos observar que hay personas jugando entre ellas, y el anfitrión llega con la novia que habían visto los campistas en la primera escena. El banquete será a la vez una celebración del cumpleaños del anfitrión y de la boda de esta novia. Todos comienzan a sentarse, pero de pronto una de las campistas (Jana Prachařová) rompe a llorar, y es que su marido se ha escapado. Se trata del no autodeclarado demócrata, aunque lo vimos antes junto al banquete discutiendo con ella.

Sección compleja del film, donde la autoridad que se nos mostraba se ve ahora supeditada a una autoridad mucho mayor, del mismo modo que lo sería el gobierno checoslovaco y el gobierno de la URSS. Esta autoridad mayor consigue, por medio de diferenciarse de Rudolf, la colaboración de los personajes hasta el punto de llegar a la visión de sí mismos como demócratas, autoexcusándose de manera hipócrita, a excepción de este hombre que no está de acuerdo con todo el juego y termina por marcharse por no querer ir con la masa simplemente porque sí. Un individualista puro, que choca directamente con esa sociedad que se miente a sí misma para sobrevivir.

Con todo en calma, la cena comienza. Pero según comienzan a comer, la mujer cuyo marido ha escapado se da cuenta de que está sentada en un sitio que no le corresponde, ya que el nombre escrito en él es otro. Comienza así un fragmento en el que todos los invitados parecen haberse sentado en lugares equivocados, de modo que todos se cambian los sitios. El anfitrión monta en cólera y decide suspender la cena por el hecho de que falte un invitado y sin embargo no sobre ningún asiento. Entre todos, entonces, se ponen a dilucidar por qué el invitado pudo haber decidido irse, qué no le gustó, y van llegando a la conclusión de que las bromas de Rudolf no fueron de buen gusto. Mientras, Rudolf cuenta las sillas y encuentra una de ellas vacía, pero debajo de la mesa. Solucionado el problema, la cena sigue. Sin embargo, al poco, el invitado del grupo del picnic que se había mostrado colaborador con Rudolf y el mismo Rudolf deciden que entre todos deberían ir a buscar al fugado. Así lo hacen, interrumpiendo de nuevo la cena para acabar montando una especie de batida de caza que recuerda a esa otra de *Diamantes en la noche,* solo que aquí los hombres van a ir desarmados, aunque con un enorme pastor alemán que guía la búsqueda a través del olor.

Destaca el momento en el que se le da una zapatilla del huido al perro para que la olisquee, pasando esa zapatilla por las manos de todos los hombres en una cadena totalmente innecesaria. Así, el film nos deja con los invitados del picnic solos en la mesa mientras el resto van a buscar al huido, destacando la mujer del mismo, preocupada por si sufre daños por parte del perro. Lo último que oímos en el film son ladridos a lo lejos mientras estos invitados apagan las velas de las mesas en un final que Fortuny y Padullés (2006, p.242) relacionan con instalarse en "las tinieblas de la sociedad y en un contexto más cercano al universo de ese tejedor de contemporáneas pesadillas que es Kafka".

Esta fase del film es tremendamente crítica con el sistema burocratizado del régimen, ya que en apariencia una persona sentada en el sitio incorrecto hace tambalearse todo el sistema, llegando después al punto de esa innecesaria acción de pasarse la zapatilla del fugitivo a través de las manos de todos ellos. Tenemos, además, el culmen en la actuación del colaboracionista que, de ayudar a Rudolf

en cuanto fueron capturados, ahora incluso pasa a conspirar para traicionar al que había sido su amigo pero se ha atrevido a desdeñar el orden establecido y marcharse de la fiesta sin avisar ni consultar, representando bastante bien lo que el propio Němec acabaría sufriendo en sus propias carnes –del mismo modo que tantos otros represaliados dentro de las artes, tanto en tierras checoslovacas como en las repúblicas comunistas en general– en esa caza del final. De hecho, resulta sorprendente que, pese a ser prohibido, este film no fuese inmediatamente el causante de la persecución a su director, aunque en 1966 la libertad de creación estuviese en uno de sus puntos álgidos en la república centroeuropea.

**La salida de los personajes en busca del invitado desaparecido, destacándose sus vestimentas de fiesta dentro de un entorno campestre. Jan Němec, *La fiesta y los invitados* (*O Slavnosti A Hostech*, 1966). Min. 01:00:40.**

La mayoría de los personajes que aparecen en el film no son actores profesionales, sino intelectuales amigos del propio Jan Němec. Podemos ver al director Evald Schorm, al escritor Josef Ýkvorecký, al psicólogo y filósofo Jiří Němecj  El resultado final, después de colocarlos hablando e interpretando clichés acorde a su apariencia, en

palabras del propio Ӳkvorecký (1971, p.124) es el de "una pesadilla, una extraña combinación de un marco irreal con detalles realistas de diálogo y acción". De hecho, al respecto del uso del diálogo, Peter Hames (2004, p.144) destaca cómo en comparación a *Diamantes en la noche* y *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*, 1967) –el siguiente film del autor, que analizaremos a continuación–, ambas casi carentes de diálogo, en *La fiesta y los invitados* la conversación es tan continua y deslavazada que elimina, irónicamente, toda posibilidad de función explicativa en la narración.

También es curioso y reseñable que, aunque su contenido y el modo en que se establece su crítica recuerdan a la obra de Luis Buñuel *El ángel exterminador* (1962), Němec lo filmó antes de poder verla, a pesar de ser un admirador del director aragonés (Hames, 2010, p.170). Una obra en la que podemos ver ese aire onírico, surrealista y pesadillesco del autor, combinado en este caso con un guion que parece mezclarse con las ideas absurdistas del teatro de Beckett, logrando en conjunto una obra original y profundamente crítica que encuentra fácil reflejo en el entorno social y político del momento, a pesar de que Němec negase ante las autoridades dicha intención, llegando a decir:

> Nunca tuvimos esa intención. Los espectadores inteligentes del extranjero han comprendido que este film habla de ciertos principios del colaboracionismo, del principio de ciertos síntomas del poder, de la división del poder por el terror y que pueden darse en cualquier tiempo y cualquier Estado, pero que, en su expresión, no se refiere a un Estado concreto o a un Gobierno determinado. (ĵ) En la Escuela del partido, que depende del C. C. del P. C. CH., donde no hay funcionarios, sino gentes que estudian para poder después trabajar en los órganos del partido, el film desató una discusión (ĵ) pero todos estuvieron de acuerdo en una cosa: que es justo que surjan filmes así, ya que los introduce en la discusión y en la reflexión de problemas políticos, filosóficos, sobre las posibilidades de la democracia, de la creación y de que es necesaria la existencia de la

> libertad para la libre discusión de los problemas, lo que significa libertad de creación. (Němec, 1968, p.36)

En 1967 el director praguense dirigía su tercer largometraje, *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*), buscando apartarse de la interpretación tan marcadamente crítica de su obra anterior. En realidad, la conjunción de tres cortometrajes independientes dirigidos por él y escritos junto a Ester Krumbachová. Un film del que Hames (1995/2008) diría:

> En *Mártires del amor Němec* intenta hacer un poema cinematográfico en la tradición del poetismo. Girando alrededor de las fantasías románticas de tres personas ordinarias y "fracasadas" (un administrador, una camarera y un huérfano), relata tres historias nostálgicas en las que la división entre la realidad y la ficción está deliberadamente indefinida. Recurriendo a la música popular, jazz, comedias del cine silente y novelas románticas, y situado en un país de nunca jamás en algún momento entre las guerras, se acompaña de una fotografía chocante y atmosférica en la que las imágenes adquieren el aura de fotografías estáticas. Ganó un premio como película surrealista en París en 1967. (p.28)

El primero de los cortometrajes, *Tentando a un manipulador* (*Pokušení Manipulanta*), comienza con un aspecto de ascendencia puramente surreal, con caballos y hombres de bombín que parecen referenciar a Magritte por las calles de Praga. El primer plano del segmento nos muestra a un varón en una garita, vestido con ese bombín que citamos y haciendo un gesto a cámara. Los planos se suceden sin ninguna conexión mientras observamos escenas de la ciudad hasta que vemos a un oficinista (Petr Kopřiva) y a una mujer que llega, escaleras arriba, hasta donde él está para enseñarle su pierna sugerentemente. El hombre se levanta de la mesa, coge sus cosas y se va de la oficina, pero mientras hace todo esto vemos cortes a planos de mujeres corriendo por la ciudad, posando, mostrándose a cámaraj Němec nos retrata, del mismo modo que usaba en *Diamantes en la noche* –esto es, por medio de planos inconexos yuxtapuestos para

mezclar diferentes momentos de la historia o quizás elementos sacados de la imaginación del personaje–, la obsesión del protagonista con el sexo femenino.

Pasamos entonces a un fragmento en el que tenemos a este hombre solo en su casa, primero tumbándose vestido y luego mirando por la ventana las acciones de sus vecinos en sus hogares. Especialmente, nuestro protagonista se fija en varias parejas, provocando que el significado de los planos de mujeres que veíamos con anterioridad parezca transformarse hacia una representación de la falta de amor en su vida. Seguimos al personaje a diversos lugares públicos como un cine o un bar, donde la presencia de parejas sigue siendo un problema para él. Destacar la aparición de las dos Maries de *Las margaritas* en un plano haciendo explotar unas bolsas de papel, como guiño referencial a Chytilová y a la propia Krumbachová, implicada en este film también a modo de guionista.

Nuestro personaje seguirá de bares hasta que en uno, tras terminar la actuación musical, una mujer interpretada por la cantante Marta Kubišová le pregunta si tiene algo de beber. Estas son las primeras palabras que oímos en todo el cortometraje. En el siguiente plano ambos están dentro de un taxi con otra pareja, dirigiéndose a la casa de nuestro protagonista. Allí, en un plano secuencia, vemos cómo el anfitrión sirve 3 rondas de bebidas a los otros 3 personajes sin darles tiempo a beber, pero sin que eso parezca suponer ningún impedimento. Cortamos así a un plano de él con las manos en posición de rezo ante la mujer que le preguntó si tenía bebida, con ella de pie en la cama. Comienza a desnudarse mientras él la mira y al final ella se mete en la cama cogiendo el bombín que él aun llevaba, para taparse la cara e inmediatamente empezar a roncar. Nuestro protagonista, contrariado, mira en dirección al colchón donde la otra pareja sí está dando rienda suelta a su pasión. La frustración del personaje con respecto al sexo –y al amor por extensión– continúa reflejada en este fragmento.

La mañana siguiente Němec nos la presenta primero con el hombre de la garita del primer plano del cortometraje subiendo a la misma, seguido de un montaje en el cual vemos los mismos planos que al comienzo, pero con la gente caminando en las direcciones

contrarias, haciéndonos ver que ahora van a los quehaceres de los que salían en el primer segmento del film. En el piso, la pareja duerme, al igual que la mujer que le robó el bombín a nuestro protagonista. Éste, que ya ha recuperado su sombrero, la mira apoyado en el alféizar de la ventana. Intenta despertarla con todas sus fuerzas pero parece imposible, aunque al final los tres invitados terminan por irse. Mientras tanto hemos visto que todos los trabajadores están ya en la oficina. Excepto nuestro protagonista, que sale corriendo para llegar muy tarde. Destaca el aspecto kafkiano de toda la oficina, perfectamente mezclado con el aspecto de nuestro protagonista así como con la acción de ir abriendo puertas al entrar, tras las cuales siempre hay la misma decoración de mesas y trabajadoras. Una vez sentado, ante la mirada de todos los trabajadores irá recordando –y nosotros con él mediante la yuxtaposición de planos–, lo ocurrido a lo largo de la noche.

**El personaje principal, en posición de rezo ante la mujer. Jan Němec, *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*, 1967). Min. 00:14:57.**

Los cambios de música –siempre jazz desde que comenzó el film– y la mirada perdida del personaje consiguen narrar su miedo y frustración. De pronto, sin variar la melodía jazzística que está sonando, vemos una turba de gente corriendo por la calle mientras uno de ellos los

dirige desde lo alto de una escalera de pie. En la salida de la oficina hay gente parada y toda la masa de esos planos del comienzo sale por la puerta, con nuestro protagonista entre ellos, en ropa interior. Una pareja que habíamos visto por la ventana también le increpa, al igual que otra gente desde otras ventanas. Él corre calle arriba, en una representación de la vergüenza que sufre al ver que todos comprenden lo que ha hecho obvia y sacada de su imaginación. Una de las trabajadoras, una señora ya con edad bastante avanzada, incluso escupe al mirarle. Volvemos entonces a un plano de él sentado a la mesa, al tiempo que un montón de humo negro surge. Mientras intenta disipar ese humo con su chaqueta, el cortometraje finaliza.

Tenemos aquí varias cuestiones que van guiando una historia casi silente, con la búsqueda de amor del protagonista, avergonzado al final con su fracaso, que además influye en su trabajo. A falta del uso de palabras, Němec nos muestra a través de la narración visual y de la construcción de los planos todo el significado del film, que mezcla lo onírico y lo real jugando con concepciones que ya había tocado, como esos pensamientos del personaje que vemos como perfectamente reales, y donde se destaca la secuencia de sí mismo en ropa interior como muestra de la vergüenza absoluta al entender que todo el mundo ha comprendido sus miserias. De este modo, el film habla de la soledad y de la necesidad de cariño, pero también de la falta de seguridad y la vergüenza de la culpa.

El segundo de los cortometrajes, *Los sueños de Nastěnka* (*Nastěnčiny Sny*), comienza situándonos en un ambiente mucho más elegante y menos urbanita que el primero. Nastěnka (Hana Kuberová) es una camarera que está preparando una recepción en un palacio y allí, con música de aires más clásicos, vemos a la propia Nastěnka, a un hombre con sombrero de copa paseando unos perros y, de pronto, un coche de época en el que viene un personaje masculino interpretado por el cantante Karel Gott[127] custodiado por 6 hombres de bombín (de nuevo tenemos que resaltar esa estética magritteana). Este

[127] Karel Gott es uno de los cantantes checos más importantes de la historia, llegando a ser votado como el mejor cantante masculino checo del año más de 40 veces. Más reconocido por su faceta como cantante melódico y logrando un gran éxito comercial principalmente en los años 60, a lo largo de su carrera y más de 100 discos experimentó con el pop, el rock, el jazz, la música clásica...

hombre lleva un pequeño libro en las manos, sujeto con cuidado a la altura de su pecho. Una vez en el palacio, Nastěnka le ofrece bebidas de una bandeja, pero el hombre no se molesta ni en mirarlas. Sale a un balcón y desde allí ofrece un recital a unas pocas personas que se habían sentado a verlo en un patio por el que está paseando también el hombre de los perros. Mientras el hombre canta, Nastěnka se bebe las copas que le había ofrecido. Hasta aquí el cortometraje parece no tener nada más que una ambientación extraña, pero sigue unos cánones realistas, con una protagonista que es una sirvienta y un cantante que ejecuta una actuación privada en un palacio.

La acción se corta y la siguiente secuencia nos muestra cómo el coche con el cantante va por una calle en la que Nastěnka decide salirle al paso, dando la impresión de haber dejado su trabajo para perseguir al cantante, puesto que lleva un maletín con ella. Pero cuando el coche llega a su altura, una mujer sale del mismo, haciéndole entender a nuestra protagonista que no tiene opciones. Con Nastěnka en la calle, un coche de caballos con enfermeras y un oficial militar (interpretado por el compositor Jan Klusák) pasa por allí. El coche se detiene y el militar invita a Nastěnka a subir. Pasean por un parque donde el oficial saluda a varios soldados y tanto él como ella se bajan del vehículo. Los soldados llegan rápidamente junto a ellos y el oficial pide que la vistan para acceder a una fiesta en la que otros militares le harán gracias y prestarán atenciones para que, a continuación, dos enfermeras la vistan de novia y sea dirigida hacia donde está el oficial, un cura y un pelotón de fusilamiento, preparado para fusilar el maletín de Nastěnka. Ante esto, ella corre a coger el maletín y huye hasta alcanzar un tren. En el interior observa a un hombre que está tocando una guitarra mientras silba, y ella se va desnudando al otro lado del vagón, insinuándosele hasta que él se levanta. Cambia el plano a aquél con el que habíamos comenzado el cortometraje: con ella sentada fumando y con una diadema. Pero al abrir el plano vemos que está en la cocina de un tren secando la vajilla, mientras el teléfono está sonando y ella piensa con nostalgia en esa otra vida de ensueño que acabamos de ver.

Directamente, y tal como nos cuenta el título, el cortometraje no es más que un sueño en sí mismo, y se destaca de aquí cómo las

acciones de nuestra protagonista van variando con la velocidad e incoherencia de los sueños, yendo de un sitio a otro, conociendo hombres y pasando de un cantante a un militar y a un músico de nuevo para, al final, tener que contentarse con su vida real en el tren. La narración se efectúa a través de la realidad onírica para crear una historia basada en el devenir de la asociación automática de eventos. A nivel simbólico, hay que tener en cuenta el maletín que Nastěnka lleva a todas partes e intenta salvar, de modo que pareciera una representación de su libertad, a la que se aferra cuando los soldados se disponen a disparar y destrozarlo.

**Nastěnka parando el coche en medio de la calle. Jan Němec, *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*, 1967). Min. 00:31:26.**

La tercera parte del largometraje lleva como título *Aventuras de Rudolf el huérfano* (*Dobrodružství Sirotka Rudolfa*). Comienza con Rudolf (interpretado por el coreógrafo Josef Koníček) caminando por una calle residencial por la cual va escuchando sonidos de los jardines colindantes. Decide entrar en uno saltando por encima de la verja y allí ve a una familia tocando el violín y bebiendo. Un despertador suena en el maletín de nuestro protagonista y la familia, al oírlo, se fija en él y deciden saludarle. Parecen confundirle con alguien llamado Jakub y lo invitan al interior de la casa donde todos beben, sacando

botellas del agua de una fuente mientras tocan música con un piano y el violín. La única que parece abstenerse de este desenfreno es la menor de la familia, una joven de aire misterioso que observa al recién llegado.

Rudolf/Jakub pierde a las cartas con una de las ancianas de la familia, así que los hombres deciden que debe pagar una prenda y comienzan a desnudarlo, quitándole chaqueta y pantalones. Él considera entonces que ya es suficiente y le dice a una de las ancianas que no es Jakub, sino un huérfano. Motivo por el cual deciden darle regalos: Lo llevan al vestidor y le dejan escoger lo que quiera. De allí sale con un traje y sombrero, luciéndose especialmente ante la joven, pero los restantes lo agarran y le obligan a guiar una conga. Unos vinilos se caen, y entre los hombres empiezan a rompérselos en la cabeza. Todo comienza a tener un aire de *happening* casi dadaísta. De pronto, todos menos la mujer misteriosa se van de la sala, dejando solo a Rudolf con ella. Él sigue bailando, y ella le pide que vuelva por la noche porque está cansada, pero morirá de pena si no regresa. Ante esto, nuestro protagonista se retira. Pero como no puede abrir la puerta lo hace hacia la parte superior de la casa, donde los demás están durmiendo en una cama donde también descansan unos niños y un mono de peluche. Rudolf se va, así, por una ventana bajando una enorme escalera.

De pronto, nos encontramos con una escena en la cual Rudolf, ataviado con una bata blanca y un pequeño martillo se va subiendo a coches de época que pasan para martillear partes concretas. En su maletín, que cuelga de un árbol, vuelve a sonar el despertador. Tras esto, nos encontramos con un plano en el que corre cuesta arriba tratando de encontrar de nuevo la casa. Mientras vemos al pobre hombre intentando localizar el jardín, Němec nos muestra en montaje paralelo planos de los miembros de la familia, más a modo de recuerdo de Rudolf que como realidad dentro del relato. Desesperado, el huérfano comienza a gritar el nombre de Jakub en la calle. Allí, desde el fondo de una cuesta, aparecen los protagonistas de las dos historias anteriores, caminando juntos. Rudolf se les une, y los tres mártires del amor terminan por ir juntos hacia un campo, desde el cual saludan a cámara al final del film.

**Rudolf arreglando los coches sobre la marcha. Jan Němec, *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*, 1967). Min. 01:02:17.**

Este último fragmento transcurre de modo extraño, con este protagonista humilde entrando a la vida de los burgueses casi sin querer, viviendo una fiesta en la cual Němec nos muestra, de nuevo con influencias buñuelianas, la decadencia moral de la clase alta, especialmente a través del momento de *happening* destrozando vinilos mientras siguen con la fiesta. El aire ausente de la mujer misteriosa, que parece ni estar en la misma sala que el resto ya que no presta ni la más mínima concesión a dejarse llevar por la diversión, se ve más como una idealización de Rudolf. Al final, en ese plano con los coches vemos su quehacer diario aunque no quede demasiado clara la utilidad de sus acciones, y la imposibilidad de encontrar de nuevo la casa provoca que su vivencia se convierta, al igual que las de los otros dos protagonistas del film, en una ensoñación, un ideal mágico al que acudir en nombre del amor, pero que se nos ha ido mostrando siempre a modo de imposibles y de esperanzas vanas. De ahí esa escapada hacia la libertad del campo de los tres al aceptar la idealización del amor como algo inalcanzable.

Inicialmente, *Mártires del amor* era una película con la que Němec quería descansar y hacer un film más ligero. Lo que consigue es aunar tres historias sencillas y experimentar nuevamente con ese

onirismo que rodea e influye a la realidad, consiguiendo precisamente que el surrealismo se filtre en una obra de cariz a priori más comercial y accesible que sus obras anteriores. Hames (2010, p.171) dice de ella que es "sin duda un film sobre el deseo, uno de los intereses fundamentales del surrealismo; todos los personajes están incompletos, buscando su identidad perdida y sus pertenencias" al mismo tiempo que Owen (2016) la describe como

> una fantasía surreal suspendida entre los divertidos veinte y los dorados sesenta, un film más ligero y difuso que se mantiene unido a los trabajos anteriores de Němec a la hora de fusionar los mundos de la realidad y la imaginación aunque más en los registros de las ensoñaciones que de las pesadillas. (p.312)

Němec consigue, por tanto, emplear el surrealismo para alejarse de la crítica social y del pesimismo previo y darnos un film vitalista y romántico, con influencias no solo del surrealismo sino también del poetismo checo.

La irrupción de los tanques en Praga en 1968 pilló a Němec filmando. La casualidad quiso que, cuando se encontraba en medio del rodaje de un cortometraje documental sobre la esperanza que el socialismo de rostro humano de Dubček estaba trayendo a toda la población checoslovaca, el fin de esa idea política apareciese en forma de invasión armada. De este modo, Němec no dudó en rodar la entrada de los tanques soviéticos en Praga, los disturbios y las matanzas, dejando esto reflejado en *Oratorio For Prague* (1968). El resultado fue un documental importante a la hora de comprender cómo cambió la situación de un día para otro, dejando para la posteridad imágenes de la entrada de los soldados y la desesperación que comenzaba a vivirse desde ese momento en la capital bohemia, incluso con la oportunidad de mostrar cadáveres de manifestantes en esta improvisada filmación que se salvó gracias a la producción canadiense, que tuvo que ocultar el nombre de Jan Němec para evitar represalias. Con todo, este film fue su final como director de cine en la Checoslovaquia comunista, llegando a realizar solamente algún trabajo para televisión antes de exiliarse a Alemania Occidental y

después a Estados Unidos ante el peligro que corría de ser detenido. A pesar de ello, apenas llegaría a dirigir nada hasta volver a su tierra natal tras la caída del bloque soviético.

Dentro de esos trabajos para televisión destacan las colecciones de videoclips que hizo para Karel Gott y Marta Kubišová.[128] Unos especiales en los que Němec aprovecha para dar rienda suelta a su trabajo con el ritmo narrativo al tiempo que deja algunas escenas surreales muy puntuales. Un ejemplo sería en *Náhrdelník Melancholie* (1968), con una banda callejera que toca con Kubišová a la que empieza a lloverle dinero, y en la que destaca la aparición de Josef Koníček, el protagonista de la tercera historia de *Mártires del amor*. Otro ejemplo estaría en uno de los videoclips de Karel Gott en el que el cantante y la banda se yuxtaponen a un conjunto de amigos comiendo que comienzan a pelearse. Al final, acabamos viendo a todos los miembros de la banda tirados, como si fuesen las mismas víctimas de esa secuencia yuxtapuesta de la pelea en la que todos pierden. De todos modos, la mayoría del conjunto es narración muy directa y realista, con muy buen trabajo rítmico y formal, explorando diversos géneros y estéticas, desde aspectos de cine *noir* a cine de época o comedias. Pero Němec evita irse a formalismos innecesarios.

Durante la etapa alemana, podríamos destacar como curiosidad la adaptación televisiva del clásico kafkiano *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1975), logrando una más que digna transposición del texto de su paisano a imágenes. Aquí, Němec se pone tras las cámaras para contarnos la historia en la cual un buen día Gregorio Samsa se levanta convertido en una especie de escarabajo gigante, poniendo a su familia en el brete de tener que cuidarlo al tiempo que se estremecen cuando lo ven, además del problema añadido de que hasta ese momento él era el sustento económico.

La novela de Kafka tiene muchas lecturas y nos quedaremos aquí, por el interés que recibe para este estudio, con lo que es su vertiente más comprensible a través de un protosurrealismo en el cual el

[128] Podríamos ver en Marta Kubišová la imagen de la gran cantante checoslovaca de la resistencia en la Primavera de Praga. Su canción *Modlitba pro Martu* (*Una oración por Marta*) se convirtió en un himno entonces y, tras la invasión, se le prohibiría continuar su carrera hasta la Revolución de Terciopelo en 1989.

símbolo de ese personaje convertido en insecto es la base para el tono pesadillesco de degradación personal y familiar que nos ofrece. Němec comprende perfectamente que éste es el principio que mueve la obra, y no la metamorfosis física. Por eso, al contrario de lo que incluso Max Aub, editor y amigo de Kafka hizo ya en la primera edición del libro,[129] Němec sigue la recomendación del autor original y evita la muestra de la figura en que se ha convertido nuestro protagonista. Para ello, nos introduce de manera subjetiva en la visión de Samsa, creando un aire extraño al situarse continuamente a la altura del suelo, jugando en ocasiones con planos desde las paredes, el techo, las lámparas o la mesa. Así, podemos ver esa degradación de la familia desde una perspectiva externa, mientras los miembros de la misma se refieren a nosotros como personaje.

**Tomando la perspectiva de Gregorio Samsa, personaje principal de *La Metamorfosis*. Jan Němec, *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1975). Min. 09:26.**

[129] A pesar de que una de las condiciones de Kafka, reticente siempre a la publicación de sus obras, era que no se viese ningún dibujo del insecto en la portada o en el interior del libro, ya la primera edición del mismo, llevada a cabo por Max Aub, nos muestra una imagen de un insecto.

Además, la forma narrativa de Němec, jugando constantemente con largos planos secuencia por dentro de la casa, ayudan a crear ese ambiente insano y extraño, al tiempo que se dedica a representar la historia del libro punto por punto. Como curiosidad, en un cuadro que la familia conserva de Gregorio aun con su aspecto humano, es agradable ver que a quien escogió Němec para la imagen es el propio Kafka, convirtiéndolo así en un trasunto de su propio personaje.

De todos modos, este film, producción de la RFA para televisión, ya se nos escaparía del estudio por el marco escogido. Lo mismo ocurre con la restante obra de Němec, a quien aún le deberíamos destacar obras como su película experimental sobre la pintora surrealista Toyen hecha en el año 2005 y que deja claro que, a pesar de no formar parte del Grupo Surrealista Checoslovaco, la influencia del movimiento en su cine es innegable. El praguense seguiría dirigiendo sus personales propuestas fílmicas, sobre todo a partir de su regreso a su país en la década de los 90, combinando esta actividad con la de profesor en la FAMU, muriendo en 2016 a los 79 años.

### 4.5 El hombre del este: Juraj Jakubisko

Nacido en 1938 en Kojšov, un pequeño pueblo de los montes Tatra situados en la zona occidental de lo que hoy en día es Eslovaquia, Juraj Jakubisko es otro de los grandes representantes de la *Nová Vlna*. Licenciado en la FAMU de Praga después de haber estudiado artes gráficas en Bratislava y de haber trabajado en la televisión en Košice, desarrollaría su carrera siempre más ligado a su región natal que a la ciudad bohemia. Su cine, inicialmente emparentado con las vanguardias, mezcla ideas propias de la *Nouvelle Vague* y del surrealismo, además de presentar influencias de Federico Fellini o incluso de Ingmar Bergman, además de ciertas semejanzas en la factura con directores sudamericanos contemporáneos como Glauber Rocha o Alejandro Jodorowsky. Podemos apreciar la violencia, la guerra y la muerte como elementos comunes en sus películas más personales. En sus propias palabras, “comencé a hacer películas porque quería a enseñar a los humanos a perder su miedo no solo a la muerte, sino también a la vida” (citado en Stone, 1993, p.37). No obstante, estos elementos vanguardistas acabarían por costarle un

tiempo de prohibición dentro de la industria checoslovaca tras el que volvería realizando un cine mucho más asequible para el público masivo y las autoridades soviéticas, convirtiéndose en uno de los más destacados directores de la historia del cine eslovaco gracias a obras como *Perinbaba* (1985), *La abeja milenaria* (*Tisícročná včela*, 1983) o la polémica *Bathory* (2008).

Jakubisko se licencia en la facultad de cine en 1966 con el mediometraje *Esperando a Godot* (*Čekají na Godota*). Un film que, a pesar de su título, poco tenía que ver con la obra de Samuel Beckett. Se trata en realidad de un relato generacional, rodado en Praga en blanco y negro, con una serie de jóvenes rondando los veintipocos años disfrutando de sus vidas en una fiesta y mostrándonos flashbacks sobre las relaciones entre algunos de ellos. Un film que recibe influencias godardianas, como el propio Jakubisko acepta hablando de cómo Godard rompió todas las reglas que le habían enseñado "en cuanto a montaje, temáticas, uso de actores no profesionales, rodajes en localizaciones, iluminación y la cámara en mano" (citado en Hames, 2014). También es importante la relación con el nuevo cine checoslovaco que especialmente Miloš Forman estaba desarrollando con obras como *Pedro, el negro* (*Černý Petr*, 1963) o *Los amores de una rubia* (*Lásky Jedné Plavovlásky*, 1965). Formalmente se ve cierta tendencia a esa ruptura con las normas del clasicismo que él admiraba en Godard, con un montaje no lineal y encuadres más centrados en estar dentro de la historia que en la muestra de una técnica depurada.

Esa tendencia al relato generacional, al blanco y negro y a la presencia de Praga como entorno sobre el que esquematizar su historia seguiría en su primer largometraje, *Los años cruciales* (*Kristové Roky*, 1966). Una obra sencilla, también bebedora de la *Nouvelle Vague* en sus formas, que nos muestra la atribulada vida de un aspirante a pintor y sus relaciones con su novia, su amante, su hermano (que al mismo tiempo también tendrá un *affaire* con su amante) y su abuela. De ella, Antonín y Mira Liehm (1977, p.298) han dicho que marcaba "no solo el nacimiento de un gran talento, sino también el nacimiento de un estilo eslovaco, con raíces en un substrato diferente, más natural y salvaje que el estilo de la joven Ola Checa". Todo, con un tono de montaje cortante, eludiendo mucha información y dejando que sean

los personajes los que vayan evolucionando con la historia, sin forzarla y creando así unas situaciones muy humanas y cercanas.

**La imagen totalmete quemada en *Los Años Cruciales*. Juraj Jakubisko, *Los años cruciales* (*Kristové Roky*, 1966). Min. 00:10:49.**

No obstante, ni en *Esperando A Godot* ni en *Los años cruciales* podemos encontrar, en absoluto, nada remotamente semejante al surrealismo, a excepción si acaso de algunos momentos más experimentales como una escena en *Los años cruciales* en la que el protagonista, Juraj (Jiří Sýkora), y su amante, Jana (Jana Stehnová), entran a una casa forzando la puerta para salir tocando un violín y una trompeta respectivamente, usando una suerte de imágenes estáticas para plasmar esta salida. Pero esto no supone a lo largo del film más que pequeños juegos que ni siquiera rompen la realidad diegética, sino que solamente se insertan como elementos dentro de la narración del film sin mayor pretensión que la de ser *happenings* cercanos a ideas dadaístas mostrando lo aleatorio de la vida y que se convertirían en una constante en los films del director en la década de los 60.

Destaca el tremendo quemado en la iluminación de la película en casi todo el largometraje tanto en exteriores como en interiores –aunque siendo más destacado en interiores–, en contraposición con la oscuridad que se presentaba en su trabajo de fin de carrera, así como la banda sonora compuesta de líneas jazzísticas y los planos grabados en Praga con gente normal paseando por la calle, en un estilo que no hace sino recordar a *Al final de la escapada* (*À Bout de Soufflé*, Jean-

Luc Godard, 1960).[130] En resumen, esta etapa en el cine de Jakubisko no es más que un acercamiento a la juventud viviendo la plenitud de sus vidas, aprendiendo y madurando laboral, económica, familiar y emocionalmente en la Checoslovaquia de los años 60 del siglo XX, con una forma artística que se derivaba directamente de este nuevo cine que las primeras generaciones de la *Nová Vlna* habían hecho abriendo la cinematografía checoslovaca a los festivales de medio mundo.

Sería en su segundo largometraje, *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*, 1968), donde la carrera de Jakubisko comenzaría a derivarse hacia el surrealismo iniciando un relato sobre la guerra desde una perspectiva que formalmente recuerda, como comentábamos más arriba, al cine de Rocha y Jodorowsky creando así un extraño vínculo estilístico entre el cine surrealista de Eslovaquia y el de Sudamérica.

El film, dividido en tres segmentos relacionando las 2 guerras mundiales y una tercera imaginaria, arranca con una historia sobre un gitano desertor que vuelve a su pueblo para ocultarse del ejército y así intentar sobrevivir. Si bien el planteamiento del segmento sigue una narrativa convencional, los elementos surrealistas propios del Jakubisko de finales de los años 60 se van dejando ver constantemente. De entrada, llama la atención la figura de un hombre alto muy blanco y solitario interpretado por Augustín Kubáň, que solamente después relacionaremos directamente con la muerte pero que ya se deja entrever en los diálogos y situaciones concretas como un ente extraño que vaga sin rumbo en un punto entre la realidad y un lugar más allá del espacio y el tiempo. Con él, Jakubisko nos hace comprender que estamos en un mundo entre lo imaginario y lo real. Una figura que se aparece materialmente e incluso interactúa mínimamente con los personajes, provocando situaciones de conflicto que llevan al fatal desenlace para alguno de ellos. De hecho, la muerte para Jakubisko era algo natural debido a las condiciones del pequeño pueblo en el que se crió. Él mismo relata:

[130] Es menester destacar aquí cómo, en esta relación directa entre una obra y otra, se puede ver el estilo de grabación sin extras, grabando de la calle realmente, al poder apreciar en ambas obras cómo los transeúntes miran directamente a cámara con curiosidad.

> Mi pueblo estaba tan cerca de la naturaleza que la muerte era parte de la vida diaria. La gente la aceptaba como parte del desarrollo natural porque los árboles morían todos los inviernos y resucitaban en primavera. Los pueblerinos creían que la muerte era como el invierno en el ciclo de la vida humana. La aceptaban de manera muy humilde. (citado en Stone, 1993, p.38)

La muerte y el conflicto se mezclan con otros elementos primarios como la pasión, que se ve representada mediante parejas que, en momentos de combate, podemos ver abrazadas y manteniendo relaciones sexuales como si nada de lo que les rodea les afectase en lo más mínimo. Todo bajo una luz y una dirección artística colorista que se vuelve mucho más intensa por la sangre derramada en las luchas. De hecho, la muestra constante del líquido vital es lo que lleva a Owen (2010, p.19) a decir que es "un trabajo de técnica extática y barroca rojo sangre, que busca lo alegórico y una visión universal del horror". Una sangre intensa que no deja de relacionarse con su historia personal cuando rememora a su abuela diciendo de ella que "la recuerdo hablándome sobre alguien siendo apuñalado hasta la muerte y la sangre brotando como rosas" (citado en Stone, 1993, p.38). Tria (2005, p.69) ve precisamente cómo el uso del color, saturado y naif, recuerda los tonos brillantes de los festivales folklóricos y se relaciona directamente con las pulsiones pasionales y violentas.

La historia arranca con imágenes de la guerra, con nuestro protagonista, Kalman (Ferencz Gejza), observando los cadáveres de sus compañeros en el suelo cuando no directamente viéndolos morir en sus manos. Una voz femenina comienza a contar una historia en off que se irá viendo representada con Kalman en las siguientes escenas, en las que él termina con las manos llenas de una sangre que debe limpiar solamente con fuego. Así, Jakubisko introduce elementos de mitología tradicional y la simbología del fuego redentor para curar los crímenes cometidos en guerra, de modo que el dolor del personaje se vuelve justificación para que deserte.

Cuando Kalman disfruta ya de tiempo con una mujer, un compañero suyo y también desertor, Berger (Albert Pagac), aparece en

escena decidiendo quedarse en el pueblo. Los problemas aparecen cuando descubren a Kalman vestido de mujer en la boda de un cargo militar. Quien lo desenmascara no es otro que esa figura de la muerte que comentábamos anteriormente, y Kalman se ve obligado a escapar al bosque para intentar sobrevivir disparando sobre los soldados que lo persiguen hasta que su chica decide, intentando ayudarle, quitarle los cartuchos para que se entregue y no acabe siendo asesinado. Kalman la ataca, iniciándose una secuencia con ambos rodando ladera abajo, intercalando estas imágenes con otras muchas parejas haciendo lo mismo pero en actitud mucho más cariñosa relacionando así la lucha y el sexo, igual que el amor y el odio, de manera directa mediante un montaje de contraste.

**Augustín Kubáň, que interpreta a un personaje que identificamos con la muerte. Juraj Jakubisko, *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*, 1968). Min. 00:12:29.**

Mientras tanto el otro desertor, Berger, se ríe del aspecto de la muerte en un bar, siguiendo a esto la entrada de los húsares al local y comenzando un terrible tiroteo. En un momento de la lucha podemos ver a una pareja comiéndose a besos en un sofá, dando pie a esa pasión sexual y su relación con la violencia que se destacaba en el caso de Kalman y su chica. Primero, los soldados son derrotados por

el desertor y sus aliados, que incluso durante la celebración se permitirán asesinar a algunos defensores del orden local y de los húsares. Son destacables en este sentido los planos de uno de estos hombres poderosos corriendo desnudo entre la hierba, tocado con un gorro militar y un sable hasta que se arrodilla y clava su arma hacia abajo, tras lo que vemos a aldeanos y desertores encontrando a uno de los defensores de los húsares en una chimenea. A continuación, y mientras se ejecuta una escena de escarnio público hacia el militar capturado, alguien anuncia la llegada de los húsares, mostrándonos Jakubisko solamente a la muerte y evidenciando qué es lo que va a ocurrir simplemente a través de este símbolo que ya podemos entender perfectamente. Tras la defunción de Berger y Kalman, este primer fragmento del film termina con todo el pueblo cantando mientras llevan sus cadáveres en un carro.

La segunda historia se sitúa en la 2ª Guerra Mundial, reflejando el absurdo de la confrontación por medio, primero, de un comprador de huevos que es asesinado por las tropas rusas en Eslovaquia acusándolo de ser un espía (y con el comandante ganándose con ello un abrigo de cuero que llevaba el vendedor) y después, de un grupo de soldados alemanes atacando sin enterarse de que la contienda ya había terminado. Situaciones de absurdo, como decimos, en un ambiente exagerado y colorista, con un estilo similar al que ejecutará años más tarde desde Serbia Emir Kusturica.

Tamién debemos comentar, como curiosidad, que la invasión de Praga con tanques rusos durante la Primavera de Praga fue algo que ocurrió en mitad del rodaje de este fragmento, de modo que la realidad de ese absurdo belicista que estaban rodando se adueñó de la vida del equipo del film, tomando la arriesgada decisión de rodar imágenes de los tanques para unirlas al montaje de la película. Unas imágenes que, por supuesto, no pasarían el filtro dentro de la versión checoslovaca y que valdrían a Jakubisko y a su equipo el situarse en una posición nada cómoda con el régimen comunista pero que, sin embargo, pudieron llegar intactas hasta nuestros días en el montaje original gracias al régimen de coproducción con Italia con el que se realizó el film. Un montaje en el que no se duda en romper la cuarta pared, poniendo de manifiesto tanto el sinsentido del ataque como la

importancia de la vida real frente a la ficción, en un texto en el que se dice que, mientras los actores del film hacían de muertos, en las calles había gente muriendo de verdad. Un golpe de realidad que además de ser una pieza documental espléndida, crea el sentido perfecto para todo el film adueñándose del tono y dando una pátina de crudeza a todo lo narrado.

**Los amantes en el sofá en medio de la guerra. Juraj Jakubisko, *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*, 1968). Min. 00:25:24.**

De todos modos, continuando con el análisis del fragmento que aquí nos compete, lo más importante es la exageración de los personajes y las situaciones llevadas hasta el paroxismo provocadas por los rusos emborrachándose y comportándose como los caciques del lugar que supuestamente estarían rescatando y protegiendo, los soldados alemanes que no quieren saber que la guerra ha terminado y los propios aldeanos como los únicos con algo de coherencia en su manera de vivir la vida. Todo ello dentro de un relato lineal y realista con cierto toque de humor negro, necesario para sobrellevar el nivel de absurdo con la gravedad de la situación. Por supuesto, ante la masacre que acabará con todos los personajes –tanto militares de ambos bandos como habitantes–, aparecerá la figura de la muerte.

El tercer fragmento nos sitúa, de entrada, en un búnker subterráneo habitado por ancianos que ya señalan al personaje de la muerte como tal. Desde su aparición en el búnker alguien muere cada jornada y eso le echan en cara todos los que allí pasan sus días. Todos, excepto una joven cuidadora (Jana Stehnová) que no acaba de verlo más que como a otro humano, aunque quizás con problemas mentales. Puede que así sea, pero sin embargo ambos salen del búnker para explorar un mundo yermo, en el que no quedan más humanos después de que entre ellos se hayan aniquilado. Ante este panorama, la muerte empieza a sufrir y envejecer. Los diálogos entre la muerte y la enfermera sobre la presencia de Dios, el sentido de la vida y el miedo a la desaparición nos van mostrando a una muerte desquiciada, totalmente incapaz de comprender su nueva situación y recordando con pasión cómo los hombres se aniquilaban entre ellos. Hasta que la enfermera, sabiendo que va a morir, se aleja de la muerte para aparecer en una boda con Dios, en la que entran los personajes de la primera de las historias para cerrar el círculo existencial, o quizás dar a entender una partida hacia el más allá de la enfermera.

Sin embargo, la muerte se la encuentra tirada, sin vida, y mientras tanto vemos en una escena yuxtapuesta cómo la cuidadora es coronada en medio del festejo, dándose a entender como una diosa que viene a dar luz de nuevo al mundo y a hacer renacer a los humanos en un modo que recuerda al Omégare de *El último hombre* (*Le Dernier Homme*, 1805, Jean-Baptiste Cousin de Grainville).[131] Es entonces cuando un caza pasa por encima de la muerte, bombardeándolo y acabando con él. De este modo, una forma de vida completamente nueva podrá nacer desde esa muerte absoluta, en el páramo que la humanidad dejó gracias a la intervención divina simbolizando cómo, tras la ausencia de sentido por culpa de la violencia, un renacer aparece. Una manera de representar el avance imparable del ser humano, muy a pesar de todo el absurdo que Jakubisko reflejaba con las guerras, dejando así un mensaje de esperanza reconciliador.

[131] El poema en prosa de Grainville explora cómo en un mundo en el que ya no pueden nacer niños, Omégare surge como posible redención, siendo el humano más joven y dirigiéndose a Brasil a encontrarse con Sydérie, la mujer con la que podrá reproducirse y dar una cierta esperanza de supervivencia a la humanidad.

Esta tercera sección del film, por su parte, presenta sobre todo influencias de Alain Resnais, especialmente a través del diálogo y de la desconexión espaciotemporal del tramo final, donde la realidad de ella escapa de la de él, volviéndose la mujer un ente abstracto y la muerte un simple mortal, contrariamente a lo que habíamos visto a través del film y al comienzo del segmento.

**La muerte y la renovadora de la humanidad. Juraj Jakubisko, *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*, 1968). Min. 01:30:19.**

Debido a lo complejo de las relaciones entre sus símbolos, es importante ver el film como un conjunto interrelacionado segmentado en esas 3 historias más el añadido documental. En él, comprendemos que el absurdo de la guerra se lleva hacia el paroxismo, jugando en muchas ocasiones con niveles de humor negro que racionalizan pero exponen muchísimo más esos horrores, dándole una pátina surrealista a unas situaciones que, si descontamos el tercer relato, se imbrican sobre situaciones reales vividas por los habitantes de Checoslovaquia. Lo grotesco y lo excesivo se presentan constantemente uniendo a Jakubisko, además de con ese surrealismo cinematográfico sudamericano que comentamos antes, con la visión de Fellini o de Fernando Arrabal.

El tercer relato, a modo de reflexión y corolario, también juega con las significaciones simbólicas de la muerte y de Dios. Su final relativamente alegre al matar a la muerte, a través de un bombardeo sobre lo que puede ser un simple loco, nos hace pensar en si realmente hay un futuro. No deja de ser curioso, como señala Mazierska (2008/2010, p.63) que "aunque en el folklore eslavo la Muerte se simboliza típicamente con un personaje femenino, en el film de Jakubisko es distintivamente varón. De esta representación podemos inferir que Jakubisko observa la guerra como un asunto ostensiblemente masculino y mortífero". Si bien es el fragmento más simbólico, se debería situar en un mundo más alegórico que realmente surrealista.

No es raro, además, encontrar opiniones que unen el film de Jakubisko a una influencia del arte folklórico. El propio Jakubisko dice que la crueldad que hay en *El desertor*, título de la primera historia y que estaba pensada para funcionar por sí sola,

> no es ya una crueldad realística, sino una exageración de la crueldad que es casi bella. La gente de donde yo vengo está acostumbrada a la sangre: no hay nada raro en ello; hacen toda la matanza y la carnicería ellos mismos. (citado en Liehm, 1974, p.359)

Vemos, de este modo, que la violencia gráfica y lo grotesco no surgen con una intención aleccionadora, sino como una representación de una realidad inherente a la vida, con la guerra funcionando como elemento provocador y con una pretensión de llamar a esa visión de la guerra desde la perspectiva del pueblo. Hablando del conjunto del film, Hames (1985, p.243) comenta que "nadie puede dudar de la convicción emocional del film o de la vitalidad que recoge de sus orígenes eslovacos. Es un film bastante diferente de aquellos de la vanguardia checa". De ahí esa influencia folklórica, nada casual y desde luego para nada ocultada. Es desde los automatismos y simbolismos folklóricos desde donde Jakubisko sitúa su perspectiva de lo surreal, y como tal tenemos que enfrentarnos a ellos en un film de ascendencia cultural puramente eslovaca, planteando el sufrimiento de la guerra desde esa misma óptica a través de la no sofisticación de

los símbolos. De hecho, como señala Mazierska (2008/2010, p.27) hablando sobre la relación del cine checoslovaco con el folklore y el surrealismo, "estas dos influencias están interconectadas, ya que el surrealismo tiene una afinidad con el folklore y el folklore en su mayor parte se basa en el inconsciente de la sociedad".

Su siguiente film, *Pájaros, huérfanos y locos* (*Vtáčkovia, Siroty a Blázni*, 1969), puede ser considerada como la gran película surrealista de Juraj Jakubisko. Escrita y rodada en el período entre lo que fue la Primavera de Praga y el comienzo de la vuelta de Checoslovaquia a vivir bajo la vigilancia constante de la URSS en la denominada normalización,[132] este tercer largometraje de Jakubisko retoma los temas bélicos y surrealistas de ascendencia felliniana de su anterior film y se convierte en una especie de continuación temática y espiritual que incluso podríamos situar entre la segunda y la tercera historia de *Desertores y peregrinos* al punto que Dina Iordanova (2003, p.56) dice que "ambos films abordan las dificultades para enfrentarse a un destino histórico destructivo y adverso que finalmente limita la libertad individual". De este modo, nos encontramos con una narración ambientada en un lugar indeterminado destruido por la guerra, donde nuestros protagonistas viven intentando ser libres a través de la locura pues, como se dice en el film, "solo los locos pueden ser libres". Una idea de destrucción de valores por medio de la performance absurda y casi inconexa que en cierto modo enlaza con *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, Věra Chytilová, 1966) y esas dos Maries que buscan la felicidad en un comportamiento nihilísticamente enajenado, recogiendo así el film de Jakubisko una base de ideas de la *Nová Vlna* en su vertiente checa. Además, su ambientación barroca y llena de elementos hace pensar remotamente en los trabajos que Wojciech Has realizaría poco después en la vecina Polonia, también analizados en el presente estudio.

El film empieza con una ruptura de la cuarta pared, con un mensaje del director al que le ponen voz actrices del reparto sobre lo que vamos a ver, introduciendo inmediatamente imágenes de un psiquiátrico real donde se nos muestran algunos de sus habitantes

[132] Como ya comentamos a lo largo del estudio, la Primavera de Praga sucedería entre enero y agosto de 1968, con el período de normalización comenzando en abril de 1969.

interactuando entre ellos y con la cámara mientras pasan los créditos. Tras esto, Jakubisko hace la presentación de los personajes de una manera totalmente directa en medio de la acción, encontrándonos primero a uno de nuestros protagonistas, Andrej (Philippe Avron), caminando con muletas y recibiendo la oferta de unas bebidas, teniendo que ponerse un traje de marinero. Se despierta a la mañana siguiente con resaca y con Martha (Magda Vášáryová) en el lugar que habita: una antigua iglesia bombardeada en la que no tarda en aparecer un cura (Míla Beran), alegre por lo que ocurre y que parece uno más de los locos que veíamos al comienzo aunque sea el casero de tan extraña vivienda.

La ambientación que se busca desde el comienzo está en la importancia de esta localización de corte postapocalíptico con edificios en ruinas y muchísima suciedad que irá marcando el desarrollo del film. El hecho de la ambientación entre ruinas no deja de ser una referencia directa a las ideas de Breton (1924/2009, p. 29), que las defendía como lugares donde encontrar lo maravilloso perdurando en el tiempo. La presencia de una catástrofe pasada sumada a la locura aparente en la que se mueven nuestros personajes irá creando a lo largo de todo el metraje cierta sensación nihilista de falta de sentido final de la vida, de que todo vale pues todo está perdido. Servirá, además, como excusa para toda la *performance* en que resulta la puesta en escena durante gran parte del tiempo narrativo.

El otro protagonista masculino, Yorick (Jiří Sýkora) aparece del mismo modo, sin ningún tipo de presentación. Así, Andrej se dirige a un desfile desde el que va sacando fotos para terminar por perseguir junto a Yorick a dos muchachas gitanas desnudas por un bosque –a petición de las propias muchachas–. El hecho de alcanzarlas parece solamente un juego e inmediatamente después de conseguir su objetivo ambos hombres vuelven a encontrarse en el desfile, conduciendo un coche a 4 manos, cada uno de ellos con un volante. Un elemento totalmente absurdo que no tendrá ningún tipo de sentido dentro de la narración del film más allá de mostrarnos a ambos hombres intentando guiar juntos y por ello molestándose mutuamente y poniéndose en peligro. Básicamente, lo mismo que harán con sus

vidas pretendiendo vivir juntos pero estorbándose en más de una ocasión.

**Los dos personajes masculinos, conduciendo un coche a 4 manos. Juraj Jakubisko, *Pájaros, huérfanos y locos* (*Vtáčkovia, Siroty a Blázni*, 1969). Min. 00:09:43.**

Los dos hombres llegan a la 'vivienda' y se encuentran con que Martha está enferma, así que Andrej pide a Yorick que trabaje para poder calentarla. Vemos cómo éste cava e introduce lo que parece carbón en una carretilla que, cuando comienza a moverse, suena como un camión. La lógica narrativa desaparece cuando inmediatamente a continuación nos lo encontramos en una bañera a la que entra otra mujer totalmente distinta a Martha para terminar por perseguirlo ante las negativas de él a acceder a un juego sexual. Ambos entran en un armario y la escena corta al muchacho levantándose desde un armario tirado en el suelo, solo. Una especie de regresión de Yorick a un momento anterior de su vida con esa relación sexual con una mujer, que nos muestra que Yorick tiene ciertos problemas respecto a la interacción íntima a través de una secuencia que juega con la perspectiva mental del personaje uniéndola por medio del montaje con la continuidad narrativa de la historia. Destaca también en esta secuencia el trabajo de edición con un reencuadre de la imagen haciendo que el tamaño del fotograma se reduzca para darle un aire más documental y cercano aun cuando debemos tener en cuenta toda la grabación con cámara en mano del film.

Tras esto, vemos que Martha permanece enferma, y sigue a esta escena una en la que los dos hombres pasean por un parque mientras mujeres mayores que caminan al lado de ellos van cayendo al suelo sin que a nadie le sorprenda ni importe, como si ellos fuesen quedándose como los únicos habitantes del mundo. En medio de ese ambiente, ambos discuten sobre la muchacha y el hecho de que sea judía, terminando por pelearse. Sin embargo, al volver a casa, los tres jóvenes juegan a la gallinita ciega, bañan a Martha con champán e incluso duermen juntos en la misma cama.

**El interior ruinoso en el que conviven los personajes. Juraj Jakubisko, *Pájaros, huérfanos y locos* (*Vtáčkovia, Siroty a Blázni*, 1969). Min. 00:21:35.**

Tenemos a continuación una serie de secuencias totalmente festivas, donde la continuidad desaparece por completo para simplemente mostrarnos el hedonismo de los protagonistas y en las que los cánticos, la cámara con gran angular y el movimiento continuo son la tónica esencial. Momentos de mero *happening* y disfrute vital entre los tres personajes hasta que el cura llega de nuevo para comer con ellos y los jóvenes deciden que deben incinerarlo, sin que el propio cura oponga resistencia. Un asesinato que se nos muestra de un modo totalmente aséptico aunque manteniendo el mismo carácter de alegría loca que el resto del film, manteniendo una coherencia simbólica con la destrucción de valores que ocurría en las secuencias festivas que desembocaban en este momento.

Tras esto, el trío de protagonistas se dirige en coche al lugar en el que el general Ýtefánik murió, y en el camino se encuentran a un hombre que sigue creyendo estar luchando contra los nazis, negando la versión de nuestros protagonistas de que la guerra acabó 20 años atrás. La referencia a Ýtefánik es a Milan R. Ýtefánik, básico en la creación del estado de Checoslovaquia en 1918,[133] creando de este modo una relación inherente entre los personajes, la realidad en la que viven y la propia historia de Eslovaquia. En opinión de Kaňuch (2004, p.169), "para Jakubisko, el tratamiento alocado del personaje de Ýtefánik no es un signo irrespetuoso. Solo desenmascara una falsa glorificación". A través del loco que sigue luchando contra los nazis, Jakubisko nos muestra la misma enajenación mental que nuestros personajes buscan para intentar encontrar la felicidad.

Los tres amigos dejan a este hombre en medio de la carretera disparando su arma ante una amenaza fascista invisible y llegan al lugar de la muerte del general. Allí comienzan a hablar de sus padres ya que Ýtefánik había sido padre de uno de ellos –algo que debemos comprender en el sentido figurado por ser padre de su patria–, llegando a la conclusión de que las muertes de sus progenitores habían sido causadas por distintas facciones violentas, motivo por el que rompen una bandera eslovaca en los tres colores que tiene. Una separación que Jakubisko encontraba dentro del país, de modo que la demostración de unión entre estos tres personajes al eliminar sus barreras es un símbolo de lo que Jonathan L. Owen (2011/2013, p.147) describe diciendo que "uno de los aspectos progresivamente explícitos de la alianza entre los protagonistas es su incipiente trascendencia utópica de sus diferencias étnicas o religiosas". Además, reflexiona sobre la existencia de una generación anterior marcada por nacionalismos excluyentes y una nueva visión, la de la generación de Jakubisko, mucho más internacionalista y hermanada. Toda esta

[133] Después de servir en la 1ª Guerra Mundial como general al servicio de Francia y Ministro de Guerra de Checoslovaquia, Ýtefánik se convertiría en una de las cabezas visibles del Concilio Nacional de Checoslovaquia junto a Edvard Beneš y Tomáš Garrigue Masaryk, siendo el único de los tres nacido en la actual Eslovaquia. Su muerte, sucedida apenas unos meses después de la declaración de independencia en un accidente de avión cuando volaba desde Italia, quedó sepultada bajo un mar de dudas sobre la posibilidad de que su avión fuese abatido por alguna de las facciones aun en guerra, bien intencionadamente o por accidente.

sección y el empleo de estos símbolos hace ver cómo el director, en ese mundo de locura y ambiente postapocalíptico todavía emplea fórmulas e ideas aplicables a su realidad contemporánea, refiriéndose a los protagonistas como parte de su vivencia generacional.

Ya por la noche, los tres cenan en una mesa instalada en un cementerio a la luz de las velas creando un aura de ritual pagano, usando uno de ellos una máscara y fumando todos de varias pipas con hachís. Yorick se acuesta con Martha y ambos hablan sobre Andrej, que todavía es virgen y quien de hecho a la mañana siguiente y tras haber escuchado subrepticiamente la conversación le pide a su amigo que interceda para que Martha haga el amor con él.

Jakubisko hace aquí otra pausa narrativa para mostrar un tiroteo en mitad de una calle, con un juego experimental de colores en tonos azules que no permite ver nada más de lo necesario y corta directamente a los tres protagonistas caminando por una calle totalmente diferente. En medio de ese espacio, mientras los seguimos con cámara en mano, vemos pasar a varios soldados y después de charlar sobre los malos pensamientos y un modo de combatirlos tapándose la boca volvemos al patio en el que se producía el tiroteo para ver cómo los antes asesinados se levantan y siguen su vida como si nada. En cierto modo parece como si esos muertos de la calle no fuesen sino la representación de su mente con los malos pensamientos, siendo vencida la muerte a través de tan sencilla técnica de taparse la boca para volver a la normalidad.

Pasamos entonces, de manera yuxtapuesta, a una secuencia en la que los dos muchachos juegan al billar, pero introduciendo elementos extraños a éste como botellas de cristal o huevos. Vemos también al cura y una pancarta que dice que “la palabra es el arma de los pobres”. Un mensaje nada inocente teniendo en cuenta el momento político en el que la película fue realizada, mostrándose como una reivindicación del arte y la protesta frente a la violencia de los tanques, tal y como ocurría en aquel 1969 en la realidad checoslovaca. De nuevo en la iglesia, con el cura haciendo ver que el asesinato por incineración de antes no había sido tal –sino, tal vez, de nuevo un mero símbolo de destrucción de la moral tal y como habíamos descrito–, esta vez Yorick lo lanza desde un primer piso. El cura sale de la iglesia con

dolor de cabeza y, al final, Andrej y Martha, que llegaban al templo cargando con un árbol, aparecen andando en un colegio de monjas desde el que ven la puerta tras la que supuestamente habían incinerado al religioso. Tras reflexionar sobre el futuro de los niños que corretean por la escuela, Martha se ofrece a Andrej, que la rechaza por ser todo obra de Yorick. Es en este momento donde la alegría de la locura va dejando de mostrarse como tal y los celos entre los protagonistas comienzan a aparecer anunciando la desgracia.

La continuidad se rompe para ver más escenas de guerra, esta vez con mujeres también luchando y disparando, de nuevo experimentando con reenmarques y yuxtaponiendo a Martha hablando frente a un espejo sobre su percepción y captación del mundo, sonando su voz doble y creando así cierto juego surrealista aunque aquí veamos que el doble no es más que una reproducción de la propia Martha en el espejo. Además, a través de esas mujeres luchando se nos muestra la fuerza de las mismas y la propia lucha interior de Martha por intentar comprender qué es lo que quiere. Entre estos planos incluso se nos aparece una fotografía de Dalí en una reivindicación pop del surrealismo que rompe totalmente la continuidad y el sentido narrativo de la cinta.

La siguiente escena nos muestra a Andrej revelando las fotos que le había hecho a Martha desnuda cuando se le ofreció en el colegio y a Yorick entrando por una ventana, borracho y con una trompeta, velando todas las fotos. Ambos discuten y, un momento después, Yorick también discute con Martha después de que ésta intente abrasar a varios de los pájaros que revolotean por la iglesia en un momento de sadismo y crueldad que le hace ver el reflejo de Andrej en ella, de modo que empieza a ponerse celoso de que se pasen el día juntos. Los problemas entre los tres surgen de manera totalmente evidente, y es el momento de echar a Martha para que los dos varones hagan de nuevo la misma vida que antes de que ésta llegase.

En cuanto ella se va, los dos hombres bailan ante la cámara y en la siguiente escena vemos a ambos en una bañera dando de comer a una niña pequeña que está de pie a su lado mientras hablan de las diferencias de tamaño entre penes y le dan la comida a la menor al grito de “ésta por la muerte de papá, ésta por el ataúd de mamáj̃”

hasta acabar con “ésta por tío Štefánik y ésta por la estrella de Mao”, en uno de los momentos más políticos y de imaginería propiamente surreal de todo el film, mostrando de nuevo esa tragedia donde toda la familia de la niña parece haber muerto, permitiéndose culpar subrepticiamente a la presencia del comunismo y la guerra, tal y como nos indica esa última frase refiriéndose a la estrella de Mao y a ese mártir de la patria que era Štefánik, el nombre del general muerto del que el film hablaba con anterioridad. La presencia de esa niña y de ese discurso no deja de ser parte de un todo en el film que viene de la crítica generacional, del abuso y adoctrinamiento sobre los ideales que se ejercía, primero sobre la generación del propio Jakubisko, y después sobre las siguientes.

Tras este momento de los dos hombres solos, Andrej busca a Martha y así los tres se van juntos al campo, escapando de la cotidianeidad y pretendiendo olvidar lo ocurrido. Allí, Jakubisko nos muestra un par de *happenings* involucrando enanos, animales de granja y un pajar, con los excesos habituales en el resto del film y con ellos ofreciéndole gallinas que estaban en el motor del coche a una anciana que les da de comer. Tras esto, y tras saltar dentro de una montaña de celuloide, deciden quemar toda esa película cinematográfica para después orinar en el fuego, mostrando simbólicamente un profundo desprecio al cine, o al menos a la forma de entenderlo con todo ese celuloide desperdiciado. Hames (2010, p.214) ve en esto una unión del film con su tiempo, con las nuevas formas de comprender el séptimo arte en los años 60. Dice que “el film no habría sido de su tiempo sin referencias fílmicas internas y autoconscientes”, lo cual no deja de derivarse de la admiración de Jakubisko por la *Nouvelle Vague* y directores como Jean-Luc Godard.

Solo después de quemar el celuloide deciden emprender el viaje de vuelta que seguirán los tres juntos, ahora sí, en comprensión mutua y sin resquemores. Hasta que la policía detiene a Yorick, que se sacrifica por el grupo, y se lo lleva a la cárcel. Desde allí, vemos cómo Yorick habla por teléfono, supuestamente con Martha, aunque al final de la secuencia se aprecia que ese teléfono no es más que la cadena del WC de su celda. En la cárcel, su desesperación debida a la soledad se vuelve absoluta, y tras una enorme elipsis vuelve a casa vestido con

un traje con americana. Las cosas van mucho mejor ahora económicamente, con Andrej publicando sus fotografías, pero el aura de locura se ha perdido a pesar de que se nos muestran un montón de niños vestidos con tutús pululando por la iglesia.

**Los dos hombres se bañan mientras dan de comer a una niña. Juraj Jakubisko, *Pájaros, huérfanos y locos* (*Vtáčkovia, Siroty a Blázni*, 1969). Min. 00:43:57.**

Mientras Andrej le saca una foto al cura, éste, ahora sí, se mata con un cuchillo en un accidente absurdo, y en un plano secuencia de pesadilla en el que la cámara va siguiendo a Yorick por varias estancias con niños rodeados de sogas y un ambiente depresivo, llegamos a ver cómo Martha y Andrej hablan del embarazo de ésta. Al momento siguiente Yorick, todavía con ese mismo traje, saca fotos a una mujer y a sus hijos, aparentando aceptar también esa pequeña visión burguesa de la vida que parecían haber adoptado Andrej y Martha, aunque sintiéndose alienado.

En el final del film, Yorick visita a Martha para ver que todo ha cambiado; él el primero, pues ya no tiene coraje para seguir siendo un loco. Nos adentramos ahora en la sección más convencional del film a nivel narrativo y ambiental. Un momento de tragedia absoluta donde el triángulo amoroso termina devolviéndonos de una patada a la realidad y a la tristeza que rodea a estos personajes que intentaban escapar de ella mediante la locura. Así, Yorick no renunciará a estar loco, pero ahora ya no busca una enajenación festiva sino violenta, ya

que asesina a Martha muerto de celos para terminar lanzándose a las gélidas aguas del Danubio atado a la estatua de Štefánik en una secuencia brutal. Además, la banda sonora cambia totalmente el espíritu alegre en el que nos había sumido el film hasta esta escena, haciendo perder la fe en una posible redención al acabar llevándose por delante a los personajes de la historia. Es destacable la utilización de Štefánik, símbolo nacionalista que está muy presente en todo el film y que arrastra a la muerte al personaje como, nuevamente, una crítica política a la visión que tenía Jakubisko de Checoslovaquia. De hecho, este suicidio se asocia por algunos analistas como Owen (2015, p.26) al suicidio de Jan Palach en 1969 intentando revitalizar las protestas contra la invasión rusa tras la Primavera de Praga.[134]

Un film de culto a día de hoy pero perseguido en su estreno, llegando a estar prohibido durante los 20 años que pasaron desde su presentación hasta la vuelta de la democracia a Checoslovaquia, pero que sin embargo le dio reconocimiento a su director para aun hoy en día ser uno de los más respetados de su país. Eso sí, la prohibición de este film acabaría extendiéndose y provocando que tampoco su siguiente película llegara ni a estrenarse hasta el final del comunismo y que Jakubisko no volviese a estrenar un largometraje hasta 1980. Los símbolos patrióticos destrozados, la incomodidad de la vida de los jóvenes y esa enfatización constante de la locura unen a Jakubisko, primero, con los movimientos de la contracultura más agitadora y, después, con los movimientos de vanguardia y con el surrealismo, si seguimos la idea que el propio André Breton (1929/2009) llegó a expresar al decir que

> el surrealismo no consiste tan solo en una simple reagrupación de las palabras o en una caprichosa redistribución de las imágenes visuales, sino en la

[134] Jan Palach fue un estudiante que el 16 de enero de 1969 decidió prenderse fuego en la praguense Plaza de Wenceslao, uno de los puntos más importantes a nivel político de la capital checa al ser el lugar habitual de manifestaciones y celebraciones, protestando por la pasividad de sus conciudadanos tras el Pacto de Varsovia que terminaría con la Primavera de Praga invadiendo la capital con tanques. Si bien las autoridades intentaron ocultar el suicidio y sus motivaciones, el entierro de Palach se convirtió en una gran protesta contra la ocupación y, tras la Revolución de Terciopelo, sería considerado como un mártir y una figura icónica en la República Checa.

> recreación de un estado que no tiene nada que envidiar al de la enajenación mental. (p.190)

Precisamente hablando de esa idea de la aceptación de la locura podemos citar a Owen (2011/2013) cuando explica que

> la vista de la locura o la irracionalidad como algo positivo, una condición que uno debería buscar de algún modo emular o alcanzar, fue adoptada no solo por el surrealismo y la vanguardia, sino que era también parte de del paisaje cultural y político radical de los 60 que el film de Jakubisko evoca. (p.148)

El trabajo que hace Jakubisko entre las realidades mentales y físicas y la manera de guiar a sus personajes por este entorno tienen una obvia lectura política, criticando a las generaciones anteriores y buscando, a través de la ruptura con lo tradicional, una unión en el discurso generacional que venía referenciado ya desde sus primeros films todavía rodados en Praga.

Respecto a su siguiente película, *Hasta el infierno, amigos* (*Dovidenia v Pekle, Priatelia*, 1970), se trató de nuevo de una coproducción italo-checoslovaca, al igual que sucedía con *Desertores y peregrinos* y, como comentábamos más arriba, sería completamente prohibida y guardada en un armario olvidado hasta la caída del régimen comunista en el país centroeuropeo. De hecho, Jakubisko no pudo terminar su montaje hasta 1990, pudiendo verse este como el momento en el que el antiguo régimen quedaba apartado y los artistas a los que se había censurado conseguían de nuevo el reconocimiento que merecían. Hablamos por tanto de un film que apenas tuvo repercusión por sus valores cinematográficos durante la etapa soviética, pero sin embargo muy explícito sobre la situación sociopolítica bajo la cual fue gestado.

De nuevo, Jakubisko juega con la estética del exceso, con esa influencia felliniana repleta de elementos para la puesta en escena que sigue también la misma senda de los ya citados Has, Rocha, Jodorowsky o Kusturica. En todo momento, especialmente en interiores, la imagen nos regala un despliegue de animales pululando

por la escena y elementos totalmente incoherentes con el espacio, como una habitación cuyo suelo tiene unos diez centímetros de agua o el coche que podemos ver al comienzo con una barca en el techo. Toda una explosión surrealista a nivel ambiental, que se ve relativamente relacionada en una historia bastante más lineal y sencilla, aunque no por ello carente de interés en este estudio.

Arranca el film con una serie de imágenes *a priori* inconexas –pero que hacia su parte final cobran sentido–, para inmediatamente ponernos en ese coche que citábamos con una barca encima, dentro del que vemos a todos los personajes viajando hasta que el conductor, de un volantazo, decide acabar con la vida de los restantes mientras grita la frase que da título al film. Tras esto, mediante un flashback se nos cuenta la historia de todos ellos y sus relaciones.

Tenemos al Coronel (Nino Besozzi), a Petras (Ján Melkovič) y a Rita (Olga Schoberová). Los dos últimos están prometidos, y tras un accidente se van a vivir con el Coronel. Allí, ambos hombres tienen relaciones con Rita. A estos tres personajes, que viven juntos en una casa, no tardan en unirse dos mujeres (Jana Březinová y Jana Stehnová), con un aspecto que es una mezcla entre brujas y religiosas y que no verán con buenos ojos el libertinaje que lleva incluso a que ella se quede embarazada y tenga una niña. Además, el supuesto padre del Coronel también llega y se une a este triángulo amoroso, durmiendo incluso en la misma habitación. Al margen de estos 6 personajes principales, otros van pasando por allí, como un cazador con unos ayudantes y un sacerdote andrógino también con ayudantes. Al cazador, interpretado por el actor fetiche de Jakubisko Augustín Kubáň, le dará muerte Petras, y el sacerdote servirá como excusa para introducir imaginería religiosa a lo largo del film.

Una vez que la niña crece y el padre del Coronel se une a la vida libertina, Rita comienza a tener extraños sueños donde las dos brujas intentan matar a su hija, así que entre todos idean un plan para asesinarlas antes de que ocurra. Jakubisko aprovecha estas escenas oníricas para introducir un ambiente pesadillesco, teñido completamente de sangre y en el que las hachas con las que intentan asesinar a la niña se convierten en un motivo para acabar dudando de sus verdaderas intenciones. Tras esto, con Rita embarazada de nuevo,

entramos en una de las imágenes más poderosas del film, con la niña siendo crucificada en un excéntrico ritual con fuego presidido por el sacerdote. Los elementos folklóricos y la religión cristiana mezclada con el paganismo se resumen en este rito que parece condenar, o acaso purgar, el futuro que la niña representa.

**El rito, con la niña crucificada como símbolo central. Juraj Jakubisko, *Hasta el infierno, amigos* (*Dovidenia v Pekle*, *Priatelia*, 1970). Min. 00:49:06.**

A continuación, el eslovaco nos ofrece unas escenas de excesos, jugando con objetivos muy abiertos y con muchísimo color –también elementos tradicionales de Jakubisko en su filmografía– que van sucediéndose hasta la llegada de unos militares a la zona de la casa. Tras un tiroteo y una huida parece que nuestros protagonistas han sobrevivido, a excepción de la niña. En su funeral, las escenas que habíamos visto al comienzo cobran sentido, especialmente la impactante del cadáver de la niña con una cinta que sirve como ropa mortuoria. Tras esto, y tras un ritual en el que a través de matar ocas y cerdos todos ellos intentan revivir a la niña, deciden salir de la casa y abrirse al mundo. Para esto cogen el coche con la barca encima, dirigiéndose a esa muerte que veíamos al comienzo y desde el que surgía el flashback. Pero con la excepción de que ahora ven un sinfín de personas celebrando con banderas checas, eslovacas, rusas, polacas y rumanas, hasta que el plano los abandona para mostrarnos a varios burros, otro de los *leitmotivs* del film, con una foto de Stalin y otra de

Brézhnev en sus costados. Con esto, se nos ofrece una imagen de muchísimo valor simbólico a nivel político, tremendamente arriesgada y que manifiesta claramente cómo Jakubisko ve unidas a las gentes de esas naciones pese a unos gobernantes que las guían sin sentido alguno. Una idea que ya era una de las bases teóricas exploradas en su film anterior y que no abandona en este.

De este modo, *Hasta el infierno, amigos* es un film repleto de excesos, tratando sobre el libertinaje, la religión y la libertad, en la que se combinan fuertes dosis de violencia con planos coloristas repletos de elementos que componen un estilo barroco dentro del cine surrealista. Una pena que fuese prohibido durante 20 años, pues no podemos hacer ningún análisis sobre su impacto, más allá del que tendría en la carrera artística de Jakubisko al provocar un parón en sus aspiraciones cinematográficas y relegándolo a director de documentales durante la década de los 70.

A lo largo del film vemos una enorme cantidad de cruces, que nos hacen ver la relación yuxtapuesta de los principios morales del cristianismo con los de nuestros protagonistas, que no obstante juguetean con ellos sin dudarlo de un modo que recuerda a los escritos de un autor referente del surrealismo como es el Marqués de Sade, como vemos en esa escena con la crucifixión de la niña. De ese modo, al igual que a través de las secuencias de matanza, se añade una referencia al folklore eslovaco igual que hacía en *Desertores y peregrinos* empleando simbología enraizada en la cultura tradicional para darle nuevos significados de manera consciente. Pero más que nada, y dejando aparte los mensajes políticos que plantea el final del film, se trata de una obra de exaltación de esos excesos, gustándose a sí misma y dejando que Jakubisko participe de manera consciente en ese festival incluso en mayor medida que en sus dos películas anteriores, aunque siguiendo una senda muy claramente continuista en relación a ellas.

La prohibición de estos dos films a finales de los 60 –y de sus otros largometrajes por extensión–, el aire de falta de libertad y las prohibiciones por parte de las autoridades harían que Jakubisko no volviese a dirigir ningún largometraje de ficción hasta 1980. En ese año nos ofrecería *Planta un árbol, construye una casa* (*Postav Dom,*

*Zasad' Strom*), un film que parece mostrar que el director eslovaco había aceptado los postulados del gobierno, sabedor de que era el único modo que tenía de sobrevivir haciendo cine. Así, lo que nos ofrece aquí es una historia enmarcada entre las montañas eslovacas, en un pequeño pueblo aislado y con un protagonista sin pasado que tampoco piensa en el futuro y no hace sino aprovecharse de los demás continuamente hasta que, siguiendo los preceptos del realismo socialista (y del cine comercial en general), sus actos contra la comunidad tengan una represalia.

Cine sencillo, donde el surrealismo se queda bajo la alfombra, apareciendo solamente a través de un cambio de plano en el que el protagonista y un amigo están mirando una cascada en la que aparece una niña tocando el piano resultando esta visión un corte con la niña en la cascada en la televisión y ambos hombres en el interior de la vivienda que comparten en ese momento. Un corte que podría venir a hacernos ver cierta referencia del protagonista al relacionar la cascada, el piano y la vida que intenta vivir ahora en el pueblo. El resto del film se desarrolla en márgenes realistas, con una narración continua en la que la falta de pasado del protagonista no hace sino darle un misterio que a Jakubisko ni siquiera le interesa desvelar. Además, podemos ver en su comportamiento excesivo y obsesivo mirando siempre hacia delante para avanzar en su vida una referencia al resto del cine del eslovaco. Pero nada más de lo desarrollado hasta 1970 por él se aprecia en esta cinta.

A partir de aquí, la carrera del de Kojšov continuaría sin problema pero también sin arriesgarse a volver a desarrollar ese cine excesivo de finales de los 60, ofreciéndonos algunos trabajos para televisión como la comedia *Nevera Po Slovensky* (1980), donde nos muestra las vidas de unos leñadores eslovacos y su relación con el pueblo, especialmente con unas muchachas que llegan al mismo. El surrealismo ya ni siquiera hace un mínimo acto de presencia y solamente la narración realista sin experimentaciones toma el mando para mostrarnos de nuevo la vida entre las montañas en las que había crecido.

Esta senda de muestra de la realidad nacional continuaría con el film histórico-fantástico *La abeja milenaria* (*Tisícročná Včela*, 1983).

Una película remontada de una producción para televisión que le reportaría gran fama dentro del cine eslovaco, convirtiéndose en un clásico y llegando a ser nominada dentro del festival de Venecia de ese mismo año para el León de Oro. La obra, más que como surrealista, se podría encuadrar dentro de una etiqueta de realismo mágico, donde se nos narra el devenir de Eslovaquia desde los últimos años del siglo XIX hasta la 1ª Guerra Mundial por medio de la vida de la familia Pichanda, comenzando cuando el patriarca cumple 60 años para pasar por la madurez de sus hijos al ver cómo la siguiente generación debe dar la vida en el frente, emigrar al nuevo continente o simplemente perecer por las penosas condiciones vitales en ese momento en Centroeuropa.

Una crónica precisa, con gran cantidad de momentos mágicos, pero que se encuadran más dentro de la tradición fantástica e incluso religiosa que dentro de una pretensión surrealista. Si acaso, la presencia de nuevo del actor fetiche del eslovaco Augustín Kubáň, interpretando a una especie de mendigo que ve lo que ocurre incluso antes de que las noticias lleguen y parece no envejecer jamás –recordando así a su figura de la Muerte en *Desertores y peregrinos*–, y algún pasaje aislado como la aparición de una extraña luz que termina por quemar el molino y a sus habitantes, la aparición de una abeja gigante que rehace la visión de sí mismo de uno de los protagonistas, o la aparición de setas en medio de la nieve. Pero, como decimos se trata de elementos que Jakubisko enlaza desde una perspectiva mágica, introduciéndolos dentro de la realidad diegética y creándolos como partes misteriosas que aumentan la sensación de tratarse de un relato mitológico y oral enraizado, como ocurre con gran parte de su cine, en el folklore de su tierra natal, alejándose de una historia directa y puramente realista de lo ocurrido en Eslovaquia durante el período. Algo que, sin embargo, tampoco deja de lado en ningún momento.

Con esta deriva hacia la introducción de elementos fantásticos, a Jakubisko se le abriría la puerta para la filmación de un par de productos infantiles. El primero de ellos es *Perinbaba* (1985), un film que no es sino la adaptación, muy libre, de un cuento de los hermanos

Grimm, *Madre Nieve*.[135] Una adaptación en la cual Jakubisko presenta como protagonista a Jacob (Tobias Hoesl), un joven que ayuda a la Madre Nieve (Petra Vančíková) hasta caer enamorado de la pobre hija maltratada de la madrastra malvada del cuento. Debido a esto, abandona su realidad como ente mágico para vivir su vida junto a ella. Nos encontramos con toneladas de fantasía, pero más allá de esa presencia de la muerte constante y su fisicidad (siendo interpretada por Eva Horká y Valerie Kaplanová), así como el burlarse de ella por parte de nuestro protagonista, nada queda de aquel surrealismo basado en el exceso y la subversión que 20 años antes parecía ser la base del cine del eslovaco.

Seguiría a *Perinbaba* la producción televisiva *La tía de Frankenstein* (*Teta*, 1987), una serie de 7 episodios que se convertiría en éxito fuera de las fronteras del bloque soviético, llegando a remontarse en un film. Una producción donde intervendrían Austria, Alemania del este, Francia y España además de Checoslovaquia, debiéndose a esto su posibilidad de salida de las fronteras del bloque. Una comedia orientada al público juvenil, que obviamente teniendo en cuenta su título nos cuenta la vida de un descendiente del dr. Frankenstein que intenta emularlo y su tía, que pretende que su sobrino encuentre cierto orden y sentido a su vida. Humor y una ambientación que recordaría en parte a *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, Roman Polanski, 1967), centrado principalmente en la exploración de ese universo de monstruos y fantasmas que sí recogería elementos comunes al gusto por lo gótico de los surrealistas.

De este modo, terminaría la etapa de Jakubisko durante el gobierno comunista de Checoslovaquia con *Sentado en la ramita, la vida me va bien* (*Sedím na Konári a Je Mi Dobre*, 1989). Un film de nuevo adulto que recuperaría dos grandes constantes que podemos

[135] En la versión de los Grimm, la protagonista del cuento se verá maltratada por su madrastra en beneficio de su hermanastra, resultando de todo esto que al tirarse a un pozo a recoger un huso que se le había caído, pierde el sentido y aparece en un mundo fantástico gobernado por Madre Nieve, la encargada de mandar nevar en la Tierra, quien la acogerá hasta que la añoranza de su tierra haga que quiera volver. Como es buena trabajadora y honesta, Madre Nieve la devolverá a la tierra, cargada de riquezas y castigando a su madrastra y a su hermanastra.

encontrar en su filmografía: la guerra y la historia de Eslovaquia. Así, ambientándose en medio de la 2ª Guerra Mundial y en los años de la posguerra, nos cuenta las desventuras de dos hombres que escapan de la contienda para terminar unidos por un más que interesante botín que encuentran de casualidad, viviendo juntos en el pueblo natal de uno de ellos, conviviendo con la que parece ser la hija del desaparecido dueño de la casa y finalmente criando juntos a la hija de ésta. Sin embargo, de nuevo nos encontramos con que el surrealismo ya no hace acto de presencia en una historia directa y realista, sin ningún elemento siquiera fantástico, a excepción de un ángel que aparece volando como símbolo del paso del tiempo.

Por tanto, podemos ver en la carrera de Jakubisko varios momentos claramente definidos, con ese comienzo centrado en una búsqueda *nouvellevaguiana* mientras pretende mostrar la juventud de la época, para rápidamente pasar a un gusto por lo excesivo y surrealista de inspiración reconocidamente felliniana, que le provocaría el estar 10 años sin poder volver a grabar ficción. Su vuelta, centrada ya en la realidad eslovaca, con muchos tintes nacionalistas y con ciertos elementos fantásticos, se escaparía bastante de este estudio, a pesar de ser la etapa que, gracias a *La abeja milenaria* y sobre todo a esas dos *raras avis* para niños que son *Perinbaba* y *La tía De Frankenstein,* acabaría por darle una mayor fama y permitirle ser considerado como uno de los grandes directores eslovacos de la historia.

Tras la separación de Checoslovaquia, Jakubisko terminaría por volver a trabajar en Praga, abriendo su propia productora. Con ella, seguiría dirigiendo films con total libertad, consiguiendo reconocimientos como el ser nombrado Mejor Director Eslovaco del siglo XX en el año 2000 o el León Checo en 2002 y logrando dirigir, en 2008, el film más caro de la historia del cine Checo o Eslovaco, *Bathory*.

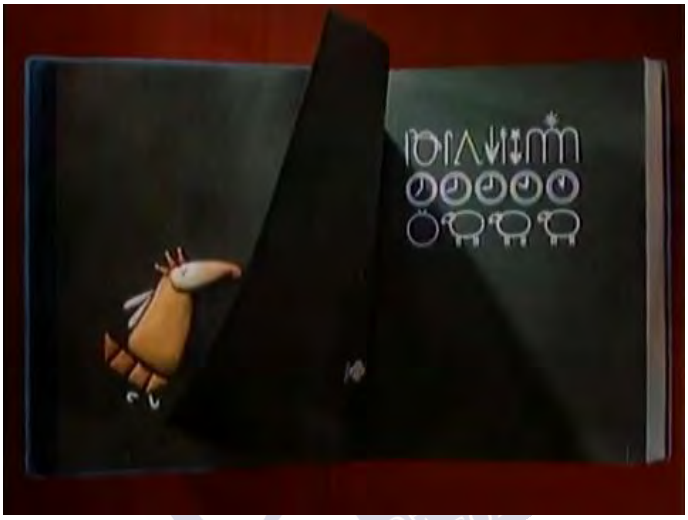
### 4.6 DE LO CLÁSICO POSMODERNO: JIŘÍ BARTA

Jiří Barta nace en Praga en 1948 convirtiéndose, a través de una obra siempre ligada a su ciudad natal, en uno de los grandes animadores checoslovacos de su generación. Comenzaría a destacar como director

a finales de los años 70 bajo el manto del estudio Jiří Trnka, tras haber estudiado cine y televisión en la Academia de Artes, Arquitectura y Diseño de Praga, conocida por sus siglas en checo VŶUP (*Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze*). De su trabajo, si tenemos en cuenta estudios como el realizado por Owen (2011/2013, p.222), se puede decir que "manifiesta algunas tendencias surrealistas", presentando una serie de tropos de ascendencia en el movimiento ideado por Breton aun a pesar de no poder considerarse plenamente surrealista. Si a esto le sumamos que en muchos de sus trabajos utilizaría la técnica de stop-motion mezclándola con otras formas de animación y filmación, la cercanía de su trabajo y el de su paisano Jan Ŷvankmajer es innegable, y de hecho investigadores como Costa (2014b, p.30) los comparan al decir que el film de Barta *Aventuras en el desván* (*Na Půdě aneb Kdo má Dneska Narozeniny?*, 2009) es una suerte de *Toy Story* (John Lasseter, 1995) reescrita por la turbulenta imaginación de Ŷvankmajer. A pesar de esta comparativa, no debemos obviar que se trata de carreras paralelas que solamente se tocan en estudios como el presente, o cuando son citados en listados sobre animación vanguardista checoslovaca.

La primera de las obras de Barta fue *Adivinanzas por un caramelo* (*Hádanky za Bonbón*, 1978). Se trata de un cortometraje –casi todos sus films realizados en el período que analizaremos aquí son cortometrajes– en el que el director nos muestra a una criatura con la capacidad para transformarse libremente que se pasea por dentro de un libro, enfrentándose a acertijos que le guían siempre hacia el invierno y sus consecuencias mientras nuestro protagonista persigue fervorosamente un caramelo. Las metamorfosis del personaje, adaptándose a las adivinanzas propuestas (llegando a convertirse en un pastor y su perro, en un gato, en un conejoǰ) y la narrativa en la cual lo visual se mezcla con el estado mental de esta criatura consiguen transportarnos, a través de una animación de corte sumamente infantil, a un mundo de fantasía minimalista pero en el que lo maravilloso se vuelve corpóreo e incluso los dibujos que representan los textos que lee el personaje cobran vida para interactuar. Ejemplo de esto es el fragmento en el que unos gansos que aparecen en uno de los acertijos comienzan a picarle mientras intenta

pensar en qué quiere decir. Un cortometraje de apenas 8 minutos de duración, en el que la influencia surrealista se puede apreciar en su gusto por lo imaginativo y en la defensa de la fantasía afectando a la vida objetiva del personaje principal, aun resultando una narración excesivamente blanca al orientarse, como decimos, a un público infantil.



**El personaje principal, dentro de un libro. Jiří Barta, *Adivinanzas por un caramelo* (*Hádanky za Bonbón*, 1978). Min. 01:33.**

El siguiente cortometraje en la carrera de Barta es *Discjockey* (*Diskžokej*, 1980). Una obra que se centra en un formalismo absoluto, mostrándonos una serie de motivos siempre circulares con los que nos narra el despertar de un personaje que va a pinchar discos a una fiesta. A través de la forma del despertador, el desagüe del lavabo, la taza de café en vista cenital, los indicadores de su coche o los propios discos girando, se fija en el espectador la obsesión por el círculo como forma constante, como *leitmotiv* que nos va guiando. La parte de influencia más surreal es aquella que, mientras nos muestra los discos, nos lleva mediante la imagen a las emociones evocadas por la música manteniendo siempre ese motivo del elemento que gira. Así, el praguense nos eleva hacia una galaxia, convierte el vinilo en un

engranaje dando vueltas o evoca la carne siendo cortada en lonchas para después ser cocinada en una olla, mostrada también en vista cenital. De este modo, la realidad aludida se nos muestra en un juego metafórico, y si bien el cortometraje separa bien estos dos mundos y resulta más un experimento formal que una narrativa con un fondo definido, consigue movernos mentalmente por esa rueda que, de hecho, es también la vida del personaje que al final del cortometraje comienza una nueva jornada del mismo modo, evocando así la circularidad de su día a día.

La estética y la crítica a la modernidad se mantendrían en gran medida en el siguiente cortometraje de Barta, *El proyecto* (*Projekt*, 1981). Con la diferencia de que en este caso el praguense opta por la técnica de la pixilación mostrando una mano, suponemos que de un arquitecto, diseñando las repetitivas rectas que conformarían un edificio de pisos en la Checoslovaquia de los 80, una de las viviendas prefabricadas de hormigón que en el país centroeuropeo denominan *paneláky*. Allí introduce en cada uno de los pisos recortes pegados en el interior del diseño representando familias que intentan llevar una existencia feliz. Un diseño que intenta ser variado, demostrando los diferentes anhelos vitales y formas de comprender la vida de los habitantes. Incluso la banda sonora, que hasta ese momento se había mantenido como sonidos de construcción, varía con cada habitáculo.

Sin embargo, cuando el diseñador coloca la fachada y tapa todos los pisos con una lámina como si cerrase esa pared que quedaba al aire, al quitarla de nuevo ha quitado la vida, el color a varios de los habitantes. El proceso se repite hasta eliminar el último trazo de color, de humanidad: una foto de la boda del interior de uno de los pisos que ante su negativa a perder el color es arrancada directamente por la mano ejecutora del proyecto. Finalmente, Barta nos muestra en tres dimensiones el edificio diseñado, junto a otros muchos exactamente iguales, dándonos así la idea de esa destrucción de lo personal y de la diferencia en medio de ese barrio prefabricado en el que lo humano no parece tener cabida.

Al año siguiente llegaría el estreno de *El mundo perdido de los guantes* (*Zaniklý Svět Rukavic*, 1982). Un cortometraje que mezclaba la imagen real y la animación stop-motion para homenajear a la

historia del cine a través de las películas encontradas en una obra junto a un montón de guantes que las habían protagonizado. Un film que Owen (2011/2013, p.222) califica de surrealista "no solo por sus homenajes a cineastas surrealistas como Buñuel y Fellini, sino también por su conocimiento y fetichización de la prenda del título, un objeto favorecido por los surrealistas tempranos". De este modo, los guantes representan ante nuestros ojos momentos clave de la historia del séptimo arte y del siglo XX, desde comedias mudas de corte *slapstick*, romances o una suerte de pastiche de *Un perro andaluz* hasta una terrorífica representación de lo ocurrido durante el Holocausto o una historia de ciencia ficción en la que aparece una especie de Godzilla y un platillo volante.

**Los guantes, en una representación de un régimen totalitario. Jiří Barta, *El mundo perdido de los guantes* (*Zaniklý Svět Rukavic*, 1982). Min. 09:05.**

En el cortometraje, Barta recoge los objetos olvidados y abandonados para darles una nueva vida. Del mismo modo que los surrealistas hacían con las ruinas y los maniquíes como objetos olvidados por el tiempo, el autor nos hace observar esos restos recuperados de una obra –volviendo así además al *leitmotiv* del progreso deshumanizador a través de la construcción que fundamentaba su cortometraje anterior–

y los emplea para hacernos repensar nuestra propia historia, llevándonos a ese mundo fantástico en el que los guantes viven, sufren y se equiparan a la perfección a lo que nosotros mismos hemos visto. Además, el director toma la decisión de evitar que hasta el final veamos algo más que las manos del obrero que rescata esas películas y las proyecta –salvo en un plano, en el que también vemos su pie cubierto por una bota–.

Tras mostrársenos toda esa rica historia, esencial para comprender ese mundo perdido que es el de los guantes –y que es el nuestro en su reflejo–, los obreros no dudarán en cubrir el socavón con cemento, aun con los objetos allí abandonados, en un símbolo obvio contra el progreso que olvida la historia y la cultura. Así, vemos con horror cómo todo ese legado es sepultado sin remedio y sin que a nadie le importe. Cabe destacar, además, que estamos ante uno de los cortometrajes más premiados de la cinematografía checoslovaca, habiendo ganado premios de Fipresci, FICC, Oberhausen, Varna, Uppsala o Huesca entre otros, lo que llevaría a Barta a un reconocimiento internacional a pesar de su postura pesimista y crítica contra el sistema que daba cabida a sus obras.

La técnica de stop-motion se convertiría en una constante habitual en el cine del praguense a partir de este cortometraje. De hecho, en su siguiente obra, *La balada de la madera verde* (*Balada O Zeleném Dřevu*, 1983), Barta la emplearía para crear una breve historia de corte folklórico sobre un trozo de madera con una cara humana. Así, después de que un hombre terminase de cortar la leña, la talla escapa para terminar siendo devorada por un cuervo que la adopta en su cuerpo antes de morir, siendo adorada por el resto de trozos de madera y, en un extraño ritual, terminar por resucitar con nuevos brotes verdes. Al final, el leñador vuelve a encontrar el pedazo de madera sobre la nieve al día siguiente y tras arrancarle los brotes se dispone a cortarlo.

De nuevo el progreso, o más bien la vida humana, se expone contra lo tradicional. Pero en este caso Barta escoge un entorno rural y alejado de la urbe deshumanizadora, donde crea una historia en la que la naturaleza sufre frente a lo humano. La historia también profundiza en lo feérico y folklórico representando la muerte de la naturaleza en

invierno para su posterior resurrección frente al bienestar del leñador y su familia. Así, su final pesimista sirve como corolario, envolviendo la fábula naturalista en un tono que destruye toda posibilidad de reverdecimiento, de resurrección real de esa naturaleza.

**El tronco con alas siendo aupado por los restantes trozos de madera. Jiří Barta, *La balada de la madera verde* (*Balada O Zeleném Dřevu*, 1983). Min. 07:38.**

De esta historia más centrada en lo natural y basada en los cuentos folklóricos, Barta pasaría a hacer la que, con sus 53 minutos, sería su obra más larga a lo largo del período que ocupa nuestro estudio, *El flautista de Hamelín* (*Krysař*, 1986). Una obra en la que el bohemio adaptaba el cuento clásico recopilado por los hermanos Grimm, empleando para ello una animación con personajes y decorados tallados en madera con aires expresionistas, llenos de bordes pronunciados y esquinas marcadas que recuerdan a la ambientación fantástica de corte caligarista, creando un mundo agresivo, oscuro y sórdido que también referencia a los relatos góticos. Para Hames (2010):

> El film es único en su estilo. Los decorados expresionistas están tallados en madera e incluso los

> planos picados están tallados de un modo similar, con muchas figuras y carros que vemos dirigiéndose a sus rutinas diarias. Las marionetas están hechas principalmente de nogal y complementan los decorados para ofrecer un impacto estilístico único. (p.200)

La historia apenas introduce variaciones respecto a la fábula tradicional, a excepción de un final en el que el protagonista se enamora de una chica que, siguiendo los finales trágicos del autor, termina siendo asesinada por la codicia de los pueblerinos provocando la venganza del flautista, que convierte a todos los habitantes en ratas para después ahogarlos en el río. Las ratas que el flautista guía, por cierto, son los únicos elementos en los que el praguense opta por evitar el aspecto irreal y emplea roedores de verdad, algunos de ellos vivos y otros muertos, animándolos en stop-motion al mismo estilo que empleara en su día el polaco Władysław Starewicz.

La evolución artística de Barta continuaría con el aspecto siniestro y de influencia gótica en *El último robo* (*Poslední Lup*, 1987), un cortometraje rodado en imagen real en el que apenas se observan puntualmente las dotes como animador del director, empleándose para ayudar a provocar un ambiente fantástico dentro de la narración. Aun así, el praguense opta desde un comienzo por buscar el aire onírico a través del empleo de una imagen en la que se aprecia cierta difuminación y movimientos pausados para los personajes, llegando a la pixilación de los mismos en algún momento. Las luces, además, son empleadas constantemente para cambiar de manera antinatural el tono de los personajes haciéndonos ver, poco a poco, que existe cierta diferencia entre el personaje principal y los demás. Un protagonista interpretado por Ivan Vojtek, que entra a robar a una casa cuando de pronto se encuentra con sus moradores, que le invitan a jugar a los dados. El ladrón gana constantemente y, tras emborracharlo, sus anfitriones le preparan un baño, le afeitan y le llenan de lujos para, finalmente, descubrirse la verdadera identidad vampírica de los dueños de la casa y sus intenciones para alimentarse del pobre hombre engañado.

La narrativa puramente visual y tenebrosa nos lleva al onirismo a través de la ensoñación terrorífica, de tal modo que la historia y su

forma señalan directamente al inconsciente, trabajando con uno de los terrores elementales de Europa como lo es el mito vampírico. Un mito que, gracias a la influencia sobre nuestros propios conocimientos y miedos adquiridos culturalmente crea una pesadilla terrible sin salida posible.

El último de los cortometrajes del de Praga antes de la caída del muro y antes de que reorientase su carrera hacia la enseñanza sería en el que podemos apreciar una mayor inspiración en el surrealismo bretoniano. Se trata de *El cub de los descartados* (*Klub Odložených*, 1989). Un film en el que retomaba su trabajo con la stop-motion para animar otro de los objetos que representan el tiempo perdido y lo maravilloso del pasado para los surrealistas: los maniquíes, que el propio Breton destacaba en su Primer Manifiesto del Surrealismo junto a las ruinas por ser un "símbolo capaz de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo" (Breton, 1924/2009, p.29). De este modo, Barta nos introduce en un almacén del centro de Praga en el que "habitan" una serie de maniquíes abandonados, repitiendo todos los días una misma rutina en la que representan roles de familia tradicional y burguesa, con el marido levantándose para ir a trabajar, la mujer quedándose a cocinar o el abuelo intentando arreglar una radio. Es destacable, además, el hecho de que Barta adorna con pinceladas de irrealidad la vida de estos maniquíes, con un bote de pintura con papeles flotando a modo de olla en la que cocina la mujer, unos alambres que funcionan como cuerdas de un arpa o personajes que están todo el día en la bañera aparentando lavarse pero que, en realidad, no tienen todas sus partes, les faltan pedazos.

La rutina burguesa se rompe en cuanto llegan nuevos maniquíes al almacén. Maniquíes modernos, con estética *punk* y *glam* que se adueñan de la casa después de que los operarios tirasen los viejos maniquíes a la basura. Inmediatamente, estos nuevos habitantes se dedican a la fiesta y al desenfreno, drogándose y manteniendo relaciones sexuales. Cuando la familia vuelve a entrar en su hogar, el choque entre las dos realidades se resuelve con un punto medio, de tal modo que esos antiguos burgueses cambian sus hábitos gracias a su contacto con la modernidad y comienzan a aceptar la nueva libertad sexual, pero también ocurre que el padre se llena de etiquetas de

marcas y la madre llega a ver su torso modificado para llevar un tambor de detergente. Además, la radio que arreglaba el abuelo ahora pasa a ser una televisión, de modo que cuando por fin funciona, toda la familia dejará de interactuar para sentarse a mirarla sin hacer otra cosa. Volviendo, irónicamente, a una estasis similar a la que sería natural a su estatus como maniquíes.

A través de este cortometraje Barta reflexiona de manera especular sobre el momento social contemporáneo, con la generación más joven llegando a la modernidad de golpe en los años previos al cambio de régimen. Con ello, no solo emplea los maniquíes como una representación del pasado, sino que nos hace mirarnos a través de su semejanza con nosotros al acercarnos a su mundo, de modo que expone los cambios sociales y los problemas de la contemporaneidad, que como ya hemos visto es un tema habitual en su cine.

**El padre de la familia de maniquíes, lleno de publicidad. Jiří Barta, *El club de los descartados* (*Klub Odložených*, 1989). Min. 21:42.**

Tras el cambio de régimen, el trabajo de Barta como director caería en un hiato en el que además de comenzar a dar clase, todavía intentaría llevar a cabo una adaptación sobre el Golem que nunca llegaría a buen término. De esa aventura solamente saldría a la luz un breve tráiler

promocional, en el que se mezclaban elementos de imagen real con animación, superposiciones y retoques sobre la propia imagen, dando pie a una obra de 6 minutos llena de la magia de la Praga antigua, mostrando a sus habitantes con un tono totalmente experimental. Una obra en la que el propio Barta ha declarado que quería verter la visión de Meyrink de la leyenda y no la tradicional, debido a lo oscura que es y a que querría hablar de un Golem que se crease de formas que están en todas partes y no que fuese un simple monstruo de barro (Barta, 2003). De hecho, él mismo culparía a emplear esa visión de no conseguir financiación. De este modo, en el año 2000 volvería a dirigir con *El tirano y el niño* (*Tyran a Dítě*) y en 2007 abandonaría su estilo tradicional para abrazar las nuevas técnicas de animación por ordenador, en *Casita, ponte a cocinar* (*Domečku, vař!*), recomenzando en cierto modo su carrera, siendo en la actualidad ampliamente reconocido como uno de los grandes animadores de Bohemia.

### 4.7 El surrealismo al servicio de lo bufo: Oldřich Lipský

Nacido en 1924 en el pueblo de Pelhřimov, situado en la zona central de lo que hoy es la República Checa y hermano del actor Lubomír Lipský, Oldřich Lipský comienza su carrera como director varios años antes de la llegada de la *Nova Vlná*, en 1951, codirigiendo con Jan Strejček la comedia *The Hen and the Sexton* (*Slepice a Kostelník*). Sus primeros años como director se enfocan en comedias poco críticas que se mantienen dentro de los códigos permitidos por el realismo socialista. Sin embargo, su cine se revoluciona ante la liberación artística que suponen los años 60 en la cinematografía checoslovaca de mano de los jóvenes recién salidos de la FAMU. Aun manteniéndose alejado de los ideales políticos y la reflexión social que supone la *Nová Vlna*, Lipský evoluciona en esos años, principalmente a través de la posibilidad de experimentar a nivel formal en su narrativa. De hecho, es curioso que algunas de sus películas sean de las más citadas dentro de la cinematografía checoslovaca, especialmente *Joe Kola-Loca* (*Limonádový Joe aneb Koňská Opera*, 1964), que llegaría a ser el film más exitoso económicamente en la Checoslovaquia de los años 60 (Miller, 2014, p.114) y, sin embargo,

su figura apenas tenga registros dentro de los estudios que podemos encontrar al respecto.[136]

De este modo, iniciándose en la etapa del realismo socialista y manteniéndose en la cuerda entre el humor comercial pero con cierto toque autoral, destaca su gusto por las ambientaciones de época y la introducción de elementos *slapstick* y del cine silente como aceleraciones, trucajes de desaparición y cambio de color o pintura sobre el negativo filmado. La influencia surrealista está presente en su cine más por los gustos en común y la estética recogida por aquellos que defendían a Keaton y a Chaplin en los años veinte –además del absurdo de algunas de sus propuestas formales y argumentales– que en una pretensión más onírica o simbolista como podíamos ver en autores ya comentados. De todos modos conviene, para el presente estudio, analizar dos cintas: la ya citada *Joe Kola-Loca* y *Happy End* (1967).

Considerada una de las obras cumbres del director, *Joe Kola-Loca* basa su estilo en el gusto por el cine silente y el western, reinventándolo en un momento en el que en Italia se hacía también. Solo que Lipský, en lugar de acercarse a la violencia y la profundidad de personajes como lo hacían los Leone, Corbucci o Castellari,[137] decidió mirar a la comedia pura, cogiendo esos elementos *slapstick*, experimentaciones formales y absurdo que citábamos como parte indisoluble de su cine para dar pie a un film único y de los más

[136] Por poner unos ejemplos, Peter Hames emplea poco más de una página para analizar el film *Joe Kola-Loca* en su libro *Czech And Slovak Cinema. Theme and Tradition* (Edinburgh University Press, 2010) y tan solo cita de pasada a Lipský en *The Czechoslovak New Wave* (University of California Press, 1985), al igual que hacían Mira y Antonín J. Liehm en *The Most Important Art: East European Film After 1945*, (University of California Press, 1977); Jonathan L. Owen ni lo menciona en *Avant-garde to New Wave* (2011, Berghan Books)... Podríamos seguir, pero es evidente que, tradicionalmente, ha jugado un papel muy secundario en los estudios centrados en el cine checoslovaco a pesar de su éxito comercial.

[137] Citamos a Leone, Corbucci y Castellari como ejemplos del denominado *Spaghetti Western*, género desmitificador cuyo punto común para considerarse como movimiento viene del país de producción, Italia, pero en cuyos argumentos solía trabajarse un nivel de violencia mucho más exacerbado que en los westerns clásicos americanos. También, la profundidad de sus personajes, escapando de las convenciones maniqueístas y habitualmente presentando una moralidad que difícilmente podríamos aceptar como válida, se convirtieron en marca habitual reconocible en el género.

reconocidos de la cinematografía checoslovaca. En palabras de Imre (2011):

> Más que aferrarse a una era de inocencia perdida en el oeste real, el film es simultáneo si no prefigurador del giro deconstructivista en la historia del Western, construyéndose desde la rica historia de humor irónico en la cultura checa y de la subversión de los géneros en la animación de Europa del Este. (p.163)

Basado en una obra de Jiří Brdečka que sería adaptada a teatro en 1944 (dirigida por el propio Lipský) y a un cortometraje de marionetas dirigido en 1949 por Jiří Trnka titulado *Song of the Prairie* (*Arie prerie)* y con guion escrito por Brdečka junto a Lipský, es el primero de los tres films en los que el humor de ambos se combinaría. Los otros dos son *Nick Carter: aquel loco, loco detective* (*Adéla Ještě Nevečeřela*, 1977), y *El misterioso castillo en los Cárpatos* (*Tajemství Hradu V Karpatech*, 1981), resaltando el hecho de que en estos dos se uniría a la pareja la presencia de Jan Ŷvankmajer (dándole la opción de volver al cine durante su período de prohibición en la primera de las citadas). La obra original de Brdečka, como señala Mareš (2014, pp.16-19), no deja de ser una de las parodias que en Checoslovaquia se estaban haciendo de las obras de la denominada "literatura basura" que podríamos incluír dentro del género *pulp* e incluía temas como el misterio, el western o el romance.

Ya la primera secuencia del film, con una pelea en un *saloon* acompañada por la imagen en monocromo tintado y con la música de pianola constante, nos mete de lleno en ese homenaje al western silente, con un montaje rápido que deja claro quién es el jefe del local al ver al que será nuestro villano, Doug Badman (Rudolf Deyl), sentado tranquilamente leyendo la prensa y parando la pelea a su antojo para dar entrada a la cantante Tornado Lou (Květa Fialová) para solaz de los presentes. En esencia, la secuencia continúa con los bandidos bebiendo hasta que llegan unos forasteros, una joven y su padre, instando a los pistoleros a no beber alcohol. Cuando estos forasteros son atacados, Joe Limonada (Karel Fiala) aparece para salvarlos y demostrar con su puntería que el no beber alcohol ayuda a

mantener la cabeza y la mano en buenas condiciones para disparar. Aprovecha, además, para recomendarles beber *kola loka* en lugar de whisky.

El film sigue esos cauces de pistolero bueno contra rico malo, pero donde esconde su verdadero potencial es en el aspecto formal y visual. Altamente influenciado por el cine de Karel Zeman, Lipský construye una imagen que resulta fantástica y añeja, tintando los planos de distintos colores aunque predominantemente en un tono amarillento que referencia esa limonada del título, buscando soluciones formales propias del período silente, especialmente de las comedias de Buster Keaton que reivindicaran los surrealistas en su momento. De hecho, y habiendo citado aquí a Zeman, cabe destacar un momento en el que durante un número musical vemos cómo unos hombres avanzan sobre un grabado por medio de una sobreimpresión de imagen, recurso totalmente propio de su vía artística.[138]

**El Fata Morgana Valley, donde se observan sobreimpresiones de otros lugares del mundo. Oldřich Lipský, *Joe Kola-Loca* (*Limonádový Joe aneb Koňská Opera*, 1964). Min. 00:35:37.**

El absurdo mezclado con el humor negro es parte esencial de lo narrado por Lipský a lo largo del metraje. Desde momentos como el demostrar que la *kola loka* beneficia a los tiradores al permitir que unos bandidos que en una escena anterior habían intentado dispararse

[138] Karel Zeman está considerado como uno de los grandes maestros de la animación checoslovaca. Su cine, habitualmente englobado dentro del género fantástico, estaba siempre rodado de un modo muy imaginativo desde la óptica de los efectos especiales. La sobreimpresión de imágenes, haciendo que los actores se rodearan de elementos dibujados y animados, daba a su cine una estética única, que aquí Lipský homenajea espectacularmente bien.

en duelo borrachos y habían acabado entrando en el *saloon* abrazados de pronto vuelvan a retarse, muriendo ambos y quedando así todo el mundo contento con el funcionamiento de la *kola loka*, hasta ver al protagonista cruzar un lugar llamado *Fata Morgana Valley*, que no es más que un cañón sobre el cual, sobreimpresionadas en el cielo, vemos primero la Esfinge con la pirámide de Kefrén a su espalda, y en otro punto una vista del castillo de Praga. De hecho, desde ese valle podrá ver en ese cielo cómo la chica de la película está siendo perseguida por Hogofogo (Miloš Kopecký), el hermano todavía más malvado de Doug Badman, y corre raudo a salvarla. Este tipo de recursos se irán dando paso, y así, tenemos un momento en el que Joe dispara contra Hogofogo (este último disfrazado de trompetista negro), donde las trayectorias de las balas se pintan en la pantalla para ver cómo chocan entre sí, o en un momento posterior, y gracias a efectos de montaje, se disparan desde distintos puntos de la pantalla. Este tipo de truco ya se había mostrado anteriormente en la escena en un momento de improvisación musical con Joe a la pianola y Hogofogo a la trompeta. Un montaje, por cierto, a manos de Miroslav Hájek, al que nos encontramos de nuevo en este film mostrando su importancia en el período, aunque en este caso colaborando con Jitka Ŷulcová.

**El protagonista y su archienemigo disparándose, con las trayectorias de las balas pintadas sobre el fotograma. Oldřich Lipský, *Joe Kola-Loca* (*Limonádový Joe aneb Koňská Opera*, 1964). Min. 00:46:23.**

Todo esto nos lleva a un resultado que, a través de guiños a las comedias silentes, juego con el lenguaje narrativo y con el montaje y

un guion absurdo que es remachado con un final en el que el *deus ex machina* del final feliz se lleva a la enésima potencia –con la *kola loka* resucitando gente, todos siendo familia reencontrada y apareciendo oro, millones y petróleo en medio de esa reunión familiar– consigue, incluso desde una pretensión no artística y meramente artesanal, incluir dentro de un film comercial ciertos elementos que lo entroncan con el surrealismo sobre todo a través del humor y el sinsentido. De hecho, en ese final feliz extremadamente forzado, Imre (2011, p.164) opina que "la burla de la masculinidad dura y de la superioridad moral de lo blanco alcanza un epítome hilarante". Además, como resalta Mareš (2014) esta versión de la historia escrita por Brdečka es especialmente subversiva, ya que

> mientras en versiones anteriores, Joe Kola Loka era un desinteresado amante y promotor de la limonada, de la que extraía su invencibilidad, el "Joe de la película" se convierte en representante y co-propietario de la fábrica que produce la limonada. Esto lleva a una disrupción burlona del mito del western en la que las acciones del "vengador de las injusticias" están, de hecho, motivadas por intereses económicos. (p.19)

Tres años después de *Joe Kola Loca*, en 1967, Lipský dirigiría la que es la película más extraña de su filmografía: *Happy End*. Una obra que entronca con el nuevo cine e incluso con la experimentación por su juego con el tiempo y la narración. Desde su primer fotograma, en el que vemos la palabra *Konec* (*fin* en checo) impresa en pantalla, queda definida su razón de ser, que no es otra que la de la narrativa inversa y el humor todavía más absurdo y negro que en su previa *Joe Kola Loca*. Aquí se nos narra la historia de Bedřich (Vladimír Menšík), un carnicero que, por celos, mata a su mujer y al amante de ésta, siendo condenado a la guillotina. Pero el orden narrativo está mostrado desde el final hacia el comienzo, y tenemos la voz en off del propio hombre contándonos la historia en el sentido en el que la vemos. De este modo, comienza con la cabeza de nuestro protagonista cercenada, mientras él nos explica que cuando nacimos normalmente estaríamos pataleando, pero él no, porque no tenía piernas. Así, la cabeza sube

hasta la guillotina y se acopla al cuerpo, dando por zanjado el asunto de cómo nace el personaje. Los diálogos siguen también esta lógica, siendo grabados con las contestaciones en un sentido comprensible, es decir, inverso, pero contestando antes y preguntando después.

Esto es solamente un pequeño ejemplo de lo que ocurre en esta primera secuencia: absurdo puro, juego formal y narrativo y un nivel de humor negro que no hará más que ir escalando. Así, el hombre estudia en un instituto, que en realidad es una cárcel desde nuestra óptica, y piensa en cuántos de sus amigos ahí serán, al terminar su etapa educacional, generales o ministros. Asimismo, destaca dentro de este festival de humor negro todo el "ensamblaje" de su mujer con un cuchillo, sacándola de una maleta en la que los policías se la habían dado troceada. Todo esto, claro, entendiendo el film desde la perspectiva del narrador y de la linealidad que vemos, y no desde la que podemos comprender. Además, se trata de una escena tremendamente explícita con los miembros amputados, siendo sorprendente esa brutalidad para tratarse de un film de 1967.

A esto sigue el asesinato entendido como parte de esa reconstrucción, y la llegada a través de la ventana del amante, así como la ayuda a ordenar el piso y la retirada de nuestro protagonista que no es otra cosa que la espera para pillarlos in fraganti después de estar esperando a que éste entrara. Además, al volver a la casa (en el sentido del film, o sea, su partida) encontrará que tiene una hija. Realmente el pretender explicar la forma narrativa y el argumento en este film es algo tremendamente complejo debido a esa decisión formal, pero es esencial entender esa manera de moldear la realidad dependiendo de la óptica que tomemos para poder comprender cómo se van ejecutando las acciones del film. Desde este momento, seguimos con esa misma tónica al ver los acercamientos del amante a la esposa, que con el transcurrir del metraje irá mostrándose más fría con él, y también cómo éste le quita los peces a las focas y el pan a los hipopótamos en el zoo, cosa que indigna a nuestro protagonista.

Otros de los elementos con los que Lipský juega narrativamente en el film es con cómo la niña crea dinero a través del fuego, cómo va haciéndose más pequeña y perdiendo habilidades, o cómo el suegro del protagonista "nace" en un entierro. También, es curioso a la hora

de entender el guion el hecho de que vemos cómo en esta realidad distorsionada también mata al amante, ya que lo ahoga en un lago (en el sentido normal lo habría salvado) durante un viaje que hace con su mujer y en el que volvemos a encontrarlo. El asesinato de su mujer en esta comprensión del relato también será inevitable, al tratar de ahorcarla, tirarla ante un tren y lanzarla a un fuego finalmente, pues veremos que en el orden lógico nuestro Bedřich trabajaba de bombero y estaba casado, salvó a esta chica, se enamoraron y ella, al ver que estaba casado intentó suicidarse. Finalmente, él pasa otros 30 años en la cárcel –léase, época de estudios–, para al final ser feliz y libre, con esta otra mujer de niño.

**Nuestro protagonista preparando las piezas de su mujer para "construirla". Oldřich Lipský, *Happy End* (1967). Min. 00:16:19.**

El tratamiento inverso de la imagen, el juego con las concepciones de lo que comprendemos por el sentido narrativo y la realidad vivida así como percibida, se hacen protagonistas de esta tremenda pieza del absurdo y el humor negro donde todo el guion nos va encaminando a un juego de engaño a nuestra mente. Deja lo real como comprensión frente a lo percibido, de modo que Lipský pervierte de manera absoluta la comprensión que pudiésemos tener del texto fílmico a

través de la voz en off, obligándonos a una nueva comprensión de lo que ocurre en pantalla por mucho que nuestra decodificación de la imagen sea totalmente contraria a lo que el personaje nos está explicando. Establece una reflexión sobre la narrativa fílmica al tiempo que sobre la realidad percibida que son dignos de elogio. Tal y como lo explica Tohline (2015) hablando de los descubrimientos que nos propone la narrativa inversa de *Happy End*,

> aunque por intuición podría parecer que las causas deberían ser completamente deducibles por sus efectos, no lo son. Las oscuras consecuencias de la entropía, al emparejarse con la muestra substractiva del espacio-tiempo en el cine (ya que el cine se queda muy lejos de registrar los estados cuánticos de todas las partículas frente a su lente), hace que el tiempo inverso sea tan sorprendente e impredecible como el tiempo en avance normal – si no más. El espectador no puede saber qué va a venir, incluso en un plano continuo en movimiento inverso, aunque ya haya visto lo que ocurre después. El pasado se escapa de la predicción y, por tanto, a veces sorprende cómicamente. (pp.185-186)

Durante el resto de su filmografía antes de morir en 1986, Lipský no abandonaría estos elementos que lo enlazan de manera lateral al surrealismo aunque sí los suavizaría, pese a que se acercaría un poco más al ser el director que permitiría a Jan Švankmajer volver al mundo del cine en dos films ya citados, escritos con Jiří Brdečka. Primero sería en *Nick Carter: aquel loco, loco detective* (*Adéla Ještě Nevečeřela*, 1977), primer trabajo en el cine de Švankmajer desde los problemas con las autoridades ya comentados en la parte del estudio dedicada a él –aunque fuese como colaborador para crear las animaciones en stop-motion de una planta carnívora devoradora de hombres dentro de un contexto fantástico–. Volvería a repetirse esta situación con *El misterioso castillo en los Cárpatos* (*Tajemství Hradu V Karpatech*, 1981), una adaptación de Jules Verne de nuevo centrado en la fantasía humorística guiada por una investigación y un loco malvado con ingenios imposibles. Obras en las que ya no quedaban más que ciertos rasgos de surrealismo por medio de esos pequeños

elementos formales que unían a Lipský con el cine cómico silente y con el absurdo, pero que escaparían totalmente a la pretensión de nuestro estudio.

### 4.8 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES

Dentro del panorama cinematográfico checoslovaco debemos destacar obviamente el período de la *Nova Vlná,* que aunque duró menos de una década dejó multitud de films interesantes tal y como se refleja en los autores que hemos comentado con anterioridad. Pero no querríamos dejar este estudio sin tocar otras obras de directores que dejaron algunas obras puntuales dentro del surrealismo.

Es el caso, por ejemplo, del eslovaco Juraj Herz, nacido en Kežmarok en 1934 y que llegaría un poco tarde a la gestación de esa generación de la *Nová Vlna*. Aun así, su film *El incinerador de cadáveres* (*Spalovač Mrtvol*, 1968) se convertiría con el tiempo en una de las obras checoslovacas más reconocidas de la década, ganando 3 medallas de plata en el festival de Sitges de 1972 por mejor film, mejor actor protagonista y mejor fotografía. Es, de hecho, mediante la fotografía de Stanislav Milota y el montaje de Jaromír Janáček que se genera la mayor tensión surrealista en el film, ya que a través de planos con angulares muy grandes y primeros planos nos desorienta al no cambiar el fondo sonoro y hacernos pensar que estamos en una escena cuando los personajes ya están en otro momento temporal. Para crear este efecto es necesario combinar esa fotografía con un uso de un montaje por momentos tremendamente dinámico y troceado para narrar la acción. Herz nos introduce así en un ambiente pesadillesco y angustioso, donde la mente de nuestro protagonista, interpretado magistralmente por Rudolf Hrušínský, va deteriorándose y la narración va a su par, creando un aura surreal a esta adaptación de una obra de Ladislav Fuks en la que un incinerador de cadáveres va convirtiéndose voluntariamente en un colaboracionista nazi durante la etapa de invasión de Checoslovaquia. Lautenschlager (2011) explica que

> Herz implica la complicidad del espectador a través de planos subjetivos y también emplea la imaginación del espectador y su conocimiento de la historia a través de las

> sombras, lo que enfatiza el propósito del film: complicar la comprensión del Holocausto del espectador y proveer una exploración artística que, incapaz de dar un mensaje positivo, al menos reconoce, en lugar de ignorar, el absoluto horror involucrado. (p.48)

Por su parte, Hames (2010, p.107) establece que un "paralelismo continuado con las realidades contemporáneas está también ahí – aunque Herz deja fuera la irónica conclusión del libro cuando Karel observa víctimas volviendo de los campos y promete un nuevo orden sin persecuciones, injusticia o sufrimiento", mostrando así no solo la pretensión del film como transposición de una pesadilla, sino también de una crítica social.

**La presencia constante de la muerte, representada por el crematorio y la planta muerta que transportan las dos mujeres. Juraj Herz, *El incinerador de cadáveres* (*Spalovač Mrtvol*, 1968). Min. 00:39:51.**

Eso sí, si nos apartamos de esa ambientación onírica y nos ponemos a enumerar los conceptos surrealistas del film a nivel de historia, podemos terminar rápido, destacándose la presencia, de manera reiterativa, de una mujer joven de pelo negro y aire frío que sirve como representación de la muerte, normalmente cerca de nuestro protagonista, así como de los desdoblamientos de personalidad en la parte final del film, con él hablando consigo mismo a modo mesiánico pretendiendo salvar del sufrimiento a todos sus seres queridos de la

manera más brutal que podemos imaginarnos. No obstante, la oscuridad y lo extraño de lo presentado sirven para hundir la obra en esa idea de lo macabro y lo feérico mezclado, de un modo brutalmente directo, con lo real al punto que autores como Mazierska (2008/2010, p.200) han llegado a encontrar implicaciones necrofílicas en el comportamiento del protagonista ya que "aunque Herz no presenta a Kopfrkingl como un necrófilo al uso, apunta hacia la atracción por los cadáveres de su personaje" con acciones como abrir los ataúdes o peinarse con el mismo peine con el que peina a los cuerpos de modo que "establece una conexión imaginaria entre él y los cadáveres".

Estos escarceos con el surrealismo y el mundo de lo onírico podemos observarlos, aunque más diluidos, también en otros films de Herz entre los que destacaremos *La chatarrería* (*Sběrné Surovosti*, 1965), el cortometraje que supone su debut en la dirección y que adapta un texto de Bohumil Hrabal. Una comedia costumbrista en la que podemos observar numerosos planos en los que la simbología cristiana es atacada al cortar figuras de retablos decapitándolas y desmembrándolas para vender en la chatarrería, llegando incluso a rozar lo grotesco con una secuencia rodada en stop-motion en la que las mismas se reconstruyen combinándose entre ellas en absurdas formas en las cuales llega a incluirse la cerveza como elemento de unión. Además, esta secuencia surge de la mente de uno de los personajes, pero queda como un pequeño guiño de humor con, quizás, cierta pretensión antirreligiosa.

Otro eslovaco nacido en los años 30 del siglo XX que llega a destacar con una obra esencial para el presente estudio es Jaromil Jireš. Comenzando su carrera un poco antes de la *Nova Vlná*, entre sus films más recordados está *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie A Týden Divů*, 1970), una de esas películas que no es difícil encontrar en cualquier lista de cine surrealista y que se considera como uno de los cantos de cisne de la *Nová Vlna*.

Adaptando una obra homónima del poeta surrealista Vítězslav Nezval, nos cuenta la historia de una adolescente a la que le llega su primera menstruación, y cómo esto inicia una compleja red de sensaciones, sueños y vivencias donde para el espectador es difícil discernir unos límites de otros, permitiendo múltiples interpretaciones

y dejando que sea su onirismo exacerbado lo que nos envuelva dentro de un relato que recibe la influencia del terror gótico mientras busca una ambientación decimonónica llena de símbolos que representan el paso a la adultez. El propio autor original, en su prólogo, dice: "escribí este libro por amor al misterio de los antiguos relatos, leyendas y libros románticos escritos en letra gótica" (Nezval, 1945/2012, p.11), y en palabras de Jonathan L. Owen (2011/2013, p.163), "tanto la novela como la película de Jireš ofrecen una examinación de lo que significa convertirse en adulto, una exposición de las limitaciones de la 'madurez' y una afirmación de lo que normalmente se castiga como infantil". De todos modos, el impacto de la novela, si nos atenemos a la visión de Hames (2010, p.173), es mayor ya que Jireš lo suaviza "presentando los efectos góticos del film con una fotografía de colores ricos e intencionadamente reconfortantes". Una línea estilística que escoge dando un mayor tono onírico al film, mientras que la novela se pasea en el mundo fantástico del relato romántico, creando una realidad donde lo onírico y lo real se funden a través del uso de *lo maravilloso* que defendía el surrealismo.

A pesar de esta diferencia fundamental derivada de la puesta en escena, Jireš hace un esfuerzo en su adaptación por apenas eliminar o modificar pasajes narrativos, si bien opta por explicitar la pulsión interior sexual de la niña a través de las relaciones con las mujeres del servicio de la casa. Tampoco debemos dejar de lado que, a pesar de la invasión de los tanques soviéticos tras la Primavera de Praga, Jireš todavía era miembro del Partido Comunista y el hacer este film en los primeros momentos del período de normalización le da una carga inherentemente política y terriblemente peligrosa si pensamos en lo que ocurrió a otros compañeros de profesión.

El film evidencia su base onírica desde el comienzo a través de la forma narrativa. A la fotografía, con cierto difuminado, se le suma un trabajo en cuanto al uso del sonido que nos aleja de la realidad percibida con la mirada, prefiriendo que una música tranquila nos vaya introduciendo en la película. Además, el hecho de que nuestra protagonista (una Jaroslava Schallerová de 13 años que debutaba en el cine con esta obra) esté dormida ayuda a nivel emocional en esta sensación, mientras vemos cómo un ladronzuelo, Orlík (Petr Kopřiva),

se cuela en su casa para robarle los pendientes. Ella sale tras él y, al preguntar quién es, una cara demoníaca se aparece, inoculándonos visualmente la sensación de terror que la propia protagonista sufre mientras la cara aparecida se tapa con una máscara de comadreja. Esa cara pertenece a quien enviaba al caco a robarle los pendientes. A través de planos que nos sitúan más en el interior de las sensaciones que Valerie percibe que en la realidad, vemos cómo el joven le coloca las joyas de nuevo a la protagonista. Jireš nos muestra a Valerie dejándose llevar en una corriente de agua mientras vemos a Orlík escapando de este demonio/vampiro al que todavía no le podemos poner nombre. Al mismo tiempo, la niña camina por la hierba y descubre una margarita manchada con sangre, comprendiendo que esa es su menarquia.

**La cara demoníaca que se aparece a la niña. Jaromil Jireš, *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie A Týden Divů*, 1970). Min. 00:03:37.**

De aquí saltamos directamente a un plano en el que Valerie se acuesta en su habitación, yuxtapuesto a una secuencia en la que observa, sabiéndose niña aun pero descubriendo ya su sexualidad, a 4 mujeres que juegan en el agua entre ellas y con un pez. Es sólo después de esta

secuencia donde parece que entramos por primera vez en el film en la pura realidad objetiva –si bien nunca se llega a descifrar con claridad, al tomar tanto lo imaginario como lo real un mismo valor narrativo del mismo modo que ocurría en el original de Nezval–, con Valerie hablando con su abuela (Helena Anýžová) sobre lo acontecido y sobre el hecho de que ya no es una niña. Ante esto, su abuela le recomienda que deje los pendientes, un recuerdo de la madre muerta que se quitó cuando se fue con su padre, ahora también fallecido. La niña y la anciana charlan sobre la llegada al pueblo de unos actores y de un misionero que se hospedará en la casa. Los actores llegan y, entre ellos, Valerie observa al monstruo de la escena de los pendientes, que la abuela parece reconocer. La figura de este misterioso hombre, interpretado por Jiří Prýmek, es la de un alto cargo eclesiástico que había dado los pendientes a la abuela y que, en una carta que Orlík envía a Valerie, se descubre como el autor intelectual del robo de los mismos.

**La margarita manchada, símbolo de la menarquia de la protagonista. Jaromil Jireš, *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie A Týden Divů*, 1970). Min. 00:05:25.**

Por otro lado, cuando a Valerie le llega dicha carta, Jireš opta por mostrarnos a la muchacha caminando y observando de nuevo a esas mujeres del río, esta vez tendiendo la ropa y jugando también con un hombre. La significación de estos planos como entrada a la sexualidad de Valerie es evidente al tiempo que poética. Tampoco deja de relacionarse con la evolución de la adolescente, ahora interesada en Orlík, quien además le pide una cita en la iglesia. En el siguiente plano se hace evidente la conexión simbólica con el despertar sexual de Valerie enfrentado directamente con la moral religiosa a la que ha sido sometida cuando vemos a una mujer y a un hombre haciendo el amor mientras pasa a su lado una comitiva de monjas, acompañadas por el misionero que llega para quedarse en la casa. Valerie, desde detrás de unas ramas que recuerdan por estética a las rejas de una celda, es testigo acercándose así al mundo adulto pero todavía teniendo ese pudor heredado de la educación religiosa como obstáculo entre ella y la pulsión sexual.

En la misa orientada a las doncellas Valerie destaca por su vestido negro, marca de la impureza de estar menstruando. El sermón lo da el eclesiástico recién llegado y tras esto, ya con Valerie solitaria entre las velas, la adolescente intenta encontrar a Orlík sin éxito. Sin embargo, al salir lo encuentra encadenado en una fuente, torturado por la imagen del monstruo a modo de vampiro en una pared enfrente de donde se hallan. Vemos así esa prisión que desde la iglesia siente Valerie, atacando e impidiendo que el objetivo de su pasión adolescente pueda acercarse. De todos modos, la niña lo libera sin dificultad y éste intenta besarla. Ella se niega, y Orlík intenta sorprenderla subiéndose a la fuente. En ese momento un grupo de hombres con látigos aparecen y comienzan a atacarle hasta que él escapa hacia una casa, provocando que los atacantes canten y se retiren. Al igual que en todo el resto de la escena y del relato en general, vemos por esta vía una representación de la moral coactiva de la sociedad que evita que los dos jóvenes puedan estar juntos y divertirse, incluso atacando de forma violenta a Orlík.

Por yuxtaposición, Jireš nos muestra a Valerie caminando sola por la calle cuando el monstruo la atrapa con su capa, preguntándole por la casa de ayuda a los necesitados y haciéndose pasar por el

misionero. Ella, lejos de asustarse, le indica el camino y le acompaña a su casa, un lugar con aspecto de laboratorio alquímico desde el cual el eclesiástico le muestra a su abuela humillándose frente al misionero mientras éste come un muslo de pollo. Orlík llega a tiempo para quitar la escalera en la que el eclesiástico/monstruo estaba subido y tirarlo al suelo, rescatando así a su amada de estas terribles visiones y llevándosela en brazos mientras ella va repitiendo que está en un sueño. La figura de su abuela humillándose y la de Orlík rescatándola se observan como fuerzas contrapuestas de la niña que vive entre su pasión amorosa y sexual y esa pasión por la religión que ve en la anciana. El hecho de que sea el propio símbolo de la pulsión religiosa el que se lo muestre no deja de poder comprenderse como la vanidad de la iglesia católica pretendiendo mostrarle lo que debería hacer dentro de su moral.

Saltamos ahora a un granero en el que ella descansa mientras Orlík toca la flauta y ambos observan cómo el monstruo habla con la abuela, que sucumbió ante sus encantos años atrás y ahora está dispuesta a ofrecerle la casa y a Valerie para recuperar la juventud perdida. El eclesiástico llama a Orlík para buscar a la niña y él le responde que la tiene secuestrada en una torre para así protegerla, salvándola por ahora. Valerie come con la abuela y el misionero, servidos por las mujeres que observábamos en secuencias anteriores. El misionero le habla a la niña del padre de ésta, que era obispo, y de cómo las mujeres guapas le adoraban, además de explicarle que también tuvo otro hijo llamado Orlík. Todo esto con un aire demasiado cercano en el que el misionero parece tener cierta atracción sexual por la adolescente. La sexualidad mezclada con la religiosidad, la atracción de ciertas mujeres por el padre y la propia presencia de esas féminas que servían como símbolos del despertar sexual de Valerie crean aquí una idea de la falta de separación entre ambos mundos, el de la pulsión sexual y el de la pasión religiosa. De hecho, en la siguiente secuencia Valerie es asaltada por el misionero, que intenta violarla hasta que ella se toma una perla que le había dado Orlík y se aparece muerta a los ojos del hombre. La utilización de la iglesia se muestra por tanto menos sutil de lo que podría parecer.

La abuela sale del edificio para encontrarse con el eclesiástico y darle la casa y con ella a su nieta al pasar la medianoche. Al mismo tiempo, se produce una boda que venían celebrando los actores cuando llegaron al pueblo. El plano que nos introduce en la secuencia del enlace es especialmente claro en su imaginería, con la novia con los brazos formando una cruz como una figura crística que se ofrece en sacrificio mientras suenan las campanas. De este modo seguimos con la importancia de la religiosidad y, esta vez por medio del sacrificio que representa la figura de Cristo, del mismo modo la novia se entrega a su marido.[139] La abuela y el eclesiástico están en la habitación de la pareja que se casa, de modo que cuando éstos van a consumar el matrimonio la anciana se acerca a la joven novia, mordiéndola en el cuello como una vampiresa, tras lo cual el eclesiástico se la lleva y deja a los novios seguir disfrutando de su amor. Todo esto parece verlo Valerie, tal y como nos muestra un contraplano, desde su habitación después de recuperarse de su falsa muerte. La presencia de la sangre y la iglesia y sus acólitos convirtiéndose en una especie de vampiros se plantearía de un modo muy obvio a través, de nuevo, de cómo la niña va observando el poder de la misma y la atracción constante de nuevas personas para poder sobrevivir y rejuvenecerse. Exactamente como hacen aquí el eclesiástico y la abuela.

De manera totalmente discontinua con el espacio-tiempo diegético, ahora vemos a Orlík atado en el medio de un río, hasta que Valerie va a salvarle y le ofrece un cuarto libre de la casa. Al acercarse al hogar, la imagen del misionero ahorcado observada a través de una ventana destroza a Valerie pero apenas afecta a Orlík. Entre los dos llevan el cadáver bajo la vivienda, donde el monstruo tenía su guarida de aspecto alquímico, y Orlík le explica a Valerie que en los ataúdes descansan aquellos a los que el monstruo les ha chupado la sangre. Allí, en uno de esos féretros, vemos a la abuela. Esa comprensión de

[139] No olvidemos que, en las actuales Eslovaquia y República Checa, al igual que ocurre en otros países eslavos, la mujer coge el apellido del marido y añade "-ová", que significa, literalmente, "que pertenece a", al igual que ocurriría en español con la añadidura de la proposición "de" a un apellido.

la vampirización relacionada con la iglesia va cobrando cada vez más forma.

Los adolescentes continúan su camino y cuando Valerie va a mostrar el cuarto a Orlík, al abrir la puerta una mujer desconocida sale argumentando que es prima de la protagonista y que el cuarto ya está siendo utilizado. En cuanto las dos mujeres se quedan solas, la extraña explica a Valerie que es la primera vez que se ven, justo antes de intentar morderla infructuosamente, puesto que la niña sale corriendo hasta su habitación, que cierra con llave antes de tumbarse en cama. La mujer entra entonces y le pone un collar.

En el siguiente plano vemos a Valerie en una extraña máquina, desde donde puede observar a esta nueva mujer mientras chupa la sangre del hombre que, al comienzo del film, jugaba con las sirvientas. Ahí, la adolescente se fija en que la desconocida tiene sus pendientes y se da cuenta de que no es otra que su abuela rejuvenecida gracias al vampiro. Continuamos, a través de esta estructura onírica en la cual la continuidad solo existe de un modo muy vago y son las relaciones simbólicas lo que nos va dando pie al avance narrativo, con la abuela rejuvenecida saliendo de la tumba para impedir con fuerzas renovadas que los muchachos puedan disfrutar de su pasión.

Valerie, haciéndose la muerta, logra que la abuela se meta en su ataúd, quedándose así libre para irse con Orlík. Tras ello no sólo descubre que Orlík es su hermano, sino que su padre era el vampiro/eclesiástico y que solo Valerie podrá curarlos a él y a la abuela, al tener la misma sangre. De este modo, la protagonista se compadece y pretende salvarle de la muerte por inanición ofreciéndole una gallina. Momento en el cual el vampiro, con aspecto también rejuvenecido, aprovecha para atacar a la niña, que escapa a tiempo de ver cómo el misionero se recupera, sorprendido de todo lo que ocurre, con Valerie explicándole que ninguno de los dos está muerto. El misionero, aterrado, escapa. Una nueva carta de Orlík llega entonces a manos de Valerie, en la que el joven le explica que su amor ya no es posible al haber alargado la vida del vampiro. Y que toda aquella historia del vampiro como su padre no fue más que un embuste, ya que no son hijos suyos ninguno de los dos.

La presencia de la muerte como algo no definitivo y la irrealidad de la misma en el mundo del sueño de Valerie no son extrañas. Debido a esto, el misionero puede continuar dentro de esa realidad a pesar de su suicidio. Especialmente en ese momento en el cual la atracción por la iglesia había hecho que Orlík se separase de ella al anularse la pulsión sexual con esa pulsión tanática que representa no sólo la iglesia, sino la propia figura del vampiro y la resurrección del misionero.

**La novia, entregándose como una figura crística. Jaromil Jireš, *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie A Týden Divů*, 1970). Min. 00:30:55.**

A continuación, la recién casada llega para pasar la noche con Valerie, asustada al saber que está bajo un influjo vampírico. Valerie acepta y ambas jóvenes duermen abrazadas y besándose. A la mañana siguiente, la recién casada se despierta recuperada del todo. Cuando Valerie sale de casa se encuentra con que el misionero la está acusando abiertamente de ser una bruja que lo ha tentado, así que pide que la maten en la hoguera. Allí, Valerie se traga uno de los pendientes justo antes de ser quemada. Pero esta hoguera no es todavía el final del film, ya que a continuación vemos a Valerie

adentrándose en la guarida del vampiro, donde una orgía se está celebrando y donde Valerie, por medio de ponerle una de las pastillas de Orlík en la bebida del vampiro, consigue que éste se funda y se convierta en la comadreja que representaba la máscara que llevaba a veces.

Vemos por tanto una comprensión mutua entre Valerie y la novia casada, sintiéndose cercanas por esa dualidad entre la moral imperante y su sexualidad incipiente. Sin embargo la sociedad seguirá sin dejar a Valerie dar rienda suelta a sus impulsos. Por eso, primero es la propia sociedad quien ataca a Valerie y luego es ella quien lo hace, directamente, con el origen del problema: el eclesiástico vampiro que representa la represión brutal a la que su ego latente no quiere sumarse.

A partir de aquí, la cinta parece volver dentro de la realidad objetiva diegética, con Valerie hablando con su abuela, que vuelve a tener la edad que tenía al comienzo, y con ésta no recordando nada de lo sucedido, dando a entender que se trata de un sueño de la niña, aunque la aparición de Orlík de nuevo complique esta comprensión. Lo onírico vuelve, y Orlík caza a una comadreja. En yuxtaposición a esto, el vampiro también recibe el disparo. Desde aquí el film entra en una espiral en la cual el mundo del sueño cobra más y más entereza, con la llegada de los padres de la niña después de que la abuela, moribunda tras la caza del vampiro, le explique otra historia familiar. Ahora la felicidad con esos padres regresados, la aparición de los demás personajes e incluso un momento en el que las sirvientas parecen llamarla a un entorno propio del paraíso nos hacen ver, de modo simbólico, cómo la niña entra en su adultez de manera feliz, en este mundo feérico que bien podría ser una representación del más allá tras la quema de la niña en la hoguera, aunque más bien representa la liberación y la llegada del conocimiento y la adultez, así como el disparo de Orlík a la comadreja representaría su paso a esa misma aceptación que Valerie ha hecho de su sexualidad.

Un film de guion complejo, lleno de símbolos que referencian el paso de la niña a adulta, la relación de la misma con la religión católica, la ausencia de los padres y el descubrimiento del amor. Todo ello bajo un manto de historia vampírica y presentado por una estética

suave, difuminada y en la que la continuidad narrativa es casi inexistente, creándose una narrativa que navega entre lo real y lo puramente onírico de modo que muchos elementos del film quedan semiocultos bajo esa imposibilidad situacional o de relación concreta entre eventos, contando una historia que puede comprenderse desde diversas perspectivas. Así, la película recoge el testigo del surrealismo para mostrarse como una obra que conjuga su mezcla del mundo onírico con la realidad diegética objetiva, una ambientación gótica y feérica y una crítica constante a la religión en defensa de las pulsiones interiores. Motivos, todos ellos, propios de las teorías bretonianas, así como la obvia referencia a *Alicia en el país de las maravillas* por la introducción de la imaginación de una niña comenzando su adultez, que además resulta de la adaptación directa de la novela, de la cual Hermida de Blas (2012) dice en el prólogo de la edición traducida al español:

> Si algún mensaje tuviéramos que buscar en esta novela, guiada ante todo por el puro placer de narrar, sería el de la apasionada defensa de la libertad y la alegría de vivir, frente a las patologías provocadas por la hipocresía moral, el fanatismo y la superstición. (p.9)

Si bien esta *Valerie* es la obra de Jireš que más le interesa a nuestro estudio, no debemos dejar de hacer un breve comentario al respecto de *El grito* (*Křik*, 1963), film base e inicial de la *Nova Vlná* en el cual el eslovaco nos contaba las últimas horas de embarazo de una mujer comparadas a esas mismas horas para su marido, trabajando y obsesionado con el nacimiento, recordando ambos toda la relación en flashbacks subjetivos y destacándose una escena donde el propio hombre ve cómo se casan e incluso habla consigo mismo a modo de doble, en esa comprensión de sí mismo en la pareja sin realmente llegar a verse. Una historia que no deja de tener ciertas reminiscencias de lo que después rodaría para la recopilación *Las perlas del fondo del agua,* aunque en este caso haciendo un cortometraje mucho más sencillo sobre la historia de amor entre una gitana y un payo praguense, evitando incluso la presencia de flashbacks.

Donde sí exploraría este mismo juego de flashbacks y discontinuidad narrativa sería en otras obras como *La broma* (*Žert*, 1968) o *And Give My Love to the Swallows* (*...A Pozdravuji Vlaštovky*, 1972). Films realistas, el primero crítico con el régimen comunista[140] hasta el punto de que Iordanova (2003, p.87) lo ha definido como "uno de los trabajos que mejor exponen la degradación moral avalada por el totalitarismo" y el segundo sobre una prisionera en una prisión nazi, en los cuales sin embargo esa presencia de flashbacks a modo de recuerdos de los personajes van labrando la historia a través de crear una perspectiva tremendamente interior de los mismos sin recurrir ya a símbolos ni complejidades narrativas.

Dentro del panorama de la animación, hemos dejado fuera hasta ahora a uno de los autores más importantes, si no el más importante dentro de Checoslovaquia: Jiří Trnka. Un autor nacido en Pilsen que, si bien no podríamos denominar surrealista *per se*, se convertiría en fuente de inspiración de muchos otros animadores que sí beberían de los ideales de Breton, con Švankmajer como el caso más notable. De hecho, el director praguense llegaría a decir sobre Trnka:

> Recuerdo que cuando era estudiante vi por primera vez la película de Trnka *Spalícek* (*El Año Checo,* 1947). Quedé fascinado. Hasta ese momento solo conocía las películas de Walt Disney y unos cuantos dibujos animados checos, pero esto era algo completamente distinto. Me produjo ese tipo de impresión que solamente lo nuevo e inesperado produce. (Švankmajer, 1995/2012, p.49)

A pesar de ello, también reconoce que

> en la época en que empecé a interesarme por las películas de animación, la obra de Jiří Trnka no ejercía sobre mí tal fascinación. De hecho, había quedado reducida a

[140] Basado en un libro de Milan Kundera con el mismo título, consiguió estrenarse en 1969 pero rápidamente fue prohibido a pesar de su enorme éxito, hasta la caída del comunismo en 1989. La prohibición se basó en su carácter irónico y escéptico hacia los miembros del Partido Comunista durante los años 50 siendo, además, una declaración política mucho más dura que el libro de Kundera, más centrado en las relaciones amorosas entre los personajes y más sutil por tanto en la parte política del relato.

> escombros por un buen número de sus seguidores, y se convirtió en el credo de la animación checa. Yo no tenía ningún interés en esto. (Švankmajer, 1995/2012, p.50)

De Trnka es menester comentar aquí el que fue su último film, *La mano* (*Ruka*, 1965). Un cortometraje de 18 minutos que sirve como alegoría de la censura promovida desde el totalitarismo y la lucha de los artistas por tener una visión propia frente a dicha censura. El director estructura el relato a través de una marioneta animada en stop-motion que pretende hacer vasijas de barro enfrentada a una mano humana enguantada que le obliga a que su producto sean estatuas con forma de manos.

**El personaje atendiendo a los dictados impuestos por la mano humana. Jiří Trnka, *La mano* (*Ruka*, 1965). Min. 09:23.**

La historia, de un modo subversivo y basada en esos dos mundos que se encuentran y se afectan que serían el fantástico de la marioneta y el real de la mano que pretende controlar su actividad, supone una llamada evidente y pesimista al estado de la nación y la libertad creativa de los artistas. Una lucha que Trnka había sufrido en sus carnes a lo largo de sus 20 años de carrera y que, desgraciadamente, sería su canto de cisne al morir solamente 4 años después, a los 57

años, sin haber realizado ningún otro film. Holloway (1983, p.235) ve en *La mano* "una historia absurda rallando en el surrealismo, mejorada por la habilidosa fusión de técnicas de marioneta con acción real (la propia mano). Como una exposición de los tiempos, era audaz y valiente".

Otro de los grandes animadores checoslovacos de la segunda mitad del siglo XX fue Jiří Brdečka, quien también coqueteó en algunos de sus guiones con ideas rescatadas del surrealismo. Nacido en Hranice, un pequeño pueblo de la región de Moravia, en 1917, no solamente destacaría como animador, sino también como guionista, habiendo colaborado con Trnka en *The Emperor's Nightingale* (*Císařův Slavík*, Jiří Trnka, 1949) –donde colaboraría también Vítězslav Nezval–, con Lipský en las ya citadas *Nick Carter: aquel loco, loco detective*, *El misterioso castillo en los Cárpatos* o *Joe Kola-Loca* –de la que también había escrito la obra original en la que se basa–, con Karel Zeman en *El barón fantástico* (*Baron Prášil*, Karel Zeman, 1961) o con Jan Werich en las comedias protagonizadas por el propio Werich *El panadero del emperador* (*Císařův Pekař A Pekařův Císař*, Martin Frič, 1952) o *Un día, un gato* (*Až přijde kocour*, Vojtěch Jasný, 1962). Esto, por nombrar solamente algunos de sus trabajos más destacados.

En las obras dirigidas por Brdečka, si bien están mayoritariamente orientadas a la animación fantástica, muchas veces de inspiración folklórica y sin una presencia excesiva de elementos surrealistas, debemos destacar para el presente estudio *The Grotesque Chicken* (*Špatně Namalovaná Slepice*, 1963) y *Dvojí Život Josefa Hlinomaze* (1975), dos obras en las que el moravo reflexiona sobre el poder creador del artista y su relación con la obra. De este modo, en *The Grotesque Chicken* nos muestra a unos niños dibujando una gallina en el colegio con el protagonista, prototipo de infante despistado, haciendo un dibujo cubista que enfada a la profesora por no intentar representar la realidad de un modo especular. No obstante, su dibujo cobrará vida y así el mundo de fantasía del niño y por tanto su forma de representarlo cobrarán validez.

**El protagonista, dentro de uno de sus cuadros. Jiří Brdečka, *Dvojí Život Josefa Hlinomaze* (1975). Min. 05:31.**

En *Dvojí Život Josefa Hlinomaze*, que se podría traducir como *La doble vida de Josef Hlinomaz*, mezcla la ficción y la realidad para enseñarnos las capacidades pictóricas del actor Josef Hlinomaz. Así, se nos muestra al personaje en su vida diaria, primero actuando y luego pintando hasta que un personaje de uno de sus cuadros se rebela y lo introduce en el interior pictórico. De este modo, la realidad imaginaria del artista lo envuelve, estableciendo una comunicación directa entre la realidad de lo pintado y la realidad diegética objetiva. Con ello, igual que hacía en *The Grotesque Chicken*, reivindica la imaginación y establece una existencia de vasos comunicantes entre la representación y la realidad que rodea al autor, de tal modo que los personajes lo traspasan y acceden desde una a la otra. A nivel técnico, si bien *The Grotesque Chicken* es un cortometraje de animación de aspecto muy infantil, aparentando dirigirse a ese público, *Dvojí Život Josefa Hlinomaze* establece una extravagante mezcla entre imagen real, la animación de los personajes de dentro de los cuadros y la propia animación del actor, pixilado y colocado sobre los paisajes pintados, de modo que crea una comunicación entre ambos mundos que ni siquiera obliga a modificar el aspecto del mismo dibujándolo, a pesar de hacerle parte de ese entorno imaginario.

Desde dentro del Grupo Surrealista de Praga debemos hablar también del psicoanalista, músico y videoaficionado praguense Ludvík Ŷváb, gracias a quien ha llegado hasta nosotros una buena cantidad de vídeos de las reuniones de los surrealistas checoslovacos y que llegaría a realizar tres cortometrajes en 1971. El primero de ellos, *Ott 71*, nos muestra a un hombre, interpretado por el propio Ŷváb, que mezcla dos polvos diferentes para a continuación inhalarlos. El paso del tiempo se nos explica con un reloj moviéndose como un péndulo para que, al hacer efecto la droga, se nos muestren alegres visiones de un parque de atracciones. El autor juega con la técnica de la sobreimpresión y genera así un relato concentrado en la percepción alterada y las alucinaciones. Dichas imágenes cesan cuando el personaje estornuda, expulsando la droga y dando fin al cortometraje, que con apenas 2 minutos de duración es el más largo de los tres que logró terminar.

El segundo de estos trabajos es *The (fully clothed) Nude Descending (and ascending) the Stairs* (1971), donde Ŷváb traslada a su imaginario el *Desnudo bajando una escalera nº2* pintado por Marcel Duchamp en 1912, a través de tres secuencias en poco más de un minuto. En la primera de ellas, vemos al psicoanalista bajando y subiendo las escaleras en tomas yuxtapuestas, haciendo algo diferente en cada una de ellas, como asomarse por el pasamanos, tropezar y caer o recoger unas pantuflas. La segunda secuencia juega con la sobreimpresión del autor pasando en ambas direcciones por un pasillo. Finalmente, volvemos a la escalera en la tercera secuencia para, con menos luz, experimentar con la aparición de la figura humana en fotogramas sueltos en lugar de buscar una continuidad. De este modo, experimenta con la forma y con la realidad, al tiempo que homenajea a un autor esencial para el nacimiento del surrealismo como lo es Marcel Duchamp.

Algo similar lo hace en *L'autre Chien* (1971), en el que nuevamente vemos al autor como único personaje. Se trata de un homenaje paródico a *Un perro andaluz* en el que mientras observa a una nube atravesando el sol él hace lo mismo cortando la yema de un huevo frito. Una pieza de apenas 40 segundos en la que el imaginario surrealista está presente desde la propia subversión del movimiento y

el humor paródico sobre la que como ya hemos dicho es una de las obras indiscutibles del surrealismo cinematográfico.

Estos tres trabajos son los únicos que llegaría a completar, formando así una muy pequeña filmografía que no llegaría a los 5 minutos en su total. Sin embargo, el interés de Ŷváb por el videoarte llevaría a una serie de experimentos inacabados con otros surrealistas. Destacan sus intentos de animación con imágenes de revistas en los estudios con el periodista Ivo Medek, así como el registro en vídeo de los cuadros del hermano de este, Mikuláš Medek, o un montaje en el que podemos apreciar las pantomimas de Ladislav Fialka en una grabación cercana a resultar un reportaje televisivo inacabado que recuerda en ocasiones, por la propia estética del espectáculo, a los trabajos de Georges Méliès. También, para terminar, debemos citar el estudio hecho en forma de reportaje catódico sobre la obra de Martin Stejskal titulado *Backwards to Infinity: The Dynamics of Changes in the Work of Martin Stejskal* (*Zadem k nekonečnu: Dynamika proměn v díle Martina Stejskala*, 1990), en el que con textos propios, de Vratislav Effenberger, de Jean-Louis Bédouin y de Martin Stejskal analizaba la obra de este último y su trabajo con las alucinaciones y la privación sensorial, así como las transformaciones de obras que conforman el grueso de su obra pictórica. El trabajo, a medio camino entre el reportaje televisivo y el documental, vuelve a mostrarnos a un Ŷváb no tan centrado en la creación surrealista, sino en su interés más teórico por el movimiento así como, desde su óptica como psicólogo, por la imaginación y la exploración mental que lleva a los autores hasta la obra surrealista.

Otro cineasta que merece ser al menos citado es Marek Pavel. Un autor que a partir de los años 80 comenzó su carrera de un modo amateur junto a su amigo y director de fotografía Roman Včelák a través de su compañía Bulšit Film mientras estudiaba ingeniería. No obstante, dado su éxito, tras graduarse entraría en la FAMU como estudiante de dirección en 1989, donde terminaría dando clases. Sus films, de inspiración surrealista y con un alto componente estético similar a los trabajos con la técnica de la pixilación de Ŷvankmajer, se quedarían dentro del *underground* durante años, hasta el punto de que alguno, como su primera obra, *Kotelna* (1983), haya desaparecido.

Una obra que el autor considera su mejor trabajo, refiriéndose al guion como una descripción mecánica de un sueño (citado en "Mrtvý les a jiný bulšit", 2006). Destaca, al respecto de esta relación con Švankmajer, que el propio Pavel aparecería en obras suyas como *Comida* (*Jídlo*, 1992) –donde también podemos ver a Šváb– o *Fausto* (*Lekce Faust*, 1994).

Entre las obras de Pavel que se conservan y fueron creadas dentro del período que nos ocupa podemos destacar *Narozeniny v Parku* (1987) en la que un hombre desesperado pide ayuda para no envejecer en el parque en el que está solo, celebrando su cumpleaños. Finalmente, tras arrancar una zanahoria y colarse por el agujero que dejó en el suelo, unos visitantes lo encierran dentro al tapar la apertura con una estaca. Pero el protagonista, al abrir un regalo en su encierro, se encuentra a sí mismo disfrazado de bebé. El cortometraje, con 11 minutos de duración y rodado en un solo día en el monte Petřín, habla del miedo a la vejez y a la soledad, mostrándonos a ese hombre que quiere rejuvenecer en oposición a esos visitantes, que bien podrían ser realmente sus amistades celebrando el cumpleaños para él.

Otro de los cortometrajes que podemos citar sería el otro de los que entrarían en el período histórico aquí tratado que el propio autor seleccionaría para su recopilatorio *Mrtvý Les A Jiný Bulšit* (2000), *Vychovatel Ke Strachu* (1989). Un film que Marek realizaría desde un guion creado mediante la escritura automática, presentándonos primero la acción situada en la ciudad de Praga por medio de extrañas panorámicas y luego a una serie de personajes dentro de un espacio cerrado. Entre los personajes que vemos en el interior están un jugador de ajedrez que juega contra sí mismo cambiándose de posición tras cada movimiento con la técnica de pixilación y que termina por intentar comerse literalmente un alfil al que le surge una cabeza gritando, un hombre que recorre la estancia por los bordes subido en su bicicleta, otro que está intentando pescar un grupo de peces que se mueven por el suelo de manera similar a si fuesen ratas, una mujer que está leyendo un periódico y de pronto canta como un gallo y un pintor que, al terminar de pintar un recuadro negro en el lienzo, recibe una patada propinada por un pie que sale directamente de dicho recuadro.

Finalmente, tras anunciar que hay oro en la ciudad y hay que excavarla, Marek saca de nuevo la acción al exterior para seguir a una carretilla en stop-motion por el Puente de Carlos hasta llegar a una calle en la que podemos ver el agujero que supuestamente ha hecho. Luego nos muestra a uno de los personajes en la casa abandonada moviéndose rodeado de velas en una extraña imagen casi litúrgica y, finalmente, a unos esquíes con sus botas –que ya habíamos visto salir al hablar del oro en el subsuelo– dirigiéndose solitarios por la naturaleza. Para terminar, los esquíes son abandonados por las botas.

**La pierna, salieno del cuadro pintado por uno de los personajes. Marek Pavel, *Vychovatel Ke Strachu (1989)*. Min. 08:17.**

De este modo, en este *Vychovatel Ke Strachu*, que podríamos traducir como *El tutor del miedo*, Marek nos presenta unos personajes solitarios que a pesar de compartir espacio están aislados entre sí y que se dispersan con el anuncio de la posibilidad de enriquecerse. La alienación entre ellos, la representación de cada uno como valores distintos del día a día y la constante entre todos que parece una cierta falta de medios económicos chocan con esa idea de la ambición y la dispersión que se hace efectiva al conocer la leyenda del oro.

Nuevamente, el miedo a la soledad y el grupo como ente que se disuelve parece inundar la narrativa de Marek. De acuerdo a la descripción que se hace del cortometraje para su pase televisivo, los esquíes, que representarían al tutor que da pie al título, se podrían ver directamente como un miedo percibido, un sentimiento de peligro ("Mrtvý les a jiný bulšit", 2006), que hace su aparición precisamente antes de esa dispersión de los personajes y fuerza una sensación de angustia vital ante la destrucción del grupo.

Aun querríamos citar aquí otros ejemplos de estas pequeñas obras que se pueden encontrar dentro de la cinematografía checoslovaca con influencias del surrealismo, o en este caso de ese protosurrealismo en el que se podría encuadrar a Kafka.[141] Una influencia que, aunque a día de hoy pueda parecer obvia tratándose de un autor praguense, como ya comentamos no fue hasta la década de 1960 cuando en su tierra natal se le empezó a considerar a un alto nivel. La obra más destacada dentro de esta influencia kafkiana es *Josef Kilián* (*Postava k Podpírání*, Pavel Juráček y Jan Schmidt, 1963).

El comienzo del film ya deja clara una obvia pretensión de corte no realista. A ritmo de paso militar vemos pasar por una calle vacía un grupo de niños en una dirección, luego un grupo de soldados en la contraria y, finalmente, en la misma dirección que iban los niños una comitiva fúnebre. "Los niños de hoy, los soldados de mañana, los muertos de pasado mañana" parece rezar ese comienzo. Una crítica obvia a un estado con pretensiones militares y al sinsentido de esas pretensiones, así como a mostrar el abandono que esos niños sufrirán cuando sean dirigidos no por unas profesoras como al comienzo, sino por generales. El tono tan marcadamente simbólico se pierde pronto, cuando uno de los hombres que siguen al féretro (Karel Vašíček) se para, mira a cámara y comienza a caminar para ir a preguntar por Joséf Kilián en un teatro y así comunicarle que alguien ha muerto. Pero Kilián ya no está allí, y la búsqueda de este misterioso personaje se convertirá en una constante a lo largo de los 36 minutos que dura el mediometraje.

A esta ausencia de Kilián, que parece ser un alto cargo dentro de la burocracia de la ciudad de Praga o del estado checoslovaco se suma

[141] Tal y como explicamos en la introducción de este capítulo dedicado a Checoslovaquia.

la búsqueda, también imposible, de una manera de solucionar un grave entuerto: resulta que nuestro protagonista alquila un gato y, al día siguiente, la tienda de alquiler de gatos ya no está. Debemos destacar aquí la genial escena rodada aparentemente con cámara oculta del personaje preguntando a transeúntes si saben algo de esa tienda de alquiler de gatos. Una excusa absurda que degenera en un sinfín de idas y venidas dentro de la burocracia del momento. Esa crítica al sistema y a sus sinsentidos queda patente cuando, al comienzo, en el pasillo de acceso al teatro vemos a nuestro protagonista observando pancartas revolucionarias e incluso una foto de Stalin, como si fuesen representaciones sacadas de una ficción. A eso sumamos momentos como el de una sala de espera en la que todo el mundo aguarda sin que nadie haya probado a entrar en la oficina, de modo que cuando un hombre se decida, encuentren una habitación vacía con un teléfono sonando y preguntando, cómo no, por Josef Kilián. Como colofón, a la salida de esa sala de espera vemos a nuestro protagonista caminando con la cámara enfocando lo que hasta 1962 había sido el lugar en el que la estatua más grande de Stalin había sido erigida: la colina de Letná dentro de la propia ciudad de Praga.[142] Una relación nada velada de esta ausencia de Stalin y esa ausencia de Kilián, así como precisamente la falta de sentido ante la carencia de una cabeza organizativa, llevando la burocracia a unos niveles kafkianos. Su postura totalmente crítica lleva a Vogel (1974, p.149) a definirla como "mordaz, sofisticada y secreta, fue insidiosamente antisistema en sus comentarios sobre la burocracia, la alienación y la posible incomprensión de todos los comportamientos humanos".

Añadir también, dentro de este estudio, dos curiosas escenas que terminan de dotar ese aire de cierto surrealismo al film. La primera con un hombre que, a la salida de la sala de espera, en lugar de bajar los escalones hacia la calle va subiéndolos. Sin embargo la cámara, fija en medio del hueco de las escaleras, nos muestra cómo va apareciendo siempre en tramos inferiores, añadiendo una nota de

[142] En la colina de Letná se erigió entre 1955 y 1962 una impresionante estatua de 15'5m de altura y 22m de largo. Fue destruida en 1962 durante el proceso de desestalinización y hoy en día se puede ver en el pedestal un enorme metrónomo construido en 1991, diseñado por Vratislav Novak.

irrealidad al film. La segunda es la escena final, en la que nuestro protagonista pregunta a un hombre en una terraza si es Joséf Kilián en una nota de desesperación. El hombre le responde negativamente e inmediatamente se levanta, llevándose un gato consigo y mostrándose así, en cierto modo, como otra víctima del mismo destino que él. Un destino que no es más que el dictado desde los estamentos del partido y de la política del momento.

**El personaje camina dejando detrás el punto en el que pocos años antes se había erigido una estatua de Stalin. Pavel Juráček y Jan Schmidt, *Josef Kilián* (*Postava k Podpírání*, 1963). Min. 34:06.**

En menor medida, esta influencia de Kafka también se puede encontrar en la cinta *...Y el quinto jinete fue el miedo* (*...A Pátý Jezdec Je Strach*, Zbyněk Brynych, 1964), donde la ambientación en la Checoslovaquia invadida por los nazis sirve como excusa para una situación en la que un médico retirado salva a un miembro de la resistencia y todo el edificio menos un vecino colabora en mantener esto en secreto. De ese modo, hace una crítica directa a los delatores también existentes durante la etapa comunista, especialmente durante el mandato de Stalin, y estructura el guion con esa presión constante y absurda del estado opresor sobre los individuos que se unen en esa

comunidad de vecinos. De todos modos, la influencia no va más allá, y el tono del relato no deja de mantenerse en una línea más bien realista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 5. HUNGRÍA

## 5.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN

### 5.1.1 Historia política de Hungría

Podemos encontrar el origen de Hungría en la Alta Edad Media, cuando entre el año 895 y el 902 las siete tribus de los magiares conquistaron la llanura panónica comandadas por Árpád en su período de unión bajo el *Pacto de sangre* (*Vérszerződés*).[143] Descendiente de la dinastía de Árpád, Esteban I se convierte en el año 997 en el príncipe de los magiares, para 3 años después, en el año 1000, convertirse en rey bajo el auspicio del Papa Silvestre II, estableciéndose así el reino de Hungría. Más tarde, en 1222, el rey Andrés II firma la Bula de Oro obligado por los señores feudales, cada vez con más poder. El edicto, que limitaba el poder del rey y controlaba la relación entre éste y la nobleza, se puede considerar el primer documento constitucional de Hungría, y uno de los primeros de Europa.

Primero la invasión tártara en 1241 y después las guerras con el imperio Otomano a finales del siglo XIV, iniciadas después de la guerra civil que estalló tras el asesinato del rey Carlos II y que durarían hasta mediados del siglo XV, debilitaron la monarquía, llegando al punto de que los nobles húngaros intentaron rebelarse contra el rey Segismundo entre 1401 y 1403. En este período accede al trono la dinastía Habsburgo por medio de Alberto de Habsburgo tras la muerte de Segismundo en 1437. Los siglos XV y XVI verían sucederse a esta dinastía en el trono con la Jagellón, originaria de Lituania, la Hunyadi, de Valaquia y la Szapolyai, de Eslavonia. La situación terminaría después de que entre 1526 y 1540 se disputase el reinado entre la casa de Habsburgo y la casa de Szapolyai, principalmente a través de Fernando I de Habsburgo y Juan Szapolyai,

[143] Esta denominación viene dada porque, para unir las siete tribus, los líderes de las mismas llenaron un recipiente con su propia sangre antes de escoger al que sería su líder común, el Príncipe Álmos, padre de Árpad.

con la victoria de la dinastía Habsburgo, que reinaría desde 1540 hasta 1918. El hecho de que la casa Habsburgo ocupase también el trono del Sacro Imperio Germánico y después del Imperio Austríaco iría degenerando en la subordinación del resto de reinos centroeuropeos bajo su mandato[144] a dicho imperio.

Debido a esta subordinación del Reino de Hungría ante el Imperio Austríaco, en 1848 estalla la revolución húngara contra el gobierno, centralizado en Viena y en manos del emperador Fernando V en aquel momento. De este modo, en 1867 el emperador Francisco José I acepta a través del denominado Compromiso Austrohúngaro la dualidad del estado, otorgando iguales capacidades al Imperio Austríaco que al Reino de Hungría, con gobiernos y parlamentos autónomos. El asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en 1914 en Sarajevo (en aquel momento parte del Imperio Austrohúngaro) sería el detonante de la 1ª Guerra Mundial, que terminaría con la disolución del Imperio Austrohúngaro y el reconocimiento de las diferentes naciones que formaban parte de él como estados independientes. De este modo, Hungría volvía a ser totalmente independiente.

En 1918, inmediatamente después del final de la guerra, se organizó en Hungría un gobierno progresista para implantar un sistema democrático a través de la República Popular de Hungría. Sin embargo, las luchas nacionalistas y las pérdidas de territorios derivadas de ello dieron como resultado la subida al poder del militante comunista Béla Kun en 1919, quien proclamaría la llamada República Soviética Húngara, dictando una serie de sentencias de muerte tras el intento de derrocarle mediante un golpe de estado el 24 de junio. No obstante, la República Soviética Húngara solamente duraría del 21 de marzo al 1 de agosto de 1919, al no ser capaz de contar con apoyo popular suficiente y peligrar su estabilidad por la influencia de los países vecinos. Finalmente, fue el regente Nicolás Horthy quien consiguió el poder, reinstaurando una monarquía que duraría hasta 1944.

[144] Además del de Hungría, Reino de Croacia, Reino de Bohemia, Reino de Galitzia y Lodomeria y Principado de Transilvania

En 1933, de la mano del Primer Ministro Gyula Gõmbõs, Hungría firmaba un tratado comercial con Alemania que establecía así su posicionamiento a lo largo de la 2ª Guerra Mundial. Además, en 1935 el partido pro-nazi y antisemita *Nyilaskeresztes Párt – Hungarista Mozgalom*[145] liderado por Ferenc Szálasi entraba en la escena política, generando una situación represiva en Hungría que se haría especialmente cruenta en 1944, cuando Szálasi conseguía, gracias a la ayuda de Alemania tras el intento del regente de abandonar el bando alemán, convertirse en el Jefe del Estado.

Entre septiembre de 1944 y abril de 1945, Hungría fue ocupada por el Ejército Rojo, para establecer un gobierno alternativo en diciembre de 1944 en la ciudad de Debrecen, mientas Budapest era conquistada. El 4 de noviembre de 1945 se convocaban elecciones, resultando elegido como Primer Ministro Zoltán Tildy, que el 1 de febrero de 1946 accedería al puesto de Presidente de la República. Los comunistas, que en las elecciones solamente habían recaudado el 17% de los votos (Bekes, Borhi, Ruggenthaler y Traşcă, 2015, p.19), comienzan a debilitar a sus enemigos políticos en lo que el dirigente Mátyás Rákosi denominaría "táctica del salami" (*szalámitaktika*), consistente en ir acusando a sus rivales de haber colaborado con el fascismo, obligándoles así a ser expulsados de sus partidos y debilitando de este modo las estructuras internas de dichos partidos. De este modo, conseguirían dejar en el parlamento solo a aquellos miembros dispuestos a colaborar con el Partido Comunista. El 20 de marzo el Ministerio de Interior pasa a manos de László Rajk, que emplea su puesto para eliminar y encarcelar a toda la oposición política de los comunistas. Cuando en 1948 se fusionan el Partido Comunista Húngaro con el Partido Socialdemócrata para crear el *Magyar Dolgozók Pártja* (abreviado MDP)[146] dirigido por Rákosi, la oposición desaparece totalmente, así como la democracia multipartidaria.

El 19 de agosto de 1949 se firmaba la nueva constitución, denominando el país como República Popular de Hungría, imitando al modelo soviético. Los primeros años del gobierno comunista se

[145] Partido de la Cruz Flechada-Movimiento Hungarista.
[146] Partido de los Trabajadores Húngaros.

saldaron con reestructuraciones, purgas internas y persecución ideológica (Heller, 2009, pp.151-155). Destaca el hecho de que una de las víctimas de estas purgas fuese el mismísimo László Rajk, acusado de tener relación con la Yugoslavia de Tito (Tismaneanu, 2009, p.37), pese a haber sido fundamental para el acceso al poder por parte de los comunistas, además de ocupar en aquel momento el puesto de Ministro de Exteriores. Rajk sería ahorcado en junio de 1949 acusado de haber intentado acabar con el orden democrático.

Por otro lado, la deuda generada a causa de los pagos para las reparaciones después de la guerra creó en Hungría un problema de capacidad de crecimiento económico que repercutió en la vida diaria de sus ciudadanos, con niveles inflacionarios extremos, que los comunistas capitalizarían en su propio beneficio (Borhi, 2004, p.149). Si bien la situación mejoraría con el cambio de década, la inversión industrial necesaria hizo que el estándar de vida general de los habitantes de Hungría siguiese bajando, creando una situación de descontento general. Tras la muerte de Stalin en 1953 el puesto de Primer Ministro pasa a manos de Imre Nagy, pero la negativa de Rákosi a abandonar su puesto como Secretario General del MDP hacía imposible el cambio efectivo de poder, generando una guerra entre los dos por el mismo. Esta lucha fue inicialmente ganada por Rákosi, que consiguió que el Comité Central del Partido condenase a Nagy por desviación derechista al haber liberado a presos anticomunistas y haber planteado la posibilidad de abandonar el Pacto de Varsovia. Sin embargo, la llegada de Nikita Kruschev en 1956 sería el fin para Rákosi, que terminaría apartado del poder acusado de estalinista, rehabilitando como miembro del Partido a Nagy. Aun así, Rákosi conseguiría colocar como sustituto suyo en el puesto de Secretario General a su colaborador Ernő Gerő.

Bajo esta complicada situación política y social surge la denominada Revolución de 1956, que se extendió entre el 23 de octubre y el 10 de noviembre de 1956 y en la que los estudiantes de Budapest salieron a la calle reclamando, entre otras cosas, el abandono de la ocupación militar soviética. Ante la represión policial, que llegó a abrir fuego después de que los estudiantes intentasen liberar a los primeros detenidos, la protesta inundó la capital y posteriormente el

país. Los soldados húngaros terminaron por unirse a la protesta, liberando a presos políticos y ejecutando a comunistas pro-soviéticos y a miembros de la Policía Política Húngara, la AVH.[147] Gracias a estas protestas, el Comité Central de los Trabajadores decidió nombrar a Imre Nagy de nuevo como Primer Ministro y forzar la dimisión de Ernő Gerő como Secretario General del Partido para nombrar a János Kádár. Imre Nagy eliminó la AVH y anunció su intención de organizar unas elecciones libres y sacar a Hungría del Pacto de Varsovia.

Mientras tanto, la Unión Soviética, viendo que la revolución húngara podía suponer la ruptura con ellos, decidió enviar soldados y tanques para aplastar la revolución, invadiendo la capital el 4 de noviembre. El resultado fue de más de 2.500 húngaros y 700 soldados soviéticos muertos (Gilbert, 2014, p.105), además de alrededor de 200.000 húngaros que tuvieron que huir del país. Para el 10 de noviembre la resistencia húngara se dio por vencida, pero el gobierno liderado por János Kádár, asumiendo el rol de Primer Ministro además del de Secretario General del Partido, continuaría su actividad represora. Decenas de miles fueron condenados y castigados, entre los que estaba el propio Imre Nagy, ejecutado el 16 de junio de 1958 (Gilbert, 2014, pp.105-106).

A pesar de esta primera represión, en los años 60 Kádár declaró una amnistía y liberalizó relativamente la cultura y la economía, especialmente a partir de 1966. De este modo, Hungría recuperaba en gran medida la capacidad económica y la tranquilidad en la población. La colaboración con la URSS se mantuvo durante todo el período e incluso fue uno de los países que aportaron tanques para la invasión de Checoslovaquia en 1968, continuando además con la vigilancia cercana hacia los disidentes políticos.

En 1988 se produjo la transición hacia la democracia pluripartidista. Las presiones de intelectuales y demócratas de dentro del partido provocaron la destitución de Kádár como Secretario General en favor de Károly Grósz, firmándose una nueva constitución

[147] AVH son las siglas para *Államvédelmi Hatóság*. Fue creada por László Rajk en su período como Ministro de Interior en 1947 para utilizarla como medio con el que controlar a la oposición política.

en octubre de 1989, proclamando la República de Hungría, de manera simbólica, el 23 de octubre, fecha del 33º aniversario de la Revolución de 1956. Así, el 25 de marzo de 1990 se convocarían las primeras elecciones, dejando en el pasado el período comunista.

### 5.1.2 Vanguardia y surrealismo en Hungría

Habitualmente, se considera a Lajos Kassák como el padre de la vanguardia húngara. Poeta, escritor y autor de revistas centradas en la experimentación artística como *A Tett*[148] (1915), *Ma*[149] (publicada en Budapest entre 1916-1919, y luego en Viena de 1920 a 1926), *Munka*[150] (1927-1938) o *Dokumentum*[151] (1927), su actividad mezcló elementos del surrealismo, del dadaísmo, del constructivismo, del expresionismo y del futurismo. Gracias a ello, lideró las nuevas artes húngaras, llevándolas de la mano del compromiso social y revolucionario, a pesar de lo cual la censura de la República Popular de Hungría decidiese prohibir en 1919 su revista *Ma*, acusada de ser una revista "burguesa y decadente, sobre todo por la defensa que Kassák profesaba de un arte independiente de cualquier clase social y en favor de la universalidad, además de las cubiertas abstractas de Bortnyik acusadas de formalismo" (Sánchez Oms, 2008, pp.659-660). Pese a esta prohibición, sus ideas llevaron a que la caída de la República le obligase a exiliarse en Viena en 1920, desde donde continuaría su trabajo junto a otros artistas cercanos a él, que por su colaboración con *Ma* serían denominados *maístas*.

Desde el exilio, Kassák comenzó primero a interesarse por las nuevas ideas surgidas a través del dadaísmo, para después pasar a una fase constructivista, en la que además de sus publicaciones lanzaría varios manifiestos entre los que cabe destacar *Arquitectura de la imagen* (Bildarchitektur, *MA VII*, n. 4, marzo 1922). Así, comenzaba la segunda parte de su carrera artística, si nos atenemos a lo que Sánchez Oms (2008) plantea al dividirla:

[148] La acción.
[149] Hoy.
[150] Trabajo.
[151] Documento.

> Una analítica que abarca hasta el dadaísmo, en la que todavía se traspone la visión del mundo al soporte pictórico (ĵ) y, a partir de ahí, otra sintética que alcanza la creación interior y por tanto el organicismo ansiado por todos los movimientos comprometidos con la construcción de un lenguaje universal de una forma u otra. (p.664)

Sería en un viaje que Kassák hace a París en 1926 cuando entraría en contacto con Breton y el surrealismo, volviendo tras ello a Hungría y comenzando la publicación de *Dokumentum* con Tibor Déry, Gyula Illyés, Andor Németh y József Nádas, estableciendo una variante del surrealismo que intentaba provocar el cambio interno del lector para poner en marcha el motor que iniciase la revolución cambiando al sujeto y su relación y percepción de la realidad. De este modo, Kassák establece su estilo en lo que se puede denominar un *constructivismo de cariz surrealista* o *constructivismo surrealista* que se desarrollaría a lo largo de la década de los 30 en su revista *Munka*.

Tras la 2ª Guerra Mundial, las autoridades silenciarían a Kassák, que quedaría en el olvido a pesar de haber publicado la revista *Kortárs*[152] entre 1945 y 1947, haber llegado a dirigir la Comisión Artística del Partido Socialdemócrata y ser miembro del parlamento, terminando por ser expulsado del Partido debido a su crítica a las políticas culturales. No obstante, conseguiría volver a cobrar importancia durante la Revolución de 1956, cuando su poema *El dictador* (*A Diktátor*) fue reproducido por la prensa revolucionaria (Czigány, 1984, p.347). Moriría en 1967, convirtiéndose en el gran representante de la vanguardia húngara.

Otro autor a destacar es Sandor Bortnyik. Se trata de uno de los colaboradores más interesantes que compondrían el grupo formado alrededor de Kassák en su etapa con *Ma*. Diseñador gráfico y pintor, su estilo estaba influenciado principalmente por el cubismo, el expresionismo y el constructivismo, trabajando especialmente con el diseño de portadas y carteles para exposiciones del grupo de los *maístas* y posteriormente para clientes comerciales en el ámbito de la

[152] Contemporáneo.

publicidad. Tras su exilio en Viena y en Weimar, entraría en contacto con la Bauhaus, con los que colaboraría sin llegar nunca a entrar a formar parte y tras su vuelta a Hungría en 1925 llegaría a escribir para la revista *Új Föld*,[153] dirigida por el también *ex-maísta* Aladár Tamás y caracterizada por su preocupación revolucionaria antes que poética. Entre 1949 y 1956 sería director de la Academia Húngara de Bellas Artes, muriendo en 1976.

Otro de los artistas relacionados con *Ma* en sus inicios sería el poeta Sándor Barta, que moriría en 1938 durante las purgas de Moscú tras haber emigrado allí en 1925. Su relación con Kassák, además de por la vía del arte y la colaboración en *Ma* venía dada por el hecho de estar casado con su hermana, Erzsi Újvári, también poeta, cercana al expresionismo, y también colaboradora de *Ma*, aunque abandonaría la escritura en 1925. Antes de emigrar, Barta se había enfrentado a Kassák al considerar que se había apartado de la idea original de *Ma* y de la vanguardia del *arte por el arte* volviéndose formalista. Una vez en Viena, terminaría por organizar en 1922 la publicación *Akasztott Ember*,[154] en la que parodiaba los textos vanguardistas escritos por Kassák (Balázs, 2018, pp.155-156).

Béla Uitz, también casado con una de las hermanas de Kassák, se uniría a él en *A Tett*, en 1915 y posteriormente continuaría esta colaboración en *Ma*. Artista gráfico y pintor, destaca en su pintura temprana la influencia de Picasso, Cezánne y Goya, tendiendo hacia el expresionismo a lo largo de la década de 1910 para luego girar hacia el trabajo no figurativo, llegando a exponer en Viena, París y Moscú a lo largo de los años 20. En 1920, tras salir de la cárcel al ser detenido como miembro de la comuna en 1919, abandonaría Hungría para ir primero a Viena, donde rompería con Kassák en 1922, y después a la URSS, donde permanecería desde 1926 hasta 1970, año en el que volvería a Hungría, muriendo en 1972. En su estancia en Viena, además de la ruptura con Kassák y su círculo, terminaría organizando la revista *Egység*[155] con Aladár Komját.

[153] Nueva Tierra.
[154] Hombre colgado.
[155] Unidad.

Es necesario destacar aquí la curiosidad de que los dos cuñados de Kassák fuesen, precisamente, los que organizasen en Viena dos de las revistas que rivalizarían con *Ma* a la hora de estructurar el discurso de las artes vanguardistas húngaras, especialmente conectándose con el constructivismo. Tanto *Egység* como *Akasztott Ember* veían la luz en 1922, buscando unas perspectivas no tan orientadas a una concepción internacionalista y libre del socialismo como la de Kassák.

De este modo, primero Uitz intentaba establecer una línea de trabajo en *Egység* que uniese el constructivismo y las vanguardias desde la perspectiva soviética del *Proletkult*.[156] De hecho, para su cuarto número, se anunció en septiembre de 1922 que iba a dedicarse por completo al Proletkult, pero la revista dejaría su periodicidad y no se reavivaría hasta 1923, ya en Berlín y sin Uitz. Por su parte, Barta en *Akasztott Ember* mostraba ya desde su manifiesto que "su tono de anarquismo y rebelión y su preocupación por problemas sociales lo apartaban del socialismo genérico de *Ma* y de la tendencia partidocentrista de *Egység*" (Bolar, 1993, p.38). De este modo vemos que las relaciones, más allá de la cuestión personal o artística, se romperían por posicionamientos políticos.

También debemos hablar aquí de László Moholy-Nagy, uno de los artistas húngaros más importantes de la vanguardia, si bien su trabajo se ejecutaría, principalmente, en Alemania. Nacido en 1895, durante la 1ª Guerra Mundial se vio obligado a formar parte del ejército, tras lo cual se centraría en su carrera artística, comenzando a colaborar primero con la revista *Jelenkor*[157] y después con *Ma.* No obstante, en 1919 emigraría a Viena a causa del clima de represión para terminar trasladándose en 1920 a Berlín, donde entraría en contacto con la Bauhaus para convertirse en uno de los principales exponentes del movimiento, consiguiendo una especial notoriedad en el campo de la fotografía pero también experimentando con la tipografía, la escultura, la pintura o el diseño industrial. Además, en este período mantendría, desde la distancia, su colaboración con

[156] Proletkult, conjunción de las palabras *proletárskaya cultura* (cultura proletaria) fue una organización de la Unión Soviética que intentaba crear una estética para la clase obrera revolucionaria desde el mundo de las artes, incluyéndose en ella multitud de asociaciones culturales y artistas de vanguardia. Estuvo activa desde 1917 hasta 1932.
[157] La edad presente.

Kassák en *Ma*. En 1935, Moholy-Nagy se mudaría a Londres y en 1937 a Chicago, donde moriría víctima de la leucemia en 1946.

Otros de los miembros destacados del grupo que se formó alrededor de Kassák a lo largo de sus 50 años de activismo serían Aladár Komját, poeta, periodista y editor emigrado de Hungría en 1919 y muerto en 1937 en París; el poeta, novelista y compositor Andor Gábor (1884-1953), exiliado entre 1920 y 1945 y que antes de la 1ª Guerra Mundial había trabajado como humorista en tiras satíricas o el arquitecto, artista gráfico y pintor Farkas Molnár, que en 1921 se uniría a la Bauhaus.

En las artes plásticas es necesario hablar al respecto de la influencia de Kassák en la denominada *Escuela Europea*. Establecida en octubre de 1945, se trató de una agrupación principalmente de pintores y escultores cercanos a las diferentes corrientes europeas del arte moderno, con las que pretendían buscar una unión. Con influencias principalmente fauvistas y cubistas, también miraban hacia las ideas del surrealismo para encontrar inspiración. Como grupo duraría solamente 3 años, desapareciendo en 1948, pero llegando a tener una escisión en 1946 debido a que los pintores no figurativos del grupo estaban descontentos con las exhibiciones que se estaban llevando a cabo. Los fundadores de la *Escuela Europea* fueron el propio Kassák junto al médico Pál Gegesi, el historiador, escritor y crítico de arte Ernő Kállai, el filósofo y psicólogo Árpád Mezei y el poeta, editor y coleccionista Imre Pán, destacándose en la faceta pictórica del grupo Margit Anna, Dezső Korniss, Endre Bálint, Béla Bán, Ferenc Martyn o Júlia Vajda, y Tibor Vilt, József Jakovits, Dezsõ Bokros Birman o Erzsébet Forgács Hann en la escultórica.

Junto con las revistas editadas por Kassák, debemos citar otra como la gran fuerza que reunió los movimientos artísticos de principios del siglo XX. Se trata de *Nyugat*[158] y fue fundada en 1908 por Ignotus (Hugo Veigelsberg) en el cargo de redactor jefe y Ernő Osvát y Miksa Fenyő como editores. Desde un comienzo, la intención era interesarse por los movimientos artísticos que venían de occidente como el simbolismo, el impresionismo o el naturalismo, y gracias a la búsqueda constante de nuevos talentos y de la originalidad en sus

[158] Occidente.

publicaciones, a través de *Nyugat* se dieron a conocer nombres clave de la literatura húngara como Zsigmond Móricz, Frigyes Karinthy o Árpád Tóth.

No obstante, *Nyugat* no se estableció como una revista abiertamente vanguardista. Su cuidada selección de textos negaba las experimentaciones radicales de las vanguardias, al contrario de lo que hacían las publicaciones de Kassák. Sin embargo, tampoco era una publicación completamente opuesta a la vanguardia ni en absoluto conservadora en sus textos, ya que como József Szili (2007, p.76) comenta, "expresaba su oposición al conservadurismo literario con trabajos realmente literarios y no con manifiestos" y "publicaba sin reparo trabajos importantes de Kassák y de sus asociados". Además, a esto hay que sumar una posición pretendidamente apolítica, separando el arte de la ideología y consiguiendo de este modo poder mantener su publicación sin excesivos problemas con las autoridades a lo largo de los años a pesar de ser una revista de referencia en el ámbito cultural. Desde la llegada de los años 30 la revista abrazó una nueva tendencia, más tradicionalista y neoclásica, por decisión del que por entonces era su director, Mihály Babits. Tras la muerte de este en 1941, cerraría sus puertas.

De entre los autores que colaboraron en *Nyugat,* a los ya citados querríamos citar aquí a Gyulla Illyés. Poeta, novelista y traductor, destaca por el hecho de que sus primeros artículos aparecerían en las revistas de Kassák, especialmente en *Ma*, *Dokumentum* y *Munka*, comenzando su relación en 1923 cuando tanto él como Kassák se encontraban en el exilio, habiendo pasado Illyés por Viena, Berlín y París, donde estudiaría en la Sorbona para volver a Hungría en 1926. Ya en 1927 publica su primera crítica en *Nyugat,* y desde 1928 comenzaría a publicar habitualmente en dicha revista. De este modo, se convierte en uno de los autores que mejor ejemplifican la relativa unión entre las dos líneas de publicación.

Tras la muerte de Babits, Illyés fundaría la revista *Magyar Csillag*,[159] de corte continuista con *Nyugat* y que se mantendría en activo hasta 1943. Su lucha política le llevaría a formar parte del Parlamento en 1945 y en 1956 su poema *Una frase sobre la tiranía*

[159] Estrella Húngara.

(*Egy mondat a zsarnokságról*) se convertiría en un hito durante la Revolución. Moriría en 1983, manteniendo hasta entonces su actividad creativa.

Al margen de estas dos publicaciones literarias y los grupos creados a su alrededor, habría que destacar también dentro de los movimientos de vanguardia húngaros a autores de la talla del pintor Hugo Scheiber, influenciado primero por el expresionismo alemán y el futurismo para después pasar por el *art-decó*. A pesar de haber entrado en el grupo de Kassák, su idea artística pasaba por el abstenerse de adoptar un posicionamiento político tan marcado como el resto de la vanguardia húngara estaba haciendo, ya que buscaba más la idealización de la estética. Moriría en 1950 en Budapest, dejando tras de sí una enorme carrera con más de 1500 obras a sus espaldas.

Otro autor de renombre del que sería importante hablar también es Victor Vasarely. Influenciado por el arte abstracto y por la Bauhaus, se estableció en París en 1930, con 28 años. Allí, su trabajo con formas geométricas abstractas derivaría en un nuevo tipo de trabajo artístico: el *op-art*, que desarrollaría a lo largo de su vida.

Por último, destaca la figura de Attila József, considerado uno de los grandes poetas húngaros. Nacido en 1905 en Budapest, su primera recopilación poética, *Mendigo de la belleza* (*A Szépség Koldusa*), se publica en 1922, 3 años después de la muerte de su madre y cuando él solamente tenía 17 años. En 1925, mientras estudiaba literatura húngara en la universidad de Szeged, su segundo libro sería publicado bajo el título de *No soy yo quien grita* (*Nem én Kiáltok*). No obstante, la inclusión del poema *Corazón puro* (*Tiszta Szívvel*) provocaría su inmediata expulsión de la universidad. En ese momento abandonaría Szeged para irse a Viena, tomando contacto con el círculo de Kassák y comenzando a recibir influencias del expresionismo y del surrealismo, apreciables en obras como *No tengo padre ni madre* (*Nincsen Apám Se Anyám*). No obstante, estas influencias desaparecerían rápidamente, al encontrar una mejor vía de comunicación y de capacidad expresiva en las fórmulas tradicionalistas.

De Viena marcharía a París, y de allí volvería a Budapest para unirse al Partido Comunista. De todos modos, como destaca Lóránt Czigány (1984, p.353), su búsqueda constante de verdades universales

y el control desde Moscú de los ideales con los que se debía mover el pensamiento del partido le hicieron salir del mismo, convirtiéndolo en un solitario que iba hacia la autodestrucción. Con su modo de acercarse al marxismo, lo que Józef intentaba era una fusión de las teorías de Freud con las de Marx, tal y como llegó a establecer en su obra de 1934 *Hegel*, *Marx, Freud*, intentando que la liberación de uno mismo que se revelaba de las teorías de Freud se combinase con la liberación de las masas establecida por Marx, para evitar la caída en totalitarismos (Czigány, 1984, p.353). Moriría en 1937, atropellado por un tren cuando tenía 32 años, dejando un legado de más de 600 poemas.

Por tanto, podemos apreciar que la vanguardia húngara es revolucionaria y rica en matices, influenciada por muchos de los diferentes *ismos*, con el surrealismo siendo una influencia muy presente. Se trata, eso sí, de autores que en muchas ocasiones tuvieron que salir del país, ayudando en el desarrollo artístico de Austria o Alemania a pesar de que las publicaciones en lengua húngara demuestran que se trataba de un exilio que no olvidaba sus orígenes culturales.

### 5.1.3 El cine húngaro hasta la 2ª Guerra Mundial

Con nombres como William Fox, Adolph Zukor o Michael Curtiz es innegable que Hungría es un país fundamental para comprender la historia del cine, aunque en el caso de los tres ejemplos citados su reconocimiento internacional llegase tras su marcha a Estados Unidos para ser parte de la industria de Hollywood. Esta relación entre Hungría y el cine parece estar predestinada, al hacerse las primeras proyecciones en Budapest en 1896, el año en el que se celebraban, de manera simbólica, los 1000 años de historia húngara. De hecho, fue en la Exhibición del Milenio celebrada en Budapest en ese año donde se grabarían las primeras imágenes en territorio húngaro, por parte de los hermanos Zsigmond y Arnold Sziklais. Ellos habían comprado un cinematógrafo Lumière con la intención de grabar la llegada de Francisco José I a la exhibición y sus paseos por la ciudad para después exhibir lo filmado cobrando entrada en su sala Ikonograf, que abriría el 22 de junio. De todos modos, este plan resultaría un sonoro

fracaso por no haber encuadrado correctamente al monarca y haberle cortado la cabeza en el plano (Cunningham, 2004, p.6). También en la propia Exhibición del Milenio se pudo ver el kinetoscopio de Edison e incluso, el día 10 de mayo de ese mismo 1896, un empleado haría la primera exhibición pública con la máquina de los Lumière en el Hotel Real de Budapest.

De este modo, el nuevo medio se iría popularizando y el primer trabajo rodado con una intención definida en Budapest correría de la mano de Béla Zsitkovszky en 1901. Se trataba de *The Dance* (*A Tánc*) e incluía 23 episodios explicando la historia del baile recogiendo danzas tradicionales de varios lugares del mundo, desde danzas japonesas a húngaras, aunque desgraciadamente no quedan copias localizadas de la grabación (Buranbaeva y Mladineo, 2011, p.135). Además de estos trabajos documentales, en los cortometrajes primigenios de Hungría se notó una gran influencia del teatro, empleando actores y tramas como en otras latitudes pero también estableciendo una mezcla autóctona entre teatro y cine en la cual los actores salían a escena entre las proyecciones de cortometrajes para actuar, llegando a convertirse este estilo de cine-sketch en un género en sí mismo en el que se destacan como autores Ferenc Molnár y Frigyes Karinthy (Balogh, 2000).

Si bien a lo largo de la década se producían cortometrajes y documentales, habría que esperar a que entre 1908 y 1912 comenzasen a aparecer los primeros estudios que darían pie a la producción cinematográfica nacional. Destacan el Projectograph Studio y el Hunnia Studio, que se suele citar como el primer estudio construido y organizado específicamente para el cine (Cunningham, 2004, p.9). De este modo, el 14 de septiembre de 1912 Ödön Uher estrenaba *Sisters* (*Nővérek*), el primer largometraje de ficción del cine húngaro. Un mes después se estrenaba también la primera película de Michael Curtiz, *Today and Tomorrow* (*Ma és Holnap*) todavía firmando como Mihály Kertész y, además de dirigiendo, actuando.[160] De este modo, la

[160] De hecho, su paso a la dirección fue casual, pues justo antes de comenzar la producción el director original, Raymond Pellerin, la abandonaba, y ante la falta de un director el propio Michael Curtiz acepta el cargo (Rode, 2017, pp.10-11).

naciente industria cinematográfica húngara daba sus primeros pasos hacia la comprensión actual del cine.

Ya desde estos primeros años de vida del cine se puede ver en Hungría una intención teórica, encarnada principalmente por Alexander Korda, que en 1912 lanzaría junto al periodista István Várnai la publicación *Pesti Mozi*,[161] además de colaborar en otras publicaciones como *Mozgófénykép Híradó*,[162] creada por Mór Undergleider en 1911 y *Világ*,[163] relacionada con el Partido Radical Nacional Cívico. Esto, sumado a la cercanía de los miembros de *Nyugat,* que veían el fenómeno cinematográfico como un elemento fundamental de la modernidad, así como la utilización de clásicos literarios, le dio al cine una dimensión cultural elevada en Hungría antes de la 1ª Guerra Mundial.

Durante la contienda, la industria húngara continuó creciendo gracias principalmente a que, debido a la guerra y la incapacidad de importar films, se vio con la capacidad de nutrir tanto el mercado local como al de las otras naciones que nacerían de la disolución del Imperio Austrohúngaro. De este modo, incluso se vería el nacimiento de nuevos estudios, destacando el hecho de que Alexander Korda, en aquel momento uno de los hombres más importantes del cine húngaro gracias a sus escritos y a los films que había empezado a dirigir en 1914 –habiendo dirigido en dos años más de una docena–, se haría con la compañía Corvin y construiría un estudio en Budapest en 1917.

Tras el fin de la guerra, el 12 de abril de 1919 el gobierno de la República Soviética Húngara decidía nacionalizar la industria cinematográfica dándole un peso especial en su programa cultural y convirtiéndose de este modo en el primer país en tener un cine completamente nacionalizado –la Unión Soviética lo haría ese mismo año el 27 de agosto–, con un Comisariado en el que destacarían el filósofo Gyõrgy Lukács y el teórico cinematográfico Béla Balázs, llegando en el corto período de la República a producir 33 largometrajes (Cunningham, 2004, p.19), que después de 1920 serían

[161] Cine de Budapest.
[162] Noticias de la imagen en movimiento.
[163] Mundo.

confiscados y de los que hoy apenas se conservan unos pocos, como por ejemplo *Yesterday* (*Tegnap*, Lajos Lazar, 1946).

Con el cambio de gobierno y el comienzo de la represión, la mayoría de directores huyeron del país, tanto aquellos que habían colaborado con la República Soviética Húngara como los que vieron que las políticas culturales del nuevo régimen pasaban por un descenso en la producción y por tanto de la capacidad de trabajar dentro del país. Es en este momento en el que dos directores como Curtiz y Korda –que fue arrestado antes de exiliarse– deciden escapar, llegando a ser los grandes exponentes de entre los directores húngaros en el exilio en las décadas siguientes, triunfando en Estados Unidos en Inglaterra respectivamente. A estos dos nombres aun podríamos sumar los del actor Bela Lugosi,[164] que triunfaría a partir de su interpretación en *Dracula* (Tod Browning, 1931), el director Pál Fejõs, que comenzaba a dirigir en ese año de 1920 y aun se mantendría en Hungría hasta 1923, o el teórico Béla Balázs.

Debido a este éxodo, la industria húngara se resintió a lo largo de los años 20, aumentando la cantidad proporcional de películas extranjeras en sus salas y bajando considerablemente la calidad de las que se producían en el país. Se mantendría, no obstante, la posición teórica y las publicaciones a través de *Filmkultúra*, editada por Andor Lajtha en 1928 o *A Filmjáték Esztétikája és Dramaturgiája*[165] de Iván Hevesy, publicado en 1925 aunque tardase mucho en poder leerse fuera de Hungría (Hendrykowska, 1997, p.385). De este modo, la industria cinematográfica llegó al punto de que la mayoría de grandes compañías habían quebrado, como fue el caso de Corvin en 1925 o de Star Studio en 1929. El propio gobierno tuvo que resucitar Corvin en 1929 bajo el nombre de Hunnia para intentar recuperar la capacidad de producción del país. Además, a partir de 1925 se intentó emplear la idea de introducir cuotas a la exhibición de títulos extranjeros para mejorar la situación interior, de modo que por cada 20 films importados se debía financiar un film nacional, pero definitivamente,

[164] Aunque nacido en la actual Rumanía, que antes de la 1ª Guerra Mundial era parte del Imperio Austrohúngaro, Lugosi se había hecho un pequeño hueco como actor en la industria en Budapest.
[165] Estética y dramaturgia del cine.

tras negociaciones con las compañías, a partir de 1929 se destinaría simplemente una cantidad en forma de impuestos para financiar la industria local.

Fue precisamente en ese 1929 que se proyectó por primera vez un film sonoro en Budapest. Se trató de *El loco cantor* (*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, 1928), que se proyectaría en el cine Puskin el 30 de septiembre. Ese mismo año, el film *Csak Egy Kislány Van a Világon* (Béla Gaál, 1930), que iba destinado a ser silente, pasaría a convertirse, tras introducir varias escenas *ad hoc*, en el primer film sonoro del cine húngaro, estrenándose el 12 de mayo de 1930. Lajos Lázár estrenaría al año siguiente el primer largometraje húngaro completamente sonoro, *A Blue Idol* (*A Kék Bálvány*, 1931), que tendría un éxito moderado especialmente si se compara a la siguiente película sonora, *Hyppolit, the Butler* (*Hyppolit a Lakáj*, István Székely, 1931), estrenada dos meses después y que se podría considerar como una de las comedias más reconocidas del cine húngaro.

A partir de los primeros años 30 se recuperó rápidamente la capacidad de producción cinematográfica, pasando de 6 largometrajes hechos en 1932 a 36 en 1937, con una predominancia en comedias y melodramas, muchas veces realizadas con ayuda de Alemania y la influencia de las distribuidoras estadounidenses. Además, el auge del fascismo en el país haría que surgiese también un acercamiento cultural con Italia, de modo que las invitaciones a la Bienal de Venecia, que comenzaba a proyectar cine en aquella época, se convirtieron en algo frecuente. Uno de los films más aplaudidos en estas muestras sería *People on the Mountain* (*Emberek a Havason*, István Szõts, 1942), que contaba la vida de unos leñadores de Transilvania.

En cuanto a términos cuantitativos, la 2ª Guerra Mundial veía florecer, aún más, la industria cinematográfica húngara. La influencia de la Europa occidental y de Estados Unidos desaparecía, y la cantidad de films producidos al año rondaba el medio centenar (Hendrykowska, 1997, p.386), tratándose gran parte de ellos de films propagandísticos. No obstante, la guerra destruiría la mayor parte de estudios y salas de exhibición del país, dejando de nuevo una situación

complicada para la recuperación del cine en la posguerra, especialmente si tenemos en cuenta los problemas de hiperinflación y de inestabilidad política, retrasando así en gran medida la evolución cinematográfica húngara en estos primeros años de la etapa comunista.

### 5.2 SALMOS ANTITOTALITARIOS: MIKLÓS JANCSÓ

Uno de los directores más importantes de Hungría a lo largo de la etapa comunista es Miklós Jancsó. Un artesano del cine que llegó a superar los 80 títulos filmados a lo largo de 60 años de actividad profesional si sumamos cortometrajes, documentales y largometrajes. De su obra, compleja y llena de variaciones y evolución a lo largo de esas seis décadas, recogeremos en este estudio varios de sus largometrajes más destacados desde nuestra óptica, puesto que si bien existe un trabajo alegórico en gran parte de su filmografía, no podemos hablar de un autor surrealista *per se*, sino de un autor que recogía trazos de surrealismo para inocularlos dentro del particular universo de sus films y de su personalísima e inconfundible marca narrativa.

Nacido en 1921 en Vác, una ciudad a menos de 40km al norte de Budapest, en 1946 se trasladaba a la capital húngara para estudiar cine tras haber terminado sus estudios de derecho. Conseguía su diploma en 1950, comenzando ese mismo año a dirigir cortometrajes documentales en los que se especializaría durante toda la década. A partir de los años 60 comienza a dedicarse a los largometrajes de ficción, desarrollando un estilo propio que, mezclándose con los mensajes pro-socialistas y con la utilización de narraciones ambientadas dentro de la historia húngara, conseguiría el favor de crítica, público y censores. Como rasgos principales, en su forma de hacer cine destaca el empleo del plano secuencia con la cámara siempre ejecutando complejas coreografías, el uso de espacios abiertos, la ya citada ambientación histórica, la presencia de elementos relativos a la tradición húngara y la introducción de desnudos femeninos. Un estilo que desarrollaría y sería su firma, especialmente en las décadas de los 60, los 70 y los primeros 80. No obstante, su evolución continuaría y habría que hacer excepciones en momentos

puntuales como sus coproducciones en Italia, donde el montaje era obligadamente más marcado, con una intención más comercial. El mensaje de sus obras, siempre crítico con los abusos y errores del sistema a pesar de ejecutar su crítica desde el marxismo, quedaría perfectamente resumido en declaraciones del propio autor:

> Nuestra situación no es como la de los cineastas de otros países. No luchamos contra un sistema, ni queremos aprovecharnos de sus fisuras para tratar de destruirlo desde dentro. Todo lo contrario. Buscamos una mejora total de dicho sistema porque está basado en una ideología en la que confiamos. Nosotros somos marxistas y deseamos el triunfo del marxismo. La lucha es por la perfección de algo en lo que creemos. (citado en Lara, 1969, p.28)

A la hora de hablar de su obra, es necesario citar la figura de Gyula Hernádi. Guionista de todos sus largometrajes cinematográficos húngaros entre 1963 y 1992, es difícil definir hasta dónde su influencia es fundamental en el trabajo para Jancsó y viceversa. También la presencia en el montaje de Zoltán Farkas entre 1963 y 1974, siendo sustituido por Zsuzsa Csákány hasta 1991, y la de los directores de fotografía Tamás Somló y János Kende –sustituyendo este último al primero a mediados de los 60 y manteniéndose en el cargo en todos los largometrajes húngaros de Jancsó entre 1969 y 1995– hacen difícil el hablar de un director que tiene un estilo propio, puesto que casi estamos hablando de una *troupe* que evoluciona conjuntamente, siempre con la cabeza visible de Jancsó gracias a su cargo de director. Por este motivo, tomamos su figura como representante del grupo por su labor cohesionadora del trabajo, pero consideramos esencial que se tuviese en cuenta, a lo largo de este estudio, que la importancia de estos otros técnicos es esencial, ya no solo por lo especial de los guiones, la fotografía y el montaje en los films de Jancsó, sino por la continuidad a lo largo de su filmografía.

Debemos destacar a comienzos de los años 60 la que se puede considerar como la primera película de esta particular *troupe*: *Cantata* (*Oldás és Kötés*, 1963). Un film que, a través de una historia centrada

en la búsqueda vital de la generación nacida en los años 30 en Hungría unía a Jancsó, a través de dar más importancia a la sencillez de la vida de nuestro protagonista que a generar una historia definida y contada por los cauces clásicos, con obras de los nuevos cines europeos, tanto de la *Nova Vlná* que estaba naciendo en Checoslovaquia como con la *Nouvelle Vague* francesa. Un film con el que, según András Bálint Kovács (2007, p.329) "da comienzo el cine moderno húngaro". El vacío existencial al que se ve abocado nuestro protagonista, interpretado por Zoltán Latinovits, se transmite a través de los espacios y de la soledad a la que se enfrenta, al volver al campo y ver que su pasado ya no lo acepta. De todos modos, la puesta en escena que toma Jancsó se limita desde una perspectiva de corte más realista, si bien podemos destacar un momento en el cual el protagonista se desdobla sobre una pantalla de cine, estableciendo así un discurso entre lo irreal deseado y la realidad diegética en la cual el propio personaje está con la actriz a la que amaba en la historia grabada. De este modo, esa felicidad y encuentro del amor en la ficción vuelve aún más poderosa la idea de soledad en la realidad. Ese desdoblamiento, sin llegar a ser más que un pequeño símbolo con una ligera ascendencia surreal, da fuerza al discurso general y al final del film.

Sería obligado, al menos, citar el resto de grandes obras que en los años sesenta harían de Jancsó un autor a destacar ya no solo en Hungría, sino en toda Europa. *Mi camino a casa* (*Így Jöttem*, 1965), *Los desesperados* (*Szegénylegények*, 1966) o *Los rojos y los blancos* (*Csillagosok, Katonák*, 1967) son obras de una gran belleza poética a nivel narrativo, donde esos rasgos que citábamos antes del cine jancsoniano se hacen patentes y terminan de definirse como una marca. Films que, no obstante, basan esa poesía en su forma narrativa, en un uso del tiempo y del espacio prodigiosos y no en la utilización de símbolos complejos ni de intenciones subliminales que pudiesen emparentarlos, siquiera tangencialmente, con ninguna pretensión surrealista.

Para encontrarnos esto de lleno tendríamos que esperar hasta 1971 y el estreno del que sin lugar a dudas es su film más reconocido, en gran medida gracias a haber ganado la Palma de Oro de Cannes y de este modo haber lanzado definitivamente su nombre entre los círculos

cinéfilos del bloque occidental:[166] *Salmo rojo* (*Még Kér a Nép*, 1972). Un film que por ejemplo Amos Vogel (1974, p.103) defendía diciendo que con él, "Jancsó ha alcanzado la apoteosis de su estilo y temática: las relaciones constantemente cambiantes entre oprimidos y opresor, el rol de la violencia en los asuntos humanos y la necesidad de la revolución eterna" y del que Santos Zunzunegui (2006, p.225) llegaría a decir: "si(g)no de los tiempos que corrían, la película de Jancso parece una ilustración novedosa y poco convencional (a un tiempo reflexiva y festiva) de la advertencia brechtiana: aquella que recordaba que sólo ayuda la violencia donde reina la violencia".

Si bien en la superficie al enfrentarnos a *Salmo rojo* podemos tener la impresión de encontrarnos con otro film realista, también ambientado en período histórico y que sigue esa misma línea de sus anteriores producciones húngaras, con un poco que comencemos a sumergirnos podemos empezar a apreciar un complejísimo entramado surreal. Misas comunistas, música folklórica en defensa del proletariado, simbología mortuoria y un protagonismo comunal en el que no caben individualidades sirven como base para generar un aire onírico y una narración que se escapa de lo meramente intelectual para adentrarse en lo puramente emocional y adaptar una realidad del tiempo mostrado, dejando que como espectadores tengamos que ir aceptando las tesis sobre las que se construyen los mimbres de la revolución. La crítica a la autoridad dominante y autoritaria es parte de las líneas de este film como lo será de la filmografía de Jancsó, haciendo ver Míra y Antonín Liehm (1977, p.394) que "los contenidos metafóricos de las imágenes de Jancsó son estrictamente racionalistas, al igual que su descripción del trabajo del poder sin nombre es lógicamente específico –cuanto más absoluto es el poder, parece decir Jancsó, corrompe de manera más absoluta–".

[166] Hay que contar, de todos modos, con que su salida al bloque occidental ya se había producido anteriormente de manera laboral, habiendo dirigido en 1970 un film en Italia, *La pacifista* (*La pacifista - Smetti di piovere*), sobre una periodista que se ve envuelta en revueltas estudiantiles, y que, como señala Valkola (2018, p.145), en 1966 se había proyectado en Cannes con bastante éxito *Los desesperados* (*Szegénylegények*, 1966). Así, la victoria en Cannes no suponía más que el paso definitivo en su carrera con respecto al reconocimiento internacional.

Jancsó y Hernádi deciden ambientar el film en una granja comunal en la Hungría de 1898. Una cuestión, la temporal, que no se nos explica hasta mediada la película, generando así un aire atemporal en un espacio en el que los avances y la vida podría ser esencialmente igual en 1970 que en las postrimerías del siglo XIX. De este modo, las ideas socialistas que expone el relato cobran una fuerza todavía mayor y generan en nosotros la sensación de la proximidad a esos personajes. *Salmo rojo* ofrece, además, multitud de ritos arcaicos que se mueven entre el paganismo y el cristianismo, ayudando a generar ese aire festivo de la celebración del espíritu comunal y de la lucha obrera frente a los opresores que intentan doblegarlos al poder del estado.

A nivel estético, el film sigue los cánones que comentábamos anteriormente. A la ambientación en exteriores e histórica se suma el constante movimiento de la cámara en coreografías que generan planos que superan fácilmente los 3 minutos de duración.[167] De este modo, Jancsó no sólo juega con la poética del movimiento, sino del propio tiempo narrativo y de la realidad diegética, introduciendo nuestro punto de vista como un personaje más en esas coreografías y ayudando a que el aire onírico, al ejecutar saltos temporales sin hacer cortes de plano, se torne incluso mayor. En palabras de Valkola (2018),

> el estilo cinematográfico de Jancsó combina las dimensiones espacial (la extensión en la que existen los objetos y los eventos) y temporal (relacionado con el tiempo) del cine juntando el acto formal (y mental) de la representación del bodegón y la presencia visual de propuestas de acción para aplazar e ilustrar la amplitud de la narrativa. Esto funciona como una combinación y una coexistencia de estas formas diversas de presentar imágenes (y sonidos) para servir y actuar como signos y símbolos en ciertas fases de la narrativa para producir una influencia especialmente marcada o un efecto en los sentidos y en la mente del espectador. (p.150)

[167] Es destacable, a nivel cuantitativo, el hecho de que en los 87 minutos que dura el film solo existen 27 planos, lo que establece una media de duración de 3 minutos y 10 segundos.

Desde el primer plano del film se nos presenta a todos los personajes que primarán a lo largo del metraje. Los campesinos, tras hablar con el intendente, comienzan a cantar una versión de *La marsellesa* con una letra que versa sobre los trabajadores,[168] haciendo caso omiso a los militares que los cercan. Nos queda perfectamente claro, desde este comienzo, que la revolución está en marcha, y que los trabajadores de esa granja están dispuestos a luchar por sus derechos. Además, mientras la cámara se mueve por entre los campesinos, a través del sonido Jancsó selecciona los mensajes y soflamas esenciales para la explicación, en lugar de pretender acercarse a un sonido realista y coherente con lo que se nos está mostrando. De este modo, a través de la selección consciente de un sonido irreal y preparado, la narrativa se vuelve hacia lo surrealista, entrando directamente en ese onirismo pretendido en el que solo se nos va a dar la información que se nos quiera dar. El plano, de más de 4 minutos, termina con un militar haciendo dudar a los campesinos sobre si comprenden el mensaje. Ese discurso no se dirige solamente a los campesinos, sino también a los espectadores, retándoles a posicionarse con el grupo de obreros pero solo si comparten las tesis vertidas.

La música y el canto, que tienen una presencia esencial para la generación de las coreografías de las que hablábamos, guían el primer cambio de plano. En ese momento vemos a una muchacha joven que pasea entre los militares sosteniendo una pareja de pájaros. La imagen, de manera poética, nos hace ver la actitud pacífica de los campesinos. Sin embargo, yuxtapone esta imagen con la del intendente que hace el paseo entre los trabajadores amenazándoles por lo ilegal de su protesta. Jancsó nos deja clara la intención de ambos bandos. Desde esta perspectiva estructurará el resto del film. El plano termina con los militares quemando sacos con la producción de la granja, demostrando su poder y el desprecio por los agricultores y su trabajo, generando la excusa perfecta para que los campesinos ataquen y defiendan lo que les pertenece.

[168] Amigos, cantemos todos juntos/el triste y sagrado canto del trabajo/Solo los ricos tienen patria/Los valles y los campos les pertenecen.

**Las mujeres, increpando a los soldados la quema de los cultivos. Miklós Jancsó, *Salmo rojo* (*Még Kér a Nép*, 1972). Min. 00:07:56.**

Con estas bases sentadas, ante los discursos de los campesinos los militares terminan por aceptar las tesis de la revolución tras intentar cargar. Aun así, destaca que ocurra tras rodear a los campesinos y generar un ambiente de opresión hacia ellos. Nuevamente, Jancsó ejecuta metáforas a través de las coreografías de modo evidente. No tarda en volver a hacerlo con 3 mujeres que se desnudan ante los soldados, alejándose posteriormente para que ellos se acerquen a ellas y los campesinos lleguen a protegerlas. De este modo, a través de la fecundidad mostrada a los soldados mediante el cuerpo femenino, vemos una representación fáctica del ataque contra la fertilidad de la granja y la defensa que ejercen los trabajadores de la misma para poder preservar su propia supervivencia.

La exposición constante de contrarios, de campesinos y soldados, de pacifismo y violencia, se muestra desde estos compases iniciáticos del film. Podemos reseñar, por ejemplo, la yuxtaposición que a través de planos detalle tenemos de un violín y el arma de un soldado que avisa de que ha sido enviado para matar a los campesinos. De ahí, volvemos a los trabajadores de la granja y su libertad, representada por una muchacha que camina con dos palomas blancas sobre el

pecho seguida por ese mismo soldado, que parece haberse unido a la lucha obrera. La simbología de Jancsó se simplifica hasta el extremo, pero no pierde nada de fuerza sino que dota al mensaje de mayor claridad. Por ejemplo, en esta misma escena podemos ver cómo una de las chicas que ahora están desnudas de cintura para arriba es alcanzada por un disparo, al igual que el soldado. Pero se levanta con una flor roja en la mano, de modo que con ese símbolo mortuorio, el hecho de seguir caminando junto al resto de representantes del proletariado hace ver que la muerte no la elimina, sino que la transforma en mártir y por tanto en una pieza aun importante para la revolución.

La presencia de jinetes rodeando la granja es otra de las constantes que podemos ver en el film, que además se une con otras producciones de Jancsó. De este modo, a pesar de ejecutar el film en un espacio abierto, esos jinetes, que sabemos que son parte de la opresión, sirven como un elemento que genera una constante sensación de peligro y de encerramiento debido al autoritarismo. Un elemento que veremos en obras posteriores aumentando en su crítica al sistema establecido, sin llegar nunca a abandonar las tesis socialistas por mucho que reniegue de la posibilidad de imposición por la fuerza.

Otro buen ejemplo del uso de la simbología en el film viene a continuación, cuando el conde que es dueño de la tierra en la que está la granja muere fusilado por los argumentos comunistas mientras intentaba razonar con los campesinos. Sin armas y sin violencia, solo con el uso de la palabra, los campesinos vencen al poder, que llegaba para amenazar su modo de vida y su capacidad de autogestión. La condesa y una pareja de religiosos llegan a caballo, siendo expulsados los jinetes para, en un plano posterior, quemar la iglesia después de encerrar en ella a uno de los curas.

Los símbolos religiosos, que vemos introducidos con la llegada de los sacerdotes, son otro de los elementos importantes. Entre su llegada y el plano en el que vemos arder la iglesia se destaca todavía un plano en el que podemos ver una mesa de víveres junto al templo en un movimiento de cámara que termina en el pan, que se le niega al campesinado y sirve como símbolo para la revolución al igual que en

el cristianismo es la figura de Cristo transmutado. La iglesia se postula de este modo otro contrario a batir, aunque algunos de los campesinos puedan querer abrazarla y sea necesaria una votación por medio de una asamblea. Así, Jancsó mostraría la importancia de la toma de decisiones conjuntas en beneficio de la causa, dejando atrás el interés individual y dando paso a la secuencia en la que la iglesia arde y los campesinos comienzan la celebración de una misa pagana en la cual se sustituyen los rezos por soflamas comunistas.

**La muerte representada a través del lazo rojo en la mano de una muchacha. Miklós Jancsó, *Salmo rojo* (*Még Kér a Nép*, 1972). Min. 00:22:17.**

Del mismo modo que veíamos esa necesidad de eliminar al individuo para poder hacer causa común, en el siguiente plano se nos muestra a un anciano que se niega a aceptar las nuevas normas y ofrecer su cosecha al grupo. El anciano, símbolo metafórico de un sistema caduco, se inmola. Las mujeres bendicen su muerte siguiendo un rito cristiano en el que la presencia de Dios y el cordero importan para todos. Su hijo comienza a rezar siguiendo el mismo rito cristiano, pero pronto adapta el Padre Nuestro a una versión que ensalza al

socialismo[169] dejando así clara, de nuevo, la tesis de la ideología política como un credo en el que basar la existencia y evitar perder la esperanza.

**Los soldados rodeando a los campesinos. Miklós Jancsó, *Salmo rojo* (*Még Kér a Nép*, 1972). Min. 01:02:15.**

El bloque final del film se compone a través de la traición de un nutrido grupo de soldados que llegan en tren y en un principio se unen a la lucha campesina. Matan a los campesinos en medio de una celebración tras rodearlos nuevamente generando esa idea de opresión, pero los campesinos terminan por levantarse, portando esas flores rojas que simbolizaban a la muerte y mostrando que, aunque la revolución no haya triunfado, será una semilla sembrada para que algún día triunfe, y al igual que las plantas nacen cada año, esa semilla seguirá resurgiendo hasta que los proletarios venzan a sus opresores. A través de esas flores rojas, de una paloma muerta que se muestra

[169] Padre nuestro que estás en los cielos,/santificado sea tu nombre porque te preocupas por tu pueblo./Socialismo, venga a nosotros tu reino/aquí y en el mundo entero./Pueblo, hágase tu voluntad/y que por la reducción de los impuestos/nuestra existencia sea más llevadera./Pueblo, líbrate de los opresores de los derechos humanos/y no perdones las ofensas de nuestros tiranos/porque merecen su castigo por ahogar el derecho y la igualdad./Dinero, no nos dejes caer en la tentación/puesto que por ti muchos se venden/y se convierten en esclavos de nuestros opresores./Que la luz de la ciencia nos guíe a cumplir esta sagrada misión./Amén.

como la falta de libertad y de una muchacha que roba una pistola y dispara a todos los militares queda la idea, contada de manera emocional, de que el triunfo de la revolución llegará, pero siendo necesaria la lucha.

Vemos por tanto cómo, a través de la poética y la simbología, Jancsó genera una obra compleja que mediante la teatralización, la selección de motivos simbólicos muy concretos de ascendencia revolucionaria y el uso de recursos narrativos oníricos consigue estructurar una tesis sobre la lucha comunista contra la opresión y el capital. Una lucha en la cual podríamos incluso interpretar a esos soldados, religiosos y condes como la amenaza externa y a los propios campesinos como una visión del bloque soviético defendiendo sus tesis y sus ideales en un entorno en el que son ellos quienes gobiernan ante la presencia constante de la amenaza exterior. Siguiendo el análisis de la narrativa jancsoniana propuesto por Valkola (2018),

> a Jancsó le preocupa la transferencia de elementos conscientes e inconscientes a una narrativa que funciona como un reflejo expresivo de la historia personal y nacional en una situación en la que el despliegue de acciones pasadas se extiende por varios niveles de memoria para conectar la memoria y la historia. (p.150)

De seguir este camino de análisis simbólico, el final de la historia, con los campesinos muertos pero el mensaje de esperanza plantado, no dejaría de ser profundamente pesimista de cara a la propia subsistencia del bloque, algo que en 1972 todavía era muy aventurado. No obstante, parece excesivo el externalizar el mensaje hasta un punto tan concreto y la opción más asimilable es la explicación de una mera representación de la revolución, aun necesaria en muchos lugares e incluso obligada en cuanto a ese autoritarismo latente desde las autoridades comunistas.

Tras este film vendría su época de mayor producción en Italia firmando dos películas para televisión, *La Tecnica E Il Rito* (1972) y *Roma Rivuole Cesare* (1974) –con ambientación en los ataques de Atila y en la Roma clásica respectivamente–, un documental también para televisión, *Laboratorio Teatrale di Luca Ronconi* (1977) y un

largometraje cinematográfico, *Vizi Privati, Pubbliche Virtù* (1976). Respecto a este último, resulta curioso el contemplarlo como un drama de época lleno de elementos eróticos que lo emparentaban, en gran medida, con el cine que Walerian Borowczyk, otro director salido la Centroeuropa comunista, hacía en Francia. De todos modos, como decíamos anteriormente, sus trabajos en Italia estaban profundamente distanciados del cine que ejecutaba en Hungría y desde luego existía en ellos mucha menos influencia surrealista. Aun así, en medio de ese período todavía tendría tiempo para dirigir en su país natal *Electra, My Love* (*Szerelmem, Elektra*, 1974).

En *Electra, My Love* volvemos a ver a un Jancsó que basa su narrativa en la simbología y en el manejo del tiempo. A través de la readaptación teatral que Lázslo Gyurkó había hecho del mito griego de Electra, Jancsó emplea la cámara de János Kende para hacer una dura crítica al autoritarismo y defender la lucha y la revolución del pueblo. Los elementos simbólicos, que se mantienen en la perspectiva y corte teatral, ayudan a entrar dentro de esta ideología.

**Electra, caminando entre las tropas. Los hombres comenzarán a rodar a su paso. Miklós Jancsó, *Electra, My Love* (*Szerelmem, Elektra*, 1974). Min. 00:02:43.**

Desde el comienzo del film la manera en la que va a desarrollarse la narrativa jancsosiana va quedando clara. Se nos presenta a Electra (Mari Tõrőcsik) paseando por entre las tropas, resultando reseñable una serie de hombres que están tumbados en el suelo, como muertos, que al paso de la mujer comienzan a rodar para que unos soldados, con paso de marcha, les pasen por encima. Mientras esto ocurre, Electra va cantando y la comprendemos como una mujer que no quiere olvidar y que está siempre del lado de los oprimidos, de tal modo que a través del asesinato de su padre ella se erige como su representante. Es importante, en estos momentos de presentación del film, destacar cómo esa teatralización de rituales consigue llevarnos a toda la situación, con Egisto (József Madaras) manipulando al pueblo al tiempo que Electra busca la dignidad y el castigo que vengue la muerte de su padre, asesinado 15 años atrás por Egisto.

La cámara y sus movimientos, que como ya hemos destacado desde el comienzo de este epígrafe son fundamentales a nivel estético para el cine de Jancsó, se vuelven esenciales, además, para comprender su trabajo simbólico y su influencia surrealista. A través de las tradicionalmente complejas coreografías de personajes y cámara el tiempo se funde, dando como resultado una concatenación de eventos dentro del mismo plano que deberían estar separados en momento y espacio.

Querríamos citar aquí un ejemplo en el cual vemos sin corte, primero, cómo Electra mata al enviado que anuncia la muerte de Orestes para pasar después al entierro de ese enviado, al juicio y condena a muerte de Electra, al acuerdo de nuestra protagonista y Egisto para que ella dé la razón a Egisto y calme al pueblo, la traición a esa promesa por parte de una Electra que lanza soflamas revolucionarias al pueblo levantándolo contra un Egisto que los calma con promesas de felicidad y el uso de la fuerza para, finalmente, ver a Electra descubriendo que el enviado es Orestes. Todo ello en un solo plano en el que la cámara y los personajes van y vienen llevándonos a unos mínimos narrativos por medio de símbolos que, a su vez, resumen a la perfección el ideario antitotalitarista. Siguiendo en ese mismo ejemplo, el momento en el que Electra levanta al pueblo contra Egisto se nos narra simplemente con ella paseando entre un grupo de

personas agazapadas que se levantan y tapan las orejas a su paso, mostrando su capacidad de comprensión y su intento de negación de lo que acaban de descubrir. Como decimos, este tipo de simbologías son la base narrativa de todo el film, escapando totalmente de una posible pretensión realista.

**Orestes, con los jinetes a caballo, elemento común en el cine de Jancsó, al fondo. Miklós Jancsó, *Electra, My Love* (*Szerelmem, Elektra*, 1974). Min. 00:55:30.**

El guion se resume como una alegoría de la lucha del pueblo contra la tiranía, con Electra como símbolo metafórico inequívoco de la pulsión de la ciudadanía y con Orestes representando a la revolución, de tal modo que, como comenta Valkola (2018),

> las características distintivas de *Electra, My Love* muestran una narrativa centrada en lo femenino; Su estructura es enérgica, enfocada en los temas de la verdad, la justicia y la libertad. La actuación de Mari Tõrõcsik controla la narración con una presencia sensual específica. *Electra, My Love* va incluso más allá, a la base del simbolismo primordial, expresando un inflexible desafío femenino contra sus opresores. (p.150)

Eso sí, Jancsó en este film evita poner un signo o una identidad política en Egisto, dejando en el aire si hablamos de una oda al socialismo o una lucha absoluta contra el sistema bajo el que vivía Hungría en ese momento. Con todo, si tenemos en cuenta el pensamiento político de Jancsó en otros films y la preponderancia y defensa de la lucha proletaria, no resulta extraño que el film consiguiese pasar los controles y la censura.

El surrealismo aparece tanto en la simbología alegórica de la que hablamos como, de un modo más puro, en esa capacidad para la deconstrucción del espacio y el tiempo uniendo todo en el mismo plano. Asimismo, la irrealidad y la pretensión puramente visual y teatral del film se aprecian por ejemplo en el final del mismo, donde tras darse muerte Orestes y Electra –ya que la revolución y la fuerza del pueblo, como ya veíamos en *Salmo rojo*, deben morir y resurgir constantemente como un ave fénix–, los vemos subirse a un helicóptero, elemento ajeno a la realidad en tiempo pasado y remoto en el que se situaba la acción. Un pequeño elemento que conecta la historia con la actualidad y deja clara la intención aleccionadora para su público potencial.

Todo ese aspecto profundamente teatral todavía tendría una reinvención en un film siete años posterior a *Electra, My Love*: *El corazón del tirano* (*A Zsarnok Szíve, Avagy Boccaccio Magyarországon*, 1981). En este caso, la historia nos sitúa en una corte húngara del siglo XV en la que la representación de una compañía teatral italiana se mezcla con la trama que se nos cuenta, de gran inspiración hamletiana. Así, el príncipe llega y se encuentra con que su padre ha muerto en extrañas circunstancias, su madre no habla y su tío ha usurpado el poder. La historia que representa una *troupe* recién llegada se confunde hasta el punto de que la *mise en abyme* no nos permite saber qué es parte de la trama y qué parte de la representación. La coreografía de la cámara, que en este caso se produce principalmente a través de travellings laterales y verticales debido a que Jancsó decide emplear interiores, nos guía a través de esta irrealidad confusa mezclando, igual que ocurría ya en films anteriores, los distintos momentos espaciotemporales en planos únicos.

Además de la típica característica surrealista del cine jancsoniano que se basa en la ruptura de las relaciones espaciotemporales, en esta ocasión se suma la mezcla de realidad y ficción diegética que presenta una configuración narrativa y ambiental totalmente onírica, obligando además a una comprensión brechtiana de los escenarios. No obstante, con toda esa preparación y forma narrativa, la historia acaba afincándose totalmente en la realidad y se explica en exceso la parte final, destruyendo mucha de la fuerza simbólica lograda hasta ahí.

Los años ochenta, a pesar de este comienzo, representan en la filmografía de Jancsó una etapa más centrada en trabajos para televisión, donde si bien la impronta del director es más que evidente, la intención es más documental. Aun así, 1987 veía la aparición de *Season of Monsters* (*Szörnyek Évadja*, 1987). Un film que iniciaba lo que Gábor Gelencsér (2003) dio en llamar "trilogía del Caos", finalmente reconvertida a tetralogía. Una tetralogía que vería la luz durante el cambio de sistema económico y final de la etapa a la que nos circunscribimos en este estudio, completada con *El horóscopo de Jesucristo* (*Jézus Krisztus horoszkópja*, 1989), *God Walks Backwards* (*Isten Hátrafelé Megy*, 1991) y *Blue Danube Waltz* (*Kék Duna Keringö*, 1992).

Respecto a *Season of Monsters*, se trata de una película en la que el autor decide representar de manera física los ideales y el choque entre ellos. De este modo, tenemos un personaje, Kamondi (József Madaras), que personifica la idea de la igualdad entre los hombres y otro, Bardócz (Gyõrgy Cserhalmi), que sería la entidad física de la fe en una aristocracia intelectual gobernante. Jancsó coloca estos personajes en medio de un entorno contemporáneo, dejando atrás su trabajo en historias de época y volviéndose además mucho más ambiguo y críptico. De hecho, en cuanto a estos cambios en la estética típica de su cine se destaca también el comienzo, donde los espacios abiertos y rurales se sustituyen por la ciudad de Budapest. No obstante, esto cambia rápidamente de modo que el grueso de la historia se desarrolla en una granja.

A la hora de analizar *Season of Monsters* es importante tener clara esta representación física de ideales que suponen los personajes. Esa es la base sobre la cual se desarrollan las relaciones entre ellos. Los

conflictos, aparentemente ilógicos y excesivos, recogen ese sentido una vez los personajes se descubren como tal al explicarse por diálogo a mitad de película. De este modo, todas las escenas tienen una profunda carga ideológica, marcada desde que comienza el film con una entrevista al profesor Zoltan Zoltai (András Bálint), que expresa que el ser húngaro no es una cuestión de nacionalidad sino de sentimientos, al tiempo que se nos muestra que esta entrevista se enmarca dentro de las celebraciones del día de la constitución húngara.

El susodicho Zoltan Zoltai será asesinado, y ese asesinato se convierte en una excusa de conflicto entre los personajes protagonistas, ambos antiguos compañeros de escuela del fallecido. Al primero que nos presenta Jancsó es a Bardócz, que va a visitar el hotel en el que el cadáver de Zoltai fue encontrado. De este modo, el espectador tiende a asignarle un rol protagonista, aunque más adelante en el film se nos descubra como un manipulador y su personaje quede puesto en duda.

En estos primeros compases del film ya podemos apreciar varios de los elementos que nos acompañarán a lo largo del metraje. A los planos secuencia y las mezclas de espacios y tiempos Jancsó les añade un elemento con el que había empezado a experimentar en sus trabajos para televisión: la inclusión de pantallas dentro de la realidad diegética que sirven para explicar nuevas acciones o introducir explicaciones. En lugar del más usual recurso de la pantalla partida, el húngaro recoge esta idea de modo que aumenta la sensación de irrealidad dentro de la historia narrada y elimina la ruptura de la cuarta pared, evidenciando la existencia del narrador.

Si bien toda la parte inicial y la presentación de un primer conflicto sucede dentro de la capital húngara y de un hotel, Jancsó abandona estos espacios en los primeros minutos del film, siguiendo al coche de Bardócz hasta una granja cercana en la que se celebra una reunión de exalumnos en el cumpleaños de un profesor, Kovács (Ferenc Kállai). El hecho de que los alumnos comiencen a cantar en un momento que “30 años atrás fallaron el gran examen”, sumado a que el film esté ambientado de manera contemporánea a 1986 nos hace pensar que esa canción se refiere a 1956, año de la revolución

húngara, y que ese cumpleaños del profesor, precisamente en el día de la constitución, lo sitúa como representante de la nación húngara. De este modo, los alumnos serían representaciones de las posibilidades ideológicas del cambio del sistema ya muerto que era Zoltai. De hecho, el profesor no tarda en presentar a su hija, obvia representación del cambio, y todos los alumnos comienzan a intentar cortejarla.

**La aparición de las pantallas como elemento de narración. Miklós Jancsó, *Season of Monsters* (*Szörnyek Évadja*, 1987). Min. 00:08:58.**

Todo este tipo de pequeños detalles van configurando la galaxia de pensamiento que Jancsó recorre en su historia, y tanto Kamondi como Bardócz, que a la postre serán las dos ideologías con las que nos tendremos que situar, se muestran como caras de una misma moneda, ambos como herederos del pensamiento de Zoltai, que no sería más que la propia ideología comunista. Dentro de la complejidad a través de una gran cantidad de personajes destaca también la figura de Kati (Júlia Nyakó), que aparece junto a otras dos mujeres explicando que Kamondi, la representación física de los valores de equidad entre todos los humanos, fue amante de su madre y termina primero acercándose a él, después cayendo en las manos de Bardócz y finalmente buscando su camino, representando en gran medida a la revolución necesaria a través de la catástrofe. De hecho, no en pocas ocasiones habla de su necesidad para que todo cambie, e incluso al comienzo del film, mientras Bardócz visitaba el hotel en el que estaba

el cadáver de Zoltai, se escuchaba un texto analizando la necesidad de la catástrofe como resolución a la tragedia griega.

**Los alumnos hablando con el profesor, con Kamondi y Bardócz encima del carro junto a él. Miklós Jancsó, *Season of Monsters* (*Szörnyek Évadja*, 1987). Min. 00:26:03.**

La aparición de estas tres mujeres es fundamental en el desarrollo de la historia. Las chicas llegan justo después de que Bardócz y Kamondi se enfrenten, en un momento en el que Kovács pronunciaba unas palabras de Pascal, con Kamondi resultando crítico al respecto y Bardócz adulando al profesor. Justo en ese momento, un personaje sordomudo avisa de que en el lago junto al que están hay un monstruo, y mientras todos se ríen de él, Kamondi se pone de su lado e intenta encontrar al engendro. Con esas dos acciones, Jancsó pone de manifiesto la diferencia entre adular al sistema y el apoyar al pueblo llano, en un plano que explicita cuál es su postura respecto a quienes son cada uno de los personajes. Así, la llegada de las chicas podemos entenderla como una representación de las posibles revoluciones. Ya comentamos antes que Kati se desvela al final de la obra como la catástrofe que sirve para el cambio final en la historia. Las otras dos, de importancia menor, parecen representar más posibilidades de revolución, una vez analizamos el film desde la óptica relativa a las acciones posteriores de los personajes.

De hecho, es importante el destacar cómo si bien Kamondi le había dado su anillo a Kati, ella se lo da después a otra de las chicas, la interpretada por la actriz polaca Katarzyna Figura, Annabella, que

parece enamorarse de Kamondi. No obstante, en una secuencia posterior esta mujer se acercará a Bardócz cuando nadie le apoye, usará su camiseta para limpiar la cara del hombre y verá su cara marcada como en la sábana santa. Annabella ve en Bardócz, por tanto, una especie de enviado mesiánico. La historia de esta muchacha terminará cuando Kamondi, en un plano posterior, la mate igual que matará a otras personas antes de tirarlas al lago junto con su coche.

La escena, punto de inflexión en el film, da pie a que Bardócz aprese a Kamondi, le acuse de asesino y lo encierre en un sótano. Poco después, el propio Kamondi aparece de nuevo libre, subido a un helicóptero y diciendo que Bardócz es quien ha asesinado a todo el mundo y que él estaba en un congreso en Budapest. Toda esta parte de la trama cobra importancia al mostrar por un lado la propaganda de los ideales, la llegada de Kamondi ayudado por una autoridad representada por el helicóptero y, sobre todo, el desprecio por las vidas humanas al acusarles de disidentes. Es, además, en las discusiones derivadas de este momento cuando comprendemos a través del diálogo que cada uno de ellos no es más que la representación de esas ideologías que mencionamos.

En mitad de esta escena, el coche en el que habíamos visto a Kamondi tirar los cadáveres al lago será recuperado. Sin embargo, en lugar del coche que había sido lanzado, lo que se recupera es un jeep. Como apunta Jaromír Blažejovský (2003), el jeep parece hacer referencia a otro film anterior de Jancsó, *La confrontación* (*Fényes szelek*, 1969), ambientado en 1947 –año en el que el comunismo llegó a Hungría–. De este modo, los fantasmas del pasado se hacen presentes, y Jancsó pone de manifiesto las cloacas a través de las cuales se ha perpetuado el sistema.

Otros de los elementos habituales en el cine jancsoniano hacen acto de presencia. Por ejemplo, los márgenes de los espacios controlados por los caballos y dando impresión de constante vigilancia autoritaria están aquí presentes a través del helicóptero que va y viene constantemente. Solo que, en ocasiones, ese helicóptero parece unirse a los personajes, transportándolos y dejando claro que es esencial a la hora de entender que las ideologías que se nos presentan son parte del sistema, y no un cambio sustancial. De hecho, incluso Kovács habla

del helicóptero en una escena como amigos suyos que vigilan que nada ocurra.

Toda la lucha entre las dos ideologías intentando conquistar a Kati, la mujer que representaría a la revolución, la soluciona Jancsó de modo ambiguo. Al final, tanto Kamondi como Bardócz son encerrados, y Zoltai vuelve a aparecer para acusar a la hija de Kovács de matarlo junto al sordomudo mostrando fotos de los dos. Es decir, la nueva república y el pueblo matan a ese ideario comunista, y las dos ideologías dogmáticas parecen desaparecer. Kati, la revolución, abraza desnuda al sordomudo, y de este modo el cambio viene a través de la revolución, sí, pero de la revolución del pueblo, no de las ideologías. El sordomudo aun tendrá que enterrar los cadáveres del resto de protagonistas en paja, para que ardan.

Los personajes que habían llegado para sacar al jeep del lago con una grúa también funcionan de un modo simbólico a través del peculiar onirismo jancsoniano. Después de quemar los cadáveres, el de Vác nos muestra los cuerpos sin mácula tendidos en el suelo. Uno de los rescatadores, de un modo crístico, los resucita igual que habían sacado el jeep del lago. Ese personaje crístico, interpretado por el también director Béla Tarr, recupera el pasado y hace que los viejos rencores vuelvan. Porque si hay algo que vemos en el cine de Jancsó es su planteamiento constante sobre el eterno retorno y la consciencia de que las revoluciones nunca son definitivas sino que hace falta un cierto grado de dialéctica hegeliana para su constante modificación y corrección hacia el ideal.

Así, los personajes resucitan y lo primero que hacen Bardócz y Kamondi es matar a ese Cristo, que también representa en gran medida la memoria histórica, ya que a ninguno de los dogmatismos les beneficia. Mientras esto ocurre, el resto de personajes se van en un camión de ganado hacia la niebla formada por explosiones y fuegos. La catástrofe se muestra en su esplendor y sabemos que es necesaria para el cambio, como se nos ha indicado.

**Los personajes, muertos, esperan a ser resucitados por esta figura crística. Miklós Jancsó, *Season of Monsters* (*Szörnyek Évadja*, 1987). Min. 01:25:26.**

El último plano nos muestra el interior de la cabaña que había junto al lago llenándose de humo mientras unas palomas revolotean por allí. La cámara se gira, mostrando dos explosiones en el agua. Sabemos, ahora, que el monstruo del lago no es sino el de la propia humanidad y los dogmatismos que provocan guerra y muerte. La cámara sigue por la pared, mientras escuchamos un fragmento extraído del Génesis, donde se habla de la creación del mundo por parte de Dios. Jancsó nos da, así, la esperanza de la recreación del mundo para que todo esto vuelva a ocurrir.

Realmente, *Season of Monsters* es un film tremendamente críptico en sus simbolismos de ascendencia onírica, y solamente es posible el comprender sus alegorías a través de pequeños retazos de diálogos y de acciones. Jancsó, además, es más ambiguo que en cualquiera de sus films anteriores y no duda en mostrar los monstruos que hay tanto en los ideales de igualdad absoluta como en los de la búsqueda de una intelectualidad. Es tremendamente interesante el hecho de que el posicionamiento surrealista lo emplee para establecer un cine de ficción que en realidad es un ensayo sobre la historia húngara contemporánea y sobre el momento histórico en el que se encontraba en esos últimos años 80, cuando se palpaba que una revolución tendría que llegar. Así, en lugar de emplear los símbolos para contarnos una historia sobre un personaje, usa los personajes como símbolos del mismo modo que podría ocurrir en las asociaciones libres de un sueño

para introducirse en la mente del espectador. De este modo logra plantear unos razonamientos sobre la ideología y sobre la necesidad de cambio y revolución imposibles de hacer públicos en Hungría en aquel momento. Queda patente, también, esa idea de la catástrofe necesaria y de la dialéctica, sabiendo que cada cierto tiempo siempre será necesario reestructurar la sociedad.

El último de los films que Jancsó haría durante la etapa comunista de Hungría es críptico hasta en su nombre. Se titula *El horóscopo de Jesucristo* (*Jézus Krisztus Horoszkópja*, 1989) y se correspondería con la segunda entrega de esa Tetralogía del Caos. A nivel estético, supone una cierta continuidad con *Season of Monsters*, aunque aquí ya elimina totalmente los espacios abiertos de la granja y opta por ofrecer una trama de asesinatos dentro de espacios urbanos, tanto públicos como sobre todo apartamentos privados. No obstante, la *mise en abyme* por medio de pantallas dentro de los espacios, los saltos temporales dentro de sus planos secuencia y el uso de personajes que sirven como alegorías son partes que conectan directamente con su predecesora y con la evolución narrativa de Jancsó.

La película, como decimos, resulta tremendamente críptica. Las relaciones entre los personajes se pueden leer a varios niveles recogiendo bases de lucha ideológica como ocurría con *Season of Monsters*, además de comentarios sobre las relaciones entre los países del bloque comunista y sobre el estado de los intelectuales dentro de la sociedad húngara, resultando una profunda crítica al respecto. De entrada, podemos ver una intencionalidad marcada con la elección del nombre del protagonista: Jozef K., exactamente igual que el protagonista de la novela *El proceso*, escrita por Franz Kafka y publicada en 1925, que era fácilmente entendible como una crítica al absurdo burocrático desde una perspectiva que se puede ver de corte existencialista. El hecho de poner este nombre ya sitúa al personaje como una entidad impersonal que se enfrentará al sistema que lo aplastará por diversas vías.

Si bien la estética del film escapa de los espacios campestres y abiertos para centrarse en lugares urbanos y principalmente cerrados, la película comienza con música folklórica, mostrándonos a varias personas cantando en mitad de la calle y unos guardias a caballo

pasando junto a ellos. Ya hemos analizado la simbología de los caballos en la obra de Jancsó como representación del autoritarismo, y aquí no funciona de otro modo. En medio de ese espacio aparece Jozef K., interpretado por Gyõrgy Cserhalmi, cayendo sobre un vehículo. A través de esta presentación vemos de manera bastante meridiana que se trata de alguien que, como mínimo, está vigilado por el Estado.

**El personaje, cayendo sobre el coche al inicio del film. Miklós Jancsó, *El horóscopo de Jesucristo* (*Jézus Krisztus Horoszkópja*, 1989). Min. 00:01:48.**

Pronto nos descubre Jancsó una de las tónicas que seguirá el film. La principal utilidad que le da a las pantallas es mostrar la violencia de modo irreal. En la segunda secuencia de la película, desarrollada en un estudio fotográfico, un hombre ataca violentamente al fotógrafo frente a tres modelos que estaban posando desnudas. Sin embargo, la violencia se nos muestra en una pantalla en lugar de hacerlo directamente y de este modo se cubre de un velo de irrealidad. No será la última vez que lo haga, pues más adelante Jozef K. atacará violentamente al agresor de esta secuencia pero a través de la pantalla, después de destaparse que el ahora víctima y el fotógrafo son hermanos y que no deja de llamarle pervertido por estar siempre detrás de las mujeres. Esta idea de la pantalla como modo de contar la

verdad violenta mientras elimina esa violencia de la imagen diegética reproduce una cierta reflexión sobre el control que tenemos como observadores y el propio control del Estado, base que rodea toda la historia y que se sustituye aquí al de los jinetes que circulaban alrededor de la acción en los campos abiertos. Destaca cómo el propio joven fotógrafo le da a K. su cámara de vídeo, convirtiéndolo a él también en una especie de informador o, como mínimo, de observador de la sociedad.

Tras el momento de violencia en el cual K. ha golpeado al hermano mayor, los tres parecen establecer una buena relación. La falsedad del hermanamiento entre los hombres parece ser un reflejo, en cierto modo, de las relaciones entre países del bloque soviético, o entre dirigentes rivales dentro de los gobiernos. De hecho, en este mismo plano entramos con ellos en una de las escenas más complejas a nivel de coreografía y diálogos, en la que en una mesa vemos a un grupo de hombres hablando y K. coge un libro que está sobre ella. Es un libro sobre Stalin y de hecho los distintos personajes comienzan a establecer una serie de discursos políticos, planteando lo peligroso de las actividades intelectuales para el comunismo y la necesidad de los pueblos soviéticos de avanzar incluso contrariamente a Moscú. El hermano mayor obliga al menor a asistir a estas charlas, y todos los hombres sentados a la mesa parecen pertenecer más bien a una clase dirigente, pudiendo ser no solo meros intelectuales sino diplomáticos. Incluso en algún momento se llega a ensalzar de nuevo a Stalin y atacar a Bukharin,[170] terminando estas soflamas con un policía secreto que detiene al que las lanza para liberarlo inmediatamente. La renuncia al totalitarismo estalinista, si bien desde las élites y desde la perspectiva oficial era un hecho, se muestra aquí como una realidad falsa, existiendo una cierta connivencia legal al respecto. Al hombre identificado le quitarán unos guantes negros, que después K. se pone antes de irse, dejando así en cierta evidencia su pertenencia a esa misma resistencia.

[170] Nikolai Bukharin fue un revolucionario e ideólogo bolchevique que durante los años 20 colaboró muy cerca de Stalin para finalmente ser ejecutado durante la Gran Purga en 1937, acusado de deslealtad y conspiración.

Esta secuencia se yuxtapone por corte con otra en la que vemos el interior de una fiesta en un piso. Si en la anterior podíamos ver un ambiente de intelectualidad cercana a la diplomacia, aquí parece que nos encontramos en un ambiente más cercano a una resistencia de ascendencia burguesa. En la trama se nos explica a K. como amante de la anfitriona, pero a través de los diálogos se hacen una serie de referencias políticas mientras revisan imágenes de la revolución húngara de 1956. Una mujer dice que nació en 1968 –año de la Primavera de Praga– y otra en 1978 –año de la constitución de Uzbekistán e inicio de la guerra de Afganistán–. Los años no son casuales, y mucho menos reales al tratarse de mujeres que pasan la veintena de largo. Los personajes representan, así, las relaciones entre esos países y los conflictos en el bloque socialista. Incluso el hecho de que una de las mujeres invitadas grite a su hermano que no lo conoce y que no es su hermano realmente podría identificarse como la pérdida de identidad nacional. Esto, al analizarlo junto a la escena anterior, muestra una evolución mayor en las intenciones simbólicas de Jancsó, llegando a hacer estas más complejas al pasar de utilizar a los personajes como representación de ideologías en su film anterior para estructurar aquí una mezcla en la cual ciertos personajes funcionarían como símbolos semivelados mientras que otros funcionarían solamente como altavoces de ideología.

Nuevamente, las acciones y los tiempos evolucionan dentro del plano generando saltos y llevándonos a ese mundo onírico en el cual sabemos que personajes y situaciones tienen una correlación no en función de suceder contiguas ni de manera explícitamente realista, sino resultando de un hilo de pensamiento en el que esos símbolos se unen y recogen significaciones en el conjunto. De hecho, el film presenta en la zona central una parte mucho más convencional, en la que parece volverse una historia de cine negro. A la amante de K. la mata otra amante suya que es policía, y esa misma amante morirá también de un disparo por la espalda hecho desde un televisor. De este modo, esa violencia oculta por el sistema parece acabar traspasando la cuarta pared y saltando a la realidad diegética.

El aire de conspiración contra K. comienza en este momento, y de hecho él mismo también terminará asesinado. La ocultación de todo lo

que corresponde a su imagen, a su existencia siquiera, será lo que guíe unas secuencias finales del film en las que una tercera amante intenta descubrir qué ocurrió con él. Destaca la frase que un policía pronuncia tras intentar comprobar la existencia de K. en la base de datos diciendo que él no está en los registros, pero igual que no lo estará Marx en 200 años ni lo está Jesucristo. Comparamos así de manera fehaciente a K. con ellos, y su visión como revolucionario que venía dada desde la escena en la que se hablaba de Stalin cobra una importancia mayor.

**La mujer, en el espacio solitario y olvidado del final. Miklós Jancsó, *El horóscopo de Jesucristo* (*Jézus Krisztus Horoszkópja*, 1989). Min. 01:26:26.**

Es importante comentar, también, que justo antes de la muerte de K. habíamos visto cómo en su diálogo con esta tercera amante hablaban de un amigo de él que predecía la venida de un nuevo mesías que cambiaría el mundo, anunciando la TV que Hungría tiene las condiciones exactas a las que describía el libro de este amigo. Esa llegada de un nuevo mesías sería la semilla de la revolución, ese *leitmotiv* tan a menudo citado en la filmografía de Jancsó. La comparación de K. con Marx y Jesucristo que comentábamos en el párrafo anterior explicaría perfectamente la intención del sistema en

ocultar todo lo concerniente a él. La revolución, el cambio, serían poco interesantes para el poder establecido. De hecho, la amante –la única persona que parece recordar a K. una vez que hasta su amigo lo niega– será abandonada en una nave industrial vacía. En esta ocasión, Jancsó se vuelve totalmente pesimista y no parece dar pie a ninguna redención ni a ninguna posibilidad de que la revolución pueda llegar.

Hay que reconocer que desde el título y su mención a Jesucristo, con ese posible redentor que podría ser Jozef K. y con las referencias de la llegada de un mesías que guiaría al mundo a la revolución desde Hungría, el film termina en una serie de simbolismos menos crípticos que en films anteriores. Sin embargo, todo el aire puramente onírico y las secuencias que marcan todo el primer tercio del film sí hacen que la complejidad narrativa y la dificultad para llegar a una comprensión completa de la cinta obliguen a una serie de revisiones. De todos modos, si tenemos en cuenta el momento histórico en el que Jancsó estaba realizando el film, sus tendencias cada vez más críticas con el sistema comunista y el autoritarismo y su defensa constante del proletariado, *El horóscopo de Jesucristo* se observa como una arenga política que no terminaba de creerse que el cambio pudiese ser posible. Hay una nota de escepticismo al respecto de lo que está por venir y Jancsó, sobre todo, no olvida y deja de manifiesto de una manera nada velada los abusos del sistema, eliminando todas las trazas del intelectual que no acepta al sistema, recordando así a los muertos tras la Revolución Húngara o tantos otros asesinados en las purgas.

Como comentábamos al inicio de este epígrafe, Jancsó todavía continuaría dirigiendo cine hasta 2012, muriendo dos años después de su última obra. Todos los films posteriores al período aquí comentado serían realizados en su Hungría natal, tras completar esta Tetralogía del Caos con otras dos películas políticas, que mantendrían su estética y su personalísima forma narrativa. Estos films fueron, en gran medida, lo que tenía que decir sobre la revolución mientras estaba sucediendo el cambio.

### 5.3 PSICODELIA APLICADA AL FOLKLORE: MARCELL JANKOVICS

Marcell Jankovics nace en 1941 en Budapest. Aficionado en su juventud al dibujo de cómics, en un principio su intención era dedicarse a la arquitectura. No obstante, su origen en una familia de clase alta le impediría acceder a la universidad, de tal modo que en 1960, con solo 19 años, entraba en el estudio Pannónia Filmstúdió, el único en aquel momento en Hungría especializado en animación. No tardaría en cobrar importancia dentro del estudio, hasta el punto de dirigir el primer largometraje animado de Hungría con *Juan, el paladín* (*János Vitéz*, 1973) y convertirse en una figura de renombre dentro de la cinematografía del país.

De este modo, tras algunos trabajos para televisión, en 1967 dirigiría su primer cortometraje, *Trends* (*Tendenciar*), un film en el que el director imaginaba las modas del futuro en términos sexuales, comunicativos e incluso anatómicos. La crítica social era importante en esos primeros trabajos, y de hecho apenas dos años después estrenaría *Inauguration* (*Hídavatás*), en el que bromeaba sobre la inauguración de un puente en la cual el preboste encargado no es capaz de cortar la cinta, terminando por romperla haciendo estallar una bomba que destroza el puente, pero lo deja inaugurado. De este modo, Jankovics habla de las ironías sociales propias del momento, dejando ver el absurdo de la prepotencia de la política y la apariencia por encima de la utilidad social real.

*Mélyvíz* (1970) sería un trabajo en el que el estilo del de Budapest avanzaba, comenzando a experimentar con la evolución gráfica de sus personajes y escenarios. En él nos muestra a un hombre ahogándose y pidiendo ayuda dentro de un lago en una caverna. Sus gritos de socorro y su lucha por mantenerse a flote se manifiestan a través de una serie de imágenes cercanas al personaje en las cuales el estilo en el que está dibujado se modifica a medida que avanza el metraje y en varios momentos incluso parece que el agua se convierta en sustancias más densas, fundiéndose el personaje y el líquido como un todo cuando la salvación es imposible. De este modo, aunque lo que se nos narra es un ahogamiento, el modo en el que lo hace nos acerca al sufrimiento del protagonista, dando valor a los sentimientos del

mismo por encima de la propia narración a través de mezclar la realidad física y la mental.

**El agua se convierte en una sustancia cada vez más densa mientras el protagonista se ahoga. Marcell Jankovics, *Mélyvíz* (1970). Min. 00:25.**

Al año siguiente de *Mélyvíz*, Jankovics pasaría a dirigir su único cortometraje de animación con objetos reales, en stop-motion. Se trata de *Mással Beszélnek* (1971), en el que nos muestra a una serie de teléfonos comunicándose e interconectándose y a uno intentando encontrar su sitio en esa sociedad. Dependiendo del tipo de conversaciones que se están reproduciendo, el director escoge diferentes tipos de aparato telefónico para simbolizarlas, de tal modo que ante una conversación apasionada se nos muestran teléfonos rojos liados o en un chismorreo a un teléfono antiguo, como si estuviese representando a una señora mayor. Con todos ellos intenta hablar el aparato protagonista, con nulo resultado hasta que trata de hablar consigo mismo y comienza a escuchar la señal de comunicando. De este modo, el cortometraje nos habla de la incomunicación y de la soledad a través de un invento aparecido justo para lo contrario.

En 1973 llegaría su debut con el largometraje en el ya citado *Juan, el paladín* (*János Vitéz*, 1973). Una obra en la que Jankovics

adaptaba un poema épico escrito por Sándor Petőfi basado en historias folklóricas. Como ya hemos explicado, esta obra es el primer largometraje animado jamás realizado en Hungría, habiendo conseguido el dinero y el visto bueno para la producción gracias a la celebración del 150 aniversario del nacimiento de Petőfi (Jankovics, 2015). La historia que se nos cuenta es la de un joven que, deshonrado y sin poder hacerse cargo de su amada, que vive maltratada por su madrastra, se va a luchar con los húsares contra los otomanos para favorecer a Francia, consiguiendo no solo la victoria sino rescatar personalmente a una princesa. La desgracia es que cuando vuelve a su pueblo su enamorada ha muerto y él tendrá que irse al mundo de las hadas, tras cruzar el reino de los gigantes, a conseguir reunirse con su amor.

La historia, si bien se corresponde en gran medida con la narración original de Petőfi, tiene valor para nuestro estudio debido al modo en el que Jankovics presenta la narración. Con un estilo derivado e influenciado por la animación psicodélica de finales de los 60 y primeros 70, donde podemos señalar *El submarino amarillo* (*Yellow Submarine*, George Dunning, 1968) como principal influencia, el dibujo de los personajes fluye constantemente, pasando de una representación de ellos mismos a símbolos, especialmente en los momentos con mayor carga emocional. Ejemplo de esto es cuando ambos amantes, antes de despedirse, se fusionan en un mismo ser compuesto de estrellas y con forma de palomas que pasa de estar en el suelo a ascender al firmamento. De un modo semejante, la luna se transforma a sus espaldas en una cara maligna que recuerda a la de la madrastra. Este tipo de metamorfosis metafóricas y lejos de la pretensión realista son una constante, y por ejemplo cuando nuestro protagonista prende fuego a una casa en la que habitaban unos ladrones, Jankovics nos muestra el incendio como un mar que rodea al edificio, que en un principio parece sostenerse en el centro de las llamas para acabar siendo consumido, o cuando los otomanos son vencidos se nos muestra la contundente victoria como si los recogiesen envolviéndolos en una alfombra.

**Los amantes en pleno proceso de transformación, convirtiéndose en parte del firmamento. Marcell Jankovics, *Juan, el paladín* (*János Vitéz*, 1973). Min. 00:13:08.**

En 1974 Jankovics volvería a una narrativa algo menos arriesgada con *Sísifo* (*Sisyphus*), en la que presenta al mito griego condenado a subir una roca a la cima de una montaña. Se trata de un cortometraje de dibujo muy sencillo, con un trazo simple y que llegó a estar nominado al Óscar, además de, en palabras del autor, ser su mejor trabajo (Jankovics, 2015). 3 años después presentaría *The Struggle* (*Küzdök*), donde el surrealismo vuelve a hacer acto de presencia, al crear una historia en la que un escultor y su escultura comienzan a interactuar. Mientras él va dando forma a la misma, el personaje que va apareciendo de la piedra comienza a cincelar al escultor, de tal modo que el joven que era cuando comenzó se convierte por acción del trabajo de la escultura en un anciano. Así, el director húngaro reflexiona sobre el duro trabajo artístico y sobre la manera en la que el autor se relaciona con el mismo, siendo una actividad en la que se deja la energía y la juventud. Solo que en este caso lo muestra como si fuese un ser vivo que erosiona al personaje a voluntad. Este trabajo conseguiría ganar en el Festival de Cannes la Palma de Oro a mejor cortometraje, demostrando así su buen momento de forma a finales de los años 70 del siglo XX.

Marcell Jankovics volvería al largometraje con *Hijo de la yegua blanca* (*Fehérlófia*, 1981). Una historia en la cual retomaba muchas de las ideas desarrolladas en *Juan, el paladín*, al volver a crear una ambientación que bebía de la psicodelia llena de color mientras adaptaba su historia a partir del folklore húngaro. En este caso, la idea llevada a cabo por el de Budapest junto al guionista László Gydrgy fue mezclar la narración poética homónima de László Arany con leyendas de los pueblos de la meseta panónica.

La historia nos acerca a Fanyüvő, el tercer hijo de una diosa encarnada en una yegua blanca. Un ser poderoso que, para buscar poner orden en el mundo después de que las tinieblas se hayan hecho con todo, se une a sus hermanos Kőmorzsoló y Vasgyúró para buscar el acceso al inframundo. Una vez allí, deberá rescatar a tres princesas de tres dragones –cada uno más poderoso que el anterior–, y llevarlas a su mundo para restaurar el orden al casarse cada una de ellas con cada uno de los hermanos. Sin embargo, antes de lograr pasar de nuevo a su mundo, todavía debe encontrar a un grifo, salvar a sus crías de una serpiente e incluso darle de comer una pierna suya para que el grifo lo transporte. Finalmente, el bien se impondrá gracias a los poderes, inteligencia y valor de Fanyüvő.

**Los tres hermanos caminando. Sus colores reflejándose como si fuesen soles emitiendo luz. Marcell Jankovics, *Hijo de la yegua blanca* (*Fehérlófia*, 1981). Min. 00:28:55.**

Con un formato todavía más complejo que su largometraje anterior, Jankovics tardó 2 años en terminar la producción de esta cinta. Constantemente podemos ver una serie de círculos que se mueven y es fácil apreciar que el juego de colores es importante de cara a la presencia de los personajes y su relación. De hecho, el propio director ha admitido que estas estructuras circulares y la selección de colores tiene que ver con el eterno retorno del tiempo y el espacio en la naturaleza a través de los días y las estaciones (Jankovics, 2015). Así, incluso los personajes se relacionan con el sol de la mañana, el sol del mediodía y el sol del ocaso a través de sus colores. En varias ocasiones a lo largo del metraje llega a situarlos frente al agua, reflejándose de tal modo que demuestran su capacidad de ofrecer luz dentro del mundo oscuro que quieren salvar.

La mezcla de espacios y situaciones, como dijimos, es similar a lo que hacía en su anterior largometraje. Sin embargo, la simbología en este caso no se toma tanto de un modo directo por esas transformaciones sino que funciona desde la propia creación mitológica con la que se presentan. Ya el simple hecho de retomar las ideas desde el folklore tiene mucha relación con lo que Breton (1924/2009, p.27) pretendía al hablar de lo *maravilloso* y su relación con las historias fantásticas y feéricas, tal y como hemos explicado anteriormente en el presente estudio. De este modo, Jankovics lo que hace es crear sus propios mitos que se relacionan con la historia magiar y con las leyendas sobre la creación del mundo.

Además, el de Budapest ejecuta la puesta en escena de tal modo que existe una constante búsqueda de creación de estos mitos también desde la perspectiva visual. Lo bello de las imágenes, el hecho de crear los personajes sin trazos definidos en líneas negras para que así se fundan con sus entornos y la pretensión de no intentar ser en absoluto realista hacen que la visión de esta obra se acerque más a lo mágico del relato que a lo propiamente narrativo. La simplicidad de la narración es tal que las distintas fases se van ejecutando de un modo progresivo pero cumpliendo casi a la perfección el viaje del héroe definido por Campbell (1949/1997), sabiendo que nuestro protagonista, Fanyüvő, saldrá siempre vencedor de todas las pruebas a las que es sometido. De hecho, deja atrás a sus hermanos desde un

comienzo durante esa catábasis, convirtiéndose en un héroe mítico que avanza sin dudar en su misión. Jankovics escapa de la complejidad y pone el foco en la grandiosidad de su protagonista y su gesta como ocurre en las leyendas.

**Fanyüvő enfrentándose al primero de los tres dragones, con la princesa situada entre ambos contendientes. Marcell Jankovics, *Hijo de la yegua blanca* (*Fehérlófia*, 1981). Min. 00:51:25.**

Por otro lado, del mismo modo que Fanyüvő y sus hermanos son representaciones de la luz solar en las diferentes fases del día –estableciendo así que su existencia saca a la tierra de las tinieblas–, los dragones que tienen retenidas a las princesas se vuelven mucho más contemporáneos. Se trata de tres monstruos, el primero de ellos con 3 cabezas, el segundo con 7 y el tercero con 12. El primero parece simplemente una representación casi humana, como una especie de Golem que a través de su aliento puede convertir a Fanyüvő en piedra. Sin embargo, el segundo de ellos es un tanque que dispara bombas contra nuestro héroe, representando a la guerra. El tercero está compuesto de tal modo que sus 12 cabezas semejan el *skyline* de una ciudad, recordando así al progreso de la humanidad y la sociedad. No obstante, la definición de ellos como personajes se queda ahí, al apenas tener rasgos definitorios a través del diálogo que nos puedan

dar pistas sobre un mínimo desarrollo intelectual de sus personalidades. La historia, al recogerse desde el folklore, no teme caer en el maniqueísmo a la hora de funcionar con sus símbolos.

De un modo similar podemos ver la presencia de la sexualidad en el film, una constante evidente y nada oculta, como señala a través de un pequeño listado Andrew Swafford (2016) al analizarlo. Desde la apariencia de vulva que tiene la oquedad de un tronco en la que vive Fanyũvő mientras su madre lo amamanta hasta el modo en el que la espada que forja junto a sus hermanos cuelga en su entrepierna, dejan clara esa referencia sexual que en el folklore, además, tiende a unirse a la fecundidad. Una fecundidad que aquí se relaciona con esa recuperación del mundo para sacarlo de las tinieblas del mismo modo que provocan el sol y el paso de las estaciones.

Tras *Hijo de la yegua blanca,* Jankovics se embarcaría en un proyecto megalítico que prácticamente le robaría los siguientes 30 años, llegando a estrenarla en 2011, en un esfuerzo titánico que recuerda al que él mismo había retratado en *The Struggle*. Se trata de la ambiciosa *La tragedia del hombre* (*Az Ember Tragédiája*), una adaptación de 160 minutos de uno de los grandes hitos de la dramaturgia húngara, la obra homónima escrita por Imre Madách en 1861. En ella, a través del mito de Adán y Eva recorremos la historia de la humanidad mostrando la incapacidad humana para generar sociedades justas e ideales, empleando Jankovics una evolución pictórica referente a cada segmento que nos presenta. Pese a lo difícil de esta producción en ese período estrenaría un largometraje, *Song of the Miraculous Hind* (*Ének A Csodaszarvasról*, 2002) y un cortometraje, *Prometheus* (1992), además de colaborar en proyectos televisivos e incluso con la factoría Disney al encargarse de parte del diseño artístico de *El emperador y sus locuras* (*The Emperor's New Groove*, Mark Dindal, 2000). Tras volver a primera línea gracias a *La tragedia del hombre*, no ha vuelto a dirigir ningún trabajo para el cine.

### 5.4 Animación, arena y artesanado: Ferenc Cakó

Nacido en Budapest en 1950 e hijo de un diseñador gráfico, Ferenc Cakó comenzó a interesarse por la animación desde muy joven y en 1969 accedió a la Academia Húngara de Artes Aplicadas (*Magyar*

*Iparművészeti Főiskola*), donde se graduaría en 1973 consiguiendo trabajo inmediatamente en uno de los grandes estudios de animación de la historia del cine húngaro, el Pannónia Filmstúdió, para dirigir su primer cortometraje profesional en 1978, *La silla* (*A Szék*).

**La silla, floreciendo solitaria en medio del campo. Ferenc Cakó, *La silla* (*A Szék*, 1978). Min. 07:45.**

En este primer cortometraje ya vemos gran parte de su influencia desde el surrealismo al presentarnos, a través de la técnica del stop-motion, la historia de una silla que busca su lugar en el mundo. El propio Cakó admite tener influencia del cine del praguense Jan Ŷvankmajer (Cakó, 2001), y en este film podemos encontrar ciertas similitudes. Primero, es evidente a través del trabajo con stop-motion, habitual en el checo, que es una de las grandes referencias mundiales al respecto, pero después debemos considerar también el aire grotesco en el modo de dar vida al objeto, de tal modo que su situación en un mundo ajeno que no lo comprende se vuelve el motivo principal de la historia. Así, a lo largo de los apenas 8 minutos que dura la historia vemos a nuestra silla protagonista moviéndose por la ciudad, desorientada, para encontrarse con otros asientos que no comparten su vida: unos columpios, unas sillas de una terraza encadenadas a las

mesas e incluso una silla de ruedas. Solamente nuestra protagonista parece tener autonomía y vida propia. De este modo acabará llegando al campo, donde un tranvía casi la arrolla y donde finalmente descansará, al nacer de entre sus grietas una serie de plantas.

La alegoría sobre el diferente y desplazado, incapaz de compenetrarse con el resto de la sociedad pero que termina dando a luz a algo precioso queda evidenciada. Pero su valor realmente surrealista está en su capacidad para dar vida y humanidad a un objeto inanimado, introduciendo la silla protagonista en un mundo de humanos (además del tranvía, también veíamos un coche que casi la atropella y gente que la abandonaba en el almacén del que sale al comienzo). También esa sensación de viaje a ninguna parte, de huida hacia adelante, lo emparenta con cortometrajes que combinan lo grotesco y lo surrealista como sería el caso del analizado en nuestro capítulo sobre Polonia *Dos hombres y un armario* (*Dwaj Ludzie Z Szafą*, Roman Polanski, 1958).

Tras el buen resultado conseguido en este primer cortometraje, Cakó cambiaría su técnica de stop-motion con objetos por la plastilina y el claymation. Dirigiría así una serie de cortometrajes de corte más clásico, en los que el humor absurdo era la nota dominante. Pertenecen a este período obras como *Autótórtúra* (1983), en la que un hombre intenta conseguir hacer funcionar un coche que descubre bajo un montón de arena o *Zénó És A Hírek* (1985), en el que un hombre está leyendo un periódico y, a través de su cabeza, que va cambiando de forma, nos aproximamos a las diferentes secciones que está leyendo de modo que el pensamiento del personaje se transforma en su imagen exterior.

De todos modos, si hay un cortometraje de esta etapa que destaca este es, sin duda, *Ad Astra* (1982). Un trabajo que, además, conseguiría darle visibilidad fuera de las fronteras del bloque soviético, habiendo sido nominado en el Festival de Cannes de 1983. Mucho más oscuro que los otros que hemos comentado, nos presenta un personaje pensativo que se pone en pie y comienza a aletear con los brazos. Pronto estos brazos se convierten en unas alas y, cuando comienza a elevarse, la cámara se aleja para mostrarnos a dos hombres clavándole los pies a un pedestal. El protagonista deja de aletear, y

una muchedumbre comienza a escucharse. La cámara sigue alejándose y nos muestra multitud de personas alrededor del pedestal en el que está el hombre, ahora aparentemente convertido en estatua. De este modo, Cakó nos pone de nuevo ante el diferente, ante el hombre que destaca, mostrando cómo esa diferencia, una vez conseguida, sirve para ser simplemente observado, mientras que deja de volar y tener ninguna otra libertad. El intento de volar, de querer destacar pero no poder, se puede relacionar con la libertad de un modo semejante a los trabajos de Jan Lenica, pero también con la cultura de masas y su constante tendencia a la creación de mitos, así como con una reflexión sobre la figura del artista y su éxito dentro de la sociedad contemporánea.

**El personaje, con sus alas, intentando iniciar el vuelo.**
**Ferenc Cakó, *Ad Astra* (1982). Min. 01:06.**

No obstante, en 1987 la técnica de animación de Cakó cambiaría de nuevo radicalmente, orientándose hacia el estilo que definiría el resto de su carrera, combinando su talento como dibujante con la imagen en movimiento e ideando una nueva forma de animación realizada con arena. De este modo, en 1987 estrenaba *Ab Ovo/Homoknyomok*, que

le valdría otra vez la nominación a mejor cortometraje en Cannes, consiguiendo ser el ganador del Premio del Jurado.

Lo que presentaba aquí Cakó es una obra compleja, en la que los conceptos y las ideas que desea transmitir se fusionan y avanzan en el mismo modo que ocurre con las ensoñaciones. La cara de un hombre se convierte en las olas del mar, estas, de nuevo en el hombre, esta vez agarrándose la cabeza, y esta imagen a su vez pasa a formar unas ramas de unos árboles, de las que surge otra cara que se transforma en el rostro de un búho en medio de la oscuridad. Este búho se transforma, a su vez, en un huevo en el que se nos muestra un ser humano y después una boca gritando. Numerosos pájaros vuelan hacia la cámara y lo que vemos se convierte en dos caras acercándose y fusionándose, al tiempo que se convierten en aves y después, de la masa que formaba la unión, vemos un bebé en la matriz.

Posteriormente un montón de raíces hacen salir una planta de trigo, y en primer plano se nos muestra lo que parece un pedazo de pan. Varias caras llegan para morderlo y se cruzan en la pantalla con forma de pájaros de nuevo. Se suceden entonces una serie de figuras indeterminadas, mientras los coros de la música suben de intensidad y, a continuación, imágenes dibujadas sobre fondo blanco representando gente y caballos son borradas por más arena que es lanzada.

Obviamente, vemos aquí una situación de guerra que se relaciona con la falta de comida que simbolizaba esa lucha por el pan. Los pájaros, si bien no quedan definidos de ningún modo, podrían entenderse bien como las autoridades o bien, en una interpretación más clásica de la simbología onírica, con las almas de estos hambrientos en lucha. A continuación, Cakó nos muestra a una persona siendo cubierta por la sombra del pájaro que parecía un búho y después a varias personas intentando ponerse unas por encima de otras. Nuevamente la oscuridad en el alma humana, y la falta de colaboración por culpa de los intereses individuales parecen reflejarse en esta parte. Varias figuras iguales chocan ante la cámara, y terminamos viendo un coro cantando que se convierte en un hombre que se hunde como si se ahogase en un mar.

La imagen cambia totalmente y vemos un montón de arena, del que surge una figura humana. Esta figura se va y deja tras de sí un

camino de huellas. Cuando se para y mira atrás, otras huellas aparecen acercándose a él como si fuesen hechas por personajes invisibles que lo tiran al suelo y lo pisan hasta deshacerlo por completo. Pese a todo, el film termina con el hombre volviendo a levantarse, resurgiendo del fango.

**La maternidad mostrada desde la animación con arena. Ferenc Cakó, *Ab Ovo/Homoknyomok* (1987). Min. 01:54.**

El cortometraje se divide, así, en tres partes. Una primera, que reflexiona sobre la figura del hombre, la pasión y la gestación de un niño. Una segunda que se orienta, como hemos dicho, hacia el hambre y la lucha por el alimento, creando conflictos y guerra. Y una tercera que nos muestra a un individuo concreto que nace de entre la arena y es aplastado por la mayoría para, al final, resurgir. Las interpretaciones que podríamos dar a toda la simbología concreta son variadas. Como ya hemos dicho, esos pájaros que se cruzan podrían ser desde las autoridades y el ejército hasta el alma de los personajes, y ese personaje final aplastado por la mayoría tras surgir parece una relación obvia con los protagonistas de cortometrajes anteriores, que destacaban por lo diferente y servían como reflexión del éxito individual contra la población general. Con ello, podríamos ver

también una cierta reflexión sobre la historia de Hungría desde la 2ª Guerra Mundial y la represión vivida, interpretada desde la óptica de Cakó, que había nacido precisamente en esa posguerra.

Su siguiente cortometraje, y el último realizado durante la etapa bajo la influencia soviética, sería *Ad Rem* (1989). Nuevamente realizado a través de la técnica de animación dibujando sobre arena –esta vez mezclada con partes de claymation–, comienza con un personaje que parece morir, para que la imagen se transforme en una bandada de pájaros que salen volando. Nuevamente, las aves cobran importancia, aparentando ser, ya sin dejar mucho margen de dudas, un elemento referente al alma del personaje. Uno de los pájaros parece acercarse a cámara, para mostrarse como una boca con alas que muerde el suelo y termina por transformarse primero en un corazón y después en una manzana. Dos personas llegan desde los laterales para morder la manzana, y ahí Cakó cambia radicalmente la imagen para pasar a la animación por claymation. Las dos personas pelean por la manzana mientras la mantienen en la boca, hasta que sus caras se fusionan y, después de tirar, se separan rompiendo la unión.

La imagen se corta y ahora vemos a esas dos personas besándose. Volvemos a la animación con arena, y las figuras se entrelazan en besos, inicialmente en primer plano y después en un plano general. De sus bocas surgen raíces que se extienden por todo su cuerpo, y finalmente la boca con alas que veíamos anteriormente hace acto de presencia, mordiendo el suelo para que surja un hombre de ese mordisco. De nuevo, igual que ocurría con *Ab Ovo/Homoknyomok,* el amor y el nacimiento definen este comienzo del film. Las bocas cobran importancia, además, dentro de la imaginería de Cakó.

La animación vuelve a convertirse en claymation, y así vemos cómo una silla surge del suelo. El personaje que había salido de donde se había dado el mordisco la observa, y de la silla surge una especie de bola con pinchos y una boca. De esa bola salen unos pies, y el personaje se coge la cabeza, lamentándose hasta que se funde en el suelo. Del mismo punto en el que se había fundido, pero pasando ahora a la animación en arena, se crea una columna de la que salen varias cabezas de aves. De ellas, surgen imágenes del ave-boca y después rostros y figuras humanas que se van deshaciendo. La imagen

vuelve a ser la del personaje en plastilina, al que vemos durmiendo pero agitado. La pantalla se llena de caras, también hechas en plastilina, que se van aplastando, y un cuerpo sin cabeza se parte en dos. Tanto el personaje tumbado como las cabezas se funden con el suelo en una especie de líquido, y retomamos de nuevo la animación con arena para ver una boca que se transforma en la bola de pinchos que veíamos antes, sobre la cual aparecen diversas caras. Por fundido, pasamos de nuevo al claymation, con la cara del personaje fundiéndose y pasando a ser una boca en sí misma.

**Los pájaros, apareciendo desde el dibujo en la arena. Ferenc Cakó, *Ad Rem* (1989). Min. 02:29.**

Iniciamos así el final del film, cuando por corte volvemos a ver los dos bustos que se besaban antes, ahora arrancándose la carne a mordiscos. Un ejército de bocas que desfilan y comienzan a morder también los pies de la bola con pinchos, que cae de la silla hasta ese líquido en el que se sumergían antes los personajes. La imagen vuelve a la animación en arena, que se transforma en un paisaje sobre el que vuelan una bandada de pájaros. Por último, retornamos a la imagen de plastilina, en la que vemos al personaje sentado en la silla,

tremendamente pequeño, lamentándose y mirando al agujero que hay frente al asiento, semejante a una tumba.

En esta ocasión, ese personaje que nacía parece enfrentarse, a través del simbolismo de la bola con pinchos, con una autoridad monstruosa que se impone sobre él. Los cambios entre un tipo de animación y otro no intentan representar dos mundos, como podría parecer, sino que Cakó los funde constantemente, transformándose de uno al otro como parte de una misma narración continua. Así, esa figura autoritaria se muestra en ambos lugares a través del aprovechamiento estético de las dos técnicas para representar diferentes motivos simbólicos. Las figuras aplastadas y sumergidas también parecen hacer referencia a la autoridad, y las bocas que llegan para vencerle serían una representación de la masa rebelándose e iniciando la revolución contra el tirano. Finalmente, las aves volando que surgen tras la muerte del mismo, son el símbolo de los condenados ahora liberados, y la figura final del personaje mirando el abismo desde ese trono gigantesco para él no deja de referenciar lo sufrido para la revolución y la facilidad de la caída. Teniendo en cuenta el año en el que está hecho el cortometraje y la situación política húngara, no podemos abstraernos de esa voluntad popular que elimina al tirano, asemejándose mucho a lo que ocurría en la Hungría contemporánea, con el pueblo decidiendo dejar atrás el período comunista.

Tras la caída del comunismo, Ferenc Cakó seguiría su labor experimentando con la animación, fundando su propia compañía, CAK Ó Studio, en 1996 y comenzando a dar clases en la Academia Húngara de Artes Aplicadas, además de realizar presentaciones de animación sobre arena en vivo, en las que dibuja sobre una plancha de arena en tiempo real, haciendo evolucionar la historia. También continuó su carrera dedicándose a la ilustración y al diseño.

### 5.5 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES

Si bien el cine húngaro no ha experimentado excesivamente con las teorías del surrealismo, o al menos lo ha hecho en menor medida que otros países analizados en el presente estudio, también es cierto que determinados tropos aparecieron, principalmente en los últimos años

70 y en los 80, dejándose apreciar en algunas producciones. Uno de los primeros directores que podemos destacar a este respecto es István Szabó.

Nacido en Budapest en 1938 en el seno de un familia de doctores convertida al catolicismo –pero perseguida durante la 2ª Guerra Mundial por su ascendencia judía–, Szabó escaparía a la vocación familiar para dedicarse al cine gracias a la inspiración de los escritos de Béla Balázs (Paul, 1994, p.157), llegando a ser considerado uno de los directores más reconocidos en Hungría gracias, entre otras cosas, al Óscar ganado por *Mefisto* (*Mephisto,* 1981) y a la gran cantidad de coproducciones internacionales que ha realizado. Sin embargo, solamente es en algunas de sus primeras obras donde podemos encontrar ciertos elementos que emparentarían su cine con las ideas de otros surrealistas.

Un ejemplo de esto es el anticlericalismo que se desprende de su primer cortometraje, *A Hetedik Napon* (1959), en el que unos peluqueros gastan una broma a un cura haciendo que sea la peluquera quien lo afeite, provocando en él el descubrimiento del deseo. Otro de sus cortometrajes que debemos destacar en este estudio es *Variations on a Theme* (*Variációk Egy Témára*, 1964). En él, primero muestra un listado continuo de elementos relacionados con la guerra, al comienzo a través de imágenes de tanques y luego de elementos expuestos en un museo, aproximándose a ellos con la mirada de un padre y un hijo que los observan, para después llevarnos a una terraza de un bar en la que la camarera va sirviendo las mesas. Al fondo de esta terraza solamente podemos observar un muro, pero de manera paulatina la banda sonora jazzística se va quedando oculta tras el sonido de los pasos de un desfile militar, estableciendo así una dicotomía entre lo que vemos, que es gente disfrutando, y lo que oímos, que es el sonido de la guerra. Mediante la mezcla de elementos, Szabó funde los dos mundos en uno y consigue, a través de lo emocional y lo intelectual, dar un discurso sobre la indiferencia y, como resalta David Paul (1994, p.161), un "grito contra la guerra, una llamada a los ciudadanos contemporáneos para no glorificar el campo de batalla y una súplica para prestar atención a las señales de advertencia del militarismo".

Ya adentrándonos en sus largometrajes, en *Padre* (*Apa*, 1966), si bien la propuesta de Szabó se plantea desde un marco que diferencia bien el mundo real del onírico, debemos hablar de cómo el protagonista, Bence (András Bálint), accede a una modificación de la realidad percibida a través del relato. Desde su niñez cuenta historias sobre su padre asesinado en 1945 que pretende hacer pasar por reales, hasta perder totalmente la noción de lo que ocurrió realmente o lo que surgió como una mentira para sentirse orgulloso de él. De este modo, el film entrelaza secuencias en la realidad presente y se aleja mediante lo que parecen flashbacks a esa realidad que el niño cuenta que vivió su padre. Es interesante y esencial el tener en cuenta que, como apunta John Cunningham (2014, pp.15-16), en este film Szabó no solamente trataba de plantear una obra de ficción sino revisitar y reflexionar sobre la pérdida de su padre tras la 2ª Guerra Mundial, emparentándose con tantos otros húngaros de su generación en este dolor.

**Bence y toda su generación cruzando el Danubio a nado.**
**István Szabó, *Padre* (*Apa*, 1966). Min. 01:27:14.**

Destacan, además, un par de momentos en la fase final del film. Primero, un sueño que tiene Bence en el que la gente le persigue por llevar el abrigo de su padre acusándole de robo, para que a continuación ese abrigo se convierta en una tela inmensa de la que apenas se da zafado y luego Bence acceda a un edificio donde su madre y su novia le indican el camino a una sala en la que soldados

guardan fila junto a una estatua de su padre. Segundo, otra secuencia en el final en la que Bence salta al agua mientras está con unos amigos y se repite a sí mismo que debe cruzar el Danubio para hacer algo por sí mismo y dejar de depender de las historias de su padre, para así convertirse en orgullo de sus nietos. Mientras piensa esto, vemos muchos más jóvenes siguiéndolo a través del río.

De este modo, con el sueño lo que nos representa Szabó es la imposibilidad de Bence para liberarse de la figura paterna y de la idea que tiene de que todo el mundo debería adorar a su padre como él. La otra escena, enmarcada en lo real pero obviamente metafórica, recoge a Bence para colocarlo junto a todo el resto de jóvenes que, en 1956, se vieron en la obligación de luchar por sus ideales e intentar cambiar Hungría, ayudados e inspirados por la lucha que sus padres habían participado apenas una década antes, en muchas ocasiones dejándose la vida.

**La gente haciendo su vida en la calle como si fuesen los recuerdos del edificio. István Szabó, *Álom A Házról* (1972). Min. 03:22.**

En *25 Fireman's Street* (*Tüzoltó utca 25.*, 1973), Szabó sí apostaría por una narrativa mucho más similar a las del surrealismo, aunque esta influencia fuese negada por el director (Cunningham, 2014, p.43). No obstante, el propio Szabó reconoce la estructuración del film a través de pesadillas basadas en la realidad y no en la fantasía (Szabó, 1989, p.36), de modo que debemos hablar aquí de una narrativa correlativa

al surrealismo a través de ideas y tropos semejantes. De todos modos, para entender el film, primero es necesario hablar de un cortometraje hecho un año antes por él, *Álom A Házról* (1972). Su título, traducible como *El sueño de una casa*, resulta bastante explicativo, tanto en relación al contenido del cortometraje como de lo que después lograría en el largometraje.

En *Álom A Házról*, Szabó nos guía por Budapest hasta un edificio, a las puertas del cual se reúnen todos sus habitantes para sus quehaceres en una narrativa que fusiona los espacios interiores y los tiempos mientras nos explica las relaciones de los vecinos a lo largo de los años. De este modo vemos a una mujer casándose y después paseando a su bebé, a una señora mayor muriéndose, al médico atendiendo a los inquilinos o incluso soldados que entran y salen, representando la etapa de la colaboración húngara con el nazismo. De este modo, sin diálogos y con una simplicidad absoluta, reduce y mezcla los tiempos, recopilando en solo 12 minutos varios años en ese espacio callejero, con el edificio y sus habitantes como protagonistas. Un punto de vista que retomará de un modo mucho más complejo en *25 Fireman's Street*, logrando lo que Cunningham (2014) describe diciendo:

> La impresión general es la de un collage de estilo surrealista hecho con secuencias de sueños y recuerdos, muchos de los cuales también sirven como flashbacks, aunque no necesariamente precisos con la realidad. Hay un gran número de hilos narrativos divergentes y superpuestos, en los que las escenas fluyen unas en otras y el tiempo y la geografía son extremadamente fluidos. (p.43)

El largometraje comienza con un texto escrito en pantalla en el que se reflexiona que "nuestra casa es un elemento del pasado, la gente vive aquí en un remolino de memorias. Las decisiones más difíciles de sus vidas llegaron durante la guerra, cuando su humanidad se tuvo que enfrentar a las pruebas más difíciles". De este modo, no solo nos pone sobre aviso de que el film se desarrollará en función de unos eventos narrados a través de memorias entrelazadas y sueños, sino que

también implica una gravedad sobre toda la nación húngara al dar fuerza a la guerra dentro de la ambientación a la que nos vamos a enfrentar.

Comenzamos el film con la presentación de los diferentes inquilinos acostándose en sus lechos, mientras a través de diálogos se nos indica que la noche es especialmente calurosa, con lo cual el sueño de nuestros personajes será difícil y traumático. La entrada al mundo onírico se nos presenta, de este modo, como algo aparentemente bien diferenciado de la realidad y con una separación de la misma. No obstante, la narración comienza a diluir ambos mundos de modo que vemos a una de las protagonistas sumergiéndose en la piscina que es su habitación tras levantarse de la cama, mezclamos varios personajes en varias fantasías eróticas de modo que no nos queda claro a quién pertenecen esos sueños o vemos a una de las mujeres casadas encontrándose a su marido vestido de militar tras una puerta dando una clase a unos niños también vestidos de militares. De este modo, comenzamos a comprender las relaciones entre los distintos personajes a través de sus inconscientes, pasando directamente de lo onírico a lo real sin que lleguemos a diferenciarlo en ningún momento.

Uno de los personajes con mayor peso es Maria (Lucyna Winnicka), cuya obsesión vital gira alrededor de escoger o no con quién casarse. Así, primero duda ante una combinación de dos de sus pretendientes que aparecen ante su cama y, tras esto, la cámara de Sándor Sára, uno de los directores de fotografía más importantes de Hungría,[171] nos deleita con un plano secuencia dentro de un salón, donde toda la historia familiar se muestra desde la perspectiva de Maria, con personajes que entran y salen de plano hablándole, pretendientes que aparecen y se van, personajes que deciden suicidarse en lugar de luchar en la guerra, una sirvienta que opta por emigrar a Canadáj Todo ello fusionando en ese tiempo y espacio varios años de historia, de modo que la memoria se funde en un solo

[171] Además de como director de fotografía, Sándor Sára destacó como director, habiendo llegado a rodar más de 20 títulos entre documentales, cortometrajes y largometrajes. Su primer largo, *The Upthrown Stone* (*Feldobott kő*, 1968), llegaría a estar nominado en el festival de Cannes de 1968, cancelado debido a los eventos de mayo del 68.

momento y nos explica solamente a través de frases muy concretas y precisas todo lo que ocurre. La unión de espacios y tiempos, así como la coreografía del plano secuencia, recuerdan enormemente a lo hecho por Miklós Jancsó en sus films.

Comprendemos a continuación que el montaje nos lleva a otras ensoñaciones de tipo similar: Un personaje que se levanta de la cama y se asusta al ver que todos los objetos de la cocina han desaparecido, otro que escucha llantos de bebé, se levanta y encuentra varios niños pequeños en su cocinaJ Las memorias de lo vivido y la fusión del sueño y lo real hacen imposible definir si esos objetos que faltan de la cocina se refieren al momento en el que la guerra les obligó a deshacerse de sus enseres o si esos niños son fruto de la mente al pensar en los hijos y nietos ya crecidos del personaje.

**Un apartamento convertido en una piscina. István Szabó, *25 Fireman's Street* (*Tüzoltó utca 25.*, 1973). Min. 00:06:36.**

Varias secuencias similares se suceden, hasta que primero vemos la boda de Maria, y luego la guerra hace acto de presencia dotando al metraje de una cierta continuidad temporal más lógica aunque siga optando por la presentación onírica en base a cortes espaciotemporales y símbolos, como un grupo de ancianos con maletas que marchan de manera marcial, presentándose bien como parte de esa población húngara que no dudó en emigrar, bien como los transportados y asesinados en campos de concentración. Es destacable que esta parte recoge la idea del cortometraje *Álom A Házról*, presentándosenos el exterior de la casa con la gente preparándose para la guerra primero, y

luego empleando ese espacio para gran parte de la narrativa, aunque sin llegar al extremo al que llegaba en el corto. Las humillaciones sufridas por los habitantes por parte de los nazis se verán en una secuencia en la cual los personajes femeninos son obligados a pasar una inspección de orificios y, después, tanto hombres como mujeres pasan semidesnudos por una piscina, cargando sus enseres. La oscuridad, el humo y la ambientación, así como el uso de sonido no directo vuelven el plano irreal, otorgándole una dimensión emocional que pretende trasladar al espectador el malestar de los personajes.

También en este tramo vemos cómo Maria ayuda a esconderse a varios vecinos en su ático. Acción que sirve para que sea reconocida después de la guerra como una luchadora y que los demás personajes le pidan el favor de testificar positivamente por otros. En la parte final, con la guerra terminada y la normalidad intentando volver a la vida de los protagonistas, llegan a entremezclarse los tiempos hasta el punto de que vivos y muertos mantienen conversaciones, fundiendo así de manera definitiva el pasado y el presente y sirviendo como plasmación comparativa entre los emigrados, los muertos y los supervivientes.

De todos modos, para el final, Szabó vuelve a la realidad, con los personajes despertándose y dejando claro que toda la narración de la película se ambientaba en el mundo de los sueños. Los personajes, desde la calle, miran hacia el edificio, dando a entender que ese es el lugar en el que reposan sus memorias y el pasado compartido.

Con todo ello, Szabó utiliza una narrativa similar a las ideas del surrealismo, basada en la estructuración propia de los sueños para efectuar un repaso a la vida de estos personajes dentro de la Hungría anterior y posterior a la 2ª Guerra Mundial, empleando metáforas y una historia hilada a través de la ruptura del tiempo y el espacio para centrarse en la subjetividad de lo narrado y percibido por los personajes.

Otro director que también empleó en algunos de sus films principios propios del surrealismo fue András Jeles, en cuyo cine se puede ver claramente la intención de entrar en la psicología de sus personajes y mostrárnosla. Por ejemplo, en su primer largometraje, *Little Valentino* (*A Kis Valentino*, 1979), explicita los pensamientos mediante textos escritos en pantalla, de modo que perturba la

percepción que tenemos de lo narrado. De este modo, aunque no crea ningún tipo de ambigüedad y en alguna ocasión incluso busca un tono literario, lo mostrado en pantalla con imágenes se completa y resulta afectado de manera autoconsciente por esos pensamientos. Por ejemplo, tenemos una secuencia en la que el personaje principal, László (János Opoczki), lee en unos anuncios una oferta para un carrito de bebé. Cuando después se encuentra con su jefe, que lo abronca por no estar allí antes para cargar el coche, vemos en pantalla de nuevo el texto de la oferta. De este modo, si bien la realidad es la del interior del coche, comprendemos de manera efectiva que nuestro personaje está ausente, todavía reflexionando sobre el anuncio, que no tiene nada que ver con el diálogo que se está llevando a cabo. También en otro momento podemos ver que a László le venden un anillo de oro y otro comprador razona para sus adentros que László está siendo timado, tal y como nos temíamos como espectadores. Sin embargo, ese pensamiento queda solamente en el interior porque, tal y como nos indica el texto, podría haberlo dicho si no estuviese negociando algo totalmente distinto.

De este modo, lo que venía a ser una película sencilla, rodada en base al diálogo sin pretensiones y que solamente nos llevaba de la mano de un veinteañero que roba un dinero y emplea el resto del día en vivir cómodamente y gastarlo, se convierte en una reflexión también interna de ese personaje. Por medio de esas pequeñas reflexiones, y gracias a la estilización casi documental de algunos momentos del metraje, se vuelve una obra que rezuma esa pasión por la vida de los jóvenes y el sinsentido vital que podríamos recoger de muestras de la *Nouvelle Vague* o la *Nová Vlna*, pero añadiéndole una pátina de individualidad en la comprensión del universo que les rodea al involucrarnos directamente en el pensamiento de László. Tal y como lo expresó Gábor Gelencsér (2009),

> el film no puede interpretarse en términos metafóricos o metonímicos: su documentalismo se deconstruye a través de la estilización y viceversa. *Little Valentino* creó un nuevo tipo de actitud lingüística hacia el mundo representado, y es por lo que sigue sin poder interpretarse como un "exponente" de crítica social. (p.37)

Es decir: el film, a pesar de una apariencia centrada en la vida de los jóvenes, y más aún en jóvenes de clase baja que tienen que buscar el sustento desde una perspectiva en la que no parece haber un futuro definido ni buscado, no intenta exponer problemática social, sino que prefiere indagar, a través del lenguaje cinematográfico y su capacidad, en el modo de afrontarlo del personaje central del film.

Querríamos destacar, además, una secuencia concreta que, si bien se integra dentro de la diégesis de la realidad narrada en la película, juega magníficamente con la imaginería de un modo metafórico. En un momento determinado Lászlo prende fuego a una papelera que está frente a un bar y se sienta en un banco a mirar cómo arde. Al fondo del parque en el que está el banco hay una iglesia. Mientras él está allí, más tumbado que sentado, la papelera arde y de sus cenizas emerge una figura, parecida a una pequeña estatua clásica en posición de baile. Al mismo tiempo, de la iglesia sale una boda, que pasa desfilando justo al lado de donde está Lászlo. La belleza que surge de la destrucción se muestra por un lado, y la felicidad clásica de una vida en la que Lászlo parece no estar interesado por el otro. El fuego ya había tenido antes una cierta importancia, al aparecer una anciana con el abrigo ardiendo –si bien solamente está echando humo– en su piso, donde se encuentran su madre enferma y su tía anciana, que no deja de increparle aparentando tener algún tipo de demencia senil. Un momento que Jeles deja sin explicar de ningún modo, y que parece funcionar simplemente como elemento grotesco en la realidad que, además, sirve para calmar la ira de su tía, hasta ese momento proyectada hacia él por ser un vago. Como si de pronto esa presencia del fuego le hiciese entender que existen problemas mayores.

Otro de los films más importantes de Jeles es *The Annunciation* (*Angyali Üdvözlet*, 1984). Una adaptación de *La tragedia del hombre* (*Az Ember Tragédiája*), escrita por Imre Madách en 1861 y de la que ya hemos hablado cuando citamos la adaptación que conseguiría llevar a cabo Marcell Jankovics en 2011. La versión de Jeles, o más bien, como define Gábor Gelencsér (2009, p.38), "reinterpretación radical", lleva a pantalla los rasgos básicos de la obra original, escogiendo a niños para interpretar a los personajes y buscando un aire de ensoñación absoluta. Retoma así la idea de la obra de Madách,

en la que Adán visitaba las distintas eras de la humanidad en sueños, pero consigue que la narrativa se asocie más a la idea de ensoñación libre que a la narrativa más convencional de la obra original.

**Los niños observando en la dirección de la máscara de un guerrero. András Jeles, *The Annunciation* (*Angyali Üdvözlet*, 1984). Min. 00:27:08.**

Las secuencias se funden y en ellas Jeles nos obliga a una comprensión de los espacios más basada en los símbolos y en el trabajo formal que en una ambientación realista. Pasamos, junto a Adán, por la Atenas clásica, el imperio Bizantino, la Praga del Renacimiento, París durante la revolución y Londres en la revolución industrial. Si bien Adán reconoce los progresos de la humanidad, la visión que le da Lucifer le hace comprender que esos progresos llevan también al error, apoyándose así en la idea de Madách aunque variando los momentos para revitalizar el texto original y acercarlo al 1984 en el que se estaba rodando la película. El hecho de emplear a niños de 12 años para interpretar la obra consigue, además, crear un efecto grotesco y extraño que, sin embargo, da al film la sensación de hablar no de esos personajes concretos, sino de la humanidad entera a través de actores y actrices que por su edad también transmiten la inocencia de unos Adán y Eva recién expulsados del paraíso. Al

mismo tiempo transmite, de manera muy pesimista, la idea de que la inocencia de los personajes es la de las personas que piensan que el mundo puede llegar a alcanzar un buen final, en el que la igualdad, la fraternidad y la libertad triunfen.

La utilización del entorno onírico para generar el relato y hacerlo avanzar, modificando los espacios pero no los personajes y estableciendo así una lógica de continuidad que nos hace ver la imposibilidad de la esperanza en los sistemas sociales creados por el ser humano, provoca una terrible visión nihilista que se relaciona, de manera obvia, con la realidad húngara en las postrimerías del comunismo. De hecho, esta sería la última película que Jeles conseguiría dirigir hasta 1993, si bien en 1989, justo tras la caída del régimen comunista, se podría ver *Dream Brigade* (*Álombrigád*), que se había rodado en 1983 pero había sido totalmente prohibida por el régimen debido a que, tal y como la definiría András Bálint Kovács (2003, p.163), "utiliza una escritura extrema para deconstruir la ideología política del Partido Comunista y su discurso sobre la vida de los obreros del país".

Existen todavía algunas producciones en las que encontramos momentos muy puntuales que podríamos denominar de ascendencia surrealista, aunque sean a modo de apoyos puntuales a la trama. Es el caso de *El quinto sello* (*Az Ötödik Pecsét*, Zoltán Fábri, 1976). Una película oscura, ambientada en Budapest en 1944, que a través del diálogo y las dudas morales busca transmitir el horror del totalitarismo explicitando frente al espectador los razonamientos del fascismo. Si bien casi toda la narrativa está perfectamente situada en una realidad física plausible y continua, a mitad de metraje Fábri nos deleita con el delirio alcohólico de uno de los protagonistas, László Király (László Márkus), en una secuencia de ascendencia felliniana con la que se nos expresan el sentimiento de culpa y las pulsiones sexuales del personaje.

En esa secuencia, partimos de él razonando que la libertad es hacer lo que se nos antoje, y así entramos en su mente, viendo un cuerpo femenino boca abajo, sosteniendo entre las piernas una bola roja en una referencia a *El jardín de las delicias* de El Bosco (obra que él mismo citaba y de la cual se mostraban planos detalle en la fase

inicial de la película), para ir fusionando este plano con los de mujeres desnudas llenas de joyas columpiándose en lámparas y con su esposa vestida como una santa. Todo esto se mezcla con el pensamiento del personaje, que intenta justificar su conducta pero evidencia que se siente culpable por estar engañando a su pareja. De hecho, en esa ensoñación su esposa le hace mirar un espejo en el que se ve convertido en demonio. Finalmente, desde cámara vemos cómo se dispara a la mujer mientras abre la puerta, y a una amante cuando coge dinero de una caja fuerte. Dinero que, después, cuenta la esposa vestida de santa mientras la amante se columpia detrás, aun en la lámpara.

**Una mujer en el sueño de László Király balanceándose en una lámpara. Zoltán Fábri, *El quinto sello* (Az Ötödik Pecsét, 1976). Min. 01:00:57.**

Fabri busca, con esta secuencia, acercarnos a la capacidad de László para aceptar su culpa al tiempo que sigue justificándose. Si bien no mezcla en absoluto ambas realidades y las mantiene en marcos diferenciados de modo que comprendemos que solamente es una ensoñación, sí emplea símbolos oníricos para ayudarse en la narración del interior del personaje y hacernos comprender que, por mucho que hacia fuera se justifique de manera consciente, a nivel interno el

sentimiento de culpabilidad y el hecho de saber que lo que está haciendo está mal son una realidad.

Ya hemos hablado de Pannónia Filmstúdió como uno de los centros de animación más importantes de Centroeuropa en los epígrafes relativos a Marcell Jankovics y a Ferenc Cakó. No obstante, no se trata de los únicos autores a destacar dentro de la compañía. Por ejemplo, en el cine de Péter Szoboszlay podemos encontrar ciertas influencias que debemos apreciar desde una óptica coherente con las ideas del surrealismo. Desde sus primeros cortometrajes, el director nacido en Diósgyőr en 1937 y parte del estudio desde 1961 siguió unas líneas en las que los juegos con lo visual y las transformaciones que permitía la animación eran una constante. Así, por ejemplo en *Salt Soup* (*Sós lötty*, 1968), en la que la madre de un joven intenta hablarle mal de su enamorada hasta que este termina matándolas y suicidándose, las metáforas visuales se van sucediendo mientras escuchamos el discurso de la madre repitiéndose y perdiendo en calidad sonora, haciéndose inaudible. Dentro de estas metáforas podemos ver un par de palomas que representan a la pareja peleándose o a la cabeza del hijo y marido volviéndose una masa informe mientras se va enfadando y perdiendo la razón. De este modo, el estado de ánimo interno se exterioriza por medio de la modificación de la realidad. Este tipo de narrativas con voz en off y la transformación de personajes y objetos sería común en obras posteriores como *Order in the House* (*Rend a Házban*, 1970) o *Megmutatom, Messziről* (1981). En ellos, las ideas y metáforas se vuelven parte de la imagen, reforzando la narrativa textual y redundando en las formas de lo narrado más que llevándonos a mundos interiores.

No obstante, el cortometraje en el que mayor presencia de ideas surrealistas introdujo Szoboszlay es *Hey, You!* (*Hé, Te!*, 1976). Un film prácticamente sin diálogos –solamente escucharemos la frase del título, "¡eh, tú!"– en el que la narrativa visual se vuelve esencial para comprender lo que ocurre. Así, primero un hombre escapa de alguien que se lo grita antes de comenzar a reír, llegando a un cubículo en el que se refugia. Dentro de ese cubículo intenta protegerse del exterior cerrando la puerta con objetos (una mesa, una silla, una plantaǰ) que

terminan reduciéndose en forma de un ramo de flores y desapareciendo. Entonces, el personaje consigue escapar hacia el fondo del cubículo, que se expande para representar una casa. El miedo le alcanza cuando observa por una ventana el exterior y un río comienza a fluir desde la ventana al interior de la vivienda. Cuando intenta aplastar con el zapato una oruga, ésta se convierte en mariposa, revoloteando y representando la libertad. De hecho, la mariposa es un elemento común en varios cortometrajes de Szoboszlay, sirviendo como unión de mundos fantásticos. A esta le grita "¡eh, tú!", provocando que combustione. Conociendo el nuevo poder de las palabras, el personaje destruye la vivienda en la que está encerrado, sale a la calle y termina por organizarse con otros individuos para amedrentar y atosigar a otro personaje en el final.

**El personaje destrozando una pared al aparecer el rostro de la Mona Lisa. Péter Szoboszlay, *Hey, You!* (*Hé, Te!*, 1976). Min. 04:47.**

El personaje, siendo atacado y señalado de ese modo para al final tornarse en alguien que ataca a un tercero al hacerse fuerte, representa cómo los integrismos llevan a la violencia. De hecho, en el proceso en el que el protagonista estaba dentro de su casa aterrado, incluso llega a destruir las 6 caras que forman el cubo después de que en ellas

aparezca la cara de la Mona Lisa. La renuncia a la belleza, el miedo a lo exterior y la paranoia que esto provoca terminan por ser su modo de liberarse y caer en la misma intolerancia que parecía ser el origen del ataque sufrido al comienzo en esta historia circular. Una historia que no deja de tener lógica desde una perspectiva crítica con los regímenes totalitarios y con la venganza en los cambios ideológicos del país, del mismo modo que ocurrió en Hungría. En palabras de Zoltán Varga (2008, p.247), "es una aterradora discusión sobre la desintegración de la individualidad y la megalomanía que conduce a la demolición colectiva".

**Un collage a través del que podemos entender el progreso humano y los golpes que recibe de él lo tradicional. Sándor Reisenbüchler, *Barbárok Ideje* (1970). Min. 01:41.**

Los trabajos de Sándor Reisenbũchler deberían ser también, al menos, mencionados en nuestro estudio. Autor de cortometrajes experimentales de animación, lo imaginativo de sus propuestas lleva a ver, habitualmente, diferentes técnicas de representación mezcladas. Dentro de su faceta más influenciada por el surrealismo podemos destacar *Barbárok Ideje* (1970), donde a través de collages podemos apreciar la evolución de la sociedad y la complejidad tecnológica, desde los entornos primitivos hasta la llegada de ciudades, la

conquista del espacio y, finalmente, la guerra. Sin apenas movimiento interno de los collages –salvo algunas pinceladas en momentos concretos– y jugando principalmente con el movimiento de la cámara sobre ellos y con la fuerza de la banda sonora, lo rico de la representación funciona a modo de enlaces mentales automáticos, obligándonos a leer múltiples referencias de corte pop mientras el montaje se sucede velozmente.

En otros cortometrajes también experimentaría con la animación más tradicional, si bien buscando siempre un aspecto único y colorista. Destaca en su filmografía *Kidnapping of the Sun and the Moon* (*A Nap és a Hold Elrablása*, 1970), donde se nos cuenta la historia de un dragón que llega para atacar un pueblo y robar la luz de los astros, y cómo el pueblo lucha contra él. Si bien la historia bebe de elementos folklóricos y la narración es bastante directa y meridiana, la puesta en escena a través de dibujos esquemáticos y coloristas consigue crear un efecto que trae este cortometraje a la vanguardia visual del momento. Otro ejemplo de este estilo sería *Adiós, pequeña isla* (*Isten Veled, Kis Sziget*, 1987), en la que se nos mostraría la destrucción por culpa del progreso humano de una isla en la que la naturaleza es casi virgen. No obstante, si bien estos trabajos son tremendamente imaginativos en lo visual, sería difícil clasificarlos dentro de una línea surrealista, aunque podamos apreciar alguna ascendencia o alguna influencia.

Miembro destacado dentro de las artes gráficas húngaras, István Orosz es otro de los directores que experimentaron con la animación dentro de Pannónia Filmstúdió para buscar nuevas líneas de expresión. Si bien su primer cortometraje, *Silence* (*Csönd*, 1977), es una animación a través de cut-out que nos explica el devenir de la 1ª Guerra Mundial y la emigración provocada generando una mirada nada halagüeña al siglo XX en Centroeuropa, sería en su siguiente obra en solitario, *Towards to the Salt Celler* (*A Sótartó Felé*, 1978) donde el surrealismo haría acto de presencia de un modo más evidente. Se trata de un cortometraje en el que un personaje sentado a la mesa intenta alcanzar el salero, encogiendo y entrando en una dimensión en la que el objeto de su deseo se ve a lo lejos como un faro a alcanzar tras atravesar llanuras baldías. Si bien la parte inicial está

rodada como imagen real, cuando el personaje accede a esa nueva dimensión imaginaria que representa su lucha para conseguir el salero, la película se convierte en una obra de animación.

El espacio en el que se desarrolla esta pelea por la sal podría verse en un principio como un símbolo de los objetos de la mesa o directamente de las dificultades a la hora de alcanzarla, pero Orosz abandona toda pretensión al respecto y el terreno presenta, además de botellas o cubiertos de tamaño ciclópeo, montañas, rocas y peligros como arenas movedizas. El personaje incluso se sube a un coche que encuentra allí, y mientras sufre su viaje, el salero se yergue sobre la línea del horizonte como un imposible al que acceder. Así, Orosz une el posible mundo de la imaginación, ese mundo imposible y maravilloso en el que el personaje se sumerge, con el de la realidad de un modo fluido, llevándonos en brazos de lo imaginativo para esa prueba imposible que era para el personaje el hecho de alcanzar el salero.

**El personaje caminando por las tierras baldías de la mesa. István Orosz, *Towards to the Salt Celler* (*A Sótartó Felé*, 1978). Min. 03:10.**

Una mayor representación del sueño lo supone *Private Nightmare* (*Álomfejtő*, 1980), cortometraje en el que Orosz profundiza en la narración directa de un sueño. En él, los objetos se van transformando con la magia de la animación, aprovechando para ello perspectivas imposibles y forzadas, saltando automáticamente de un espacio u objeto a otro de modo que, por ejemplo, de una banda adhesiva para cazar moscas veamos de repente el borde, que se transforma en una ventana por la que se asoma una anciana, un bigote que se nos muestra se metamorfosee en un insecto o un inodoro visto en perspectiva cenital pase a convertirse en la gorra, también vista desde encima, de un hombre. Las asociaciones automáticas que conforman la narración, que combina estas transformaciones con la voz en off, se convierten en el *leitmotiv* del cortometraje, que en ocasiones nos muestra al protagonista del sueño despertándose.

**Los pájaros, en pleno proceso de transformación en unos ojos. István Orosz y Dóra Keresztes, *Magic* (*Garabonciák*, 1985). Min. 00:59.**

Este tipo de transformaciones son similares a las que el propio Orosz crearía junto a la directora Dóra Keresztes en esa misma época, también para Pannónia. La primera de ellas daba como resultado

*Moon Film* (*Holdasfilm*, 1977), un cortometraje en el que el dibujo de corte infantil –tradicional de Keresztes– genera una serie de asociaciones de un modo evidente al crearse mediante transformaciones delante de la pantalla, como por ejemplo una barca que se funde para metamorfosearse en un caballo. El cortometraje intenta una narración basada en los cortes y fundidos entre motivos para acercarnos a una historia de ascendencia feérica en la que unos amantes luchan por defenderse de unas brujas, del mal que intenta quitarles la felicidad.

Más centrado en las asociaciones estaría otro cortometraje dirigido a cuatro manos entre Orosz y Keresztes, *Magic* (*Garabonciák*, 1985). En él, podemos asistir a cómo unos pájaros se convierten en unos ojos y terminan por completar una cara, o cómo la pierna de un hombre se convierte en un camino para un gato y después en el cielo de la ciudad, sobre el cual podemos ver una cara perversa acechando. La línea de las metamorfosis genera una poética visual única, basada nuevamente en las asociaciones libres de ideas y el desarrollo narrativo casi automático, recogiendo sus ideas del folklore y los cuentos infantiles húngaros.

Posteriormente, los dos directores volverían a trabajar juntos, pero ya con una intención más cercana a la narración histórica de leyendas en *Golden Bird* (*Aranymadár*, 1989). Del mismo modo, en su carrera en solitario dentro del período comunista, Orosz aun dirigiría un cortometraje sobre la emigración de corte documental –aun sin abandonar totalmente la vanguardia en su forma– titulado *Ah Amerika!* (1984) y volvería a la experimentación con las transformaciones en *Mind the Steps!* (*Vigyázat Lépcső!*, 1989), donde juega con las perspectivas propias de M. C. Escher para representar lo que acontece dentro de una escalera, terminando con cierto humor al presentar cómo chocan dos armarios que están siendo transportados por culpa del cambio de perspectiva, justo antes de mostrársenos una pelota cayendo eternamente por los escalones típicos de los diseños del artista neerlandés. Un cortometraje que, si bien se centra en el juego de las perspectivas, autores como Zoltán Varga (2015, p.134) no han dudado en tildar de ser "una visión laberíntica kafkiana de la vida diaria durante la dictadura comunista".

Otro autor centrado en la animación que debemos destacar es Ottó Foky. Si bien la mayor parte de su producción se trata de productos televisivos orientados al público infantil, su talento a la hora de realizar trabajos en stop-motion también le permitió crear algunas obras de imaginería surrealista. Un ejemplo de ello es *A School for Clowns* (*Bohóciskola*, 1965), donde el personaje protagonista sueña con llegar a ser un payaso pero al intentarlo se da cuenta de que es más duro de lo que pensaba, pasando la realidad narrativa a ser una visión de su imaginación, de tal modo que las prácticas diarias "contienen elementos definitivamente irracionales" (Varga, 2015, p.126).

Más sobrio sería el cortometraje *Ellopták a Vitaminomat* (1966), donde un guante de cuero y otro de boxeo entran en una habitación para robar una manzana. Tras conseguirlo –no sin antes romper el bote de cristal que la contenía– serán perseguidos por una linterna, una lupa y otros elementos similares que se asocian con la vigilancia. Mientras los guantes llevan la fruta a una especie de engendro mecánico, la autoridad la recupera para llevársela a un niño de carne y hueso que rompe con la animación stop-motion y se la come. El hecho de otorgar vida a objetos inanimados, esencial para la stop-motion, ya hemos visto que es un recurso habitual en otros animadores incluidos en este estudio, y una técnica ampliamente relacionada con el surrealismo cinematográfico. Lo principal con lo que sorprende aquí Foky, además de la perfección en la animación, está en la síntesis de los caracteres de sus personajes a través de los objetos que son. Por ejemplo, que los ladrones sean un guante de boxeo y otro de cuero referencia a la arquetípica pareja de ladrones compuesta por el bruto y el inteligente y fino, mientras que el hecho de que la vigilancia sea llevada a cabo por una linterna no hace sino referenciar a los vigilantes de seguridad reales a través de su herramienta principal. El final, con el niño devorando la manzana, consigue dar un giro a todo lo que hemos visto acercándonos a una visión del cortometraje a través del juego infantil.

Otro trabajo de Foky que merece ser citado es *Scenes With Beans* (*Babfilm*, 1975). En él, a través de la animación de habas, el director nacido en Sárhida nos acerca a una reflexión sobre la sociedad contemporánea. La historia comienza cuando una nave espacial llega a

un planeta con forma de bolla de pan y comienza a observar a sus habitantes: se trata de habas que reproducen a la perfección la sociedad humana, desde el campo hasta la ajetreada vida en la ciudad, por la que circulan vehículos representados por latas de conservas o embalajes de medicinas para las ambulancias entre casas construidas con cajas de productos variados. Las habas también tienen sus conflictos, mostrándosenos accidentes, robos e incluso la muerte de un trabajador al caer desde lo alto de un edificio o manifestaciones represaliadas por la policía, controlando a las masas por medio de un sifón. La figura del observador es neutral, y nuestra vista se suma a la suya hasta que las habas, a través de un telescopio, consiguen ver la nave espacial. Momento este en el que construyen un cohete para atacarla y expulsarla de la órbita de su planeta.

**Habas ante un accidente. Ottó Foky, *Scenes With Beans* (*Babfilm*, 1975). Min. 00:57.**

Foky juega aquí con la ironía a través de la extrañeza que supone utilizar alimentos y objetos de uso común como espejo de nuestra sociedad. El utilizar habas, cajas, envases de todo tipo o peines en lugar de objetos que puedan tener una relación directa con la realidad le da alas para poder establecer una crítica enorme, presentando sin demasiado peligro el abuso policial en la manifestación, o

directamente viendo cómo la expulsión del observador se produce sin siquiera intentar descubrir quién es o qué intenciones tiene, haciendo ver una sociedad cerril y asustadiza. Mentalmente, crea la sensación de estar atendiendo a una reflexión de la realidad, a pesar de que la similitud antropomórfica sea nula.

También dentro del mundo de la animación más comercial podemos encontrar algunas muestras de surrealismo. Destaca, sobre todo, *Hugo el hipopótamo* (*Hugó, a Víziló*, Bill Feigenbaum y József Gémes, 1975), hecho en régimen de coproducción con Estados Unidos gracias a Pannónia Filmstúdió y al permiso de las autoridades húngaras. En ella, aprovechando el hecho de que se trata de un film orientado al público infantil, Feigenbaum y Gémes dan rienda suelta a la imaginación de manera libérrima, ofreciéndonos secuencias que beben de la psicodelia para mostrarnos, por ejemplo, al protagonista Hugo, una cría de hipopótamo, escapando con su amigo humano de un ataque llevado a cabo por hortalizas gigantes hasta llegar volando a un planeta con forma de coliflor o a toda la familia de Hugo siendo asesinada tras adoptar forma de nubes, en un momento simbólico que hace, si cabe, más duro el impacto de sus muertes.

**Hugo y su amigo refugiados tras las hojas de una lechuga gigantesca. Bill Feigenbaum y József Gémes, *Hugo el hipopótamo* (*Hugó, a Víziló,* 1975). Min. 01:00:57.**

Se trata, además, de fragmentos que se cruzan con la realidad en la que viven los personajes, estableciendo así una entrada en lo onírico e imposible de manera continua y consiguiendo que la fantasía de esas secuencias modifique la comprensión de las situaciones violentas en las que se desarrollan. Por otro lado, en varios momentos musicales también podemos encontrarnos con elementos más propios del onirismo, si bien en las partes musicadas tienden a funcionar más como muestras de simple estética onírica y fuera de toda intención narrativa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# 06. YUGOSLAVIA

## 6.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN

A la hora de plantear Yugoslavia como un territorio centroeuropeo nos topamos con un problema esencial: el hecho de que la mayor parte del ya extinto estado se encontraba demasiado al sur como para poder considerarse Centroeuropa. Además, si bien en la mayor parte del siglo XX se trató de un estado unido, debemos tener en cuenta que era un estado federal con grandes diferencias entre sus repúblicas, hasta el punto de que existía el dicho de que Yugoslavia lo formaban seis repúblicas, cinco naciones, cuatro culturas, tres lenguas, dos alfabetos y un estado. Por ello, nuestra opción es la de coger las dos repúblicas tanto históricas como posteriores a la disolución yugoslava en los años 90 que se sitúan al norte del estado federal. Así, bajo este epígrafe de Yugoslavia nos referiremos solo a aquellas producciones que podamos considerar procedentes de Croacia o de Eslovenia, y hablaremos únicamente de esas dos repúblicas, salvo apuntes contextuales excepcionales.

### 6.1.1 Historia política de Croacia y Eslovenia

Durante el Imperio Romano, los croatas se situaban en las provincias de Dalmacia y Panonia (Goldstein, 1999, p.15). De este modo, para hablar del origen de lo que hoy en día conocemos como Croacia hay que mencionar la unión de ambas provincias en el siglo X bajo el mandato de Tomislav, de la dinastía Trpimirović, convirtiéndose en el primer rey de la historia de Croacia. Tras la muerte de Stjepan II en 1091, la dinastía Trpimirović se extinguía, y San Ladislao I de Hungría reclamaba el trono. Sin embargo, se encontraría con opositores, desencadenándose una guerra que duraría hasta que la unión entre ambos reinos se produjese en 1102, ya con el sobrino de Ladislao, Colomán el Bibliófilo, como regente de Hungría (Magaš, 2007, p.51). Desde este momento se iniciaba una unión entre Hungría y Croacia que duraría hasta 1526, cuando el Parlamento

croata tomaba posición en la lucha entre las dos casas aspirantes al trono húngaro y decidía mantenerse bajo la dinastía de los Habsburgo con la petición de protección contra los ataques otomanos, ante los cuales desde finales del siglo XV Croacia estaba perdiendo territorios y que gran parte de la nobleza húngara comenzaba a apoyar (Goldstein, 1999, p.34). Esta protección de la dinastía Habsburgo se mantendría hasta 1918. Eso sí, a partir del siglo XIX comenzaría un proceso de impulso del nacionalismo croata, que se derivaría en los intentos de evitar la germanización y la hungarización que el territorio sufría. De este modo, en 1848 apoyaría a Austria durante la revolución dentro de lo que devendría el Imperio Austrohúngaro, reclamando un trato favorable para Croacia, Dalmacia y Eslavonia en cuanto a autonomía respecto a Hungría, que desde la eliminación del Consejo Real de Croacia en 1779 había comenzado a considerar a Croacia parte de su territorio, más que un reino aliado (Goldstein, 1999, p.52).

En cuanto a la historia de Eslovenia, si bien no se puede hablar del territorio bajo ese nombre hasta el siglo XIX, sí se considera que existen asentamientos de eslavos al oeste de los Alpes desde el siglo VI. Ya en el año 595 se encuentran registros del territorio ocupado, bajo el nombre de Provincia Sclaborum, que desde el año 623 formaría parte del Imperio de Samo. Tras la caída del Imperio, una parte de la provincia llamada Carantania se mantendría independiente. La presión de los ávaros desde Panonia hizo que Carantania se aliase con los bávaros para combatirlos, convirtiéndose al cristianismo e incorporándose al Imperio Carolingio.

Así, muchos de los restantes asentamientos de lo que hoy es Eslovenia terminarían por formar parte de Hungría desde el siglo X, con algunas de sus provincias dentro del Sacro Imperio Romano, convirtiéndose en terreno habitual en las contiendas de los siglos siguientes para, en el siglo XIV, pasar a depender del Imperio de los Habsburgo la mayoría del territorio esloveno. Tanto las guerras contra los Otomanos como las ocurridas entre los Habsburgo y la República de Venecia se lucharon en gran medida en tierras eslovenas, dando pie a una compleja historia fronteriza entre el siglo XV y el XVII, consiguiendo desde entonces una paz relativa. Aun así, entre 1805 y 1813 fue parte de las Provincias Ilirias del Imperio Francés

napoleónico, con capital en Liubliana. Esto sirvió para comenzar a crear un sentimiento nacionalista y de autoconsciencia territorial, llegando al punto de existir un movimiento durante la Revolución de 1848 que solicitaba la unión del territorio de Eslovenia dentro del Imperio Austrohúngaro. Aunque esta iniciativa fracasó, su existencia fue fundamental para continuar planteando la unión entre los pueblos eslavos que daría pie a la formación de Yugoslavia tras la 1ª Guerra Mundial.

La desarticulación del Imperio Austrohúngaro tras la 1ª Guerra Mundial significó el comienzo de la unión de los territorios que después se convertirían en Yugoslavia. Tanto Croacia como Eslovenia habían sufrido importantes pérdidas en la guerra, además de abusos por parte de las autoridades austrohúngaras una vez se disolvió el Parlamento. De este modo, ante la derrota de los Habsburgo las regiones suroccidentales del Imperio se unieron en el Estado de los Eslovenos, Croatas y Serbios, que duraría del 29 de octubre de 1918 al 1 de diciembre de ese mismo año para después convertirse en Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, gobernado por Pedro I de Serbia y después por su hijo el príncipe regente Alejandro, de la dinastía Karađorđević. En la posición de Primer Ministro, en un inicio se iba a colocar de manera provisional al Primer Ministro de Serbia en aquel momento, Nikola Pašić. Sin embargo las presiones para evitar una dependencia tan marcada de Serbia hicieron que finalmente fuese elegido Stojan Protić, uno de los líderes del Partido Radical de Pašić, en lugar del propio Pašić.

Tras las elecciones llevadas a cabo el 28 de noviembre de 1920, ganadas por el Partido Demócrata seguido por el Partido Radical, las dificultades surgieron en el Parlamento. Por un lado, el Partido Republicano Campesino Croata se negaba a aceptar las condiciones de inclusión de Croacia en el Estado (Goldstein, 1999, p.118). Por otro, el Partido Comunista era ilegalizado por el Gobierno tras el asesinato del Ministro de Interior Milorad Drašković (Goldstein, 1999, p.118), y la organización como monarquía presentaba aun muchos rechazos en el Parlamento. En este clima, la coalición entre el Partido Radical y el Partido Demócrata proclamaría como Primer Ministro a Nikola Pašić, ahora sí ratificado por la cámara parlamentaria el 1 de enero de 1921.

En ese mismo año, en la votación del 28 de junio, nacería la Constitución de Vidovdan (del día de San Vito), que se aplicaría hasta el 6 de enero de 1929. En ella, entre otras cosas se eliminaban las separaciones regionales previas a la 1ª Guerra Mundial y se dividía el país en 33 provincias (*óblasts*).

A lo largo de los años 20, la división entre las provincias que formaban el reino fue la protagonista política, con Stjepan Radić, líder del Partido Campesino Croata llegando a ser encarcelado, aunque después de su liberación volviese a la actividad política. La tensión llegó a tal intensidad que el 20 de junio de 1928 el miembro del Partido Radical Puniša Račić disparaba en el Parlamento contra los miembros del Partido Campesino Croata, asesinando a Pavle Radić y Đuro Basariček e hiriendo de muerte a Stjepan Radić, además de disparar también contra otros dos diputados, Ivan Pernar e Ivan Granđa, heridos de menor gravedad. Radić moriría poco después, el 8 de agosto, y la situación política en el Parlamento se haría absolutamente insostenible, con los miembros de la oposición negándose a asistir a las sesiones mientras también negaban la validez de la cámara, al tiempo que el gobierno se oponía a investigar el crimen, asumiendo el discurso de que Račić había actuado en solitario (Nielsen, 2014, p.59).

La excusa de la inestabilidad política sería perfecta para que el 6 de enero de 1929 el rey Alejandro aboliese la constitución y comenzase una dictadura personal, denominada Dictadura del 6 de enero (*Šestosiječanjska Diktatura*), cambiando el nombre del reino por el de Reino de Yugoslavia. Las 33 ó*blasts* pasaban ahora a ser 9, llamadas *banovinas*. Durante el período la oposición fue detenida y, en algunos casos, tuvieron que exiliarse como ocurrió a Svetozar Pribićević, que había sido uno de los ideólogos de la unión de Yugoslavia (Bennett, 1997, p.35), o el de Ante Pavelić, que después lideraría el movimiento ultranacionalista croata Ustaša. En septiembre de 1931 el rey presentaba la nueva constitución, que le otorgaba todo el poder ejecutivo. Sin embargo, el 9 de octubre de 1934 Alejandro I de Yugoslavia sería asesinado en Marsella por el revolucionario búlgaro Veličko Kerin (alias Vlado Černozemski), perteneciente a la Organización Interna Revolucionaria de Macedonia, en colaboración

con Ustaša (Nielsen, 2014, p.237). Según los testigos presenciales, las últimas palabras del rey al morir serían "*Čuvajte mi Jugoslaviju*"[172] (Nielsen, 2014, p.237), lo cual daría pie a la intención posterior de mantener el régimen e incluso endurecerlo por parte de sus seguidores.

Como el hijo de Alejandro, Pedro II, todavía tenía 11 años, su ascenso al trono fue controlado por una regencia, liderada por el príncipe Pablo, primo del rey asesinado. El príncipe Pablo intentaría por todos los medios mantener unido el reino, lidiando especialmente con la difícil situación de Croacia y el creciente nacionalismo que se respiraba en la república. Para esto, el príncipe incluso pidió ayuda al Papa para regular las relaciones con la población católica de Croacia (Bennett, 1997, p.39). Las tensiones entre Serbia, Croacia y la dictadura continuaron a lo largo de los últimos años de la década, de modo que irónicamente se apaciguarían las tensiones territoriales entre ambas repúblicas para hacer frente contra el enemigo común. Debido a esto el príncipe Pablo intentaría mediar, encargando al Primer Ministro Dragiša Cvetković la búsqueda de un pacto con el líder del Partido Campesino Croata, Vladko Maček. Este pacto, que se conoce como el pacto Cvetković–Maček, crearía la *banovina* de Croacia en 1939 a partir de los territorios de las *banovinas* Sava y Litoral, añadiéndole territorios de las *banovinas* Drina, Dunav y Zeta, manteniendo la capital de Sava en Zagreb. Sin embargo, el pacto solamente duraría dos años y no llegaría a funcionar de manera efectiva.

Debido a su posición fronteriza rodeada por Italia, Austria, Hungría, Rumanía, Bulgaria y Albania –todos ellos países alineados con el Eje–, la llegada de la 2ª Guerra Mundial hizo temer en Yugoslavia una posible invasión de su territorio. Debido a esto el 25 de marzo de 1941 Yugoslavia firmaría el Pacto Tripartito del Eje, alineándose con las fuerzas fascistas. Sin embargo, al día siguiente comenzarían las protestas ciudadanas en las calles de Belgrado, y el día 27 un golpe de estado militar ayudado por las fuerzas inglesas pondría como Primer Ministro a Dušan Simović, que anulaba la firma del Pacto Tripartito, comenzando a negociar con la URSS y Gran

[172] Mantened mi Yugoslavia.

Bretaña. En respuesta, el 6 de abril Alemania optaría por atacar simultáneamente Yugoslavia y Grecia, dando por completada la invasión 11 días después, el 17 de abril. Hitler, que no tenía un plan estratégico para el control de Yugoslavia al haber sido una decisión repentina, decidió repartir sus territorios entre sus fuerzas aliadas, quedando Eslovenia, por ejemplo, dividida entre Alemania, Italia y Hungría. Otros territorios, como Croacia, la Serbia interior, parte de Voivodina o Bosnia-Herzegovina, sin embargo, necesitarían la cooperación de gobiernos títere en su interior. De este modo, en Croacia fue Ante Pavelić, el líder de Ustaša, quien accedería al puesto de Primer Ministro, declarando el Estado Independiente de Croacia el 10 de abril de 1941, que incluía, además de los territorios croatas, a Bosnia-Herzegovina dentro de sus fronteras. Desde la llegada del régimen de corte fascista daría comienzo la persecución a serbios además de a judíos, gitanos y comunistas, estableciéndose una operación de limpieza étnica.

En el interior de Yugoslavia la lucha antifascista de los partisanos era liderada por Josip Broz, Tito. A medida que sus tropas iban ganando terreno frente a las fuerzas del eje, ya se iba estructurando su gobierno comunista. De este modo, Tito declaró en 1943 la Yugoslavia Federal Democrática, que en 1945, tras la retirada de las fuerzas alemanas, se transformaría en la República Federativa Socialista de Yugoslavia, tras confirmarse las fuerzas en el poder en las elecciones del 11 de noviembre, legitimando a Tito como Primer Ministro el 29 de noviembre, y permaneciendo como gobernante del país hasta su muerte en 1980.

Si bien en un comienzo la Yugoslavia de Tito estaba posicionada con la Unión Soviética, pronto comenzaron las tensiones entre Stalin, que quería considerar a Yugoslavia como un país satélite, y Tito, que veía más cercana la idea de ser un país aliado. Además, desde Moscú se consideraba que la forma de gobierno de Yugoslavia no era ortodoxa desde una óptica marxista-leninista, y desde Yugoslavia que el gobierno soviético no daba suficiente poder a los trabajadores debido a su excesiva burocratización (Bennett, 1997, p.60). De este modo, en 1948 se haría efectiva la separación de Yugoslavia del bloque soviético, comenzando un período de 7 años, hasta 1955,

conocido como el Período del Informbiro, que se caracteriza por la intención de la URSS de invadir Yugoslavia, mientras que Yugoslavia comenzaba a recibir ayudas del bloque occidental, especialmente de EEUU a partir de 1949, aunque negándose a entrar en la OTAN en 1953 y terminando así también el pacto con los americanos. De este modo, Tito convirtió a Yugoslavia en un país no situado en ninguno de los dos bloques que definirían la guerra fría, negándose a firmar también el Pacto de Varsovia y uniéndose al Movimiento de Países No Alineados, establecido de hecho tras la Conferencia de Belgrado en septiembre de 1961.

Con su postura, distanciada del modo soviético de comprender el comunismo, la política interna de Yugoslavia se centró en un mayor autocontrol de los trabajadores y del reparto de los beneficios, favoreciéndose el desarrollo del sector industrial desde el gobierno y dando a los trabajadores posibilidades de asociarse libremente. Las diferentes repúblicas tenían libertades de organización interna, pero aun así el nacionalismo croata dio pie en 1971 a la denominada Primavera de Croacia, en la que surgió un movimiento cultural y político que intentaba escapar de la unificación yugoslava. Esto provocaría la acción del gobierno de Tito, disolviendo las manifestaciones con el uso de la violencia y terminando por hacer una purga dentro del Partido Comunista de Croacia. No obstante, en 1974 muchas de las peticiones de los croatas se aplicarían, dando una mayor autonomía a las repúblicas a través de una nueva constitución firmada el 21 de febrero.

La muerte de Tito el 4 de mayo de 1980 a los 87 años supondría un golpe dentro de Yugoslavia, debido a la importancia de su figura como líder desde la 2ª Guerra Mundial. Desde 1971, y con la reordenación de la constitución de 1974, se establecía que la presidencia de Yugoslavia se llevaría a cabo a través de una presidencia colectiva, con representantes de cada una de las repúblicas. Hasta la muerte de Tito era él quien dirigía esa presidencia colectiva, pero tras su fallecimiento se decidió escoger el cargo año a año, de manera rotatoria. No obstante, en 1981 comenzaron las protestas estudiantiles en Kosovo reclamando mayor autonomía, obligando al comité bajo presidencia de Cvijetin Mijatović a declarar

el estado de emergencia el 2 de abril durante una semana. Las tensiones nacionalistas seguían siendo una constante dentro del país, especialmente desde las repúblicas de Croacia y Eslovenia, donde se solicitaba una mayor descentralización del régimen, oponiéndose principalmente a Serbia, donde la opinión era más conservadora y centralista.

Además, la deuda fiscal asumida a lo largo de los años 80 puso de manifiesto los problemas sociales. El croata Ante Marković, último Primer Ministro de Yugoslavia, comenzó a plantear a partir de 1989 la adopción de la economía de mercado, pero el aumento del desempleo hizo perder la fe en su proyecto y finalmente la Federación se desharía en 1990, cuando los representantes de Eslovenia y Croacia, Milan Kučan e Ivica Račan respectivamente, abandonaban el 14º Congreso de la Liga de Comunistas de Yugoslavia. Así, en 1990 las repúblicas independientes efectuaron elecciones multipartidarias, ganando las fuerzas nacionalistas tanto en Croacia como en Eslovenia, y derrotando en las elecciones a los Partidos Comunistas. Ambos países se declaraban independientes el 25 de Junio de 1991, tensándose la cuerda con las restantes repúblicas hasta el punto de comenzar la cruenta guerra que definiría los años 90 en todo el territorio de los Balcanes.

### 6.1.2 Vanguardia y surrealismo en Croacia

La presencia del arte moderno en Croacia podemos encontrárnosla ya a comienzos del siglo XX. Un ejemplo claro serían los pintores croatas que estudiaron en la escuela de Bellas Artes de Múnich entre 1905 y 1910, formando lo que se dio en llamar *Círculo de Múnich* (*Münchenski Krug*), cuyos integrantes eran Josip Račić, Miroslav Kraljevic, Vladimir Becić y Oscar Herman. El estilo de los cuatro, si bien fue evolucionando por separado, estuvo en un principio influenciado por el impresionismo, pasando luego Račić y Herman hacia el expresionismo. De este modo, sus pinturas se consideran habitualmente fundamentales para la introducción del arte moderno en los círculos croatas.

En este período inicial debemos destacar también la aparición de otro grupo que dio pie al arte moderno y a la entrada de las

vanguardias a Croacia, la sociedad *Medulić*, aparecida en Split y encabezada por el escultor Ivan Meštrović, proveniente de la escuela de Viena y que exploraría su arte a través del simbolismo y del *art-nouveau*. Los miembros de esta sociedad *Medulić* producían un arte que bebía de las nuevas tendencias europeas, pero buscando una raíz croata profundamente politizada, de modo que integrase un mensaje nacionalista, como se destaca en cuadros de Mirko Rački o Ljubo Babić.

Ya en los años 20 destaca la existencia de la revista *Zenit* y el movimiento creado a su alrededor. Centrada en el arte de vanguardia, la revista fue editada por el poeta y escritor Ljubomir Micić entre 1921 y 1926, primero en Zagreb y, después de su prohibición en 1923, en Belgrado. A raíz de la publicación debemos destacar el nacimiento de un *ismo* propiamente croata: el *zenitismo*, que combinaba ideas del expresionismo, el arte abstracto y el dadaísmo al tiempo que aceptaba la influencia del cubismo y del futurismo, abrazando de este modo las nuevas artes europeas y desarrollando sus ideales y manifiestos a través de la publicación de Micić. Siguiendo una de las descripciones que su autor hacía del *zenitismo*, podemos describirlo de este modo:

> El despertar de las fuerzas elementales y vitales del trabajo, (...) energía en conflicto permanente con el apestoso problema de la impotencia cultural, (...) libre de todas las trazas de simbolismo, de toda la joyería fraseológica: el pensamiento es como una máquina, el trabajo es un mecanismo. (citado en Levi, 2012, p.11)

Entre los autores destacados de la publicación, además del propio Micić debemos hablar de los poetas dadaístas Marijan Mikac y Dragan Aleksić, el pintor expresionista Vilko Gecan, el poeta y pintor, además de hermano de Ljubomir Micić Branko Ve Poljanski (alias de Virgilije Micić), el arquitecto Josip Seissel, que como artista y diseñador constructivista y surrealista firmaba bajo el pseudónimo Jo Klek, o los pintores constructivistas eslovenos Avgust Černigoj y Eduard Stepancic.

Si bien el movimiento zenitista se mantuvo relativamente unido en sus ideales de trabajo, conformándose como la principal vía de

publicación para los artistas de vanguardia, también hemos de tener en cuenta sus escisiones. Por ejemplo, el ya citado Dragan Aleksić formaría un grupo de dadaístas puros junto a Dragan Sremac, Vido Lastovo, Slavko Stanic, Mihailo S. Petrov y Anthony Milinkovic, con la intención de organizar un movimiento en Croacia y el resto de Yugoslavia, inspirado por su contacto con el grupo de vanguardia checoslovaco *Devětsil* y con Tristan Tzara, creando el término *Yugo-Dada* para definir su estilo de dadaísmo. Sin embargo, Ljubomir Micić vio en esto un posible problema para *Zenit*, aumentando las tensiones entre los dos artistas por sus perspectivas artísticas, terminando el conflicto con la expulsión de Aleksić del grupo zenitista.

Aleksić comenzaría, de este modo, la publicación de su propia revista centrada en Dadá. Solamente llegó a editar dos números, el primero en mayo de 1922 bajo el nombre de *Dada-Tank*, que cambiaría para el segundo, titulado *Dada-Jazz*, editado en septiembre del mismo año. Si bien *Dada-Tank* incluía trabajos de múltiples artistas internacionales, *Dada-Jazz* sería, esencialmente, una recopilación de trabajos de Aleksić y Tristan Tzara, pudiendo considerarse "una nota al pie de las actuaciones Dadá de Aleksić el verano anterior" (Hage, 2006, p.274).

Como respuesta a las publicaciones de Aleksić, y de manera simultánea a la edición de *Dada-Jazz*, Ljubomir Micić, su hermano Branko Ve Poljanski y su mujer Anuska Micić (firmando como Nina-Naj) editarían *Dada-Jok*, una burla de las revistas Dadá de Aleksić. En ella, bajo un formato similar al que tenían las propias revistas de Aleksić, los tres recogían las ideas de Dadá para ridiculizarlas y convertirlas en una parodia de sí mismas por medio de composiciones, collages y artículos.

Aunque no volviese a publicar ningún número de la revista Dadá, Aleksić continuaría con su actividad, realizando actuaciones y publicando textos en revistas como la serbia *Út*,[173] publicada en Novi Sad por Csuka Zoltán, la húngara *Ma*[174] editada en aquel momento en Viena por parte de Lajos Kassák, en el almanaque serbio *Crno na*

[173] Camino.
[174] Hoy.

*Belo*[175] de Salmon Monny de Boully, en la publicación surrealista de Zvezdan Vujadinović *50 u Evropi*[176] o en *Hipnos*, del poeta Rade Drainac. De este modo, su actividad dadaísta se podría rastrear hasta 1928, año en que sus escritos se irían hacia el arte negro y hacia el análisis de pintura constructivista. Hay que destacar, además, el hecho de que en 1924 Aleksić colaboraría con Boško Tokin y el club de cine de Belgrado en la realización del film *Smugglers in Topčider* (*Kačaci on Topčider*), imitando al burlesque americano y del que hoy en día solamente se conservan algunas imágenes e informaciones obtenidas de periódicos (Šuvaković, 2002, p.281).

*Zenit* dejaría de editarse en 1926, después de que el ensayo incluido en su número 43 *Zenitismo a través del prisma del marxismo* (*Zenitizam Kroz Prizmu Marksizma*), firmado con el nombre de Dr. M. Rassinov (probablemente el propio Micić) (Perović, 2014, p.94), fuese acusado por un tribunal de Belgrado de "difundir propaganda comunista" (Erjavec, 2003, p.42), así como a Micić de incitar "un cambio en el orden social". Micić sería arrestado el 17 de diciembre en la ciudad de Rijeka y liberado el día 23, momento que aprovecharía para escapar a París, donde se exiliaría hasta 1936. Allí comenzaría su relación con miembros de la vanguardia eslovena como Avgust Černigoj y Ferdo Delak además de artistas franceses como Céline Arnauld, Paul Dermée o Tristan Tzara. A su vuelta a Yugoslavia, Micić iría directo a Belgrado, donde intentaría retomar su actividad artística pero desde una perspectiva más política, publicando en 1940 el *Manifiesto Serbio*. Sin embargo, con la llegada de la 2ª Guerra Mundial y el régimen comunista de Tito, Micić abandonaría en gran medida su producción artística a pesar de mantener correspondencia con intelectuales hasta su fallecimiento en 1971 en Belgrado.

Como comenta Miško Ŷuvaković (2003, p.17), el surrealismo croata apareció a finales de los años 30, más que a través de un movimiento, a través de poéticas individuales. De este modo, podemos encontrar trabajos relacionados con el movimiento surrealista en el teatro de Vlado Habunek –colaborador del grupo surrealista de Belgrado–, así como en la obra como diseñador gráfico

[175] Negro sobre blanco.
[176] 50 en Europa.

del colaborador de *Zenit* Josip Seissel, en la de los poetas Ỳime Vučetić y Drago Ivanišević o en la del pintor Željko Hegedušić. Sin embargo, de entre los artistas croatas ligados al surrealismo debemos destacar a la que fue su figura más importante, gracias tanto a su posición libertaria como artista –que le supondría problemas con los gobiernos totalitarios de Yugoslavia–, como a su amistad y colaboración con el grupo surrealista de París: el poeta y dramaturgo Radovan Ivšić.

Nacido en Zagreb en 1921, comienza a escribir para el teatro en 1941, pero en 1942 el Primer Ministro croata fascista Ante Pavelić ordena el secuestro de su primer libro, *Narciso* (*Narcis*), usándolo como ejemplo de arte degenerado. Un año más tarde escribiría *Rey Gordogan* (*Kralj Gordogan*), una obra de teatro surrealista sobre un hombre que mata al rey para ocupar su lugar, enamorándose de la hija de su predecesor. La obra sería inmediatamente prohibida por las autoridades nazis, manteniéndose la prohibición a lo largo del mandato de Tito en Yugoslavia. Ivšić continuaría, no obstante, su trabajo como autor teatral al tiempo que traducía textos de autores como Jean-Jacques Rousseau, Guillaume Apollinaire, André Breton o Eugène Ionesco. En 1954, tras ser invitado por el propio Breton, decidiría ir a París y comenzar a trabajar activamente con el Grupo Surrealista. Cabe destacar las colaboraciones con Miró, que ilustraría poemas de Ivšić en *Mavena* (1960), o con Toyen, para quien Ivšić escribiría poemas basados en sus ilustraciones en *Le Puits dans la Tour, Débris de Rêves* (1967). Más tarde, tras la disolución del grupo, organizaría con los también surrealistas Toyen, Georges Goldfayn y su mujer, la también poetisa Annie Le Brun, la editorial Maintenant, con la intención de continuar la actividad surrealista, con un éxito relativo. Moriría en 2009, todavía afincado en París.

Después de la 2ª Guerra Mundial Croacia vería el surgimiento de grupos asociados a las neovanguardias. Destaca ya entre 1951 y 1956 *Exit 51*, que recogía ideas del constructivismo, la Bauhaus y la geometría abstracta, entre cuyos miembros sobresalen arquitectos como Božidar Rašica o Vjenceslav Richter y pintores como Ivan Picelj o Vlado Kristl, que unos años más tarde se convertiría en una de las figuras clave de la Escuela de Animación de Zagreb. También en

la capital podemos encontrar entre 1959 y 1966 el grupo *Gorgona*, más cercano a una asociación de artistas autónomos que a un grupo en sí mismo, al evitar de manera consciente un estilo definido común a sus miembros o una organización marcada por un manifiesto, prefiriendo la unión como tal desde la perspectiva de su filosofía vital y laboral. Entre sus miembros, podemos destacar a los pintores Marijan Jevšovar y Julije Knifer o al escultor Ivan Kožarić. Por finalizar, también debemos hablar dentro de la neovanguardia croata del movimiento *New Tendencies*, que incluía a miembros de *Exit 51* y de *Gorgona* y cuya existencia se puede rastrear entre 1961 y 1973, centrándose principalmente en el neo-constructivismo.

### 6.1.3 Vanguardia y surrealismo en Eslovenia

Los movimientos de vanguardia comienzan a surgir en Eslovenia a partir de 1915 cuando, influenciado por el movimiento futurista y con solo 17 años, Anton Podbevšek escribe su serie de poemas *Las cartas amarillas* (*Žolta Pisma*) (Erjavec, 2003, p.43). Tras pasar por el ejército durante la 1ª Guerra Mundial, donde sería herido, Podbevšek vuelve a su Novo Mesto natal con la intención de crear una unión de artistas de vanguardia, que culminaría con lo que fue llamado *Novomeška Pomlad*.[177] Junto a él, en un inicio estaban el poeta Miran Jarc, el compositor Marij Kogoj y el pintor Božidar Jakac, a los que se sumarían rápidamente artistas como el pintor e ilustrador Iván Čargo o el arquitecto Marjan Mušič. Bajo este nombre de *Novomeška Pomlad* conseguirían organizar una exposición el 26 de septiembre de 1920 gracias al mecenazgo del pintor impresionista Rihard Jakopič.

La actividad de Podbevšek en los años siguientes seguiría ligada a la vanguardia, intentando dar salida a las nuevas artes a través de revistas, entre las que se destaca *Trije Labodje*,[178] que abandonaría rápidamente tras evidenciarse las diferencias de criterio con su compañero en la edición y futuro Presidente de Eslovenia Josip Vidmar, que irónicamente buscaba evitar el posicionamiento político y acercarse a un arte más clásico. También editaría dos números de

[177] Primavera de Novo Mesto.
[178] Tres cisnes.

una publicación propia, *Rdeči Pilot*,[179] y en 1925 vería publicados los poemas que había escrito entre 1915 y 1920 bajo el título de *Človek z Bombami*,[180] que a la postre sería su única publicación completa. Después de esto, se mantendría menos activo en el ámbito cultural, hasta que las neovanguardias eslovenas de los años 60 comenzaron a recuperar su figura, a pesar de lo cual su antiguo compañero en *Trije Labodje*, Josip Vidmar, que además de haber sido el Presidente de Eslovenia entre 1943 y 1953, entre 1952 y 1976 era Presidente de la Academia de las Ciencias y las Artes de Eslovenia, impidió que se pudiese editar de nuevo el libro. A pesar de esto, Podbevšek llegaría a considerarse uno de los artistas más influyentes del modernismo esloveno, muriendo en 1981 en Liubliana.

Bajo la influencia directa de Podbevšek debemos hablar del grupo organizado alrededor del poeta Srečko Kosovel. Muerto en 1926 a los 22 años, sus incursiones en el expresionismo, el constructivismo y el impresionismo también presentan elementos dadaístas y surrealistas, llegando a dejar un legado de 500 poemas completos a pesar de su corta edad. No obstante, las publicaciones póstumas parciales de sus trabajos hicieron que hasta la publicación de su obra integral en 1967 se reconociese solamente su poesía lírica, quedando la constructivista en un segundo plano. Precisamente esa edición, y la recuperación de esa parte de su obra, lo convertirían en una gran influencia para movimientos neovanguardistas como el grupo *OHO* (Erjavec, 2003, p.45). En 1925, un año antes de su muerte, y con solo 21 años, Kosovel tenía en mente la creación de una publicación constructivista con Avgust Černigoj, y además se convertiría en editor de la revista *Mladina*,[181] una publicación que había comenzado en 1920 orientada a promover las ideas socialistas en Yugoslavia y que, a pesar de la prohibición del Partido Comunista en 1921, seguía circulando aunque de modo semi-ilegal. No obstante, *Mladina* terminaría por convertirse en la principal publicación antifascista durante la 2ª Guerra Mundial, estableciéndose como una institución en el país que todavía sigue en activo publicándose de manera semanal.

[179] El piloto rojo.
[180] El hombre con bombas.
[181] Juventud.

El otro gran movimiento de vanguardia eslovena fue el surgido alrededor de la revista *Tank*. Publicada por Ferdo Delak en 1927 bajo la influencia de *Zenit* y de los trabajos de Srečko Kosovel, la propuesta básica de *Tank* giraría en torno al constructivismo. Solamente se llegaron a editar dos números de la misma, ya que en 1929 sería prohibida por parte de las autoridades. Avgust Černigoj sería el autor principal de sus contenidos, pero sin embargo la colaboración de autores croatas del círculo de *Zenit* como los hermanos Micić y de artistas no yugoslavos como Tristan Tzara dan muestra de la intención internacionalista de la publicación. Černigoj, nacido en Trieste –donde se había exiliado después de que en 1925 el gobierno yugoslavo encontrase propaganda comunista en su correo–, quería establecer una conexión entre los Balcanes y el resto de Europa, de modo que *Tank* podía funcionar, desde su punto de vista, como parte de esa conexión cultural. A pesar de la desaparición de *Tank*, Černigoj seguiría trabajando principalmente en la pintura y en los collages, desarrollando a lo largo de su carrera trabajos en los que recogió influencias del surrealismo o del cubismo.

Por su parte, Ferdo Delak continuaría el trabajo que venía realizando con la vanguardia teatral al tiempo que como ensayista, preparando con Heinz Lũdecke un artículo sobre la vanguardia eslovena que se publicaría en la revista berlinesa *Der Sturm* en 1929. Además, llegaría a dirigir uno de los pocos films eslovenos de los años 30, *The Slopes of Triglav* (*Triglavske Strmine*, 1932).

Dentro de los movimientos neovanguardistas, es obligado hablar en Eslovenia sobre el ya citado grupo *OHO*. Organizado por Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik y Andraž Ŷalamun como miembros estables, consiguió generar todo un movimiento de artistas que colaboraban con el grupo a lo largo de los años 60 y 70. Como tesis, en un inicio intentaron generar un ismo al que denominaban *reismo*, intentando escapar de una posición humanista para acercarse a un mundo de objetos y sus relaciones mutuas, evitando toda visión jerárquica de las mismas. Para generar este acercamiento, los miembros de *OHO* plantearon una visión multimedia que alcanzaba pintura, fotografía, cine, música y textos, además de buscar una compenetración con el vestuario y el comportamiento. Sin embargo,

su posición, más vitalista que artística, terminaría por hacer que su actividad desapareciese al crear una comuna en la que llevar hasta el final esa intención de adaptar el reismo a todos los aspectos de la vida diaria.

### 6.1.4 Cine croata y esloveno hasta la 2ª Guerra Mundial

Podemos encontrar la primera proyección de cine en Croacia en 1896, concretamente el 8 de octubre, posiblemente llevado a cabo con un proyector alemán (Bottomore, 2005, p.58), pudiéndose ver el nuevo invento de los Lumière en Eslovenia casi al mismo tiempo gracias a las exhibiciones llevadas a cabo por Charles Crassé en Celje, Liubliana y Maribor (Rossell, s.f.) entre octubre y noviembre del mismo año. A pesar de lo temprano de estas muestras, la situación de los dos territorios dentro del Imperio Austrohúngaro hizo que la infraestructura para el florecimiento de una industria cinematográfica se postergase. De este modo, habría que esperar una década para que en 1906 viese la luz el primer cine estable en la ciudad de Zagreb, sucediendo lo mismo al año siguiente en Liubliana (Bottomore, 2005, p.58).

A esta inexistencia de salas de cine estables se sumaría la falta de producción local en las naciones que después compondrían el norte de Yugoslavia. Si bien en 1898 podemos encontrar grabaciones hechas por el ayudante de los Lumière Alexandre Promio en Dalmacia y en 1903 otras llevadas a cabo por el polaco Stanislav Noworyta en Opatija y Ŷibenik (Ýkrabalo, 1998, p.529), habría que esperar a 1905 para que el esloveno Karol Grossmann filmase algunos planos de tipo documental en Ljutomer. Así, podemos hablar, como primeras películas eslovenas, de *Odhod od Maše v Ljutomeru*, *Na Domačem Vrtu* y la que se considera la primera película salida de Eslovenia conocida, un corto de 2 minutos titulado *Sejem v Ljutomeru*[182] (Pelko, 2000, p.89). Es destacable la anécdota de que en 1915, durante la guerra, un todavía desconocido Fritz Lang se hospedase en casa de Grossmann durante unos meses, en los que llegó a crear algunas piezas escultóricas que hoy en día son la única actividad artística

[182] Los títulos de las tres obras se podrían traducir, respectivamente, como *Saliendo de misa en Ljutomer*, *En el jardín familiar* y *Feria en Ljutomer*.

previa a su éxito como cineasta que se conservan ("Dr Karol Grossmann", s.f.). No es de extrañar, por tanto, que existan especulaciones sobre los intercambios de información entre Lang y un apasionado del nuevo medio artístico como Grossmann. Para hablar de los primeros films croatas, destaca como pionero Josip Karaman, que había abierto el primer cine en Split en 1907 y en 1910 compraría una cámara para empezar a rodar documentales.

De todos modos, la producción seguiría sin conseguir una continuidad, tanto en Eslovenia como en Croacia. El primer film de ficción croata, hoy perdido, vería la luz en 1917, bajo el título de *Brcko in Zagreb* (*Brcko u Zagrebu*, Arsen Maas). Después de la guerra Zagreb se convertiría en la ciudad más importante para la cinematografía yugoslava, pero sin embargo es destacable que, mayoritariamente, se tratase de compañías centradas en la importación y la distribución, pero no en la producción. De hecho, es difícil encontrar largometrajes producidos dentro de Croacia a lo largo del período de entreguerras, entre los que destacan *The Crucifix Maker* (*Kovač Ráspela*, 1919), dirigido por el pionero austríaco Heinz Hanus o *Lonely Castles* (*Dvorovi u Samoći*, Tito Strozzi, 1925) como intentos fallidos de crear una estructura profesional de producción.

Debemos mencionar también a Oktavijan Miletič, que dirigiría varios cortometrajes de ficción a lo largo de la década de los años 30, destacándose *Šešir* (1937) por ser el primer film sonoro de Croacia, además de trabajar como director de fotografía en el film austríaco *Nocturno* (Gustav Machatý, 1933) y dirigir en 1944 su primer largometraje, *Lisinski*.

Otro autor importante de la época es Andrija Ýtampar, un médico que con la ayuda de la fundación Rockefeller organizaría la Escuela de Salud Pública de Zagreb, con la que rodaría películas educativas para proyectar en espectáculos itinerantes. La llegada de la 2ª Guerra Mundial y las intenciones propagandísticas harían que la situación económica del cine en Croacia mejorase gracias a la Ustaša, que importaría material desde Alemania. Irónicamente, este material serviría para que Branko Marjanovič dirigiese en 1945 el documental sobre la liberación de Zagreb *Oslobođenje Zagreba* (1945), que "marcaría el comienzo del cine croata bajo nuevas circunstancias,

cuando Croacia entró a formar parte de la Yugoslavia comunista" (Ýkrabalo, 1998, p.533).

En Eslovenia, la evolución del cine fue incluso más pausada que en Croacia. Habría que esperar hasta 1928 para que comenzase el rodaje de *In the Kingdom of the Goldhorn* (*V Kraljestvu Zlatoroga*, Juš Kozak, 1931), que se convertiría en el primer largometraje esloveno de la historia. Aunque se harían otros largometrajes, como el ya citado *The Slopes of Triglav* (*Triglavske Strmine*, 1932), dirigido por el director teatral vanguardista Ferdo Delak o el documental *O, Vrba* (Mario Fõrster, 1941), habría que esperar hasta después de la 2ª Guerra Mundial para encontrar el primer largometraje sonoro de la república, *On Our Own Land* (*Na Svoji Zemlji, France Štiglic*, 1948).

### 6.1.5 La *Ola Negra* yugoslava

Del mismo modo que ocurría en Checoslovaquia con la *Nová Vlna* o en Polonia con la *Escuela Polaca*, en Yugoslavia la década de los 60 supuso un momento de liberación y experimentación cinematográfica, surgiendo una generación de jóvenes directores que pretendían explorar nuevas formas narrativas dentro del cine del estado balcánico. Tradicionalmente enmarcada entre los años 1961 y 1973 (aunque su período más intenso ocurre entre 1963 y 1972), la denominada *Ola Negra* del cine yugoslavo fue un movimiento que buscaba sus caminos en la narrativa cinematográfica centrándose en "una aproximación autoral de los directores, innovación en la forma fílmica, foco en personajes marginales y grabación de audio y vídeo en localizaciones reales" (Vuković, 2018, p.133).

Si bien debemos hablar de una escuela de cine cuyo principal foco de acción estaba en Belgrado, existen numerosos autores provenientes de Croacia y Eslovenia, al haber influido en el cine hecho a lo largo de todo el estado yugoslavo. Entre sus máximos exponentes, debemos destacar a los serbios Želimir Žilnik, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović o Dušan Makavejev, a los bosnios Bata Čengić o Bahrudin 'Bato' Čengić, a los eslovenos Boštjan Hladnik o Karpo Godina –a quien dedicaremos un epígrafe en el presente capítulo– y, en Croacia, a Krsto Papić.

El movimiento había surgido de manera inconsciente y automática sin ningún tipo de pretensión o manifiesto, y el término *Ola Negra* con el que nos referiremos en el presente estudio todavía genera polémica y es discutido en muchos estudios, ya que su origen está en un escrito de Vladimir Jovičić de 1969 en el periódico *Borba*, donde pretendía utilizarlo para despreciar y poner de manifiesto los "horribles" valores que estos films transmitían, terminando por ser adoptado por parte de algunos directores y teóricos en un ejemplo de apropiación del término para subvertir las connotaciones originales. Tal y como resalta Kirn (2012, p.19), "la crítica oficial atacó a estos nuevos films acusándolos de ser pesimistas y nihilistas, de haber perdido toda fe en el progreso socialista o de haber perdido totalmente el contacto con la realidad". De este modo, no es raro que en los estudios también se reconozca a esta generación con los términos *Nuevo Cine Yugoslavo* o en serbio *Novi Film*, así como *Open Film.* Expresiones, todas ellas, con las que se denominaba al movimiento antes de la persecución por parte de medios críticos y conservadores cercanos al partido.

A pesar de tratarse de un movimiento cuya duración se extiende apenas una década, autores como Goulding (1985/2002) encuentran en su importancia una evolución dividida en tres períodos:

> 1)los primeros sesenta, en los que las perspectivas temáticas "modernistas" y la innovación estilística se introdujeron por primera vez en la producción de largometrajes y provocó una fuerte y extendida resistencia y ataques polémicos; 2) mediados y finales de los sesenta, cuando los artistas del nuevo cine y los críticos emergieron como una vanguardia cada vez más influyente en la producción de largometrajes; y 3) el final de los sesenta y primeros setenta, cuando la contraofensiva contra las tendencias del *nuevo cine* se renovaron e intensificaron bajo la etiqueta *ola negra* y terminaron en 1973 con la fragmentación y colapso virtual del movimiento. (p.67)

En cuanto a las temáticas, como ya hemos comentado no se trata de un movimiento homogéneo ni estructurado en torno a unos ideales

prefijados, pero sí se reconoce un trabajo técnico tendente a lo experimental e innovador, una pretensión autoral y una defensa de la vida contemporánea marginal y habitualmente apartada de las pantallas. Eso sí, intentando mantener todo esto "bajo las premisas de un estado Marxista-socialista, en un momento de la evolución de Yugoslavia en el que estas premisas eran foco de acalorados debates filosóficos e ideológicos" Goulding (1985/2002, p.66). DeCuir (2010, p.88), considera que "aunque los cineastas de la Ola Negra lucharon contra el dogmatismo no eran anticomunistas, simplemente querían un socialismo mejor con igualdad y libertad para todos".

El origen del movimiento se suele dar en dos films de 1961, *Una pareja* (*Dvoje*, Aleksandar Petrović) y *A Dance in the Rain* (*Ples v Dežju*, Boštjan Hladnik, 1961) –que analizaremos más adelante en nuestro estudio–, y su declive comienza cuando en 1971 se prohíbe el estreno de *Young and Healthy as a Rose* (*Mlad i zdrav kao ruža*, Jovan Jovanović, 1971) y Dušan Makavejev se ve obligado a salir del país tras dirigir *Los misterios del organismo* (*W.R. - Misterije Organizma*, 1971).

### 6.2 Subversión Animada: La Escuela de Animación de Zagreb

Como ya hemos podido apreciar en otros capítulos del presente estudio, la relación entre la visión surrealista del cine y la animación ha sido muy estrecha, gracias a la absoluta libertad que el medio animado da a directores y guionistas a la hora de crear situaciones imposibles donde la lógica y la realidad pierden totalmente su necesidad de mantenerse. No en vano, en este estudio hemos analizado varios directores especializados en el cine de animación como Jan Švankmajer, Jan Lenica o Ferenc Cakó. Citando a Van Norris (2007) al hablar de las posibilidades que ofrecía la animación a los creadores,

> una vez liberados de necesitar reproducir una "realidad" mediada en cada fotograma de celuloide, los artistas de esta forma incipiente podían ahora ordenar y manipular su propio universo definido individualmente; un continuum que existiría y se formaría simplemente sobre su imaginación. (p.72)

Dentro de Yugoslavia, y más concretamente en Zagreb –capital actual de Croacia–, podemos encontrarnos con uno de los movimientos más ricos y originales dentro del mundo de la animación: la denominada Escuela de Animación de Zagreb de la productora Zagreb Films. Su importancia es tal que, tal y como explican Mira y Antonín Liehm (1977, p.123), "el mundo conoció el cine yugoslavo gracias únicamente a la escuela de animación de Zagreb".

Los orígenes de la animación en Zagreb se remontan a los años 20, donde desde medios cercanos como el cómic o las caricaturas se comenzaron a hacer las primeras incursiones, principalmente dentro de la publicidad y los cortometrajes educativos. Esto sentó las bases para que, años más tarde, Fadil Hadžić consiguiese llevar a cabo *La gran reunión* (*Veliki Miting, Walter Neugebauer,* 1951), para "celebrar la separación de Yugoslavia de los países europeos del este" (Bendazzi, 1988/2003, p.168), y con ello que la productora Duga Films apareciese por imperativo gubernamental en 1951 para ser cerrada un año más tarde debido a la crisis, pues la producción animada era demasiado cara para la poca importancia que tenía a ojos de los gobernantes. Fue en esta pequeña aventura donde dieron sus primeros pasos directores como Dušan Vukotić o Vlado Kristl. Directores que en esos primeros años 50 se dedicarían a familiarizarse con el medio, principalmente dentro de la publicidad, para después convertirse en la base de la Escuela de Animación de Zagreb. Una escuela que, como señala Goulding (1985/2002, p.59), alcanzó su momento más fecundo e imaginativo a finales de los años 50 y comienzos de los 60, resultando "menos una 'escuela' que un colectivo libre o una 'familia' de artistas imaginativos". Un momento histórico que Bendazzi (1988/2003, p.170) señala como el primer período de la escuela, comprendiéndolo entre 1957 y 1964.

En ese primer cortometraje que fue *La gran reunión* apreciamos ya unas primeras muestras de la subversión de la realidad que supone el mundo de la animación desde la óptica de la escuela de Zagreb. Desde hojas de papel que se convierten en patos mientras un burócrata escribe a máquina hasta un ave que se transforma en un pequeño avión para viajar a Albania. Todo ello, al servicio de una representación encubierta, o no tanto, de la ruptura de Yugoslavia con el estalinismo.

El simbolismo de los patos y la burocracia excesiva, las ranas invadidas por mosquitos en Albania, y sobre todo un pato que se hincha hasta explotar y derrumbar un edificio al final, dejan un mensaje de representación, un símbolo sólido en defensa de la democracia y la autodeterminación.

Debido a la diferenciación entre el trabajo de los distintos animadores de la escuela, nuestra intención en el presente epígrafe será la de estructurar el análisis completo de la misma a través de sus principales representantes, analizando su obra y su evolución desde la óptica del surrealismo.

### 6.2.1 Dušan Vucotić

La figura de Dušan Vukotić es la primera a destacar. Desde un primer momento se erige como uno de los directores más importantes de la Escuela de Animación, con cortometrajes como *El robot juguetón* (*Nestašni Robot,* 1956) o *Cowboy Jimmy* (1957), al punto que autores como Sánchez Navarro (2006, p.176) consideran que la primera etapa de la escuela de Zagreb se aglutina a su alrededor y que sus obras "renuevan los postulados del dibujo animado a partir de un grafismo innovador y personal". El primero de estos dos cortometrajes nos presenta la historia de un científico que, en su laboratorio lleno de artilugios sacados de la mejor imaginación futurista y presentados con un aire expresionista y minimalista muy eficaz, crea un robot para que haga las tareas más básicas, pero el robot consigue aprender a grandes rasgos cómo crear otro robot y se construye dos niños-robot que armarán el caos dentro del laboratorio. Una idea muy sencilla, con un humor muy evidente y una manera de trabajar en la que prima la eficiencia narrativa, donde a estos componentes fantásticos que suponen los propios robots, la escalera mecánica de un escalón o cualquier otro de los inventos que pululan por el laboratorio del científico, se suma la pérdida absoluta del marco integrador de la realidad cuando los niños-robot hacen acto de presencia.

Si ya desde un comienzo habíamos visto la cabeza del científico a punto de explotar por la ingente cantidad de datos conseguidos y posteriormente la creación de los dos robots-niño a través de agitar piezas en una coctelera, es cuando ellos cobran protagonismo que el

surrealismo se adueña de la pantalla y de la perspectiva narrativa. Destaca a este respecto la capacidad que tienen para transformarse en distintos instrumentos musicales mientras se pelean entre ellos, de tal modo que el rival se pone a tocarlo, ya sea una trompeta, un piano o un contrabajo. También debemos señalar la aparición de un platillo volante o incluso un huevo que en su interior contiene un extraño pájaro cuyo cuerpo parece un disco. Un ave que ataca a los niños y acaba por provocar el desenlace al despertar al científico que, con su sabiduría, sabrá arreglar a los chicos para que funcionen correctamente y no sean unos simples gamberros.

**Uno de los robots convirtiéndose en un piano. Dušan Vucotić, *El robot juguetón* (*Nestašni Robot*, 1956). Min. 05:51.**

El segundo de los cortometrajes que aquí citamos como fundacionales de lo que sería la Escuela de Zagreb dirigidos por Vukotić, *Cowboy Jimmy*, se trata de una subversión absoluta de los valores del western americano y de su influencia en los infantes. El comienzo es bastante sencillo, con una historia del oeste donde un cowboy protagonista prototípico y fortachón mata a los malos a punta de pistola. Hasta ahí, salvo algún elemento de la presentación como la capacidad del cowboy para que la pistola viaje a su mano, todo discurre por cauces normales, siempre dentro de la exageración paródica. No será hasta

que nuestro chico protagonista persiga a un enemigo y le dé caza que, gracias a la gran imaginación de Vukotić, salga de la pantalla en un cine al que asiste un niño que es un gran fan suyo. Tanto, que lo llevará sin dudar al *saloon* de juguete que tiene con varios amigos, donde recrean la misma vida que se nos presentaba en el film que protagonizaba el cowboy. A partir de aquí, estos chicos verán cómo su héroe, perfecto en la pantalla, no lo es tanto en la realidad, gracias al niño que se supone es el villano dentro del *saloon*.

El humor *slapstick* mezclado con el absurdo es la base de lo que vemos en la pantalla, subvirtiendo la realidad a su antojo al hacer que nuestro gigantón se vea arrastrado por el agujero de un tonel o que su imagen reflejada se pegue un tiro avergonzada del personaje al que representa. Al final, los niños se lo llevarán de nuevo al cine después de que él mismo se haga un lío con el lazo y se capture, para lanzarlo contra la pantalla junto a los objetos que los representaban como fans de Cowboy Jimmy.

**La ruptura de la cuarta pared, con el personaje saliendo de la pantalla. Dušan Vucotić, *Cowboy Jimmy* (1957). Min. 07:07.**

Todo ello, presentado con un dibujo absolutamente caricaturesco, donde las proporciones exageradas de Cowboy Jimmy y de su caballo

destacan con el buen trabajo de fondos, mucho más elaborados que en su anterior cortometraje y fundamental para la evolución de la historia especialmente en esta parte más *slapstick*.

En esta obra tenemos que tener en cuenta esa representación cinematográfica como una representación del mito que a través de la ruptura –literal– de la cuarta pared en la diégesis, se salta los marcos de lo real y lo superreal, mezclando ambos mundos, teniendo en cuenta que quien sale de la pantalla no es el actor, sino el personaje que era interpretado. Eso sí, sirviéndose del humor para desmitificar y crear una situación de absurdo que funciona más de cara al entretenimiento que a ninguna pretensión estructurada de análisis de la relación entre la pantalla, lo imaginario mítico y la realidad, por mucho que subyazca en la narración.

La carrera de Vukotić iría tornándose rápidamente hacia cortometrajes que, si bien no perdían en absoluto su inspiración vanguardista, sobre todo en la puesta en escena, planteaban guiones más cercanos a una visión tradicional de la historia, incluso utilizando la parodia de un género como es el terror en *The Great Fear* (*Veliki Strah,* 1958), donde el protagonista, en un giro quijotesco, se obsesiona tras leer demasiadas novelas de terror, o la magia como explicación a los fenómenos irreales con los que juegan sus films, como es el caso de *Abrakadabra* (1958), donde la competición entre un mago y un niño que le muestra los prodigios modernos se acaba convirtiendo en un canto a la era moderna.

No obstante, los elementos oníricos se mantendrían todavía con cortometrajes como *El vengador* (*Osvetnik,* 1958), donde las ensoñaciones del protagonista sobre cómo matar a su mujer y a su amante son el núcleo central de la historia, aunque resulten unas ensoñaciones bastante planas y poco simbólicas. Los elementos surrealistas sí estarían en otro cortometraje de ese año tan productivo que fue 1958, con la fantástica *Concerto for Sub-machine Gun* (*Koncert Za Mašinsku Pušku*), donde la crítica social se une a la perspectiva vanguardista propia del director.

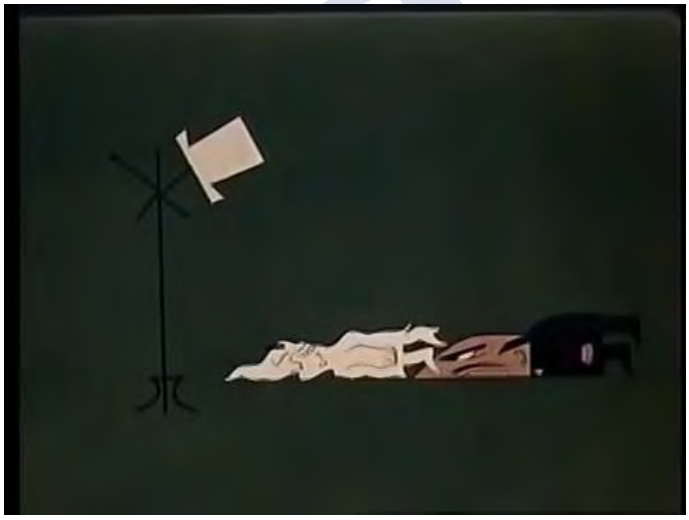
*Concerto for Sub-machine Gun* comienza con una visión minimalista de una ciudad, con edificios situados casi al azar y líneas de puntos que se mueven sobre ellos, en representación del tráfico. Un

tráfico que pronto veremos de cerca para apartarse y dejar pasar a un alto potentado, incluso llegando a que los coches se pongan en pie y firmes al borde de la carretera, presentando sus respetos. Cuando este personaje admirado y querido llega al banco para sacar una fotografía, los guardias posan para ella, y cuando llega a su oficina, se quita, literalmente, ese disfraz de hombre magnánimo, pasando de ser un personaje blanco a vestir un traje negro y tener un bigote que no hace más que recordar al aspecto de un gángster. Así es que ya en su verdadera piel abre un armario donde guarda a sus secuaces colgados como si fuesen trajes y les pide que roben el banco. Todo el aspecto minimalista del comienzo se mantiene, dejando ver solo los elementos importantes (esto es: la percha donde se cuelga el disfraz, los personajes, una ventana, una puertaȷ̃ sobre fondo neutro y vacío. El mismo estilo se mantiene todo el film salvo en los planos ambientados en el exterior, donde unos edificios sirven de fondo para ambientar, aun sin saltarse excesivamente ese principio de mínimo trabajo en su dibujo.

Cuando los gángsters llegan al banco, rápidamente se enzarzan en una batalla contra los policías, siendo el líder de los hampones un director de orquesta que no hace más que dirigir la música de la batalla: los disparos, golpes y muertes que allí suceden. Elementos como los policías que aparecen a lo largo de la fachada, hasta la cima, sin perder la formación para proteger al banco o el gángster que intenta subir por encima de una ráfaga de balas que llega hasta el tejado son muestras de que ese surrealismo de Vukotić se extiende hasta este combate en el que, al final, los cacos pierden para que nuestro Padrino particular tenga que tomar la decisión de volver a mostrarse públicamente con su traje blanco de hombre afable. Con él, regalará a la ciudad una escultura de la justicia para poner delante del banco, después de haber sacado del mismo armario que los mafiosos de antes a un grupo de hombres trajeados para que vayan a aplaudir su obra.

No obstante, la estatua es un truco para que el director de orquesta del combate armado de antes se cuele por debajo como si fuese de papel y desde allí excave un túnel hasta el interior del banco. De este modo, tras silenciar una alarma cogiendo literalmente las ondas

sonoras que se expandían, usa un tubo de goma para robar el dinero de la caja fuerte, empleando el sistema de vacío empleado usualmente con líquidos. El Padrino coge todo el dinero mientras se ducha con él, y después deja un billete desnivelando la balanza de la estatua, en un símbolo más que obvio del poder económico haciendo y deshaciendo a su gusto en cuanto a la justicia. La investigación que inician enseguida los policías y guardas del banco les lleva rápidamente hasta este billete. Tras pasar todos ellos de manera imposible por el tubo, ven que ese billete es igual a uno que habían encontrado en la caja fuerte, así que deciden meter a la estatua en la cárcel, terminando de este modo con esa crítica obvia pero feroz que comenzaba con la balanza desnivelada.



**El mafioso, abandonando su apariencia socialmente aceptada. Dušan Vucotić, *Concerto for Sub-machine Gun* (*Koncert Za Mašinsku Pušku*). Min. 02:27.**

Finalmente, de nuevo en la guarida, todos los hombres trajeados y ese secuaz que ejecutó ambos golpes pelearán por un billete que nuestro protagonista les daba a todos para que se lo repartiesen, después de devorar el resto de lo robado. La historia termina cuando quedan solamente ese secuaz y nuestro Padrino, el primero medio muerto y atacando al segundo con sus últimas fuerzas, de tal modo que éste

pierde todo el dinero que tenía dentro y acaba sobrevolando, sin disfraz y sin cordura, la ciudad mientras persigue un único billete. Todo ello, de nuevo, dejando esa reflexión social subversiva sobre el egoísmo, la corrupción y la obsesión por medrar económicamente, y planteándose desde una perspectiva surreal a través de la libre asociación de motivos.

Su siguiente cortometraje realmente destacable desde la perspectiva surrealista sería, probablemente, el de más éxito de su carrera y uno de los de más éxito de la escuela de Zagreb, ganando el Óscar a mejor cortometraje de animación en 1962 y convirtiéndose, así, en el primer cortometraje animado no americano en conseguir el galardón (Moritz, 1997, p.554). Hablamos de *Sucedáneo* (*Surogat,* 1961). Un trabajo donde, de nuevo en un estilo absolutamente minimalista, vemos a nuestro protagonista llegando a una playa. Una vez allí, despliega varios elementos hinchables, después de desinflar su coche para dejarlo colgado de un árbol. Dentro de estos elementos estarían una mesa, una silla, una caña de pescar o incluso el pez que pescará con dicha caña.

De este modo, el protagonista se muestra con la capacidad absoluta de variar el espacio que ocupa a voluntad, siempre gracias a la cantidad de elementos hinchables que tenía en el maletero de su coche. Representa, así, lo que Bahun (2014, p.196) considera lo más esencial en la escuela de Zagreb, la capacidad imaginativa sobre la transformación del espacio: "mientras lo real retrocede y lo posible envuelve la pantalla, el espectador se acostumbra a una situación en la que *cualquier* cosa es posible y lo posible es *todo*".

El personaje hincha una mujer después de comerse el pescado pero, como no le gusta, vuelve a intentarlo con otra mucho más acorde a su canon de belleza. El problema es que esta segunda mujer no le hace caso, y tendrá que seguir modificando la realidad para conseguirla. Su intento pasa por hinchar un tiburón que la ataca al meterse en el agua, y de este modo cazarlo para mostrarle su valentía. Pero el tiburón estropea la estratagema al quitarse él mismo el tapón y dejarlo en ridículo. La mujer termina escapando con un fortachón y nuestro protagonista, por celos, conseguirá acercarse a los tortolitos, desinflándola. Para nuestra sorpresa, también el fortachón se desinfla

al quitarse el tapón por el dolor que le supone haber perdido a su amada.

Nuestro protagonista decide marcharse a su casa, para lo cual vuelve a hinchar el coche, recoge todos los útiles que había puesto por la playa y termina incluso por deshinchar la playa para después inflar una carretera para conducir. La falta absoluta de fondos y la presentación minimalista y esquemática del escenario ayuda a poder crear todo esto de manera coherente dentro de la lógica totalmente absurda y grotesca con que se plantea el cortometraje desde un comienzo. El problema para nuestro protagonista surgirá cuando al conducir por la carretera encuentre un clavo que pinche la carretera y el coche. Así, con el accidente a él le cae el tapón que tenía en el dedo, deshinchándose igual que había ocurrido con toda la realidad presentada en el cortometraje, mostrando una representación de la realidad totalmente caótica y basada en la imaginación más absoluta, hasta el punto de que incluso el personaje que podría estar imaginándola es igual de irreal que lo que le rodea.

**La mujer siendo deshinchada. Dušan Vucotić, *Sucedáneo* (*Surogat*, 1961). Min. 03:22.**

Tras este éxito, Vukotić dirigiría *The Game* (*Igra,* 1962), una historia en la que mezclaba imagen real sobre la cual animaba los dibujos que

un niño y una niña hacían para pelear entre ellos, en ese estilo de mezcla de realidades existente desde el nacimiento de la animación con *Humorous Phases Of Funny Faces* (*J. Stuart Blackton,* 1906). Así, permite eliminar la diferencia entre lo real y lo imaginario, especialmente dentro del propio juego de estos dos niños, que comienzan chocando sus dibujos de un modo inocente cuando un coche atropella una flor y van aumentando en intensidad violenta hasta que la explosión de un misil haga que la tinta se desplome sobre los papeles, como una representación trágica de dónde podrían desembocar los juegos de poder que se ponían de manifiesto en la época entre la URSS y los países del entorno del bloque soviético que, como Yugoslavia, no terminaban de alinearse totalmente.

A lo largo del cortometraje veremos, dentro de ese juego de imaginación, cómo unas manchas en las ruedas servirán para pincharlas, cómo un fiero perro acepta un hueso que la niña dibujó para después escapar de su autor, que lo quiere borrar ante semejante comportamiento, un tanque que se cae al encontrarse con un folio roto que se convierte en barranco o una dura huida de una niña ante un león. Toda una pléyade de situaciones que nunca pretenden ser más que el juego de dos niños, y basan en esa irrealidad todo su valor artístico, al utilizar precisamente el dibujo simplista de los infantes y conseguir simbolizar el enfrentamiento con sus representaciones gráficas. Asimismo, la simbología se mantiene en el momento final donde, tras perder todo su trabajo por enfrentarse tontamente, ambos lloran al darse cuenta de lo perdido. Este sería el último cortometraje del director antes de dar el salto al formato largo con un film infantil, *The Seventh Continent* (*Sedmi Kontinent,* 1966).

Tras este largometraje, y antes de un período en el cual se centraría en cortometrajes documentales, Vukotić todavía dirigiría un cortometraje que merece ser citado aquí, *Ars Gratia Artis* (1969). Este último es la historia de un mago que se dedica a consumir todo tipo de materiales peligrosos a través de su boca, como cuchillas o vasos hasta que, de pronto, tras consumir un disco de vinilo y una chincheta, ambos se combinan y en su estómago empieza a sonar música. Sus seguidores le persiguen para golpearle el estómago, hasta que al final

él los calma y, en medio de su espectáculo, termina por comérselos a ellos primero y a sí mismo al final, implosionando en este proceso.

**Los brazos del personaje convirtiéndose en unas alas. Dušan Vucotić, *Ars Gratia Artis* (1969). Min. 04:32.**

El dibujo, extraño de por sí y mezclando todo tipo de influencias vanguardistas, convierte a los personajes que forman la masa de seguidores en lo fundamental necesario para la narración, ya sean caras, ojos, piernas o alguna combinación de personas fusionadas en un único cuerpo. De este modo, consigue no necesitar diálogos para guiarnos en la historia. Se suma además la mezcla de los dibujos con imagen real justo en los momentos en los que el mago devora los materiales, aumentando la sensación de irrealidad del dibujo precisamente al mostrar algo real en los momentos más tensos y a priori más increíbles. Sin ser lo predominante, no faltan los elementos surrealistas a mayores de esta capacidad de mutación del dibujo y de cambios de estilo constantes para apoyar simbólicamente la narrativa, con algún truco del mago como el convertir sus brazos en alas para escapar, o el esconderse en su propio sombrero, del que surge una planta.

### 6.2.2 Vatroslav Mimica

Vatroslav Mimica, guionista en *Cowboy Jimmy,* es otra de las figuras clave dentro del desarrollo surrealista de la animación yugoslava. De él, Ado Kyrou (1953/2005, p.124) llegó a decir que era uno de los autores que tomaban "caminos paralelos" cuando analizaba el surrealismo en el cine de animación. Cortometrajes como *El inspector vuelve a casa* (*Inspektor Se Vratio Kući, 1959*) o *Solo* (*Samac,* 1959) –ganador este último en el festival de Venecia–, son buena prueba de ello. Sin embargo, sus inicios fueron en el cine de imagen real, habiendo dirigido dos largometrajes de escaso éxito en los años 50, *U oluji* (1952) y *Ikl's Anniversary* (*Jubilej gospodina Ikla*, 1955).

En *El inspector vuelve a casa* nos encontramos con una historia que juega con códigos del misterio, pero dentro de una perspectiva puramente onírica donde el personaje principal se obsesiona con una especie de huella digital gigantesca que lo molesta mientras lee el periódico, a la que perseguirá hasta dar muerte. Un espacio en absoluto realista, donde el fondo y la pretensión de tridimensionalidad no tienen apenas importancia, con un personaje que en varias ocasiones mueve su cabeza y sus extremidades alrededor de su torso con total libertad, dejando clara una intencionalidad extraña y no naturalista, alterando posteriormente toda lógica de dimensionalidad con una pistola gigantesca para atacar a esa huella a la que persigue –que bien podría ser una piedra o un huevo, pues solamente las líneas de su interior nos hacen pensar en una huella–.

Posteriormente, nos encontramos con ese personaje persiguiendo la huella por la calle como una pista que no perder de vista. Una calle donde la sensación de agobio se nos transmite por medio de fondos que se mueven y alteran ante el caminar del personaje sin ninguna lógica aparente, sino la simple simbolización de un camino incómodo, de modo que su interior y su percepción alteran la narrativa y lo subjetivo se funde con la realidad. Todo ello mezclándose constantemente con la música, único acompañamiento sonoro salvo golpes y disparos puntuales.

Tras ese momento de búsqueda, el inspector llega a un bar donde las miradas, primero la suya multiplicada a través de dos botellas y

luego la que suponemos de una mujer por la voz femenina que suena en la banda sonora cobrarán toda la importancia, llegando los ojos femeninos a ser los únicos elementos visibles de la pantalla y arrastrándonos hacia ellos. Al fin, el inspector encuentra a ese enemigo que buscaba, destrozando la pantalla con cada golpe que le da hasta que, creando una comunión con nuestra visión, la imagen se llena de sangre para terminar viendo al inspector, al fin, en casa de nuevo para seguir leyendo su periódico de modo que toda la aventura queda como una anécdota, una posible reflexión de su imaginación, o como una historia ocurrida ya en un pasado ahora que puede leer tranquilamente.

En *Solo*, la sociedad moderna y su alienación serán las protagonistas, recordando al trabajo que Jan Lenica realizaría en Polonia. Nuestro personaje, un oficinista al que vemos trabajando en su máquina de escribir, ya nos prepara en un comienzo con su visión de sus compañeros como simples elementos de una maquinaria perfectamente engrasada que lo aplasta y destruye, ocurriendo todo esto ante nuestros ojos de manera literal.

A la salida del trabajo no mejoran las cosas cuando por la calle llena de coches nuestro personaje ni siquiera llega a ver a una compañera de oficina que le espera con una flor, separándose y alejándose entre el tráfico. Todo el miedo y agobio que le produce esa vida moderna de la ciudad lo lleva hasta su casa, donde su cama le espera, aunque el ruido exterior le haga difícil conciliar el sueño. No obstante, en el momento en el que lo consigue se ve transportado al fin hasta un mundo maravilloso, de manera que lo onírico se vuelve protagonista del cortometraje.

Ahora la tranquilidad en la ciudad le permite moverse libremente, incluso volando y alterando la lógica espacial al caminar con las piernas hacia arriba, llegando luego a su trabajo en el que al fin está solo, sin toda la molestia de sus compañeros ni la presión. Solamente en un momento la aparición de esa compañera enamorada le resulta relativamente incómoda. Pero ésta se aleja rápidamente ante su mirada. Luego, vuelta a volar llegando a descomponerse, multiplicarse y jugar de un modo meramente estético dentro de la pantalla, consiguiendo nuestro personaje una alegría imposible en el mundo

real y apático, creando así la alegoría de un mundo interno feliz mediante la ensoñación. Una alegría que se verá de pronto interrumpida por el ruido exterior –un pitido horrible y constante– que acaba por despertarle tras pasar por un buen rato de agobio que termina con una caída enorme hasta una caja cuadrada y muy pequeña. Una caja que, simbólicamente, le servirá de puerta hasta la vigilia. Todo este sueño ha reparado totalmente la mente de nuestro protagonista, que se levanta manteniendo la felicidad, saliendo a la calle mientras juega con los coches y termina por recoger el fondo en un abrazo, saltándose totalmente la lógica diegética y encontrándose al fin con la mujer enamorada a la que, ahora sí, hará caso terminando el cortometraje con él también enamorado.

**El personaje intentando alcanzar la caja cuadrada en medio de su sueño. Vatroslav Mimica, *Solo* (*Samac*, 1959). Min. 10:17.**

Un trabajo, este de *Solo*, que mantiene esas formas propias del autor y de la escuela en las que los espacios apenas existen al no necesitar unos fondos que sean nada más que esquemas, y un juego absoluto con la visión de lo que hay en la pantalla, sin necesitar lógica entre estancias, alterando así nuestra percepción realista para irse a un trabajo estético y visual que aprovecha hasta el final las posibilidades

de la animación. Eso sí, planteando realidad y mundo onírico como dos compartimentos estancos que se influyen pero cuyos límites Mimica considera bien definidos.

### 6.2.3 Vladislav "Vlado" Kristl

El caso de Vlado Kristl es curioso, puesto que a pesar de pertenecer durante años a la escena artística de Zagreb destacando como pintor y poeta, su carrera como cineasta no da comienzo hasta los 36 años. Es en 1959 en un trabajo codirigido con Mladen Feman, *Kradja dragulja*, reafirmándose en su rol en 1960 con *Šagrenska Koža*, adaptación de *La piel de zapa* de Honoré de Balzac. Una adaptación que dirigiría junto a Ivo Vrbanić y que demostraba ya la postura de Kristl ante la creación cinematográfica animada, tratándose de una versión de la obra de Balzac con una puesta en escena compleja y críptica, prácticamente muda y con un dibujo que mezcla un cierto aire *art-nouveau* con minimalismo e incluso dosis surrealistas como se aprecia en los personajes cuya cara es, simplemente, una máscara sostenida frente al lugar donde debería estar su rostro.

El cortometraje resulta de difícil comprensión si no se tienen, al menos, unas nociones argumentales de la obra original que sirvan de guía para entender en su profundidad lo que nos cuenta este trabajo de apenas 10 minutos. Esta dificultad viene dada, principalmente, por la flaccidez del espacio-tiempo, al mezclarse las situaciones en un *continuum* donde no discernimos el paso del tiempo y los cambios de situación no parecen sucederse, aunque los escenarios y la vejez que muestra el rostro del protagonista nos resulten claros indicativos de que sí ocurren. Con ello, los directores logran introducirnos en la mente de Raphael, el protagonista, a medida que pierde todo lo que tiene, le descubren la piel de zapa que le concederá deseos a costa de reducirle la vida, vive lujuriosamente y termina por volver a encontrar a su amada, Pauline, cuando ya es demasiado tarde para poder disfrutar de ese amor.

Esa dificultad para seguir la obra también se ve acrecentada por el tono minimalista de los escenarios, suficientemente complejos para hacernos comprender la situación, pero jugando con la capacidad

abstracta que Vlado Kristl había desarrollado como pintor. Una obra absolutamente vanguardista en su aspecto visual que termina por convertirse más en una reescritura onírica de la obra original que en una adaptación al uso convencional del término.

Su siguiente cortometraje seguiría una pauta similar, aunque la libertad narrativa mostrada aquí es, si cabe, todavía mayor. Se trata de una adaptación libre del *Don Quijote* de Miguel de Cervantes titulada *Don Kihot* (1961) donde el singular caballero andante se verá transportado a una era moderna en la que lucha contra lo que podemos entender como un grupo de policías, que después decidirán vengarse junto con el restante cuerpo de policía, llegando a ser un número extremadamente amplio que se mueve con todo tipo de vehículos. Una premisa que surge del absurdo y mantiene un tono de comedia a lo largo de sus 10 minutos de duración. Logra convertirse, en cierto modo, en una expresión simbólica de la lucha contra los poderes establecidos mediante el enfrentamiento de este Quijote a toda una horda de enemigos mejor armados y preparados. Una lucha en la que, al final, no queda claro cuál de los bandos triunfa.

El aspecto visual, en este caso, es todavía más complejo que en *Šagrenska Koža,* pues su nivel de abstracción minimalista es enorme. Por un lado, tenemos a los personajes que comprenderemos como la policía circulando por una carretera, en formación y siendo representados simplemente a través de unos rectángulos con un semicírculo a modo de nariz, una mancha a modo de bigote y una gorra, puestos sobre dos ruedas que parecen hacer las veces de motocicletas. Circulan en formación y su dibujo cuando no se ofrece el perfil –es decir, de frente o de espaldas– es muy similar. Por otro lado, nuestros Don Quijote y Sancho Panza son un rectángulo muy alargado y un círculo sobre animales dibujados siguiendo esta clase de esquemas. La simplicidad es absoluta y la capacidad de abstracción del espectador será fundamental para entrar dentro de la historia que se nos cuenta. Hasta el punto de que, como dice Rafael de España (2007, p.82), "si se para la imagen, sólo se ven elementos geométricos". Además, la introducción de elementos cacofónicos para representar las conversaciones y sonidos que provienen de los

personajes aumenta el tono irreal y de influencia surrealista del cortometraje.

**Don Quijote y Sancho caminando solitarios, antes de encontrarse con los policías. Vlado Kristl, *Don Kihot* (1961). Min. 02:12.**

Dentro del tono cómico es donde nos encontramos la mayor pretensión narrativa, alterando la lógica espacial constantemente. Ejemplos de esto son momentos como el de un Quijote que, tras caerse de su caballo repetidas veces, llega a cabalgar cabeza abajo, el gag tan clásico como absurdo del bombero que, ayudando a los policías, pierde su escalera y se queda flotando en el aire hasta que se da cuenta de ello o un Sancho Panza que, ante el peligro inminente, se transforma en embutidos y huye de esta guisa. No obstante, la velocidad con la que ocurre todo y el nivel de abstracción hacen que sea tremendamente difícil seguir el hilo de lo narrado.

Tras este cortometraje, y a pesar de su éxito en el festival de Oberhausen, la censura comenzó a seguir de cerca la trayectoria del director, penalizando la creación y distribución de su trabajo *El general jefe* (*General I Resni Človek,* 1962), motivo por el cual decidió trasladarse a la República Federal Alemana para continuar allí su carrera, ayudando a desarrollar con ello la situación que terminaría

germinando en lo que se denominaría *Nuevo Cine Alemán* con directores de la talla de Wim Wenders, Werner Herzog o R. W. Fassbinder.

### 6.2.4 Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša

Especializados en una temática relacionada con los insectos desde su primer cortometraje, la fábula infantil *La hormiga amable* (*Mrav Dobra Srca,* 1966), la carrera no demasiado extensa de Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša resulta interesante para este estudio porque dejó en su haber un cortometraje guionizado por Mimica junto al propio Marks, titulado *La mosca* (*Muha,* 1968), donde un hombre mata a una mosca para que, a continuación, el díptero resucite y aumente de tamaño hasta unas dimensiones extraordinarias. El insecto, ahora gigante, parece prepararse para la venganza, y para ello comienza derribando las paredes del escenario en el que se encuentra, estático, nuestro personaje humano. En el momento en el que la mosca posa su pata sobre el cuello del humano, a imitación de la muerte que éste le había dado anteriormente pisándola, el suelo comienza a descender, y el hombre se encuentra planeando por el aire al mismo tiempo que merma el espacio sobre el que está. Al final, aterriza en un espacio similar al inicial, donde la mosca, ahora del mismo tamaño que él, desciende para quedarse de pie y que ambos se pasen mutuamente un brazo por encima del hombro.

Presenciamos, pues, una historia donde lo grotesco toma posesión de todo lo que se nos presenta, combinándolo con un estilo de dibujo simple en cuanto a fondos, como es habitual dentro de la mayoría de la escuela de Zagreb, con un personaje humano estático y simplista y una mosca que, por el contrario, resulta tremendamente detallada. Todo ello para crear un ambiente coherente con ese absurdo incómodo que se produce con el insecto atacando a un personaje del que no sabemos nada y que a pesar del ataque más que evidente se queda en pie, mirándonos y mirando a la mosca pasearse mientras crece desmesuradamente. Una mosca que, además, hará lo posible para llevar a cabo la venganza para, una vez haya puesto en orden la balanza de daños, ser la primera en acercarse a su verdugo y abrazarle. Así, esa presentación grotesca y esa apariencia en la que los actos no

tienen una consecuencia real, nos llevan hacia lo onírico, con la venganza del insecto con un principio humanizado que podría referenciarse incluso a lo kafkiano de *La metamorfosis* a través de la comprensión del aspecto del insecto como una representación de su interior real.

**El personaje observando a la gigantesca mosca. Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša, *La mosca* (*Muha*, 1968). Min. 02:47.**

Otro cortometraje de la pareja, *La araña* (*Pauk,* 1969) seguiría por los mismos cauces temáticos, en este caso siendo una araña la causante de los males de un personaje humano que entra en una casa aparentemente abandonada y se echa a dormir tras apartar las enormes telarañas que lo ocupan todo. De este modo, termina desatando una guerra contra una araña de proporciones gigantescas, pues mide lo mismo que el hombre. Una guerra que termina con la victoria del humano, tras arrancarle cruelmente las patas y partirla en dos. Pero en un giro propio de este surrealismo kafkiano que también avanzábamos en *La mosca*, su cuerpo se transforma en el de una araña, supliendo así en las tareas de creación de telarañas a su rival vencido.

El aspecto visual del cortometraje es tremendamente oscuro, con influencias góticas y expresionistas en su muestra inicial de la casa, donde parece haber incluso ciertos rasgos de las pinturas negras de

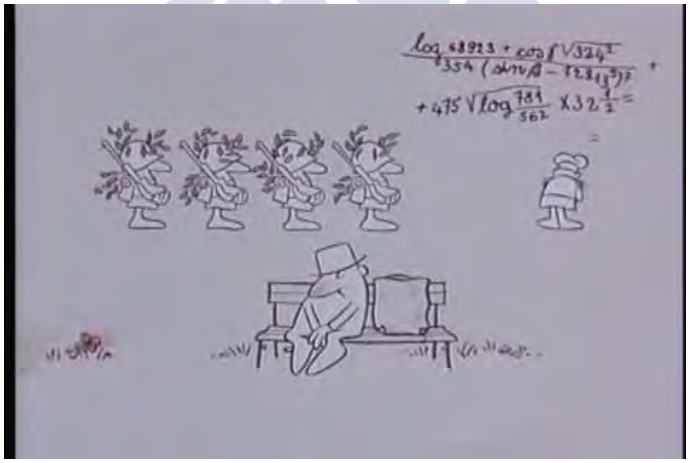
Goya, aunque solamente sea en esa presentación inicial, puesto que después nuevamente el espacio mínimo es lo preponderante, en este caso llenándose de sombras, al igual que los propios personajes. El ambiente, al igual que la historia, parece acercarse al terror gótico, mezclándose con ese surrealismo macabro del final, donde la presencia de la araña parece lo fundamental para la existencia de esa casa, y por ello el personaje cumple solo un ciclo de cambio para acabar adoptando él la misma postura de la araña que, quién sabe, pudo ser otro visitante antes que éste en una suerte de eterno retorno.

**El hombre asustado por la presencia amenazante de la araña. Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša, *La araña* (*Pauk*, 1969). Min. 04:49.**

### 6.2.5 Borivoj Dovniković (Bordo)

Otros cortometrajes, como los dirigidos por Borivoj Dovniković, presentan solamente ciertos elementos puntuales que podríamos considerar provenientes del surrealismo, aunque presentes al fin y al cabo, rodeados de contexto habitualmente humorístico. Es el caso de *Curiosidad* (*Znatiželja,* 1967), donde un hombre intenta dormir en un banco público con una bolsa al lado que despierta el interés de todo el mundo por saber qué hay en su interior. Con un dibujo sencillo y alejado de cualquier pretensión de realismo, los elementos surrealistas

se basan en la utilización del espacio en blanco que hay detrás del banco para convertirlo en diferentes motivos, como un mar por el que un barco lleno de curiosos llega a naufragar al apostarse todos en la popa para intentar ver el interior de la bolsa o un un camino por el que llegan varios militares, montan una trinchera y luego vuelven a marchar, una vez que el sargento se ha asegurado de que en la bolsa no haya una granada. De este modo, el espacio y su lógica desaparecen retomando el tono onírico aunque, como decimos, se utilice simplemente como una opción más estética que realmente mostrando una pretensión de integrar lo irreal en lo real. Una forma estética que Bahun (2014, p.196) resalta como esencial para comprender las estéticas derivadas de la Escuela de Animación de Zagreb, que buscaba "la examinación de los límites fluidos entre el primer plano y el fondo, y la consecuente emancipación del llamado 'espacio blanco'".



**Los militares, haciendo cálculos para conseguir espiar el interior de la bolsa. Borivoj Dovniković, *Curiosidad* (*Znatiželja*, 1967). Min. 05:24.**

Lo militar también cobraría importancia en otro cortometraje de Dovniković, *Krek* (1969), donde un sargento intenta separar a un soldado raso de su rana-mascota. Dejando de lado el humor *slapstick* y la propia irrealidad dentro del género que consigue alcanzar el cine de animación habitualmente, resulta interesante apreciar los encuentros

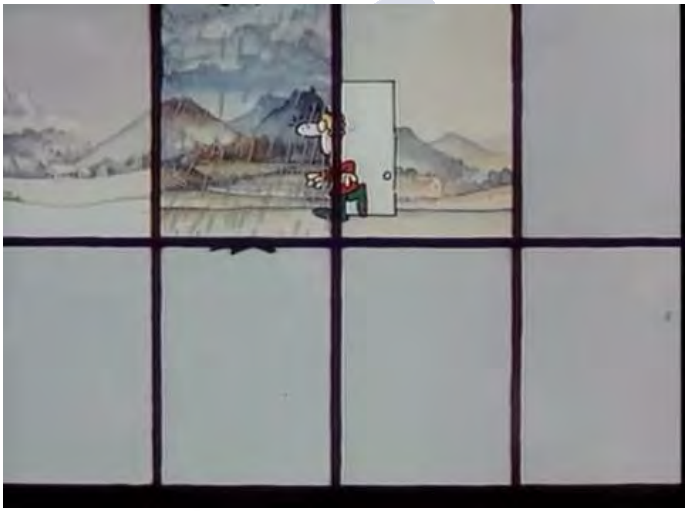
del soldado y la rana después de los esfuerzos del sargento. La acción se complementa a través de yuxtaposiciones veloces de imágenes reales fijas que crean una sensación cercana a la escritura automática, introduciendo a los personajes en contextos como cuencos de frutas, estanterías de bibliotecas o descendiendo por el cuerpo de una modelo. Solamente ocurre en tres apariciones de medio minuto aproximadamente, siendo el resto del cortometraje una historia de humor sin mayores pretensiones que el aprovechar el *slapstick* para atacar, subversivamente, la figura del sargento militar.

Por último, podríamos citar también otro cortometraje de Dovniković, *Learning to Walk* (*Škola Hodanja,* 1978), donde varios hombres intentan persuadir a un joven para que camine como hacen cada uno de ellos. El muchacho accede y va combinando los diferentes tics en su paso, hasta que termina cansado y sin ser capaz de moverse. Al final, opta por caminar como a él le gustaba desde un principio, y de este modo vuelve a sentirse libre como individuo.

*A priori*, la puesta en escena trabaja de un modo más directo aun a pesar del dibujo simple y alejado del realismo, muy similar al que el director usaba ya en *Curiosidad*. Con ello, los elementos surreales dejan de hacer acto de presencia en pos de ese simbolismo de la imposición de caminar equiparable a imposiciones de pensamiento o credo, aunque se pueda reconocer lo grotesco que supone obligar a alguien a caminar moviendo un hombro o arrastrando una pierna mientras golpea fuerte con el otro pie.

Sería en el último cortometraje que analizaremos aquí, *Historia de amor* (*Uzbudljiva Ljubavna Priča,* 1989), realizado justo antes del fin de la etapa comunista, donde podríamos ver una mayor influencia surrealista dentro del cine de Dovniković. La historia nos cuenta la búsqueda de un muchacho por su amada, Gloria. La presentación visual consiste en 8 rectángulos del mismo tamaño a través de los cuales se mueve nuestro personaje, alterando en todos ellos el concepto espacial, al desaparecer por la izquierda de uno para aparecer desde el fondo del que está al lado, o mostrar cómo al cambiar de un rectángulo a otro acaba atravesando de un desierto a un mar o a un lugar helado.

La acción es simple y la existencia de los separadores entre los rectángulos se convierte en algo real o irreal dependiendo de la ocasión, incluso convirtiéndose en puertas en más de una ocasión o, en determinado momento, girándose todos ellos 90º. Con esto, el protagonista termina recorriendo multitud de espacios, llegando a escalar una montaña o a subir por una chimenea hasta que, al encontrar al fin a Gloria, la existencia de esos separadores cobra una importancia absoluta y ambos amantes, al correr uno hacia el otro, destrozan la estructura que los separaba. El juego con los espacios que se funden y la representación de la dificultad del camino del amor loco a través de estos son la base surreal de este cortometraje.

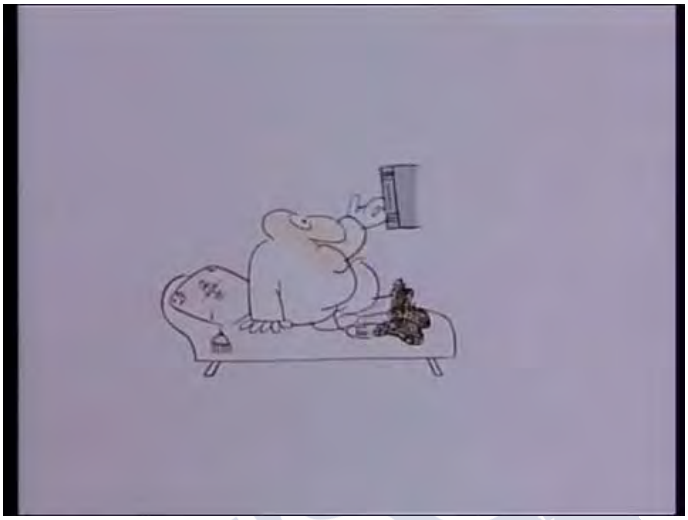


**El hombre, cambiando de localización a través de los paneles que forman la imagen. Borivoj Dovniković, *Historia de amor* (*Uzbudljiva Ljubavna Priča*, 1989). Min. 02:23.**

### 6.2.6 Nedeljko Dragić

Si hay un director que emplea el surrealismo de un modo evidente dentro de la Escuela de Animación de Zagreb, este es sin duda Nedeljko Dragić. Perteneciente a una segunda generación de la escuela, destacaríamos en primer lugar *Los días pasan* (*Idu Dani*, 1969). Se trata de un cortometraje que nos muestra el paso del tiempo en casa de un hombre que lo único que quiere es sentarse

tranquilamente. Pero ni su mujer, ni la policía, ni los extraños que aparecen por doquier le permitirán esta tranquilidad.



**Un libro apareciendo de la nada mientras el protagonista intenta descansar. Nedeljko Dragić, *Los días pasan (Idu Dani, 1969)*. Min. 01:43.**

El humor es la base del guion, y el autor se aprovecha de la libertad absoluta de un lienzo en blanco sobre el cual sitúa al personaje, sin fondo ni elementos que nos hagan tener la impresión de estar en un espacio cerrado real. Una estrategia común a la escuela, como hemos analizado en trabajos como los de Dovniković o Vukotić. De este modo, se abrirán puertas de la nada para que entren policías, sicarios e incluso un nadador (mientras está nadando), el asiento de una silla se convertirá en una piscina de agua mientras él está sentado, o la bombilla se convertirá en un rockero cada vez que acciona el interruptor para encenderla. A esto se suman las infidelidades de su mujer, constantes y a ojos del propio protagonista, que está más ocupado en sobrevivir a los golpes del destino que en apreciar su comportamiento. Solamente una cosa buena parece ocurrir al protagonista: una mujer que aparece volando cual ángel portando una manzana que le ofrece, para que el personaje la rechace una y otra vez. Sin embargo, cuando la acepta explota al primer mordisco. Una locura

de vida y de lucha que terminará indefectiblemente con la muerte, como comprobaremos cuando todas las puertas que abre el personaje vayan a dar a cementerios. Una simbología clara y obvia sobre la vida moderna, pero incluyendo todo el maremágnum de acontecimientos que ocurren a lo largo de esa vida en un tiempo de apenas 10 minutos y con un aspecto de continuidad directa entre todas las acciones, lo que da ese trasfondo surreal y onírico a través de la fusión de espacios, tiempos y reflexiones metafóricas.

*Tup Tup!* (1972) es un trabajo similar, en el que un hombre que intenta leer el periódico en su cama se ve incapaz debido a un extraño ruido que no deja de molestarle. Deudor del *slapstick* y con un dibujo un poco más elaborado que en *Los días pasan* aunque sin pretensión realista, utilizando fondos y relleno de color, el absurdo y los excesos se hacen presentes desde un comienzo, cuando el protagonista pone un despertador-bomba para acallar el ruido, destruyendo la casa y quedándose él solo en la calle con la cama. Unos edificios le volverán a molestar con su ruido tras perder las ventanas debido al viento, y él se dispone a quemarlos, llegando a aparecer corriendo junto a la cama un hombre con llamas en lugar de su cabeza. Cuando nuestro protagonista lo persigue, se encuentra con sus zapatos en llamas caminando solos y a partir de aquí los pocos visos de lógica realista desaparecerán.

Las secuencias llenas de imaginería surreal se suceden. Un edificio con boca lo escupe, las arenas lo absorben yendo a parar a una puerta gigante, una foto suya sale en el periódico y el personaje se descuelga de ella, una mujer desnuda con una televisión en su vientre se le aparece justo antes de terminar golpeándolo con sus pechos y dar pie a una secuencia en la que el personaje está navegando en un mar de senosʃ Como destaca Amos Vogel (1974, p.113), una ruptura de la realidad "subvirtiendo el ilusionismo de la imagen y poniendo la atención en lo que nunca debe ser dudado: la 'verdad absoluta' de la imagen como la única realidad existente". Todo, nuevamente con un único fin posible: la muerte, que sucederá después de que él mismo cave su tumba y allí se le aparezca una rana gigante que se convertirá en princesa.

Nuevamente, Dragić emplea aquí las asociaciones libres entre secuencias y, sobre todo, mucha libertad creativa para relatar el paso por la vida de un hombre, condensando todo su devenir en menos de 10 minutos.

El tercer cortometraje que citaremos es *Diario* (*Dnevnik*, 1974), probablemente el más genuino trabajo directamente surrealista dentro de toda la Escuela de Animación de Zagreb. Un cortometraje que sigue la misma línea temática que los dos anteriores, contándonos la vida de un hombre y sus vicisitudes por medio de asociaciones casi automáticas y un montaje lineal que va transformando una situación en la siguiente de un modo natural pero más propio de la textura de una ensoñación que de la realidad, creando unas situaciones que Bendazzi (1988/2003, p.326) describe diciendo: "la inquietante atmósfera que crean estas imágenes refleja una visión de la vida desesperada y sin sentimentalismos".

**El personaje, conduciendo. A su lado vemos los pensamientos, en este caso su anhelo por estar en casa. Nedeljko Dragić, *Diario (Dnevnik, 1974)*. Min. 01:49.**

Así, comenzamos con nuestro protagonista, dibujado ya de un modo mucho más realista aunque sobre un fondo neutro, caminando sin parar mientras su cuerpo va cambiando de forma y de modo de estar

dibujado. Ahora con cabeza de ratón, ahora mucho más realista, ahora simplemente siendo una silueta cubistaj Pronto lo veremos conduciendo, codeándose con prebostes y mostrándosenos una vida de triunfo. Todo mientras en momentos determinados se nos muestran las palabras "trabajo", "negocios" y "prosperidad" como guías para seguir un camino en la vida.

El dibujo, con su capacidad de transformación explotada al límite, nos dejará ver ciudades metidas en cubos, vida social activa, máquinas en funcionamiento y un sinnúmero de elementos de asociación totalmente libre, como si el guion hubiese sido un ejercicio de escritura automática sobre el devenir del personaje. Así, muestra momentos en los que todo el movimiento en pantalla y el constante cambio de motivos nos impiden recibir más que imágenes sueltas de todos los pensamientos mostrados desde el interior de la mente del artista directamente en celuloide.

### 6.2.7 Otros cortometrajes

Otros cortometrajistas de la escuela, si bien no llegarían a alcanzar el status de los que hemos citado, sí conseguirían éxitos notorios puntuales, como es el caso de Ante Zaninović en *El muro* (*Zid,* 1965), donde dos hombres se enfrentan de manera muy distinta al muro del título. El primero en llegar, vestido al estilo del *El hijo del hombre* de René Magritte, con traje y bombín, se sienta sin más, mientras que el segundo, con barba y aparentemente desnudo, acercándose a una idealización visual del proletariado, se enfrenta al muro peleando por superarlo de todos los modos posibles. Este segundo personaje sirve para crear humor slapstick con su actitud y los golpes que acaba recibiendo. Al final, este proletario consigue destruir parte del muro, abriendo un agujero, pero quedando bajo los escombros. El primer hombre, que no hizo otra cosa que esperar, se beneficia del esfuerzo de este segundo y utiliza el hueco abierto para pasar. Una metáfora clara respecto al trabajo y el aprovechamiento que las clases acomodadas hacen de la fuerza de trabajo de los obreros. Centrándonos en nuestro estudio, es precisamente en este poder metafórico y en el propio humor de golpe y porrazo donde reside, casi más inherente que explícito, un aire surrealista y

subversivo frente a la realidad, con un muro infranqueable y un personaje que solo morirá cuando el guion así lo exija, aguantando incluso la explosión de un cañón.

También *La huída* (*Bijeg,* Zvonko Lončarić, 1969) podría destacarse debido a su juego a modo de adaptación de los principios musicales dentro de una repetición de acciones en la imagen. Lo que aquí se plantea es un pueblo donde los personajes salen a la plaza, se saludan, pasean o juegan variando la velocidad según un texto que se nos presenta al comienzo de cada repetición –*grazioso con complimento*, *grazioso ancora una volta*, *grazioso con anima*– terminando con un "*solo un episodio"* que nos muestra a dos personajes emprendiendo una huida que consigue romper el bucle para que después el texto exprese "*repetizione senza fine"*,[183] dando por terminado el cortometraje.

La puesta en escena es sencilla, con personajes que parecen más recortes que dibujos animados en sí mismos, mezclándose ese espacio que es la plaza con la única salida del mismo que es la huida por lugares extraños y mucho más abstractos y minimalistas, a lo que se suma un trabajo de sonido que, en la parte musical, juega precisamente a esos aumentos de velocidad que marca el texto y en los que también cae el montaje. Por la parte del sonido propiamente dicho, destacarían las cacofonías de los personajes al hablar, creando una atmósfera irreal y ayudando en la coreografía común del cortometraje. Podemos apreciar fácilmente el elemento absurdo de la mezcla de idea de dirección musical con montaje, y precisamente cómo la huida en ese "*solo un episodio"* es lo único capaz de terminar con un bucle que parecía no parar de acelerarse, afectando a todos los ciudadanos.

En el caso de Joško Marušić destaca en su filmografía *Rascacielos* (*Neboder,* 1981), un cortometraje que nos muestra las acciones e interacciones de los vecinos de un edificio de viviendas a lo largo de un día, llevando los sucesos que allí ocurren hasta el extremo

[183] Dentro del mundo de la música, si bien no se utilizan de manera habitual los términos que Lončarić emplea dentro de su cortometraje, sí es habitual, además de otros términos italianos como *da capo* o *allegro,* el término *grazioso* para referirse a un modo de interpretar la música de manera alegre y dinámica. De este modo, el director juega libremente con este aspecto rítmico de cara al montaje.

que permite el formato de animación y recordando en su subversión sobre la vida en edificios de bloques a lo que en Polonia haría Hieronim Neumann con *Blok* (1982) o en Checoslovaquia Jiří Barta con *El proyecto* (*Projekt*, 1981). El absurdo y lo grotesco toman forma, y veremos desde personajes que se cuelan por las tuberías y se quedan atascados, hasta una pareja que usa el armario como ascensor o un hombre que ante una inundación se construye una piscina con tres chicas en su propio salón. La velocidad a la que se van sucediendo todos los hechos es enorme, y en casi todo momento se nos obliga a atender a diferentes acciones simultáneas. El dibujo, tremendamente caricaturesco, ayuda a esta sensación de absurdo absoluto, moviéndose libremente todos los elementos del edificio e incluso el edificio mismo en una ocasión en la que aparece un helicóptero sobrevolándolo.

Podríamos añadir también en esta selección de Marušić *Ojo de pez* (*Riblje Oko,* 1979), un cortometraje bebedor en sus formas del cine de terror, que nos cuenta cómo unos peces atacan un pueblo costero después de que los marineros salgan a faenar, llevándose por delante a mujeres y niños. Aunque a priori carente de elementos surrealistas más allá de la alteración de la lógica propia del fantástico y un cierto aire gótico, la ambientación de pesadilla con dibujos tendentes al realismo y una oscuridad enfermiza consiguen recoger cierto aire onírico y simbolizar, asimismo, la visión de la faena de los pescadores desde la perspectiva desde la que la ven los peces, como el propio título indica.

También se pueden encontrar ciertos elementos surrealistas en la vanguardista adaptación del famoso relato de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja* (*Maska Crvene Smrti,* Branko Ranitović y *Pavao Štalter,* 1969), donde nos encontramos el péndulo marcando el paso del tiempo y la cercanía de la muerte una y otra vez, en una clara referencia a otro de los relatos más reconocidos del escritor gótico bostoniano –escritor que como hemos visto había sido reconocido por los surrealistas e incluso sería adaptado en varias ocasiones por el director checo Jan Ŷvankmajer–. Aun así, al igual que ocurriría con los restantes cortometrajes de Ŷtalter, si bien la vanguardia y el trabajo visual son una unión compleja y preciosista, el surrealismo cede paso

a ciertos tintes expresionistas y una capacidad de linealidad lógica en la narración.

### 6.3 SURREALISMO Y *OLA NEGRA* EN ESLOVENIA: KARPO GODINA

Aunque originario de Macedonia al haber nacido en Skopje en 1943, Karpo Godina se convertiría en uno de los grandes directores de Eslovenia, donde viviría desde la adolescencia. Graduado de la Academia de Teatro, Radio, Cine y Televisión de Liubliana, en la que también llegaría a dar clase, el campo en el que más destacó Godina en el audiovisual yugoslavo es en la dirección de fotografía, debutando en el largometraje a través de *Early Works* (*Rani Radovi*, Želimir Žilnik, 1969). Sin embargo, no debemos desechar sus trabajos como director, especialmente en sus comienzos como cortometrajista, en los que la intención puramente experimental le llevó a ser una de las figuras clave de la *Ola Negra*.

Podemos destacar, por ejemplo, su *Brains au Gratin by Pupilija Ferkeverk* (*Gratinirani Mozak Pupilije Ferkeverk*, 1971) en el que Godina presenta una serie de planos, siempre enmarcados en el mismo espacio, para acercarnos a la vida de los jóvenes eslovenos de la época a través de lo emocional y la psicodelia colaborando con el grupo teatral del título, Pupilija Ferkeverk. Un grupo que en aquel momento se había convertido en uno de los más importantes en la vanguardia eslovena, intentando renovar las artes escénicas. El marco que tenemos es el de una especie de lago donde vemos, de fondo, varias edificaciones. En la parte derecha del cuadro vemos a una muchacha columpiándose, entrando y saliendo del plano y recordando a las teorías que en Polonia establecería Królikiewicz. Con la cámara fija, vemos que los momentos del día van cambiando, pero nuestra protagonista sigue columpiándose. Acompaña a todo el metraje la música de la banda irlandesa Taste, con su tema *On The Boards*, editada en su disco homónimo de 1970. Una música de ascendencia en el rock psicodélico mezclando elementos jazzísticos.

De pronto, a esta sucesión de momentos del día con la chica balanceándose se le suma la aparición de cinco hombres. Primero los vemos a cierta distancia en medio del lago, y después aparecen, por corte, en un plano medio de todo el grupo, pasando luego a un primer

plano de cada uno de ellos con la cámara manteniéndose en el mismo punto y variando solamente el enfoque de la misma. Con esta base, los cortes del montaje nos van llevando por distintas acciones de los personajes: Vemos a los hombres mostrando una caja de puros que después parece servir de bolso a la chica, los vemos a ellos fumando mientras ella sigue columpiándose... entre los planos, y creando en cierto modo bloques cerrados que podrían equivaler a escenas, Godina nos muestra carteles a modo de intertítulos en los que en ocasiones vemos palabras escritas, y en ocasiones vemos los nombres de los actores, del director o de la productora, así como el título del cortometraje. Las palabras escritas consiguen una cierta relación con lo interpretado, y así vemos un "créame" antes de ver a uno de los intérpretes gesticulando en un modo que parece recordar a los discursos de Adolf Hitler, un "dictadura" antes de ver a los cinco cantando de modo que recuerda a un himno, "suicidio" antes de mostrarlos agarrándose el cuello como intentando estrangularse o "muerte" antes de verlos flotando en el agua. El hecho de que los pasajes vayan con ese orden no debe ser tomado de manera casual, ya que nos muestra el proceso de caída en el totalitarismo con el discurso político, la dictadura y el autoritarismo, el suicidio social y la muerte de la ciudadanía del país.

**Los cinco personajes masculinos en primer término, con la mujer balanceándose detrás. Karpo Godina, *Brains au Gratin by Pupilija Ferkeverk* (*Gratinirani Mozak Pupilije Ferkeverk*, 1971). Min. 03:30.**

A estas secuencias se suman otras más cercanas al *happening* y menos narrativas en las que podemos ver a los hombres tocando la guitarra, leyendo revistas o bebiendo Coca Cola en lo que parece un guiño a la sociedad occidental y al consumismo. En la parte final del cortometraje volvemos a ver varias palabras: "amor", tras la que vemos a la muchacha juguetear y terminar besando en primer plano a uno de los chicos, para terminar todos, de nuevo, bebiendo Coca Cola; las palabras "fecundar" y "dios", tras las que los vemos a ellos en posición de rezo, estáticos en el lago, mientras ella se columpia de nuevo; y terminamos con unos planos en los que primero vemos los chicos bailando desnudos en el lago y después a ella en primer plano vestida y sonriendo a cámara para mostrársenos el mensaje final: "consume LSD".

Este mensaje final, junto con la música de ascendencia psicodélica, nos crea un clima de alteración de la percepción. Por medio de los mensajes escritos podemos entrever la intención de un cierto orden y una relación entre los pasajes, estableciendo primero la historia de esa dictadura llegada, y después la esencia de la vida de esos jóvenes que se nos muestran. La influencia del movimiento hippy se une también a través de ese consumo de LSD y la música que nos rodea, además de la pretensión de amor libre que parece existir en el grupo de jóvenes, sirviendo de este modo como un discurso de apertura a las costumbres externas a Yugoslavia. A través de la narrativa confusa y basada en meros planos con acciones no relacionadas y la pequeña simbología que Godina nos explica en los *happenings* y su orden se puede ver una suerte de narrativa de asociación libre, que si bien juega con la experimentación, también hunde sus pies en elementos surreales.

Podemos encontrar también una cierta ascendencia surrealista en los cortometrajes documentales que hizo a lo largo de la década de los 70, más unidos al movimiento de la *Ola Negra*. Por ejemplo, en *Litany of Happy People* (*Zdravi Ljudi za Razonodu*, 1971) Godina nos muestra las diferentes etnias de la región de Vojvodina, al norte de Serbia: croatas, serbios, magiares, eslovacos o gitanos. Para ello, se aleja del discurso hablado y nos va mostrando familias y personas de las diferentes etnias posando ante la cámara junto a sus casas. Godina

sigue, de manera rigurosa, una puesta en escena de frontalidad absoluta y las personas posan estáticas mirando directamente a cámara, de un modo más similar a un retrato que a una filmación. Los tonos de la pintura de las casas, diferentes en cada etnia, van creando el discurso, y las canciones que suenan nos iluminan sobre la ascendencia étnica predominante en las diferentes secciones del film y sus relaciones. De este modo Godina consigue crear, más que un documental, un listado exhaustivo que reduce a las distintas familias a meros objetos visibles, a una parte indispensable del terreno, y de hecho para reforzar esta idea de vez en cuando nos muestra planos del campo. Si bien la base obvia sobre la que trabaja es la realidad, no podemos aislarnos de la influencia surreal en esa obsesión por el listado y la repetición, por una catalogación concreta que crea el ambiente irreal a partir de lo real.

**Un cura hablando a cámara en un plano completamente frontal. Karpo Godina, *Litany of Happy People* (*Zdravi Ljudi za Razonodu*, 1971). Min. 05:19.**

Este mismo gusto por lo repetitivo y por la estaticidad en el plano lo encontramos en otro trabajo, esta vez hecho por encargo para ensalzar al ejército: *About the Art of Love or a Film with 14441 Frames* (*14441 Kvadrat*, 1972). Si bien el encargo era ensalzar al ejército, Godina crearía un cortometraje que se centra en el amor y en el deseo sexual a través de mostrarnos a un grupo de mujeres en un plano similar a los que existían en *Litany of Happy People* para después ofrecernos una

serie de planos de paisaje de montañas, casi idénticos pero en los cuales apreciamos ciertas diferencias, hasta que en uno de ellos acaban apareciendo los soldados. De este modo, vemos a los militares primero dirigiéndose hacia el punto de fuga que supone el camino entre las montañas y después viniendo hacia cámara. Godina nos muestra en este momento imágenes de grupos de mujeres y en ellos, posando, a alguno de los soldados. Se nos da a entender la búsqueda del amor, y el hecho de que el ejército siga apareciendo entre las montañas en diferentes formaciones y maniobras reflexiona sobre la conquista romántica desde esa perspectiva de estrategia semejante a lo militar. Finalmente, una serie de cortes con varios de los soldados en plano medio, siempre colocados solos en el centro de la pantalla, nos lleva a lo mismo que hacía en *Litany of Happy People*, equiparando a los diferentes hombres como una unidad, como si fuesen idénticos a pesar de sus diferencias físicas.

También entre estos trabajos de Godina con el cortometraje habría que tener en cuenta el trabajo *I Miss Sonia Henie*, organizado por él y rodado por ocho directores durante el festival de cine de Belgrado de 1971. Los directores invitados eran el propio Karpo Godina, Tinto Brass, Mladomir Puriša Đorđević, Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey y Frederick Wiseman, y la norma, el estructurar el relato de cada uno en una misma habitación, con la cámara en el mismo lugar, estática y con la obligación de que los personajes utilizasen la frase que da título al cortometraje. Este sería un trabajo que condensaba a unos cuantos directores controvertidos y que despuntaban en aquel 1971, creando una suerte de cadáver exquisito[184] siguiendo las ideas de Breton pero aplicado al cine con las normas de Godina, que montaría el conjunto y cuyo significado colectivo genera un relato común y onírico a través de estos fragmentos unitarios, convirtiéndolo en un juego visual completamente bebedor del movimiento surrealista.

[184] El cadáver exquisito (*cadavre exquis*) es un juego literario ideado por el círculo de André Breton en los años 20 consistente en que los participantes creaban conjuntamente el texto bien siguiendo una estructura definida o bien añadiendo texto al leer la última frase o palabra de lo que había escrito el anterior participante. De este modo, se conseguía destruir la estructura tradicional y buscar una poesía lúdica e intuitiva que además anulaba el concepto tradicional de autoría.

Todos estos cortometrajes citados, de todos modos, serían inmediatamente perseguidos por las autoridades por su carácter subversivo, incluso a pesar de que *Litany of Happy People* había causado una gran impresión llegando a ser galardonado en el festival de Oberhausen. Sin embargo, Godina seguiría trabajando principalmente en su faceta de director de fotografía, en la que debemos destacar su primer largometraje, *Early Works* (*Rani Radovi*, Želimir Žilnik, 1969), donde ejercía también como montador.

Si bien el film está escrito y dirigido por el serbio Želimir Žilnik, las ideas narrativas de Godina también son apreciables, dando como resultado una combinación del trabajo social de Žilnik con las experimentaciones ya analizadas en este epígrafe. De este modo, el film nos ofrece una sucesión de escenas, más cercanas al *happening* que a una pretensión estructural narrativa, unidas solamente por un finísimo hilo y dejando evolucionar el pensamiento de sus personajes. En ellas, tres hombres y una mujer recorren el país intentando llevar el pensamiento comunista a diferentes entornos con la intención de levantar a las masas. Lo hacen a través de la cultura, a través de la acción directa o a través de convertirse en trabajadores. De este modo, si bien toda la presentación parece ambientarse en un entorno real, sí es cierto que debemos tener en cuenta varios momentos que destruyen ese fino hilo narrativo que conformaba el continuo espaciotemporal, generando así que el conjunto global abandone el aire narrativo para entrar en un terreno más onírico.

Destaca, primero, la secuencia en la cual los cuatro caminan por el bosque y la muchacha, Jugoslava (Milja Vujanović), recoge una pistola para disparar en la cabeza de su compañero. Sin embargo, en el siguiente plano lo vemos de nuevo caminando, e incluso con el resto del grupo cogiendo unos fusiles escondidos entre un montón de hojas para empezar a dispararlos. La secuencia termina con los cuatro jóvenes disparándose, y con dos de ellos muriendo fusilados. Nuevamente estas muertes serán momentáneas. Esta secuencia se corta con otra en la que la cámara, dada la vuelta de modo que el suelo está en la parte superior de la pantalla, nos muestra a los cuatro haciendo el pino y posando. De este modo, la narrativa, que hasta este momento había sido confusa pero siempre ambientada de un cierto

modo realista, se rompe y nos obliga a reinterpretarla, volviendo atrás igual que el plano se invierte.

Replanteándonos secuencias anteriores, podemos encontrarnos con una en la que, tras intentar convencer a los campesinos de aceptar las tesis comunistas, estos les golpean y les arrastran por el barro. Como Anna Schober (2013) destaca, esta escena se vio ya en la Yugoslavia del momento como

> una fuerte provocación y un símbolo de oposición a la noción socialista oficialmente promovida del "nuevo hombre común" construido para enfrentarse a la sociedad vieja, burguesa, decadente y primitiva: el proletario saliendo de la factoría a la nueva ciudad, limpio y purgado de todas las particularidades regionales. (p.116)

Así, la simbología repensando el trabajo de Marx y las tesis sociales aceptadas se convierte en aquello que debemos tener en cuenta a la hora de analizar el film. Los odios internos, las faltas de respeto y la separación entre los jóvenes que pretenden ser revolucionarios y aquellos a los que dicen defender se vuelven la tónica en los diferentes *happenings*. Destaca, de este modo, un final en el que los tres intentan violar a Jugoslava, terminando por asesinarla, y el mensaje final citando al revolucionario francés Louis Saint Just,[185] que dice: "aquellos que hacen la revolución solo a medias, están cavando sus propias tumbas". De este modo, queda la reivindicación de la revolución, sí, pero también la constancia de que todavía no estaba terminada en la Yugoslavia del momento, creando además a los personajes como representantes de la propia nación yugoslava.

Godina llegaría a dirigir su primer largometraje en 1980. Se trataba de *La balsa de la medusa* (*Splav Meduze*), donde exploraba la vida de un grupo de artistas dadaístas y futuristas que recorren los territorios serbios, eslovenos y croatas en la década de los años 20. Pese a un planteamiento que daba pie al homenaje a los artistas de

[185] Louis Saint Just fue también conocido como el "Arcángel del Terror" por haber sido la cara visible de los arrestos y ejecuciones de muchas de las figuras de la Revolución. Además, fue amigo personal de Robespierre y uno de los miembros destacados de la Primera República Francesa.

vanguardia, Godina decide hacerlo a través del texto y no de la narrativa, que mantiene en un corte absolutamente realista y continuo a lo largo de todo el film.

Lo mismo ocurría con su siguiente largometraje, *Red Boogie* (*Rdeči Boogie ali Kaj ti je Deklica*, 1982), en el que sigue a un grupo de músicos que van a tocar para la gente del campo, prefiriendo el jazz y el boogie pero viéndose obligados por las autoridades a tocar canciones folklóricas. Aunque Godina vuelve a explorar la libertad creativa de un colectivo, esta vez a través de la música en lugar de la poesía y las *performances*, su narrativa se queda en lo directo y realista, dejando que sea el texto y la acción interna lo que sirva como petición de esa libertad, dejando atrás los experimentos audiovisuales y las exploraciones surrealistas de sus cortometrajes.

Después de estos dos films Godina no volvería a dirigir hasta 1990, año en el que estrenaría *Artificial Paradise* (*Umetni Raj*), sobre la estadía de Fritz Lang en Eslovenia durante la 1ª Guerra Mundial, siguiendo en gran medida la misma tónica que en sus anteriores largometrajes en los que hablaba del arte en la república desde una óptica realista. Tendría que esperar hasta el fin de la guerra de los Balcanes para volver a la dirección de otro largometraje de ficción en 2002, de escasa aceptación, *Where Is Stella del Nord?* (*Kam je Izginila Stella del Nord?*) y un documental en 2003, *The Story of Mr. P.F.* (*Zgodba gospoda P.F.*).

### 6.4 OTRAS OBRAS SURREALISTAS DESTACABLES

No es sencillo buscar una influencia surrealista en el cine del norte de Yugoslavia. Si bien la *Ola Negra* supuso un avance en las técnicas narrativas y temáticas a tratar por directores y guionistas, estamos hablando de un movimiento altamente centrado en la revolución política, donde la presencia de la vanguardia servía más como una idea estética y lo principal eran las narraciones contemporáneas alineadas con la muestra casi documental de la realidad circundante. No obstante, podemos encontrar todavía algunas pequeñas muestras en películas concretas de algunos de los directores crecidos en Croacia y Eslovenia.

Uno de los mejores ejemplos que podríamos citar es el del director Boštjan Hladnik, uno de los cineastas que pusieron los cimientos en los años 60 de lo que después se convertiría en la *Ola Negra*. Con su primer largometraje *A Dance in the Rain* (*Ples v Dežju*, 1961), Boštjan Hladnik explora desde la perspectiva de los deseos y las esperanzas la relación entre un hombre y una mujer en la Liubliana contemporánea, a los que se suma un compañero de trabajo enamorado de ella y el casero de él. El mundo interior de los personajes se va superponiendo en la narración, de tal modo que si bien en la mayoría de las ocasiones se establecen como dos mundos diferentes, a nivel narrativo resulta confuso situarnos debido a la falta de transiciones, dejando de este modo que esos pensamientos y ensoñaciones nos guíen a través de la evolución narrativa de la película. El tono onírico envuelve todo el metraje y sigue la idea bretoniana de dar tanta importancia a la realidad como a la ensoñación cuando decía "creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar" (Breton, 1924/2009, pp.26-27), que es lo que Hladnik nos presenta.

Dentro de estas ensoñaciones, las primeras que podemos apreciar son las de Peter (Miha Baloh), el protagonista masculino. En ellas, el hombre se levanta de la cama mientras duerme para acceder a su sueño a través de la puerta de su habitación. En cuanto cruza esa puerta, en la primera ocasión se encuentra en una calle bajo la lluvia, al fondo de la cual ve la silueta de una mujer tras unas cortinas. En la segunda repetición del sueño la lluvia no está, pero en la calle vemos una serie de personas cargando ataúdes. Si bien en la primera no consigue alcanzar a la mujer, en la segunda sí llega hasta la ventana, pero al atravesarla vuelve a la misma calle con los hombres y sus ataúdes. El hecho de que al cruzar la puerta la primera vez Peter reflexione que nunca encontrará una mujer lo suficientemente buena para él, junto a todo el desarrollo del film en el cual establece una relación de amor-odio con Maruša (Duša Počkaj), queriendo dejarla pero no siendo capaz de vivir sin ella, nos hace comprender perfectamente esa figura femenina del sueño como la idealización

femenina inalcanzable, y los elementos fatalistas de la calle como un peso y un odio hacia esa relación en la que se ve atrapado.

**La calle con los ataúdes siendo transportados. Boštjan Hladnik, *A Dance in the Rain* (*Ples v Dežju*, 1961). Min. 00:38:13.**

La misma puerta que atravesaba Peter hacia su sueño la atraviesa también Maruša en la noche en que duerme en la casa de él. En su sueño, ella se ve intentando volver a su pueblo, para lo cual intenta coger un tren, resultándole imposible a través de la muchedumbre reunida en la estación. Sin embargo, cuando la muchedumbre se deshace, ella ya está en su localidad natal, donde un hombre la lleva en su carro y le explica que vio a través del periódico su éxito como actriz, destacando su belleza y su juventud. El sueño termina con ella pensando en eso y escuchando la puerta de la habitación, si bien en el sueño es una puerta en medio de un descampado. El miedo al éxito de la actriz que llega a la ciudad y no acaba de despegar, así como al hecho de perder su belleza y su juventud se nos muestran aquí como las grandes obsesiones de la protagonista, que iremos viendo como algo fundamental en el resto de la cinta.

Las restantes ensoñaciones, sin embargo, son menos simbolistas aunque se funden más con la realidad al establecerse en una narración más coherente con ella. Por ejemplo, vemos a Maruša imaginándose en la modista y saliendo a la calle con un traje nuevo mientras la gente destaca de nuevo su belleza y juventud, a Anton (Rado Nakrst), el

amante de ella, soñando con estar en su habitación hablando con Maruša o a Peter hablando con Maruša para dejarlo. Especialmente esta última queda relativamente fusionada con lo real, al continuar Peter su discurso descubriendo después que Maruša ya no está y dejándonos con la incertidumbre de qué partes del diálogo se produjeron realmente y cuáles estaban solo en lo creado mentalmente por Peter. Destacan, además, otros dos momentos en los que la realidad se fusiona con lo imaginario a través de los relatos que cuentan los personajes. Primero, Peter habla con su casero sobre una mujer que Peter conoce desde pequeño y que le gusta al casero, por lo que quiere tener una relación con ella. De este modo, mientras el personaje protagonista habla de su infancia, el niño que era aparece por detrás suyo para subir a un árbol que de pronto existe en la habitación, para mirar desde allí a la mujer haciendo el amor a través de una puerta. Una idea similar a esta ocurre cuando al final, después de que Maruša haya aparecido muerta, una mujer comenta lo triste que parecía al subir las escaleras. En ese momento Maruša aparece por esas escaleras y se queda mirando a los ojos a Peter. De este modo vemos el sentimiento de culpa de Peter al escuchar el relato y la narración continúa con Maruša entrando en su casa de modo que Hladnik nos cuenta el final de la vida de la protagonista.

**El niño interior del personaje apareciendo sobre un árbol en medio de la habitación. Boštjan Hladnik, *A Dance in the Rain* (*Ples v Dežju*, 1961). Min. 00:09:24.**

A estas ensoñaciones se suma una pareja de novios jóvenes que van apareciendo constantemente, mostrando la felicidad del amor en todo momento, de modo que chocan completamente con el aire de infelicidad y preocupación que provoca el amor en esos adultos, más preocupados por sus propios traumas y sus obsesiones que por el otro. De este modo, Hladnik no solamente se enlaza con las ideas surreales a través de este aire onírico en el que los deseos y las ensoñaciones de los personajes se entrelazan con la realidad, sino que también parece recuperar a Breton (*1937/2008)* cuando el francés habla del *amour fou* diciendo:

> el error moral que (j) conduce a representar el amor, en la duración, como un fenómeno declinante reside en la incapacidad en la que se encuentran la mayoría de los hombres de liberarse, en el amor, de toda preocupación ajena al amor mismo, de todo miedo así como de toda duda, de exponerse sin defensas a la mirada fulminante del dios. (p.104)

Otros ejemplos los podemos encontrar en el cine de Krsto Papić, uno de los nombres fundamentales de la *Ola Negra* en Croacia –a pesar de su origen montenegrino– principalmente a través de sus documentales. Sin embargo, en *The Rat Savior* (*Izbavitelj*, 1976) Papić nos presenta un film de ficción que, bajo una pátina de terror y paranoia conspirativa, sirve como base alegórica para establecer un relato contra el totalitarismo cuando el protagonista descubre que un grupo de ratas que se hacen pasar por humanos está consiguiendo suplantar la identidad de sus conciudadanos. La paranoia por saber quién está realmente de parte de nuestro protagonista y quién no viene directamente de clásicos del terror y la ciencia ficción como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) o *El enigma de otro mundo* (*The Thing From Another World*, Christian Nyby y Howard Hawks, 1951). De este modo, la innovación en lo ofrecido por Papić está no tanto en la forma del relato, que se enmarca en esa misma línea, sino en el hecho de establecer una metáfora orientada hacia la estructura gubernamental

empleando ratas para evitar cualquier posibilidad de empatía del espectador con esa invasión.

De todos modos, salvo esta utilización simbólica de un animal *a priori* con poca capacidad de suscitar simpatías en el público, así como del hablar de manera explícita sobre la alegoría que engloba el film, al explicar al comienzo que un relato similar escrito por el protagonista era de por sí una alegoría de la burocracia, el relato se mueve por cauces relativamente convencionales, asumiendo esa capacidad mágica de las ratas para convertirse en humanos. Este tipo de relato enmarcado en la película que desvela la propia trama del film ya lo había empleado antes Papić en *Acting Hamlet in the Village of Mrdusa Donja* (*Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, 1973), en la que una representación de Hamlet servía para ilustrar la historia de un exmilitar falsamente acusado de corrupción y la lucha de su hijo para demostrar su inocencia y echar abajo al cacique local.

No debemos cerrar tampoco este epígrafe sin hablar de los cineastas salidos del entorno de los cineclubs, ya que como señala Nevena Daković (2003, p.477), al tratarse de entornos de corte *amateur* y estar menos controlados por las autoridades, "sus films consiguen desafiar obsesivamente a la sociedad y al cine comercial en términos de forma y contenido". Unos espacios que se hicieron especialmente importantes en Yugoslavia gracias a las políticas culturales del país, destacándose los de Zagreb, Split y Belgrado (Kružić, 2018, p.17) y en los que "los jóvenes underground, experimentales y amateurs comenzaban a trabajar en proyectos interdisciplinares que mezclarían cine con otras artes y medios" (Kirn, 2014, p.115). De este modo, de Zagreb destaca el médico Mihovil Pansini, uno de los impulsores del festival de cine experimental GEFFA y de las teorías del *antifilm* junto a Tomislav Kobija, que a través de la autoconsciencia fílmica buscaban la liberación de los mitos y las normas, deconstruyendo el hecho cinematográfico al punto de atacar e incluso destruir físicamente la película, siendo un caso reseñable el film *Scusa Signorina* (Mihovil Pansini, 1963), en el que el autor simplemente rodó a través de una cámara colocada en su espalda mientras caminaba por entornos reales, permitiendo así que el azar fuese quien decidiese qué quedaba filmado. Como destaca

Janevski (2012, pp.50-51), "El antifilm solicitaba multiples reducciones: la reducción de la participación del autor en su trabajo, después la reducción de la narración, de medios expresivos en la película, de la metáfora racional, de la comunicación tradicional con los espectadores, etc.".

No obstante, de sus obras consideramos especialmente reseñable el cortometraje *Brodovi ne Pristaju* (1955), en el que Pansini profundiza, como él mismo comenta (Bukovac, 2008, min. 15:40-16:30), en la imposibilidad de dejar su ciudad natal de Korčula balanceándose siempre entre su carrera como cineasta y sus estudios de medicina. El film, con una estructura de montaje que funciona a través de cortes rápidos de planos que juegan con la aberración de su horizontalidad, da comienzo a través de hombres llegando a un muelle para coger un barco. Los futuros pasajeros se nos identifican a través de planos detalle de sus maletas y primeros planos de sus caras. El barco se acerca y, sin que llegue a parar, vuelve a alejarse. Los personajes, desde el muelle, saludan al navío pero finalmente se alejan dejando el muelle vacío. Dentro de ese vacío encontramos caminando a nuestro protagonista, que comienza a vagar por las calles y los alrededores del muelle, siendo perseguido por un anciano con dos muletas. Durante ese pasear sin rumbo, todavía vuelve a ver el barco, que le ignora, y a una mujer con la que flirtea. Finalmente, tras asomarse a varios embarcaderos y comprobar que no hay nada atado a ellos, el personaje principal termina por tener que escapar de nuevo del hombre de las muletas. Cuando lo deja atrás, el barco parece aproximarse de nuevo, pero nuestro protagonista, aun a pesar de quitarse la camisa para llamar su atención ondeándola, parece obligado a quedarse donde está.

A pesar de que el cortometraje está totalmente rodado en exteriores, el vagabundeo del personaje, la presencia del mar y esa necesidad imperiosa de escapar crean en el cortometraje una sensación de claustrofobia constante. Los personajes del anciano y la mujer, representando los miedos y los deseos de quedarse respectivamente, funcionan como detonante de un hilo conductor en una historia que, aun así, busca una narración libre y en cierto modo fuera de la realidad física a través de la aberración de los planos y de su narración silente.

El simbolismo que rodea tanto al concepto del barco, de los embarcaderos vacíos y del entorno agresivo, consigue acercarnos a esa asociación mental que el director comentaba con la imperiosa necesidad de escapar, y consigue su tono surreal precisamente en su carácter onírico a la hora de la estructuración de motivos.

**El hombre comprobando que en los embarcaderos no hay nada atado. Mihovil Pansini, *Brodovi ne Pristaju* (1955). Min. 09:55.**

Otro autor salido de estas experimentaciones con el *antifilm* es Vladimir Petek. Un director que, si bien en gran parte de sus proyectos trabajó con este aspecto físico de maltrato sobre la película llegando a, entre otras cosas, estirarla (Daković, 2003, p.480), también llegó a jugar con la forma fílmica narrativa, como es el caso de su cortometraje *Zaklon* (1967). Un trabajo en el que no duda en insertar fragmentos de animación recogidos de la Escuela de Animación de Zagreb en medio de la narrativa filmada con imagen real, otorgando así una mezcla de realidades que se fusionan ante los ojos del espectador creando un nuevo significado. Los fragmentos filmados, profundamente experimentales, nos llevan de la mano de un personaje que primero está buceando, luego camina por un árbol mientras mediante trucajes su camisa cambia de color y luego persigue a una mujer. Tras ello, la imagen de la mujer peinándose se nos muestra en negativo y posteriormente la historia real se mezcla con la de una rosa

animada que florece, apareciendo esa flor como un elemento filmado. La asociación libre de motivos crea un collage en el que la narrativa se vuelve difusa, añadiendo planos de elementos mecánicos, objetos relacionados con guerras y explosiones, un cohete e incluso llegando a modificar la imagen para mostrar varios planos simultáneamente, primero dividiendo la pantalla en 4 y después mostrando 4 rollos de película siendo filmados a la vez. Todo ello montado al ritmo que marca su banda sonora compuesta de piezas de jazz.

De este modo, Petek genera un film que se queda a medio camino entre lo narrativo y lo experimental. A través de unos momentos centrales llenos de movimiento e información llega a simplificar el pensamiento automático de los personajes que se nos presentan, acercando esa deriva casi azarosa a crear un marco para la historia de amor de los dos personajes. Esos momentos parecen presentar la violencia de una discusión a través de lo bélico, al igual que anteriormente la rosa parecía la conquista, de modo que la persecución original deriva en ellos sentados, mirando al horizonte.

Si bien tanto Petek como Pansini pertenecían al círculo del cineclub de Zagreb, dentro del otro gran cineclub de Croacia, el de Split, también podemos encontrar autores experimentales que buscaban desde el cine *amateur* explorar nuevas narrativas cinematográficas. Entre ellos destaca, por la cantidad de su producción, Ivan Martinac.

Si bien la mayor parte de su producción se acerca más a las líneas del documental, grabando escenas de la vida corriente dentro de Split y yuxtaponiéndolas a pesar de una aparente inconexión en muchas ocasiones, e incluso en sus obras de ficción tiende a filmar situaciones cotidianas creando "retratos 'meditativos' de su pueblo natal" (Daković, 2003, p.480), debemos destacar aquí su cortometraje *Monologue On Split* (*Monolog O Splitu*, 1961).

La estructura del film sigue la misma norma que hemos destacado de sus obras más documentales: Una serie de planos en los que vemos viandantes acercándose al puerto de Split, trabajadores –principalmente repartidores–, gente en traje de baño tomando el sol o preparándose para entrar en el agua y algunos planos de interior manteniendo esa cotidianeidad, como un niño que está en su cama

leyendo. Todo ello, mientras suena de fondo el *Bolero* de Ravel. Estos planos son yuxtapuestos por Martinac, en cortes breves, con imágenes de tumbas. De este modo, lo que logra el de Split es exponer la realidad de la muerte e introducirla como un aspecto más del día a día frente a los momentos más ilusionantes y suaves del resto de planos. Además, la parte final del cortometraje modifica totalmente el tono, introduciéndonos en un antiguo edificio de piedra, mostrándonos símbolos religiosos y objetos medievales y adentrándonos en su sótano, uniendo así todo como un símbolo de la historia de Split, con sus habitantes, sus difuntos y su pasado. Lo documental es esencial para la filmación, pero la conjunción de realidades temporales de manera automática y casi onírica para la creación de un texto fílmico a través de sus significantes convierte a *Monologue On Split* en una de sus obras más complejas y poderosas a través del enlace de sus partes.

También salido del cineclub de Split, otro autor a destacar en nuestro estudio es Lordan Zafranović, un graduado de la FAMU que antes de convertirse en un autor consagrado dentro del cine yugoslavo gracias a largometrajes como *La ocupación en 26 estampas* (*Okupacija u 26 Slika*, 1978) daría sus primeros pasos con trabajos más experimentales. De esta época data *Koncert* (1965), un cortometraje en el que nos acerca a un grupo de 3 hombres y una mujer aproximándose a la playa para que, una vez allí, uno de los hombres se ponga a dirigir una orquesta imaginaria desde dentro del mar –todavía completamente vestido–, otro lo siga tocando el violín y el otro hombre y la mujer comiencen a bailar. La ascendencia surrealista del cortometraje viene en su uso de la banda sonora, ya que a pesar de la inexistencia de ninguna orquesta (más allá del violín), cuando el primero comienza a dirigirla los aplausos y la música comienzan a sonar, creando así una realidad en la que lo que imaginamos a través del sonido –y que comprendemos como parte de la imaginación de los personajes–, se torna tan real en la narración como lo que se nos muestra a través de las imágenes.

Podemos ver también un cierto aire surreal en lo que el también croata Zoran Tadić nos ofrecía a través de *The Third Key* (*Treći Ključ*, 1983). Un thriller que mezclaba las inquietudes de las nuevas generaciones yugoslavas en esos primeros años 80 con un aire

malsano dentro del domicilio. La historia gira en torno a una pareja que decide mudarse a vivir a un piso, en el que empiezan a recibir sobres con dinero y a notar que alguien más, a quien nunca son capaces de ver, entra. La paranoia, estructurada desde la perspectiva del sentirse observados y nunca ser capaces de encontrar al sujeto que provoca la incomodidad hace que se puedan encontrar influencias del absurdo kafkiano en la obra. Esa presencia capaz de generar el terror en la pareja protagonista sin hacerse nunca presente parece simbolizar el propio hecho de la convivencia o el de la posible paternidad, estableciéndose la narrativa en un punto en el que de todos modos como espectadores no llegamos a entrar nunca en la mente de los personajes, sino que observamos el declive de la pareja desde una perspectiva externa.

No se debería cerrar este capítulo sobre Yugoslavia sin hacer una mención especial a Dušan Makavejev, a quien mencionamos de pasada al hablar de *I Miss Sonia Henie* por ser uno de los directores que colaboraron en el proyecto. Si bien Makavejev es un director nacido en Belgrado y que por tanto deberíamos considerar como exponente de la *Ola Negra* en su vertiente Serbia, con lo que solamente entraría de manera tangencial en el presente estudio, su importancia dentro del cine Yugoslavo y su trabajo con la ruptura de las narrativas es algo que deberíamos tener en cuenta aunque solamente sea por la influencia a sus colegas de las repúblicas yugoslavas del norte.

Sus cuatro primeros largometrajes –los únicos que llegó a dirigir en la Yugoslavia de Tito– nos muestran un estilo narrativo en el que Makavejev gusta de mezclar realidad, realidad ficcionada y ficción pura. El máximo exponente lo encontramos en *Inocencia desprotegida* (*Nevinost bez Zaštite*, 1968). Un film que representa un juego entre capas de realidad que nace desde la recuperación de un film de 1942 escrito, dirigido y protagonizado por el acróbata Dragoljub Aleksić, de título idéntico al de Makavejev, *Nevinost bez Zaštite*.[186] Partiendo de

[186] Esta sería la primera película de la historia con diálogos grabados en serbio y nunca llegaría a ser estrenada, primero por culpa de la invasión nazi, de quienes Dragoljub Aleksić procuró esconderse todo el rodaje y luego por ser considerada como pro-nazi por parte del gobierno de Tito.

esta base, Makavejev mezcla las imágenes de ese film con entrevistas a sus protagonistas en 1968 y con imágenes documentales sobre la invasión nazi. Nos encontramos con un documental al mismo tiempo realista y no realista, con capas de comprensión que enfrentan al film original con las dificultades de grabación durante la invasión y con la realidad de los actores 27 años más tarde. Un curioso juego de representación de un momento histórico, generándose a través de la simbología subyacente a esos documentos al mismo tiempo que por la importancia de la película original filmada y de las imágenes de los tanques invadiendo Serbia. Una creación, a modo de collage audiovisual, que sigue una narrativa surreal por el modo en el que la realidad se superpone con la ficción. Un ejercicio que resalta en contraste con el film de Juraj Jakubisko *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*, 1968), comentado en nuestro capítulo referente al cine checoslovaco y en el que la aparición de los tanques invadiendo Praga coincidiría con el rodaje del film, de modo que el director decidió incluir las imágenes documentales en el montaje final.

Si bien en *Inocencia desprotegida* es donde podemos encontrar un mayor grado de relación entre capas de realidad, este mismo cóctel estaba ya en *La tragedia de una empleada de teléfonos* (*Ljubavni Slučaj ili Tragedija Službenice PTT*, 1967), en la que veíamos cómo teorías sobre el crimen iban mezclándose con una historia de amor que termina en tragedia uniendo ambas realidades: la aparentemente documental y meramente informativa y la ficción tradicional en sí misma. Algo similar haría, todavía, en el film que supondría su censura e inhabilitación en el país balcánico, *Los misterios del organismo* (*W.R. - Misterije Organizma*, 1971), que "además de contenido sexual explícito hace declaraciones políticas inconformistas" (Iordanova, 2001, p.1505) y "fue considerado indignante por el Ministerio de Cultura de Yugoslavia y guardado en una estantería". De hecho, el film enfrenta al espectador con una crítica nada velada al comunismo desde una perspectiva que recoge ideas del movimiento hippy americano y plantea la imposibilidad de una revolución del pueblo sin amor libre.

La película arranca en tono documental, explicando teorías del sexólogo Wilhelm Reich y mostrando en esta parte las escenas

sexualmente explícitas a las que se referían las autoridades, para comenzar a entremezclar la trama principal con una mujer liberada con planos grabados en calles americanas y personas salidas de distintos movimientos subversivos de Nueva York, entre las que podemos destacar la entrevista a la actriz transgénero Jackie Curtis, lo que viniendo de un film yugoslavo de 1971 es todo un hito en la revolución subversiva en favor de los derechos de igualdad. También aparecen en el film otros artistas como el poeta y músico Tuli Kupferberg, la artista conocida por hacer moldes de genitales Nancy Godfrey o la activista por el feminismo *pro-sex* Betty Dodson, dando al film una visión de la sexualidad que intenta aceptarla y vanagloriarla, como decimos, en busca de la libertad del pueblo.

**La unión de la lucha del proletariado y la liberación sexual, con el campeón del pueblo como representación ideal. Dušan Makavejev, *Los misterios del organismo* (*W.R. - Misterije Organizma*, 1971). Min. 01:00:22.**

Hay que tener en cuenta también, a la hora de comprender el enfado de las autoridades, el hecho de utilizar fragmentos de *El juramento* (*Pitsi*, Mikheil Chiaureli, 1946), relato ficcionado hecho a mayor gloria de Stalin y que Makavejev introduce de manera subversiva oponiendo el régimen conservador con respecto a la sexualidad con el discurso que Milena Dravić, la protagonista del film, va dando sobre

el amor libre. De hecho, el emplear a Dravić como actriz principal, tal y como señala Sasa Markus (2006), tenía una gran fuerza simbólica y subversiva en el interior del país porque el film

> no tiene las mismas connotaciones para un espectador que conoce a Milena Dravic, la actriz que protagoniza el film, estrella de más de cincuenta películas yugoslavas del realismo socialista que reivindican la lucha del proletariado contra la burguesía y el fascismo, que para aquellos que carezcan de dicha información. (p.30)

Por otro lado, como comenta Amos Vogel (1974),

> más allá de la frivolidad desenfadada y su maravilloso humor acecha una intención más seria e ideológica: la oposición a todos los sistemas sociales opresivos, este u oeste, la eliminación de lo lascivo del sexo y un ajuste de cuentas de los nuevos radicales con el ahora reaccionario régimen ruso. (p.155)

Makavejev construye de este modo una obra en la que las capas de realidad se diluyen, y el discurso clásico, tradicionalmente bien diferenciado de documental, ficción y realidad ficcionada desaparece para generar unos manifiestos de pensamiento lúcidos y opuestos a la realidad vivida. Establece, mediante técnicas cercanas al collage, idas y venidas entre la realidad y la ficción de modo que expande el propio concepto de realidad narrativa al modo en el que lo planteaba el surrealismo, fusionando mundos y capas y moviéndose libremente por ellos.

La vía de la mezcla entre sexualidad explícita y relaciones entre el bloque comunista y el capitalista seguiría siendo su base una vez salido de Yugoslavia, presentando, ya en 1974 y con producción francesa, canadiense y alemana la que junto con *Misterios del organismo* sería la película que más se recordará del de Belgrado: *Dulce película* (*Sweet Movie*). Un film en el que, a través de dos tramas paralelas y prescindiendo en gran medida de las introducciones del tipo documental que habían aparecido en sus películas anteriores, Makavejev nos habla del despertar sexual, mezclando y dando

importancia a las relaciones entre nacionalidades con la primacía de la humanidad (vemos conversaciones con los personajes hablando en distintas lenguas pero entendiéndose sin problema), e incluso llegando a la muestra constante de escenas con prácticas sexuales de todo tipo, incluida la escatofilia o la urolagnia. Así, vemos por un lado la historia de liberación de una virgen, reina de la belleza canadiense que se casa con un millonario para que su guardaespaldas la rescate, humille y envíe a París, donde se unirá a una comuna en la que por medio de símbolos se nos mostrará el sexo y la vida como parte de un todo. Por el otro lado, Makavejev nos cuenta la lucha interna de una revolucionaria comunista huida de su país que viaja por los canales de Ámsterdam con su barco con la cara de Karl Marx por proa, asesinando a los que va seduciendo, desde niños hasta un marinero con una gorra del Potemkin.[187]

**El barco de la protagonista, con la cara de Karl Marx en la proa. Dušan Makavejev, *Dulce película* (*Sweet Movie*, 1974). Min. 00:22:57.**

La simbología, con la lucha externa e interna de ambas mujeres enfrentadas a su sexualidad desde posturas opuestas, sigue la línea establecida desde el discurso de *Misterios del organismo* y de hecho plantea, de un modo más visceral y menos manifiesto, el mensaje de

[187] Acorazado ruso famoso por el motín de sus marineros contra los oficiales en 1905. Un motín que se convertiría en un símbolo para la revolución de 1917 y que Sergei Eisenstein inmortalizaría en su film *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, 1925).

que la revolución no tendrá sentido sin el amor libre. Recogiendo una narrativa inconexa y compleja, por medio de simbología y con mucha explicitud en lo sexual, la crítica a todos los sistemas es patente, defendiendo finalmente esa vida más comunal pero dejando entrever toda la suciedad del sistema. Escenas como la introducción de la exhumación de cadáveres en el bosque de Katyn[188] dejan clara la postura crítica que ya planteaba *Misterios del organismo* con respecto al régimen estalinista, y la constante muestra y referencia a la sexualidad libre y al goce que hacen tanto los habitantes de la comuna como la revolucionaria protagonista –que no deja de ser una representación de la revolución– muestran, claramente, la crítica a la falta de libertad sexual e individual que plantea el conservadurismo en ambos lados del muro. Al mismo tiempo, autores como András Bálint Kovács (2007) han visto en el film que

> el argumento de Makavejev es que tanto la cultura consumista como su crítica revolucionaria radical usan los mismos métodos de seducción erótica e infantilización para reducir lo individual en un objeto erótico del consumismo por un lado y a un abrazo a la comunidad dictatorial por el otro. (p.380)

La carrera de Makavejev, tras esta *Dulce película*, continuaría fuera del bloque del este, recorriendo el mundo en sus producciones, llegando a dirigir en Australia, Suecia, Estados Unidos o Dinamarca, volviendo a hacer solamente otro film en Yugoslavia ya en 1993, la comedia *Gorilla bathes at noon* (*Gorila se Kupa u Podne*), sirviendo él mismo como símbolo de la represión contra los autores que buscaban nuevas vías narrativas y de pensamiento en Yugoslavia.

[188] En el bosque de Katyn (Polonia) en 1940, la policía secreta soviética cometió una terrible matanza, estimando el número de víctimas en unas 22.000.

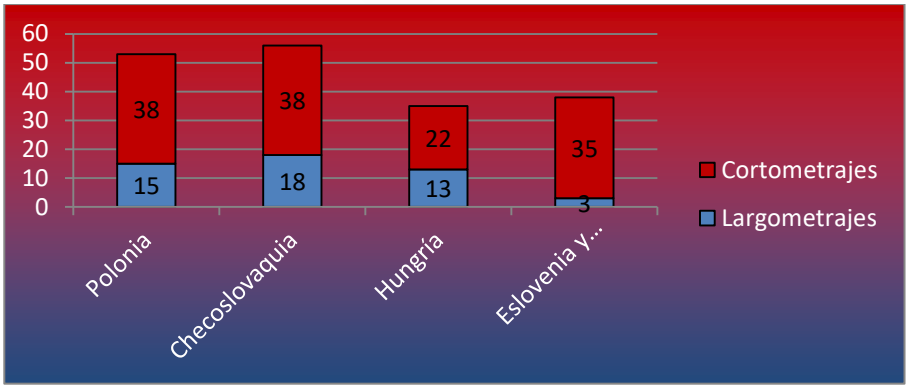
# 7. CONCLUSIÓN

A lo largo del estudio hemos intentado profundizar en una serie de autores y películas que podíamos considerar cercanos a las narrativas y estéticas propias del surrealismo tal y como André Breton lo propuso en su día y teóricos tan autorizados como Ado Kyrou o Robert Benayoun remarcaron posteriormente dentro de los márgenes del arte cinematográfico. A través de la división entre los diferentes estados que hemos escogido, hemos intentado comprobar si existía realmente un desarrollo narrativo fílmico transnacional que pudiese entenderse desde la óptica del surrealismo o si, por el contrario, se trataba de autores individuales con ideas que de algún modo podían estar relacionadas con las del movimiento de un modo más instintivo y propio pero sin relación mutua.

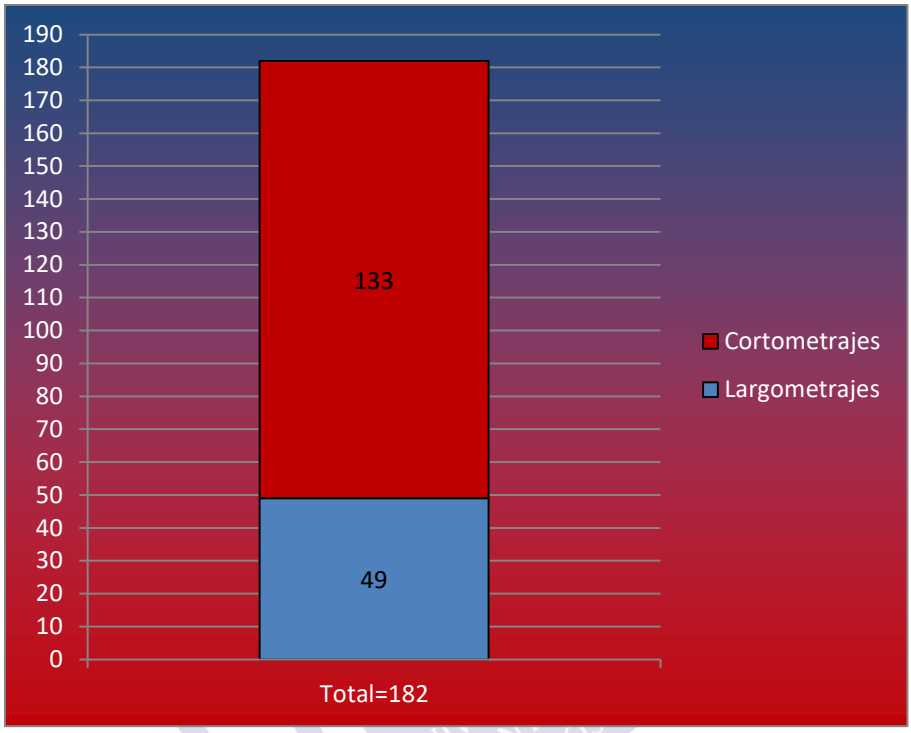
La selección aquí realizada ha intentado englobar la mayor cantidad de autores y films que hemos conseguido localizar a través de bibliografía, consultas propias y citas directas de los autores. Asumimos que los cines de Europa Central y de Europa del Este son campos todavía en estudio, habitualmente olvidados en las historias cinematográficas oficiales y que nuestra selección será posible ampliarla en el futuro con el descubrimiento de más y más rollos de película que las autoridades pudieron decidir prohibir o de obras que se hayan quedado en el tintero de la historia y todavía estén esperando a ser recuperadas y que alguien reconozca su valor. Además, como en toda investigación debemos aceptar que es más que probable que existan films que hayan escapado a nuestro radar y mereciesen estar dentro de nuestro corpus. Sabemos, del mismo modo, que es muy posible que se llegasen a proponer guiones e incluso a rodar trabajos dentro de las escuelas y estudios de Łódź, Praga, Budapest o Zagreb que terminaron archivados y que serían tremendamente interesantes para nuestro estudio. De todos modos, la amplitud de la selección, la pretensión globalizadora de la misma y las relaciones de varios de los autores entre ellos y con los círculos surrealistas sirven, al menos,

como una pequeña y humilde guía para que podamos razonar sin temor a equivocarnos sobre la presencia del surrealismo en los cines de Centroeuropa.

Si observamos los siguientes gráficos, podemos hacernos una idea al respecto de la cantidad de obras cinematográficas que hemos considerado bebedoras del surrealismo dentro de cada una de las naciones que hemos analizado. Para una posible consulta, adjuntamos a nuestro estudio un listado con los títulos que hemos considerado para nuestros cálculos. Debe observarse que hemos sido ampliamente generosos en la consideración de "cine surrealista", al aceptar obras que solamente contenían alguna secuencia concreta digna de ser denominada surrealista, como es el caso de *El quinto sello* (*Az Ötödik Pecsét*, Zoltán Fábri, 1976), obras solamente cercanas e incluso repudiadas por algunos surrealistas como *Las margaritas* (*Sedmikrásky,* Věra Chytilová, 1966) o films cuya influencia surrealista llegó a ser negada por su autor, como es el caso de *25 Fireman's Street* (*Tüzoltó utca 25.*, István Szabó, 1973). Mas si lo hemos hecho de este modo, es porque consideramos necesario el aceptar cualquier traza considerable para poder entender la evolución surrealista en los países a tratar, y en los análisis de cada uno de estos films hemos explicado las razones que nos llevan a poder contabilizarlos, siempre desde la consciencia de que se trata de casos límite en los que asumimos una decisión personal desde un razonamiento teórico.




**Número de películas surrealistas por país**




**Número total de películas surrealistas**

Así, si pensamos solamente desde una óptica cuantitativa, es evidente que de los países que hemos observado, la importancia del surrealismo en el cine de Checoslovaquia es mayor, seguida muy de cerca por Polonia y en menor medida las repúblicas del norte de Yugoslavia y Hungría. La existencia de un grupo surrealista establecido en Praga tiene sin duda mucho que ver con esto. Antes de la llegada de los cineastas que hemos analizado, la presencia del movimiento creado por Breton en la capital de Bohemia ya era un hecho, y podría parecer que sin duda influyó en los jóvenes directores que llegaban a la FAMU para estudiar cine y se encontraban con un ambiente de apertura creativa en la escuela y en la sociedad, suponiendo un factor esencial para el desarrollo de estas ideas.

No obstante, debemos considerar aquí que, de los directores surrealistas de Checoslovaquia, solo un puñado había sido parte de la generación que revolucionó el cine del país bajo la etiqueta de la *Nová*

*Vlna,* destacándose especialmente Chytilová, Němec y Jakubisko. Sin embargo, autores coetáneos a ellos como Švankmajer o Lipský se beneficiarían también de ese aperturismo para explorar nuevas ideas narrativas. Especialmente reseñable es el caso de Švankmajer, por ser el autor de cine surrealista que consiguió mantenerse más tiempo sin ceder apenas a las presiones políticas ni comerciales, resultando el director del que más obras hemos introducido en nuestro corpus y formando además parte del Grupo Surrealista de Praga. Elemento, este último, que desgraciadamente no comparte ningún otro de los autores de largometrajes de la época, obligándonos a establecer esas relaciones con el surrealismo desde una óptica más libre. Aun así, cercanos al de Praga estarían dos colaboradores suyos como Ludvík Ťváb y Pavel Marek.

Dentro de Polonia, donde la cantidad de films es casi idéntica al caso checoslovaco, destacan 3 directores: Jan Lenica, Walerian Borowczyk y Wojciech J. Has. Autores que declararon repetidas veces su adhesión e interés por las dinámicas del surrealismo, aunque no llegasen a oficializar su membresía en ningún grupo. No obstante, sobre todo la presencia de Lenica y Borowczyk como revolucionarios del cine de animación polaco en los años 50 y 60 daría pie a la presencia de una serie de autores como Szczechura o Dumała, que recogerían el testigo para continuar con una línea semejante en varios de sus cortometrajes, experimentando además tanto con la técnica como con la narrativa. Dentro del cine de imagen real hemos visto que el compromiso con el surrealismo solamente se podía entender en Królikiewicz como parte de sus teorías, del mismo modo que en Szulkin podríamos considerarlo como un elemento más dentro de su propuesta fílmica, pero solamente en contadas ocasiones como una presencia pura y absoluta. Quizás el autor que más podría haber profundizado en ello junto con Has habría sido Żuławski, pero debido a su exilio solamente se trata de una especulación.

Si bien en Checoslovaquia o en Polonia encontrábamos al menos esa presencia establecida, en Croacia, Eslovenia y Hungría no parece haberse implantado el surrealismo de un modo tan evidente. Probablemente, la existencia de un grupo surrealista importante en Belgrado puede explicar que apenas haya autores cinematográficos

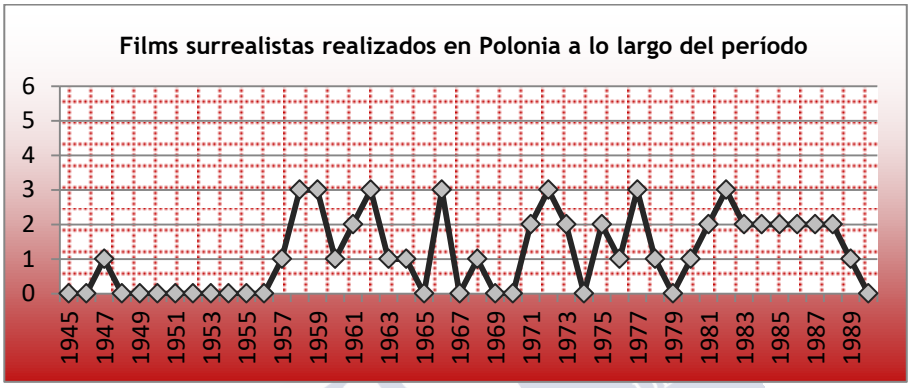
surrealistas en el norte de Yugoslavia por resultar más interesante para ellos la capital serbia, implicándose dentro del norte más en el cine de animación en la escuela de Zagreb o con productos puntuales relacionados con la *Ola Negra* como *A Dance in the Rain* (*Ples v Dežju*, 1961) de Boštjan Hladnik. Dentro de Hungría ocurre algo similar, destacándose absolutamente Miklós Jancsó, aunque con un cine que transita entre diferentes estilos entre los cuales solo podemos considerar realmente importante la narrativa surrealista en un puñado de ellos, siendo Ferenc Cakó y Marcell Jankovics los otros dos autores en los que sí vemos una intencionalidad cercana al surrealismo en el global de su obra.

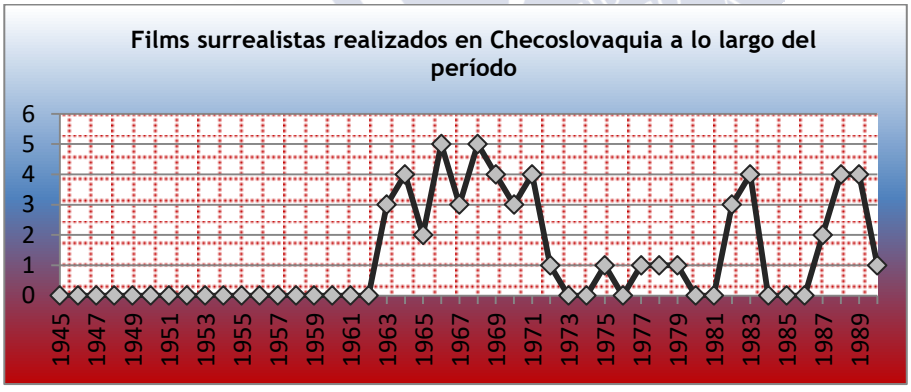
Observamos, por tanto, que si establecemos una línea divisoria entre norte y sur del espacio escogido para nuestro estudio, las naciones del norte parecen presentar claramente una mayor influencia del surrealismo dentro de sus cinematografías. La división, que debemos tener en cuenta en términos también históricos, se puede establecer, primero, en relación a la importancia de lo eslávico y las relaciones entre Polonia y Checoslovaquia, creándose una frontera lingüística con Hungría que establece unos intercambios culturales más complejos con el pueblo magiar, afectando también a las influencias que pudiesen llegar a las repúblicas más al sur de Centroeuropa. También la pertenencia de Yugoslavia al Movimiento de Países No Alineados, desligándose de la URSS, crearía una mayor dificultad de entendimiento y traspaso cultural con sus vecinos del norte a lo largo del período que hemos estudiado.

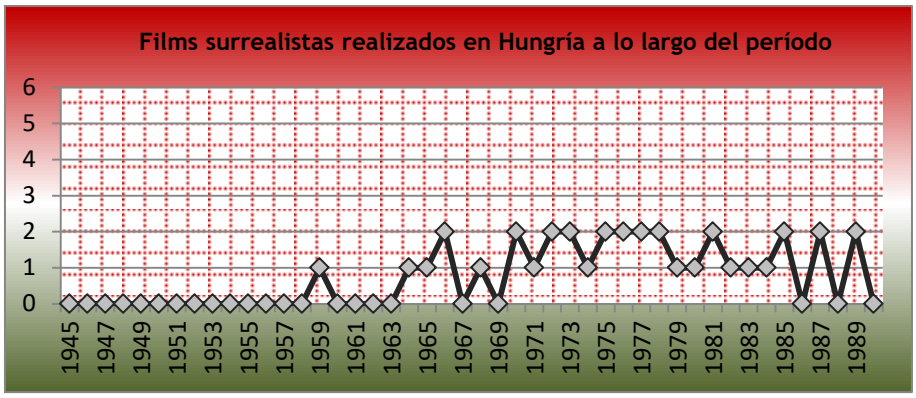
Hemos de reconocer, no obstante, que como hemos explicado en nuestro estudio tanto la industria polaca como la industria checoslovaca de cine han tenido una mayor pujanza frente a Hungría o a las repúblicas de Yugoslavia aquí tratadas, en gran parte potenciadas por la importancia y prestigio –no solo local sino también internacional– de sus escuelas de cine, destacándose la FAMU de Praga y la Escuela de Cine de Łódź. Lo cual puede –y debe– ser considerado como un factor determinante a la hora de promover un mayor interés teórico por el desarrollo narrativo dentro del ámbito cinematográfico y por tanto también un caldo de cultivo mayor para la

experimentación con nuevas formas y motivos alejados del cine más convencional y comercial.

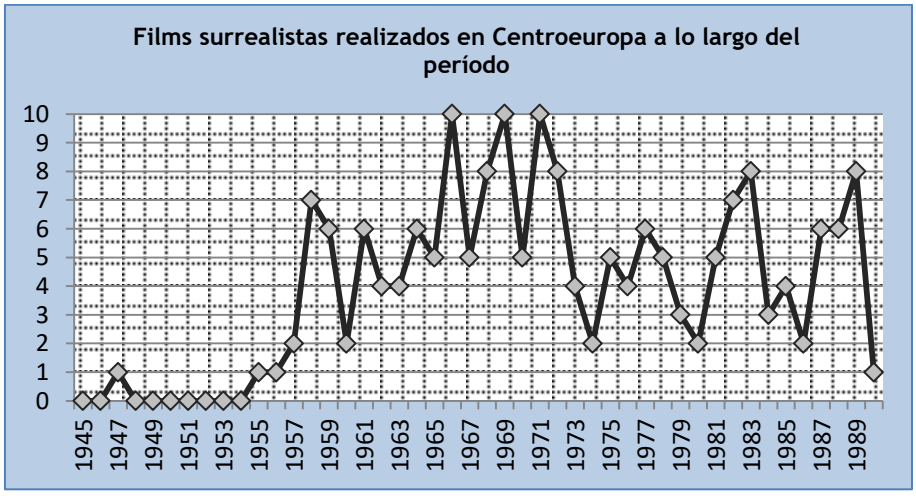
Es interesante, del mismo modo que hemos establecido una separación geográfica, el replantearnos la presencia de unas narrativas más cercanas al surrealismo en relación al tiempo. Basándonos en esto, hemos realizado los siguientes gráficos:




Films surrealistas realizados en Hungría a lo largo del período
6
5
4
3
2
1
0
1945
1947
1949
1951
1953
1955
1957
1959
1961
1963
1965
1967
1969
1971
1973
1975
1977
1979
1981
1983
1985
1987
1989

Films surrealistas realizados en Eslovenia y Croacia a lo largo del período
6
5
4
3
2
1
0
1945
1947
1949
1951
1953
1955
1957
1959
1961
1963
1965
1967
1969
1971
1973
1975
1977
1979
1981
1983
1985
1987
1989


Films surrealistas realizados en Centroeuropa a lo largo del período
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
0
1945
1947
1949
1951
1953
1955
1957
1959
1961
1963
1965
1967
1969
1971
1973
1975
1977
1979
1981
1983
1985
1987
1989

Observando estos datos comprobamos que, si bien en Checoslovaquia podemos comenzar a encontrarnos con films surrealistas a lo largo de los años 60, en Polonia surgen algo antes, en los 50 –con la excepción de un solo cortometraje en 1947, *Armonía* (*Harmonia*, Wojciech Has)–, mientras en Hungría ocurre lo mismo que en Checoslovaquia y es en los 60 cuando empezamos a ver una presencia realmente importante y constante hasta el final del período, aunque con una cantidad de films surrealistas anuales siempre tímida. En Eslovenia y Croacia, por el contrario, podemos encontrar más presencia entre la segunda mitad de los años 50 y comienzos de los años 70, gracias principalmente a la Escuela de Animación de Zagreb y los cineclubs, pasando a tener una constancia intermitente hasta principios de los años 80, cuando la crisis económica comenzaba a sacudir las repúblicas yugoslavas y hacía difícil mantener una producción, especialmente con ideas como las del surrealismo.

No deja de ser curioso, de hecho, que frente a lo que podría parecer no se trata –salvo en el caso de la *Nová Vlna*– de un fenómeno que se pueda adscribir a ningún movimiento relativo a los nuevos cines. Los datos temporales muestran que el desarrollo del surrealismo dentro del cine centroeuropeo se fue aprovechando de momentos en los que la situación social era más favorable en cuanto a la censura ejercida por las autoridades y a la bonanza económica dentro de cada uno de los estados. No es de extrañar, partiendo de esa lógica, que si observamos la tabla con el resultado global podamos apreciar que el desarrollo de un cine cercano al surrealismo comienza a mediados de los años 50, tras la muerte de Stalin y el comienzo del proceso de desestalinización iniciado en 1956.

Finalmente, tal y como hemos expuesto a lo largo del estudio, habitualmente se trata de narrativas desarrolladas por autores individuales. No obstante, no debemos negar que hay centros de producción e influencia mutua como lo son Zagreb Films, el estudio Se-Ma-For, Pannónia Filmstúdió o los cineclubs de Zagreb y Split, donde si bien solamente podemos encontrar una pequeña muestra de autores que han profundizado en cortometrajes que podemos considerar surrealistas, claramente se trata de autorías que tienen una

relación mutua, con casos especialmente importantes como es el de Szczechura –profesor– y Dumała –alumno–.

Debemos destacar, además, la gran profusión de las narrativas surrealistas en formato de cortometrajes. En Checoslovaquia, Jan Švankmajer ejecuta casi toda su producción desde que comienza a dirigir hasta la caída del comunismo en el país en formato corto,[189] igual que algunos autores considerados herederos suyos como Jiří Barta y Marek Pavel o su compañero del Grupo Surrealista de Praga Ludvík Švab. Del mismo modo, debemos tener en cuenta que incluso algunos largometrajes, como uno de los films más importantes de Jan Němec, *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*, 1967), son narrativas divididas en cortometrajes, igual que ocurre con Juraj Jakubisko en *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*, 1968).

Similar a esto es lo que ocurre en Polonia, donde si bien autores como Wojciech J. Has, Gregorz Królikiewicz o Andrzej Żuławski sí crearon largometrajes que podemos considerar dentro del surrealismo –especialmente el primero de ellos–, la mayor cantidad de films que hemos encontrado a lo largo de la investigación se trata de cortometrajes. De hecho, es destacable que autores como Walerian Borowczyk o Piotr Szulkin abandonasen en gran medida las ideas surrealistas al pasarse al largometraje, aunque podamos apreciar un cierto poso muy básico. Así, dentro del formato de cortometraje ya hemos citado a Borowczyk y Lenica o al estudio Se-Ma-For, pero también debemos tener en cuenta que autores como Roman Polanski o Janusz Majewski llegaron a crear cortometrajes surrealistas, aunque solamente como pequeños juegos puntuales, prácticamente abandonados en el resto de sus carreras.

Si pensamos en el caso de las repúblicas yugoslavas, obtenemos un resultado todavía más marcado. Tanto los autores de la Escuela de Animación de Zagreb como los de los cineclubs son principalmente directores de cortometrajes que, en los casos de haber pasado al largometraje, abandonaron las narrativas que podríamos considerar surrealistas. Del trabajo dentro de los largometrajes solamente podríamos citar momentos muy puntuales en ciertos films, con *A Dance in the Rain* como ejemplo destacado. Esto, pese a la cercanía

[189] Sirviendo como única excepción *Alice* (*Něco z Alenky*, 1988).

en cuestiones de producción con uno de los creadores cinematográficos fundamentales del surrealismo en el cine de la segunda mitad del siglo XX, Dušan Makavejev. Bien es cierto que al de Belgrado no debemos considerarlo como ejemplo para nuestro estudio, pero su exilio para poder desarrollar su cine profundamente surrealista y crítico, situándose políticamente en una defensa de la revolución socialista menos reaccionaria de lo que las autoridades podían soportar, puede explicar a la perfección la dificultad de los directores dentro de toda Yugoslavia para poder estrenar largometrajes surrealistas.

Finalmente, en Hungría el caso es un poco diferente y el más equilibrado, habiendo encontrado en nuestro estudio una relación más semejante de largometrajes y cortometrajes que en el resto, aunque siga existiendo una cantidad bastante mayor en el formato corto, principalmente gracias a los autores que trabajaban bajo el paraguas de Pannónia Filmstúdió. Tenemos a un autor reconocido y empleado por el sistema como es Miklós Jancsó, quien a través de su crítica social mezclada con historia y casi siempre con una visión preferentemente socialista consigue mantenerse durante varias décadas enlazando largometrajes que establecen un discurso propio encuadrado dentro de las lógicas del surrealismo, e incluso tenemos el caso de un director como Marcell Jankovics, que llegó a dirigir un par de largometrajes de animación. Sin embargo, otro autor del que hemos comentado su filmografía, Ferenc Cakó, parece orientarse en un comienzo en las mismas líneas de los surrealistas de Checoslovaquia y Polonia a través de la animación stop-motion para terminar buscando una poética propia en la técnica de la animación con arena. Eso sí, siempre trabajando dentro del marco de los cortometrajes. Finalmente, tenemos un director como István Szabó, que tanto en cortometrajes como en alguno de sus largometrajes parece haber abrazado totalmente las ideas del surrealismo, aunque a pesar de esas similitudes haya dejado claro en entrevistas su desacuerdo ante tal afirmación.

Por tanto, con esa casi excepción que correspondería a Hungría, se aprecia que a través de los diferentes países las narrativas de los surrealistas funcionan mejor en líneas más cercanas al cortometraje

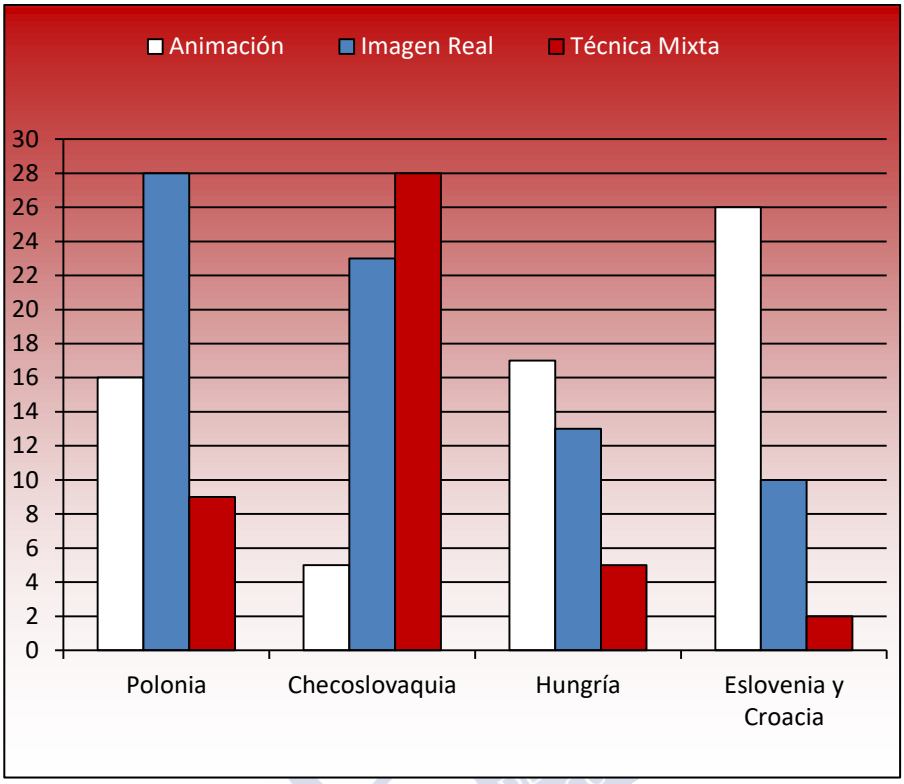
que al largometraje. Esto lo podemos atribuir a diversos factores. El primero de ellos es el económico. Los films que encuadramos dentro de esta investigación escapan de una preeminencia en su finalidad comercial para centrarse más en lo artístico, de modo que la recuperación de la inversión es compleja, e incluso en un mercado nacionalizado como es el de los cuatro estados aquí estudiados, la producción de largometrajes surrealistas parece poco asumible desde la óptica del interés de cara al público fuera de festivales y crítica especializada.

Por otro lado, precisamente gracias a la vida comercial menos exitosa que *a priori* tienen los cortometrajes al apenas proyectarse en cines convencionales, la producción sin necesidad de buscar un mercado masivo es más válida para los proyectos surrealistas. Del mismo modo, la lógica señala el hecho de que en muchas ocasiones las autoridades estaban más al tanto y prestando mayor atención a los largometrajes que podían ocultar mensajes incómodos que pudiesen calar en la población, que de los cortometrajes, en principio más inofensivos por llegar a públicos más especializados.

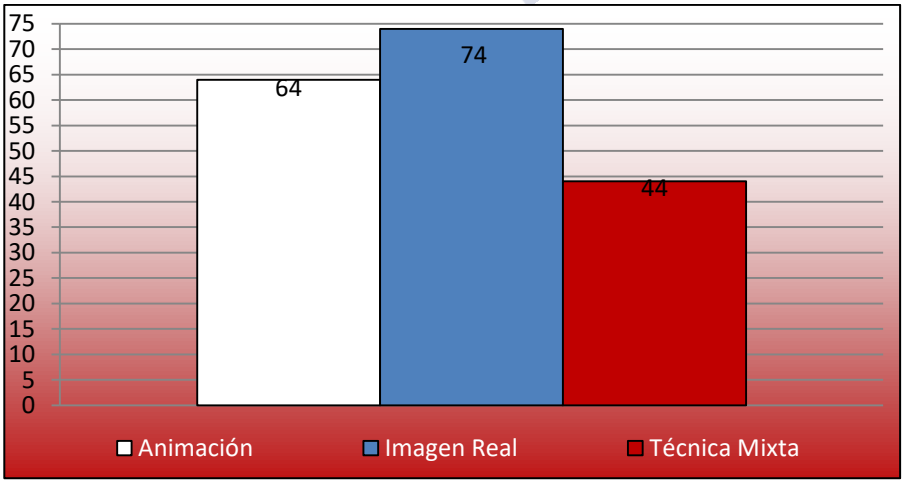
También existe la lógica interna a través de la cual las historias cortas, sin necesidad de explicaciones complejas, acaban funcionando mejor con la narrativa extrañada y orientada desde lo emocional y lo onírico que proponen los cineastas más allegados a las ideas del movimiento creado por Breton. No es de extrañar, de hecho, que la mayor parte de las producciones promovidas en su día por los surrealistas en los años 20 y 30 –período de máxima efervescencia cinematográfica dentro del grupo parisino, como hemos comentado al comienzo de este estudio– fuesen cortometrajes.

Relativo a esta misma lógica interna y a las posibilidades narrativas desarrolladas desde el surrealismo, está la enorme presencia de la animación dentro de nuestro estudio. En los siguientes gráficos podemos ver la relación entre films de imagen real, films de animación y films que consideramos realizados con técnicas mixtas:[190]

[190] Consideramos técnica mixta aquellas obras que a través de la stop-motion mezclada con filmación, el dibujo sobre fotograma filmado o técnicas similares ofrecen una mezcolanza imposible de considerar de un modo puro en ninguna de las otras dos categorías.




**Films por técnica en cada país**




**Films totales por técnica**

Los datos reflejan una enorme presencia proporcional de la animación en las repúblicas yugoslavas y en Hungría. Una presencia que se debe a la profunda fuerza que tenían la Escuela de Animación de Zagreb y Pannónia Filmstúdió respectivamente. Algo similar ocurre en Polonia, donde aunque las producciones de imagen real sean la mayoría –y casi el doble que las producciones animadas puras–, las propuestas animadas que hemos considerado surrealistas son una proporción bastante elevada. Esto se debe también a otro estudio concreto, el Se-Ma-For.

Contrariamente, vemos que la técnica mixta, apenas existente en los casos húngaro y yugoslavo, en Checoslovaquia es mayoritaria –siendo principalmente desarrollada por Jan Ŷvankmajer junto, en menor medida, a Jiří Barta, Marek Pavel, Jiří Trnka y Jiří Brdečka–. De hecho, es curioso que sin embargo la animación más pura apenas aparezca dentro de nuestro estudio, pareciendo ser algo de lo que los cineastas checoslovacos escapan para combinarlo con la realidad, resultando el único país en el cual podemos considerar que hay más obras realizadas con técnica mixta que solamente animadas.

Por último, al hablar de la imagen real, vemos que los dos países del norte presentan una cantidad similar de obras escogidas, pero en las cuatro existe una presencia lo suficientemente significativa. La mayor dificultad para dar rienda suelta a la imaginación dentro de la filmación con actores y decorados, junto con la necesidad de equipos más amplios y condiciones de rodaje más complejas, podrían parecer impedimentos para la existencia de una mayor cantidad. Aun así, el hecho de que la producción cinematográfica habitualmente se comprenda como filmación con imagen real, además de que la mayor parte de largometrajes estudiados en esta investigación sean realizados de este modo, hace que exista una cantidad lo suficientemente significativa para nosotros. De hecho, podemos apreciar en el total que la imagen real es el método más habitual, aventajando a la animación y a las técnicas mixtas, pese a que en la separación por estados solo ocurría esto en Polonia.

Con todo lo expuesto, podemos establecer que sí existe una tradición transnacional en la cual podemos apreciar una presencia del surrealismo dentro de los cines de Centroeuropa. Eso sí, se trata de

una tradición que habitualmente funciona de manera individual, buscando una libertad creativa y con diferentes puntos de vista frente a la vida, desde el existencialismo de Wojciech Has hasta la mirada a la infancia y a la creación de mundos propios de Jan Švankmajer, pasando por la reivindicación política antiautoritaria de Miklós Jancsó, Jan Němec o Piotr Szulkin, las críticas al progreso de Jiří Barta, Jan Lenica o Daniel Szczechura, las reflexiones sobre el folklore de Marcell Jankovics o Juraj Jakubisko, o el simple juego subversivo en diferentes líneas de Karpo Godina, Walerian Borowczyk, Mihovil Pansini, Péter Szoboszlay o Věra Chytilová. Pero se trata de una tradición que lleva a que estos autores, independientemente de su país de origen, establezcan principios creativos e imaginativos semejantes, relacionados entre sí tal y como hemos ido comprobando en los diferentes análisis y ofreciendo resultados en muchas ocasiones más similares a autores de otras latitudes que a sus paisanos.

En todos los países estudiados existe una búsqueda por parte de estos autores que, desde dentro del sistema comunista, consigue generar una suerte de línea de trabajo contestataria, habitualmente logrando como compensación castigos de las autoridades y retiros temporales forzosos. Pese a esto, curiosamente, en muchos de los casos de cineastas que cruzaron el telón de acero, como es el de Němec, se encontraron con más impedimentos para llevar a cabo producciones imaginativas propias, aunque en ocasiones llegarían a dirigir más largometrajes que cortometrajes, como ocurriría con Borowczyk. Por otro lado, una vez instaurado el capitalismo en sus países, las carreras de varios de los que se quedaron se truncaron o tuvieron que girarse hacia temas más comerciales, abandonando las líneas surreales. Casos como Chytilová, Szulkin o Szczechura así nos lo hacen ver. Sin embargo, no debemos asumir desde esta idea un absoluto, ya que autores como Švankmajer, Němec, Jancsó, Jakubisko, Jankovics, Cakó o Dumała sí encontraron cobijo y formas de continuar con su carrera con cierta libertad imaginativa dentro del nuevo sistema económico, aunque tanto Němec como Jancsó habían tenido que rebajar sus pretensiones artísticas al salir de Checoslovaquia y Hungría durante el período que hemos estudiado.

Con todo, creemos que este estudio ha servido para, al menos, revisar un modo de trabajo artístico dentro del cine que buscaba lo individual desde la óptica de la libertad creativa, consiguiendo hacer avanzar las narrativas de los cines nacionales centroeuropeos bajo la mirada constante y atenta de los regímenes comunistas. Así, la confrontación de esos imaginarios propios que hemos visto desarrollados por cada uno de los directores aquí comentados crea una suerte de línea de ataque común no contra la organización económica, sino contra el autoritarismo existente en sus países, orientándose en todo momento –en la medida de la carga política de cada film– en la defensa de los derechos de la ciudadanía y contra la burguesía, contra las autoridades políticas corruptas y autoritarias, contra las traumáticas guerras luchadas en Centroeuropa y contra las autoridades eclesiásticas. Es decir, oponiéndose a todas aquellas fuerzas de la sociedad que representarían una represión contra la libertad del pueblo y de la imaginación. Un ejercicio que se resuelve de un modo coherente con la visión que Breton y su grupo representaron a lo largo de la vida del poeta francés.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# BIBLIOGRAFÍA


Agnew, H. (2004). *The Czechs and the Lands of the Bohemian Crown*. Stanford, CA: Hoover Institution Press.

Amiot, A. M. (1997). Le Surréalisme et l'Aprés Guerre, Exécution Partisane ou Manifeste-Prolégomène à une 'Poésie Dialectique' de l'Avenir?. *Mélusine nº XVII: Chassé-Croisé Tzara-Breton,* pp. 309-326.

Ayala, J. (2010). De la risa y el miedo: El humor negro en el cine de Jan Ŷvankmajer. En G. Martín Gutiérrez (ed.), *Jan Švankmajer: La magia de la subversión* (pp. 113-134). Madrid: T&B Editores.

Bahun, S. (2014). The human and the possible: animation in Central and Eastern Europe. En S. Bahun y J. Haynes (eds.), *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe 1917-1989. Revisions* (pp. 186-208). Nueva York: Routledge.

Balázs, I. J. (2018). From Avant-garde to Socialist Realism: Continuities and Discontinuities in Hungarian and Romanian Literature. En E. Dobrenko y N. Jonsson-Skradol (eds.), *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses* (pp. 147-164). Londres: Anthem Press.

Bálint Kovács, A. (2003). *Les Fleurs du Mal*. En K. Feigelson (ed.), *Cinéma Hongrois: le Temps L'histoire* (pp. 161-164). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Bálint Kovács, A. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.

Balogh, G. (2000). History of the Hungarian Film, from the beginning until 1945. *Filmkultura.* Recuperado de http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html.

Bandier, N. (1999). *Sociologie du Surréalisme. 1924-1929*. París: La Dispute.

Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido* (Trad. C. Suárez). Madrid: Akal. (Año de publicación original: 1977).
Barta, J. (2003, 15 de septiembre). Magic against materialism. Entrevista con Phil Ballard. *Kinoeye, Vol. 3 n. 9.* Recuperado de http://www.kinoeye.org/03/09/ballard09.php.
Basiaga, M. (1985, Junio). Labirynt Jako Klucz. *Kino, 216*, pp. 2-3 y 18-21.
Bekes, C., Borhi, L., Ruggenthaler, P. y Traşcă, O. (2015). Introduction. En C. Bekes, L. Borhi, P. Ruggenthaler y O. Traşcă (eds.), *Soviet Occupation of Romania, Hungary, and Austria 1944/45-1948/49* (pp. 1-28). Budapest: Central European University Press.
Belton, R. J. (2016). 'Polycythemia,' or Surrealist Intertextuality in the Light of Cinematic 'Anemia'. *Journal of Surrealism and the Americas 9:1*, pp. 1-13.
Benayoun, R. (2000). Remarks on Cinematic Oneirism. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 107-111). San Francisco: City Lights Books. (Publicado originalmente en *L'Âge du Cinéma, nº 2*, Mayo 1951).
Bendazzi, G. (2003). *Cartoons: 100 años de cine de animación.* (Trad. V. Cremer). Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine, 2003. (Año de publicación original: 1988).
Bennett, C. (1995). *Yugoslavia's Bloody Collapse: Causes, Course and Consequences*. Nueva York: NYU Press.
Berg, B. L. (2001). *Qualitative Research Methods for the Social Sciences*. Needham Heights, MA: Allyn and Bacon. (Año de publicación original: 1989).
Bergami G. Barbosa, P. (2012). Le Surréalisme sans Inconscient – Cinéma Surréaliste, Inconscient et Contemporanéité. *Topique 2012/2 (n° 119)*, pp. 123-139. doi: 10.3917/top.119.0123
Bird, D. (2002). *Roman Polanski*. Harpenden, Reino Unido: Pocket Essentials.
Bird, D. (2006). The Ghost of Goto: Walerian Borowczyk Remembered. *Vertigo vol. 3, n. 1, Primavera 2006*. Recuperado de https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-

issue-1-spring-2006/the-ghost-of-goto-walerian-borowczyk-remembered/
Bird, D. (2010). Devils' Games. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.), *Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 75-94). Cracovia: Korporacja Ha!art.
Blažejovský, J. (2003, 3 de marzo). Now's the time to rot forever. Miklós Jancsó's films in the period 1981 to 1991. *Kinoeye, Vol. 3, n. 4.* Recuperado de http://www.kinoeye.org/03/04/blazejovsky04.php
Bolar, O. A. I. (1993). From the Avant-Garde to "Proletarian Art": The Emigre Hungarian Journals Egység and Akasztott Ember, 1922-23. *Art Journal, vol. 52, n. 1, Primavera 1993*, pp. 34-45.
Boni, M. (1984, Diciembre). Apokalipsa bez sądu. *Kino, 210*, pp. 7-10.
Borhi, L. (2004). *Hungary in the Cold War, 1945-1956: Between the United States and the Soviet Union*. Budapest: Central European University Press.
Borowczyk, W. (1975, Abril). Erotyka łagodzi obyczaje. Entrevistado por A. Markowski. *Kino, 112*, pp. 12-19.
Bottomore, S. (2005). Balkans, The. En R. Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema.* Nueva York: Routledge.
Breton, A. (2009). Manifiesto del Surrealismo. En J. J. Pauvert (ed.) *Manifiestos del Surrealismo* (Trad. A. Bosch) (pp. 15-61). Madrid: Visor Libros. (Año de publicación original: 1924).
Breton, A. (1925). Surréalisme et la Peinture. *La Révolution Surréaliste, nº 4* (pp. 26-30).
Breton, A. (2014). *Nadja.* París: Gallimard. (Año de publicación del libro original: 1928. Revisado por el autor en 1962).
Breton, A. (2009). Segundo manifiesto del Surrealismo. En J. J. Pauvert (ed.) *Manifiestos del Surrealismo* (Trad. A. Bosch) (pp. 131-202). Madrid: Visor Libros. (Año de publicación original: 1929).
Breton, A. (2009). La situación surrealista del objeto/La situación del objeto surrealista. En J. J. Pauvert (ed.) Manifiestos del Surrealismo (Trad. A. Bosch) (pp. 225-256). Madrid: Visor Libros. (Año de publicación original: 1935).

Breton, A. (2008). *El amor loco* (Trad. J. Malpartida). Madrid: Alianza Editorial. (Año de publicación original: 1937).
Breton, A. (2005). *Antología del humor negro* (Trad. J. Jordá). Barcelona: Anagrama. (Año de publicación original: 1939).
Breton, A. (2000). As in a Wood. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 72-77). San Francisco: City Lights Books. (Publicado originalmente en *L'Âge du Cinema, nº 4-5*, Agosto-Noviembre 1951).
Breton, A. (1973a). ¿Por qué se nos oculta la pintura rusa contemporánea?. En J.-J. Pauvert (ed.), *Surrealismo frente a Realismo Socialista* (Trad. Ó. Tusquets) (pp. 39-46). Barcelona: Tusquets Editor. (Año de publicación original: 1952).
Breton, A. (1973b). Del "Realismo Socialista" como medio de exterminación moral. En J.-J. Pauvert (ed.), *Surrealismo frente a Realismo Socialista* (Trad. Ó. Tusquets) (pp. 47-50). Barcelona: Tusquets Editor. (Año de publicación original: 1952).
Breton, A. (2009). El Surrealismo en sus obras vivas. En J. J. Pauvert (ed.) *Manifiestos del Surrealismo* (Trad. A. Bosch) (pp. 271-279). Madrid: Visor Libros. (Año de publicación original: 1953).
Bronislava, V. (1980, Verano). Czech Poetism: A Review Article Czech Poetism: A Review Article. *The Slavic and East European Journal 24: 2*, pp. 155-158. doi: 10.2307/307494
Browder, C. (1967). *André Breton : Arbiter of Surrealism*. Ginebra: Librairie Droz.
Brunius, J. (1987). *En Marge du Cinema Français*. Lausana, Suiza: L'Age d'Homme. (Año de publicación original: 1954).
Bukovac, M. (2008). *Mihovil Pansini. Brodovi Ne Pristaju*. Croacia: Autorski Studio FFV.
Buranbaeva, O. y Mladineo, V. (2011). *Culture and Customs of Hungary*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
Buñuel, L. (1982), *Mi último suspiro (Memorias)* (Trad. A. M. de la Fuente). Barcelona: Plaza & Janés.
Buñuel, L. (2000). Buster Keaton's College. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 61-62). San Francisco: City Lights Books. (Publicado originalmente en *Cahiers d'Art, nº 10*, 1927).

Buñuel, L. (2015). Entrevista hecha por Salvador Dalí. En J. Gorostiza (ed.), *Conversaciones con Luis Buñuel. Vivo, por eso soy feliz* (pp. 33-37). Almería: Confluencias Editorial. (Publicación original en *L'Amic de les Arts, nº 31*, 31 de marzo de 1929).
Buñuel, L. (2015). El elefante de Buñuel. Entrevista hecha por G. Cabrera Infante (bajo seudónimo de G. Caín). En J. Gorostiza (ed.), *Conversaciones con Luis Buñuel. Vivo, por eso soy feliz* (pp. 53-68). Almería: Confluencias Editorial. (Publicación original en *Carteles*, 26 de Mayo de 1957).
Caillois, R. (1996). Prefacio (Trad. J. Bianco). En Potocki, J. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (ed. R. Caillois). Barcelona: Minotauro. (Año de publicación original: 1958).
Cakó, F. (2001). The Painter of Sand. Entrevistado por János Palotai. *Filmkultura*. Recuperado de http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/profiles/cako.en.html
Campbell, J. (1997). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (Trad. Luisa Josefina Hernández). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. (Año de publicación original: 1949)
Chénieux-Gendron, J. (2014). *Surréalismes: l'Esprit et l'Histoire*. París: Champion.
Chryssouli, G. (2015). Surreally Human: Jan Ŷvankmajer's World of Self-Destructive Puppets. *Theatralia, 18:2*, pp. 303-328. doi: 10.5817/TY2015-2-8
Chytilová, V. (1968, enero). Entrevista con Vera Chitilova. Entrevistada por Eduardo de Gregorio, Augusto M. Torres y Vicente Molina-Foix. *Nuestro Cine, nº69*, pp.18-23.
Chytilová, V. (1976). I want to work. *Index on Censorship, 5:2*, pp. 17-20. doi: 10.1080/03064227608532516. (Carta enviada originalmente en 1975).
Coates, P. (2005). *The Red and the White: The Cinema of People's Poland*. Londres: Wallflower Press.
Conley, K. (2003). *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
Connolly, K. (2000, 10 de Agosto). Bohemian Rhapsodist. *The Guardian , 10 August 2000*. Recuperado de www.guardian.co.uk/film/2000/aug/11/culture.features2

Costa, J. (2014a). Teoría y práctica de la subversión, una iniciación al inconsciente táctil de Jan Švankmajer. En C. López Caballero y A. Hispano (eds.), *Metamorfosis* (pp. 86-91). Barcelona: CCCB.
Costa, J. (2014b). La stop-motion como ejército de resistencia. La tardía edad de oro de una técnica anacrónica. *Con A de animación, [S.l.], n. 4*, pp. 24-31, mar. 2014. doi: https://doi.org/10.4995/caa.2014.2157
Crumb, R. y Mairowitz, D. Z. (2014). *Kafka* (Trad. Leandro Wolfson). Barcelona: La Cúpula. (Año de publicación original: 1993).
Cunningham, J. (2004). *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. Londres: Wallflower Press.
Cunningham, J. (2014). *The Cinema of István Szábo: Visions of Europe*. Nueva York: Columbia University Press.
Czigány, L. (1984). *The Oxford history of Hungarian literature from the earliest times to the present*. Oxford: Clarendon Press.
Čulík, J. (2018): In search of authenticity: Věra Chytilová's films from two eras. *Studies in Eastern European Cinema, 9:3*, pp. 198-218. doi: 10.1080/2040350X.2018.1469197
Daković, N. (2003). Yugoslav Avant-Garde Film, 1920-1990. En D. Djurić y M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (pp. 36-62). Cambridge: MIT Press.
Davies, N. (2005). *God's Playground, a History of Poland: vol. II, 1795 to the Present.* Oxford: Oford University Press.
DeCuir, G. Jr. (2010). Black Wave polemics: rhetoric as aesthetic. *Studies in Eastern European Cinema, 1:1*, pp. 85-96. doi: http://dx.doi.org/10.1386/seec.1.1.85/1
Desnos, R. (1999). Mystére du Cinéma. En *Œuvres* (pp. 413-415). París: Gallimard. (Publicado originalmente en 1927).
Desnos, R. (1999). Troisième Manifeste du Surréalisme. En *Œuvres* (pp. 484-487). París: Gallimard. (Publicado originalmente en *Le Courrier Littéraire,* 1 de marzo de 1930).
Deszez-Tryhubczak J. y Oziewicz, M. (2016). Polish Fairy-Tale Film: 130 Years of Innovation and Counting. En J. Zipes, P. Greenhill y K. Magnus-Johnston (eds.), *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives* (pp. 152-165). Nueva York: Routledge.

Dr Karol Grossmann (s.f.). Recuperado de http://www.grossmann.si/dr-karol-grossmann-en
Durozoi, G. (1997). *Histoire du Mouvement Surréaliste*. París: Hazan.
Don Ŷajn (Don Juan). (2013, 4 de noviembre). Recuperado de https://drgrobsanimationreview.com/2013/11/04/don-sajn-don-juan/
Dryje, F. (2012). Otra mirada (Trad. Eugenio Castro, Silvia Guiard y Román Dergam). En E. Castro y J. Lacalle (eds.). *Para ver, cierra los ojos* (pp. 207-214). Logroño: Pepitas de Calabaza. (originalmente publicado en 1994).
Elder, B. R. (2013). *Dada, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
De España, Rafael (2007). *De la Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
Erjavec, A. (2003). The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern. En D. Djurić y M. Ŷuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (pp. 36-62). Cambridge: MIT Press.
Fortuny, S. y Padullés, X. (2006). O slavnosti a hostech [La fiesta y los invitados, Jan Nemec, 1966]. En C. Losilla y J. E. Monterde (eds.), *Vientos del Este: los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975* (pp. 241-243). Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española.
Foster, H. (1997). *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press. (Año de publicación original: 1993).
Frost, J. (2016). Jan Ŷvankmajer: film as puppet theatre. *Animation Studies, 11*, pp.1-12. Recuperado de https://journal.animationstudies.org/james-frost-jan-svankmajer-film-as-puppet-theatre/
Gee, F. (2018): Věra Chytilová's The Fruit of Paradise [Ovoce strom ů rajských jí me, 1969]: radical aura and the international avant-

garde. *Studies in Eastern European Cinema, 10:1* pp. 3-21. doi: 10.1080/2040350X.2018.1469198
Gelencsér, G. (2003, 3 de marzo). Acquired Uncertainty: Order and chaos in the art of Miklós Jancsó. *Kinoeye, Vol. 3, n. 4.* Recuperado de http://www.kinoeye.org/03/04/gelencser04.php
Gelencsér, G. (2009). Links. The Relationship of Film and Literature in Post-War Hungarian Cinematic Art. En Á. Pethő (Ed.), *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures* (pp. 28-40). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
Gide, A. (1939). *Journal 1889-1939*, Paris: NRF.
Gilbert, M. (2014). *Cold War Europe: The Politics of a Contested Continent*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
Girelli E. (2011). Subverting space: Private, public and power in three Czechoslovak films from the 1960s and '70s. *Studies in Eastern European Cinema, 2:1*, pp. 49-59. doi: http://dx.doi.org/10.1386/seec.2.1.49_1
Giżycki, M. (2014). Avant-garde and the Thaw: Experimentation in Polish Cinema of the 1950s and 1960s. En K. Kuc y M. O'Pray (eds.), *The Struggle for Form*. *Perspectives on Polish Avant-Garde Film*, *1916–1989* (pp. 83-92). Nueva York: Wallflower Press.
Giżycki, M. (2015). Borowczyk's Kunstkamera. En K. Kuc y K. Mikurda (eds.), *Boro, L'Île d'Amour: The Films of Walerian Borowczyk* (pp. 48-53). Oxford: Berghahn Books.
Goddard, M. (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York: Columbia University Press.
Goddard, M. (2014). Beyond Polish Moral Realism: The Subversive Cinema of Andrzej Żuławski. En E. Mazierska y M. Goddard (eds.), *Polish Cinema in a Transnational Context* (pp. 236-257). Rochester, Nueva York: University of Rochester Press.
Goldstein, I. (1999). *Croatia: A History* (Trad. [inglés] Nikolina Jovanović). Londres: Hurst.
Goudal, J. (2000). Surréalisme et cinema. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 84-94). San Francisco: City Lights Books. (Publicado

originalmente en *La Revue Hebdomadaire*, *nº 8*, 21 de Febrero, 1925).
Goulding, D. J. (2002). *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001* (ed. Revisada). Bloomington, Indiana: Indiana University Press. (Año de publicación original: 1985).
Grodź, I. (2014). Zaszyfrowane w dźwiękach... Muzyka w filmach Wojciecha Hasa. *Res Facta Nova, 15*, pp. 183-203. doi: 10.14746/rfn.2014.14.9
Groves, A (2010). Film Review: Bewitching Eyes [Oczy Uroczne] (1976). *Shock Cinema nº 38*, p. 25.
Gruszewska-Blaim, L. (2013). Dystopianising the Dystopian: Piotr Szulkin's Film Tetralogy. En F. Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (pp. 202-216). Newcastle, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.
Guérin-Castell, A. (1996, Diciembre). La Clepsydre. *Anne Guérin-Castell.fr.* Recuperado de http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/clepsydre2.shtml
Hage, E. (2006). Dada-Tank, Dada Jazz and Dada-Jok. En D. Ades (ed.), *The Dada Reader: A Critical Anthology* (pp. 274-284). Londres: Tate Publishing.
Hałgas, I. (2010). Hieronim Neumann. *Culture.pl*. Recuperado de https://culture.pl/en/artist/hieronim-neumann
Haltof, M. (2002). *Polish National Cinema*, Oxford: Berghahn Books.
Haltof, M. (2003). National Memory, the Holocaust and Images of the Jew in Polish Cinema. En J. Falkowska y M. Haltof (eds.), *The New Polish Cinema* (pp. 81-97). Wiltshire, Reino Unido: Flick Books.
Haltof, M. (2015). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (2ª ed.). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield. (Año de publicación del libro original: 2007).
Hames, P. (1985). *The Czechoslovak New Wave*. Berkeley, California: University of California Press.
Hames, P. (2004). O Slavnosti A Hostech / The Party And The Guests. En P. Hames (ed.), *The Cinema of Central Europe* (pp. 139-148). Londres: Wallflower Press.

Hames, P. (2008). The Film Experiment. En P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (2ª Ed.) (pp. 8-39). Londres: Wallflower Press. (Primera edición publicada en 1995).
Hames, P. (2010). *Czech And Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
Hames, P. (2013). The Golden Sixties: The Czechoslovak New Wave revisited. *Studies in Eastern European Cinema, 4:2*, pp. 215-230.
Hames, P. (2014). Birds, Orphans and Fools (Vtáčkovia, Siroty a Blázni). A Film by Juraj Jakubisko. *Second Run DVD.* Recuperado de http://www.secondrundvd.com/release_more_birds.html
Hammond, P. (2000). Available Light. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 1-45). San Francisco: City Lights Books.
Hedges, I. (1996). Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'Etoile de Mer. En R. E. Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film* (pp. 99-109). Cambridge: MIT Press. (Año de publicación original: 1987).
Heller, A. (2009). Legitimation Deficit and Legitimation Crisis in East European Societies. En V. Tismaneanu (ed.), *Stalinism Revisited: The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe* (pp. 143-160). Budapest: Central European University Press.
Hendrykowska, M. (1997). East Central Europe Before the Second World War. En G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (pp. 383-388). Oxford: Oxford University Press.
Hendrykowski, M. (2014). Dwaj Ludzie z Szafą w Perspektywie Genologicznej. *Images Vol. XV/n. 24*, pp. 171-180. doi: 10.14746/i.2014.24.19
Hermida de Blas, A. (2012). La Novela Gótica de un Creador Proteico [Prólogo] (Trad. A. Hermida de Blas). En Nezval, V., *Valérie y la Semana de los Prodigios*. Córdoba: El Olivo Azul.
Holloway, R. (1983). The Short Film in Eastern Europe: Art and Politics of Cartoons and Puppets. En D. W. Paul (ed.), *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema* (pp. 225-251). Londres: Macmillan.

Imre, A. (2011). Eastern Westerns: enlightened edutainment and national transvestism. *New Review of Film and Television Studies, 9:02*, pp. 152-169. doi: 10.1080/17400309.2011.556938

Inman, S. (2000). Speech Under the Rule of Silence: The Signs of the Zodiac and the Circle of Five Objects (Surrealism in Czechoslovakia 1951-63). En R. Fotiade (ed.), *André Breton: The Power of Language* (pp. 183-200), Bristol, Reino Unido: Intellect Books.

Insdorf, A. (2017). *Intimations: The Cinema of Wojciech Has*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Iordanova, D. (2001). Dusan Makavejev. En D. Jones (ed.), *Censorship: A World Encyclopedia* (pp. 1505-1506). Nueva York: Routledge.

Iordanova, D. (2003). *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. Londres: Wallflower Press.

Janevski, A. (2012). We Cannot Promise To Do More Than Experiment. On the Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 1960s and 1970s. En G. Kirn, D. Sekulić y Ž. Testen (eds.), *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and Its Trangressive Moments* (pp.46-56, 73-77). Maastricht: Jan van Eyck.

Jankovics, M. (2015, 18 de mayo). Marcell Jankovics Q&A: "Why Would One Imitate Reality?". Entrevistado por Tunde Vollenbroek. Cartoon Brew. Recuperado de https://www.cartoonbrew.com/feature-film/marcell-jankovics-interview-feherlofia-why-would-one-imitate-reality-112926.html

Jankun, M. (1984, Diciembre). Wojna światów-kino absurdu. *Kino, 210*, pp. 15-19.

Jazdon, M. (2014). The Search for a 'More Spacious Form': Experimental Trends in Polish Documentary. En K. Kuc y M. O'Pray (eds.), *The Struggle for Form*. *Perspectives on Polish Avant-Garde Film*, *1916–1989* (pp. 65-82). Nueva York: Wallflower Press.

Judovitz, D. (1996). Anemic Vision in Duchamp Cinema as Readymade. En R. E. Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film* (pp.

46-57). Cambridge: MIT Press. (Año de publicación original: 1987).
Jusová, I. y Reyes, D. (2014). Věra Chytilová's The Fruit of Paradise: A Tale of a Feminine Aesthetic, Dancing Color, and a Doll Who Kills the Devil. *Camera Obscura, 1 December 2014, 29 (3 (87)),* pp. 65-91. doi: 10.1215/02705346-2801518
Jusová, I. y Reyes, D. (2018). Between two waves: Věra Chytilová and Jean-Luc Godard. *Studies in Eastern European Cinema 10:1* pp. 22-38. doi: 10.1080/2040350X.2018.1469203
Kafka, F. (2017). *Diarios (1910-1923)* (Trad. Feliu Formosa). Barcelona: Tusquets. (Año de publicación original: 1948, originalmente escrito en el diario personal de Franz Kafka entre 1910 y 1923).
Kalinowska, I. (2014). From Orientalism to surrealism: Wojciech Jerzy Has interprets Jan Potocki. *Studies in Eastern European Cinema, 4:1*, pp. 47-62. doi: 10.1386/seec.4.1.47_1
Kaňuch, M. (2004). Vtáčkovia, Siroty a Blázni / Birds, Orphans And Fools. En P. Hames (Ed.), *The Cinema of Central Europe* (pp. 163-171). Londres: Wallflower Press.
Kawalkami H. (2014). Manipulation: Jan Ŷvankmajer's Animation Technique and Criticism on Civilization. *Journal of Urban Culture Research, Vol 9: Jul - Dec 2014*, pp. 78-84. doi: https://doi.org/10.14456/jucr.2014.8
Kemp-Welch, A. (2008). *Poland under Communism: A Cold War History. Cambridge:* Cambridge University Press.
King, E. H. (2007). *Dalí, Surrealism and Cinema*. Harpenden, Reino Unido: Kamera Books.
Kirn, G. (2012). New Yugoslav Cinema –A Humanist Cinema? Not Really. En G. Kirn, D. Sekulić y Ž. Testen (eds.), *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and Its Trangressive Moments* (pp.10-24, 41-45). Maastricht, Países Bajos: Jan van Eyck.
Kirn, G. (2014). A few notes on the history of social ownership in the spheres of culture and film in socialist Yugoslavia form 1960's to the 1970's. *Etnološka Tribina 37, vol. 44*, pp. 109-123. doi: 10.15378/1848-9540.2014.37.04

Klonowska, B. (2010). Two Worlds, Two Poetics. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.)*, Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 186-199). Cracovia: Korporacja Ha!art.

Knowles, K. (2009). *A Cinematic Artist: The Films of Man Ray*. Berna, Suiza: Peter Lang. (Año de publicación original: 1976).

Kościelski, K. (2015). Stojąc przed zamkniętymi drzwiami. Franz Kafka Piotra Dumały. *Przestrzenie Teorii. 24*. pp. 275-291 . doi: 10.14746/pt.2015.24.15

Kovács, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.

Kracauer, S. (1952). The Challenge of Qualitative Content Analysis. *Public Opinion Quarterly, 16 (4, Special Issue on International Communications Research)*. pp. 631-642. doi:10.1086/266427

Krippendorff, K. (1997). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica* (Trad. L. Wolfson). Barcelona: Paidós. (Año de publicación original: 1980).

Królikiewicz, G. (1972, Noviembre). Przestrzeń filmowa poza kadrem. *Kino, 83*, pp. 25-28.

Kružić, D. (2018). Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff). *AM Journal, n. 15*, pp. 11-22. doi: http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i15.226

Kuc, K. (2010). A Cruel Imagination. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.)*, Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 60-74). Cracovia: Korporacja Ha!art.

Kuc, K. (2016). *Visions of Avant-Garde Film: Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Kusin, V. S. (2002). *The Intellectual Origins of the Prague Spring*. Cambridge: Cambridge University Press. (Año de publicación original: 1971).

Kwas, P. (2010). The Case Against the Real World. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.)*, Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 200-212). Cracovia: Korporacja Ha!art.

Kyrou, A. (2005). *Le Surréalisme au Cinéma*. París: Ramsay. (Año de publicación original: 1953, con revisiones del autor en 1963 y 1985).
Lara, F. (1969, marzo). Crítica de un Cine Crítico Consciente de una Crisis. *Nuestro Cine nº 83,* pp. 24-32.
Larousse (s.f.). Dictionnaire de Français Larousse. Recuperado de http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/merveilleux/50675
Lautenschlager, M. (2011). *Imagining the Worst: Ladislav Fuks' Contributions to Holocaust Fiction*. (Tesis Doctoral, Virginia Polytechnic Institute and State University, EEUU). Recuperado de https://vtechworks.lib.vt.edu/handle/10919/32530.
Legrand, G. (2000). Turkey Broth and Unlabeled Love Positions. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 152-157). San Francisco: City Lights Books. (Publicado originalmente en *L'Âge du Cinéma, nº 4-5*, Agosto-Noviembre 1951).
Levi, P. (2012). *Cinema by Other Means*. Oxford: Oxford University Press.
Liehm, A. J. (1974). *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience.* White Plains, Nueva York: International Arts and Sciences Press.
Liehm, A. J. y Liehm, M. (1977). *The Most Important Art: East European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press.
Lowenstein, A. (2010). Interactive Art Cinema: Between "old" and "new" Media with Un Chien Andalou and eXistenZ. En R. Galt y K. Schoonover (eds.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (pp. 92-105). Nueva York: Oxford University Press.
Lõwy, M. (2005). *A estrela da mañá: Surrealismo e marxismo* (Trad. X. González Gómez). Bertamiráns: Laiovento. (Año de publicación original: 2000).
Magaš, B. (2007). *Croatia through history: the making of a European state.* Londres: Saqi.
Majmurek, J. (2010). Utopia, Distopia, Escape. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.)*, Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A*

*Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 160-185). Cracovia: Korporacja Ha!art.
Mareš, P. (2014, enero). The Kind Millionaire, Lemonade Joe and Superman. On Czech Film Parodies. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication, vol. 14, num. 23*, pp. 15-24. doi: 10.14746/i.2014.23.2
Markus, S. (2006). Por qué en el Este fue distinto: Rasgos comunes, hechos diferenciales. En C. Losilla y J. E. Monterde (eds), *Vientos del Este: los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975* (pp. 13-40). Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española.
Martin, M. (2010). Mecánicas del Sueño: Las Marionetas en Charley Bowers y Jan Ŷvankmajer (Trad. G. Martín Gutiérrez). En G. Martín Gutiérrez (ed.), *Jan Švankmajer: La Magia de la Subversión* (pp.79-91). Madrid: T&B Editores. (Texto publicado originalmente en 2008).
Matthews, J. H. (1986). *André Breton: Sketch for an Early Portrait*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
Matthews, J. H. (1991). *The Surrealist Mind*. Selinsgrove, Pensilvania: Susquehanna University Press.
Mazierska, E. (2004). Polish Cinematic Dystopias*:* Metaphors of Life under Communism—and Beyond. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. *Otoño*. Recuperado de http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=77
Mazierska, E. (2010). *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble*. Oxford: Berghahn. (Año de publicación original: 2008).
Mazierska, E. (2013). Existentialism and Socialist Realism in the Early Films of Wojciech Has. *Studies in Eastern European Cinema, 4:1*, pp. 9-27. doi: 10.1386/seec.4.1.9_1
Mazierska, E. (2014). Squeezing Space, Releasing Space: Spatial Research in the Study of Eastern European Cinema. En S. Bahun, y J. Haynes (eds.), *Cinema, State Socialism and Society in the*

*Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989: Re-Visions* (pp. 9-23). Nueva York: Routledge.
Mendoza Sánchez, A. (2016). De la literatura fantástica al cine surrealista checo: poética de la transgresión en Kyvadlo, jáma a naděje de Jan Ŷvankmajer. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, nº 14*, pp. 275-293. Recuperado de http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=407
Michlic, J. B. y Melchior, M. (2013). The Memory of the Holocaust in Post-1989 Poland: Renewal—Its Accomplishments and Its Powerlessness. En Himka J. & Michlic J. (eds.), *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe* (pp. 403-450). Lincoln; Londres: University of Nebraska Press. doi:10.2307/j.ctt1ddr8vf.19
Mikurda, K. (2010). Surreality: An Unfinished Project. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.), *Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 146-159). Cracovia: Korporacja Ha!art.
Mikurda, K. (2015). Boro: Escape Artist. En K. Kuc y K. Mikurda (eds.), *Boro, L'Île d'Amour: The Films of Walerian Borowczyk* (pp. 13-47). Oxford: Berghahn Books.
Miller, C. J. (2014). Comedy, Capitalism, and Kolaloka: Adapting the American West in Lemonade Joe. En C. J. Miller y A. Bowdoin Van Riper (eds.), *International Westerns: Re-Locating the Frontier* (pp.104-120). Plymouth, Reino Unido: Scarecrow Press.
Minguet, J. (2003). *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s).* Barcelona: Parsifal.
Moine, R. y Taminiaux, P. (2006). From Surrealist Cinema to Surrealism in Cinema: Does a Surrealist Genre Exist in Film?. *Yale French Studies, 109* (pp. 98-114). Recuperado de http://www.jstor.org/stable/4149288
Morise, M. (1924). Les Yeux Enchantés. *La Révolution Surréaliste, nº 1* (pp. 26-27).
Moritz, W. (1997). Animation in the Post-Industrial Era. En Nowell-Smith, G. (1997). *The Oxford History of World Cinema* (pp.551-558). Oxford: Oxford University Press.

Mrtvý les a jiný bulšit (2006). Recuperado de https://www.ceskatelevize.cz/porady/1022103586-mrtvy-les-a-jiny-bulsit/

Náwoj, E. (2012). Piotr Szulkin (Trad. [inglés] R. Galea). *Culture.pl.* Recuperado de https://culture.pl/en/artist/piotr-szulkin. (Texto publicado originalmente en 2007).

Nemcová Tejkalová, A., Ýára F. y Sorfa, D. (2015). Czech Republic. En J. Selbo y J. Nelmes (eds.). *Women Screenwriters: An International Guide* (pp. 249-265). Basingstoke, Reino Unido: Palgrave MacMillan.

Němec, J. (1968, febrero). Entrevista a Jan Nemec. Entrevistado por Renzo Casali. *Nuestro Cine, nº 70*, pp. 28-45.

Nezval, V. (2012). *Valérie y la semana de los prodigios* (Trad. A. Hermida de Blas). Córdoba: El Olivo Azul. (Año de publicación original: 1945).

Nicholson, B. (2015, 13 de abril). DVD Review: 'Fruit of Paradise'. *Cinevue*. Recuperado de http://www.cine-vue.com/2015/04/dvd-review-fruit-of-paradise.html

Nielsen, C. A. (2014). *Making Yugoslavs: Identity in King Aleksandar's Yugoslavia*. Toronto: University of Toronto Press.

Noheden, K. (2017). *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth.* Cham, Suiza: Palgrave Mcmillan.

Norris, V. (2007). 'Interior Logic': The Appropiation and Incorporation of Popular Surrealism into Classical American Animation. En G. Harper y R. Stone (eds.), *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film* (pp. 72-89). Londres: Wallflower Press.

North, D. (2015). Forgotten toyhood. *Theatralia, 18:2*, pp. 329-346. doi: 10.5817/TY2015-2-9

O'Key, D. (2016). The first need: hunger in Jan Němec's Diamonds of the Night. *Studies in Eastern European Cinema, 7:2*, pp. 102-113. doi: 10.1080/2040350X.2016.1155263

O'Pray, M. (1988). Rakvickarna (Punch and Judy). *Monthly Film Bulletin Vol. 55, n. 659* (Diciembre), p. 378.

O'Pray, M. (2008). Jan Ývankmajer: A Mannerist Surrealist. En P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (2ª

Ed.) (pp. 40-66). Londres: Wallflower Press. (Primera edición publicada en 1995).
O'Pray, M. (2014). Jan Ŷvankmajer, Arcimboldo and Rudolf II. En N. Coombs (ed.), *Patricide 7: Surrinema* (pp. 119-129). Rhos-On-Sea, Reino Unido: Dark Windows Press.
Ortiz, M. A. (1985). Entrevista hecha por M. Aub. En M. Aub, *Conversaciones con Buñuel* (pp. 337-343). Madrid: Aguilar, 1985.
Ostrowska, E. (2006). Knife in the Water: Polanski's Nomadic Discourse Begins. En J. Orr y E. Ostrowska (eds.), *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World* (pp. 62-75). Londres: Wallflower Press.
Owen, J. L. (2010). Slovak bohemians: revolution, counterculture and the end of the Sixties in Juraj Jakubisko's films. *Studies in Eastern European Cinema, 1:1*, pp. 17-28. doi: http://dx.doi.org/10.1386/seec.1.1.17/1
Owen, J. L. (2013). *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Oxford: Berghan Books (Año de publicación original: 2011).
Owen, J. L. (2014). Avant-garde Exploits: The Cultural Highs and Lows of Polish Émigré. En K. Kuc y M. O'Pray (eds.), *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989* (pp. 93-116). Nueva York: Wallflower Press.
Owen, J. L. (2016). Jan Němec (1936 –2016). *Studies in Eastern European Cinema, 7:3*, pp. 311-313. doi: 10.1080/2040350X.2016.1219177
Pagán, A. (1999). *Introducción aos Clásicos do Cinema Experimental: 1945-1990*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo / Centro Galego de Arte Contemporánea / Centro Galego de Artes da Imaxe.
Palacios, J. (2012). *Las virtudes del exceso: El cine de Juraj Jakubisko*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
Paul, D. (1994). Szabó. En D. J. Goulding (ed.), *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev* (pp. 156-208). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Paz, O. (1983). *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Fundamentos. (Año de publicación original: 1974).
Pelko, S. (2000). Grosmann, Karol. En R. Taylor, N. Wood, J. Graffy y D. Iordanova (eds.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* (p. 89). Londres: British Film Institute.
Péret, B. (2000). Against Commercial Cinema. En P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (pp. 59-60). San Francisco: City Lights Books. (Publicado originalmente en *L'Âge du Cinema, nº 1*, Marzo 1951).
Perović, M. R. (2014). Zenitism and Modernist Architecture. En J. Bogdanović, L. Filipovitch Robinson e I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)* (pp. 85-96). Lovaina, Bélgica: Leuven University Press.
Picon, P. (1983). La Revolución Super-realista. En *Alfar (Revista de Casa America-Galicia)* (Ed. Facsímil) (Tomo IV, pp. 131-134). A Coruña: Nós. (Publicado originalmente en *Alfar nº 52, Septiembre 1925,* pp. 9-12).
Powrie, P. (2006). *The Cinema of France*. Londres: Wallflower Press.
Puchalski, S. (2009). Film Review: O-Bi, O-Ba, End of Civilization [O-bi, O-Ba, Koniec Cywilizacji] (European Trash Cinema; 1985). *Shock Cinema nº 36,* p. 20.
Puyol Loscertales, A. (2018). Les Mystères du Chắteau du Dé , Revelados por Man Ray. El Cine Pintado, Fotografiado, Pensado. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, nº 16*, pp. 51-77. doi: http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15
R. Artola, Inés (2014, Marzo). ¿Qué fue el formismo polaco (1917-1922) según los formistas?. *Semiosfera, nº 2*, pp. 82-104.
Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Consultado en http://www.rae.es/rae.html.
Rees, A. L. (2014). The Themersons and the Polish Avant-Garde: Warsaw – Paris – London. En K. Kuc y M. O'Pray (eds.), *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989* (pp. 7-30). Nueva York: Wallflower Press.

Reid, T.-L. (2004). Něco Z Alenky / Alice. En P. Hames (ed.), *The Cinema of Central Europe* (pp. 215-223). Londres: Wallflower Press.
Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg.
Roberts, M. (1996). The Self in the Other: Ethnographic Film, Surrealism, Politics. *Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 8:1*, pp. 79-94. doi: 10.1080/08949468.1996.9966667
Rode, A. K. (2017). *Michael Curtiz: A Life in Film*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky.
Rossell, D. (s.f.). *André Desiré Carré. Who's Who of Victorian Cinema.* Recuperado de http://www.victorian-cinema.net/carre
Sánchez Navarro, J. (2006). El cine de animación. En C. Losilla y J. E. Monterde (eds.), *Vientos del Este: los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975* (pp. 171-176). Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española.
Sánchez Oms, M. (2008). La construcción poética, un legado de la vanguardia húngara (1915-1939). *Artigrama, núm. 23, 2008*, pp. 657-679.
Schmitt, B. y Leclerc, M. (2001). *Les Chimères des Švankmajer*. Francia: Studo Chalet Pointu.
Schober, A. (2013). *The Cinema Makers: Public Life and the Exhibition of Difference in South-Eastern and Central Europe Since the 1960s*. Bristol, Reino Unido: Intellect Books.
Smalley, G. J. (2017, 22 de Febrero). 271. The Hourglass Sanatorium (1973). *366 Weird Movies*. Recuperado de http://366weirdmovies.com/271-the-hourglass-sanatorium-1973/
Smith, C. P. (2000). Content Analysis and Narrative Analysis. En H. T. Reis y C. M. Judd (Eds.), *Handbook of research methods in social and personality psychology* (pp.313-335). Nueva York: Cambridge University Press.
Sorfa, D. (2003). Architorture: Jan Ŷvankmajer and Surrealist Film. En M. Shiel y T. Fitzmaurice (eds.), *Screening the City* (pp.100-112). Londres: Verso.

Staszczyszyn, B. (2014). A Foreigner's Guide to Polish Animation (Trad. [inglés] MJ). *Culture.pl.* Recuperado de https://culture.pl/en/article/a-foreigners-guide-to-polish-animation
Stephenson C. (2018). Vadí/Nevadí: puppet play in Věra Chytilová's Sedmikrásky (Daisies). *Studies in Eastern European Cinema, 9:3*, pp. 219-232. doi: 10.1080/2040350X.2018.1469200
Stojanova, C. & Gravel, J. (2002, Invierno). Jan Svankmajer: dialogues pour débutants. *Ciné-Bulles, Vol. 20, n. 1*, pp. 44-48.
Stone, J. (1993). Juraj Jakubisko, A Slovak Filmmaker. *Cross Currents, Volume 12*, pp. 36-41.
Strękowski, J. (2006). Grzegorz Królikiewcz: Director, screenplay writer, pedagogue and professor of Film Arts. *Culture.pl*. Recuperado de http://culture.pl/en/artist/grzegorz-krolikiewcz
Strękowski, J. (2014). Piotr Dumała. *Culture.pl.* Recuperado de https://culture.pl/en/artist/piotr-dumala
Swafford, A. (2016, 26 de abril). Fehérlófia (1981) by Marcell Jankovics. *Cinematary*. Recuperado de https://www.cinematary.com/writing/2016/4/24/fehrlfia-1981-by-marcell-jankovics
Szabó, I. (1982). Dreams and Nightmares: An Interview with István Szabó. Entrevistado por Lenny Rubenstein. *Cineaste Vol. 12, n. 2*, p. 36.
Szili, J. (2007). The Uncompromising Standards of Nyugat (1908-1941). En M. Cornis-Pope, J. Neubauer (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of literary institutions* (pp.71-79). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
Szulkin, P. (2015, 29 de junio). Interview: Piotr Szulkin. Entrevistado por Ela Bittencourt. *Film Comment*. Recuperado de https://www.filmcomment.com/blog/interview-piotr-szulkin/
Ýkrabalo, I. (1998). *101 Godina Filma u Hrvatskoj 1896-1997: Pregled Povijesti Hrvatske Kinematografije*. Zagreb: Nakladni Zabod Globus.
Ýuvaković, M. (2002). Belgrade. En T. O. Benson (ed.) *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-*

*1930* (pp. 279-282). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Ŷuvaković, M. (2003). Impossible Histories. En D. Djurić y M. Ŷuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (pp. 2-35). Cambridge: MIT Press.

Ŷvankmajer, J. (2014). *Touching and Imagining* (Trad. [inglés] Stanley Dalby). Londres: I. B. Taurus. (Año de publicación original: 1983).

Ŷvankmajer, J. (1991). Jan Svankmajer por Jan Svankmajer. En *Jan Svankmajer: la fuerza de la imaginación* (pp. 19-35). Valladolid: Semana de Cine de Valladolid.

Ŷvankmajer, J. (2010). Diarios (1993-1994) (Trad. G. Martín Gutiérrez). G. Martín Gutiérrez (ed.), *Jan Švankmajer: la magia de la subversión*. Madrid: T &B Editores. (Originalmente escrito en el diario personal de Jan Ŷvankmajer entre 1993 y 1994).

Ŷvankmajer, J. (2012). Entrevista con Jan Ŷvankmajer. Entrevistado por Peter Hames. En E. Castro y J. Lacalle (eds.), *Para ver, cierra los ojos* (pp. 45-109). Logroño: Pepitas de Calabaza. (Año de publicación original: 1995).

Ŷvankmajer, J. (2012). Tactilismo. En E. Castro y J. Lacalle (eds.), *Para ver, cierra los ojos* (pp. 143-144). Logroño: Pepitas de Calabaza. (Originalmente publicado en *Anima animus animace*, p.85, Praga: Slovart Publishers, 1998).

Ŷvankmajer, J. (2006, Invierno). El mago loco de Praga. Entrevistado por Jesús Palacios y Manuel Valencia. *2000 Maníacos 36*, pp.66-69.

Ŷkvorecký, J. (1971). *All The Bright Young Men And Women*. Toronto: Peter Martin Associates.

Taborska, A. (2010). The Daydreams of Wojciech J. Has. En K. Wielebska y K. Mikurda (eds.)*, Dzieje grzechu: Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin*: *Surrealism in Polish Cinema* (pp. 9-31). Cracovia: Korporacja Ha!art.

The Hollywood Reporter Staff (2012, 25 de julio). THR's Top 25 Film Schools List Revealed. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de

http://www.hollywoodreporter.com/gallery/thrs-top-25-film-schools-354506#11.
Thomas, A. (2012).Dada and Its Afterlife in Czechoslovakia: Jan Svankmajer's The Flat and Vera Chytilova's Daisies. En E. Adamowicz y E. Robertson (eds.), *Dada and Beyond: Volume 2, Dada and Its Legacies* (pp. 245-261). Amsterdam: Rodopi.
Tismaneanu, V. (2009). Diabolical Pedagogy and the (Il)logic of Stalinism in Eastern Europe. En V. Tismaneanu (ed.), *Stalinism Revisited: The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe* (pp. 25-50). Budapest: Central European University Press.
Tohline, A. (2015). *Towards a History and Aesthetics of Reverse Motion.* (Disertación electrónica para College of Fine Arts of Ohio University). Recuperado de http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ohiou1438771690
Tria, M. (2005, Abril). Juraj Jakubisko, slovacco d'Europa: La costruzione del paradiso terrestre. *Cineforum, 443*, pp. 67-75.
Twardzisz, P. (2018). *Defining 'Eastern Europe': A Semantic Inquiry into Political Terminology*, Cham, Suiza: Palgrave Macmillan.
Uhde, J (2002, 7 de enero). The bare bones of horror. *Kinoeye, Vol. 2, n. 1*. Recuperado de http://www.kinoeye.org/02/01/uhde01.php
Ulver, S. (1991). La Alquimia de lo maravilloso. En *Jan Svankmajer: la fuerza de la imaginación* (pp. 5-16). Valladolid: Semana de Cine de Valladolid.
Vaneigem, Raoul (1999). *A Cavalier History of Surrealism*. (Trad. [inglés] D. Nicholson-Smith). Edinburgo: AK Press. (Año de publicación original: 1977).
Varga, Z. (2008). Wordless Worlds? Some Notes on the Verbality in Animated Films through the Use of Verbality in Péter Szoboszlay's Animated Films. En A. Pethő (ed.), *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures* (pp. 242-256). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
Varga, Z. (2015). Look Behind the (Animated) Pictures. Notes on the Role of the Aesopic Language in Hungarian Animated Film. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 10:1*, pp. 121-139. doi: 10.1515/ausfm-2015-0030

Valkola, J. (2018). Miklós Jancsó's historical cinematic spectacles and moving pictorial figurations in a Hungarian landscape a study and a phenomenological perspective on Jancsó's films of 1960s and 1970s. *Hungarian Studies 32:1*, pp. 145-164. doi: 10.1556/044.2018.32.1.11

Vogel, A. (1974). *Film as a Subversive Art.* Nueva York: Random House.

Vuković, V. (2018). Violated sex: rape, nation and representation of female characters in Yugoslav new film and black wave cinema. *Studies in Eastern European Cinema, 9:2*, pp.132–147. doi: 10.1080/2040350x.2018.1435204

Warner, C. R., (2007). Shocking Histoire(s): Godard, Surrealism, and Historical Montage. *Quarterly Review of Film and Video, 25:1*, pp. 1-15. doi: 10.1080/10509200500538773

Wells, P. (1997). Body Consciousness in the Films of Jan Svankmajer. En J. Pilling (Ed.) *A Reader in Animation Studies* pp. 177-194. Londres: John Libbey.

Williams, K. (1997). *The Prague Spring and Its Aftermath: Czechoslovak Politics, 1968-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zamoyski, A. (2009). *Poland: A history*. Londres: Harper Press.

Zunzunegui, S. (2006). Meg ker a nep [Salmo rojo, Miklos Jancso, 1971]. En C. Losilla y J. E. Monterde (eds.), *Vientos del Este: los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975* (pp. 224-225). Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española.

# ANEXO 1: Lista de películas que hemos considerado surrealistas

**POLONIA**

| Título | Director | Año | Técnica | Duración |
|---|---|---|---|---|
| *Armonía* (*Harmonia*) | Wojciech Has | 1947 | Imagen Real | Corto |
| *Había una vez* (*Był Sobie Raz*) | Walerian Borowczyk y Jan Lenica | 1957 | Animación | Corto |
| *Love Requited* (*Nagrodzone Uczucie*) | Walerian Borowczyk y Jan Lenica | 1958 | Animación | Corto |
| *Dos hombres y un armario* (*Dwaj Ludzie Z Szafą*) | Roman Polanski | 1958 | Imagen Real | Corto |
| *Rondo* | Janusz Majewski | 1958 | Imagen Real | Corto |
| *Dom* | Walerian Borowczyk y Jan Lenica | 1959 | Mixta | Corto |
| *Les Astronautes* | Walerian Borowczyk y Chris Marker | 1959 | Mixta | Corto |
| *Monsieur Tête* | Jan Lenica y *Henri Gruel* | 1959 | Animación | Corto |
| *Conflicts* (*Konflikty*) | Daniel Szczechura | 1960 | Mixta | Corto |
| *The Machine* (*Maszyna*) | Daniel Szczechura | 1961 | Mixta | Corto |
| *Nowy Janko Muzykant* | Jan Lenica | 1961 | Animación | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Labirynt* | Jan Lenica | 1962 | Animación | Corto |
| *Mamíferos* (*Ssaki*) | Roman Polanski | 1962 | Imagen Real | Corto |
| *Hospital* (*Szpital*) | Janusz Majewski | 1962 | Imagen Real | Corto |
| *The Chair* (*Fotel*) | Daniel Szczechura | 1963 | Mixta | Corto |
| *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (*Rękopis Znaleziony w Saragossie*) | Wojciech Has | 1964 | Imagen Real | Largo |
| *Código cifrado* (*Szyfry*) | Wojciech Has | 1966 | Imagen Real | Largo |
| *First Second Third…* (*Pierwszy, Drugi, Trzeci*) | Daniel Szczechura | 1966 | Mixta | Corto |
| *Graph* (*Wykres*) | Daniel Szczechura | 1966 | Animación | Corto |
| *Hobby* | Daniel Szczechura | 1968 | Animación | Corto |
| *Bracia* | Gregorz Królikiewicz | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *La tercera parte de la noche* (*Trzecia Część Nocy*) | Andrzej Żuławski | 1971 | Imagen Real | Largo |
| *Diablo* (*Diabeł*) | Andrzej Żuławski | 1972 | Imagen Real | Largo |
| *Wszystko* | Piotr Szulkin | 1972 | Imagen Real | Corto |
| *Don't Cry* (*Nie Płacz*) | Gregorz Królikiewicz | 1972 | Imagen Real | Corto |
| *Through and Through* (*Na Wylot*) | Gregorz Królikiewicz | 1973 | Imagen Real | Largo |
| *El sanatorio de la clepsidra* (*Sanatorium pod Klepsydrą*) | Wojciech Has | 1973 | Imagen Real | Largo |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Historia de un pecado* (*Dzieje Grzechu*) | Walerian Borowczyk | 1975 | Imagen Real | Largo |
| *Fingers On Fire* (*Gorejące Palce*) | Daniel Szczechura | 1975 | Animación | Corto |
| *Życie Codzienne* | Piotr Szulkin | 1976 | Imagen Real | Corto |
| *Oczy Uroczne* | Piotr Szulkin | 1977 | Imagen Real | Corto |
| *Copyright Film Polski MCMLXXVI* | Piotr Szulkin | 1977 | Imagen Real | Corto |
| *Dancing Hawk* (*Tańczący Jastrząb*) | Gregorz Królikiewicz | 1977 | Imagen Real | Largo |
| *Kobiety Pracujące* | Piotr Szulkin | 1978 | Imagen Real | Corto |
| *Golem* | Piotr Szulkin | 1980 | Imagen Real | Largo |
| *The War of the Worlds: Next Century* (*Wojna światów – Następne Stulecie*) | Piotr Szulkin | 1981 | Imagen Real | Largo |
| *Fatamorgana I* | Daniel Szczechura | 1981 | Mixta | Corto |
| *Blok* | Hieronim Neumann | 1982 | Imagen Real | Corto |
| *Fig* (*Figa*) | Hieronim Neumann y Bronisław Modrzyński | 1982 | Animación | Corto |
| *Licantropía* (*Lykantropia*) | Piotr Dumała | 1982 | Animación | Corto |
| *Fatamorgana II* | Daniel Szczechura | 1983 | Mixta | Corto |
| *Caperucita negra* (*Czarny Kapturek*) | Piotr Dumała | 1983 | Animación | Corto |
| *Write And Fight* (*Pismak*) | Wojciech Has | 1984 | Imagen Real | Largo |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Pelo al viento* (*Latające włosy*) | Piotr Dumała | 1984 | Animación | Corto |
| *O-Bi, O-Ba: El fin de la civilización* (*O-bi*, *O-ba*: *Koniec Cywilizacji*) | Piotr Szulkin | 1985 | Imagen Real | Largo |
| *Galapagos* | Hieronim Neumann y Bronisław Modrzyński | 1985 | Animación | Corto |
| *Memorias de un pecador* (*Osobisty Pamiętnik Grzesznika Przez Niego Samego Spisany*) | Wojciech Has | 1986 | Imagen Real | Largo |
| *Ga-ga: Gloria a los héroes* (*Ga*, *ga*. *Chwała Bohaterom*) | Piotr Szulkin | 1986 | Imagen Real | Largo |
| *Nerwowe życie Kosmosu* | Piotr Dumała | 1986 | Animación | Corto |
| *Event* (*Zdarzenie*) | Hieronim Neumann | 1987 | Mixta | Corto |
| *Paredes* (*Ściany*) | Piotr Dumała | 1987 | Animación | Corto |
| *Las tribulaciones de Balthasar Kober* (*Niezwykla podróż Baltazara Kobera*) | Wojciech Has | 1988 | Imagen Real | Largo |
| *La libertad de la pierna* (*Wolność Nogi*) | Piotr Dumała | 1988 | Animación | Corto |

**CHECOSLOVAQUIA**

| Título | Director | Año | Técnica | Duración |
|---|---|---|---|---|
| *Josef Kilián* (*Postava k Podpírání*) | Pavel Juráček y Jan Schmidt | 1963 | Imagen Real | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *The Grotesque Chicken* (*Špatně Namalovaná Slepice*) | Jiří Brdečka | 1963 | Animación | Corto |
| *El grito* (*Křik*) | Jaromil Jireš | 1963 | Imagen Real | Largo |
| *The Last Trick* (*Poslední Trik Pana Schwarcewalldea A Pana Edgara)* | Jan Ŷvankmajer | 1964 | Mixta | Corto |
| *...Y el quinto jinete fue el miedo* (*...A Pátý Jezdec Je Strach*) | Zbyněk Brynych | 1964 | Imagen Real | Largo |
| *Joe Kola-Loca* (*Limonádový Joe aneb Koňská Opera*) | Oldřich Lipský | 1964 | Imagen Real | Largo |
| *Diamantes en la noche* (*Démanty Noci*) | Jan Němec | 1964 | Imagen Real | Largo |
| *J. S. Bach - Fantasy in G Minor* (*Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll*) | Jan Ŷvankmajer | 1965 | Mixta | Corto |
| *La mano* (*Ruka*) | Jiří Trnka | 1965 | Mixta | Corto |
| *Las margaritas* (*Sedmikrásky*) | Věra Chytilová | 1966 | Imagen Real | Largo |
| *Punch And Judy* (*Rakvičkárna*) | Jan Ŷvankmajer | 1966 | Mixta | Corto |
| *Et Cetera* | Jan Ŷvankmajer | 1966 | Animación | Corto |
| *Perlas en el fondo del agua* (*Perličky Na Dně*) | VVAA | 1966 | Imagen Real | Largo |
| *La fiesta y los invitados* (*O Slavnosti A Hostech*) | Jan Němec | 1966 | Imagen Real | Largo |
| *Historia Naturae, Suita* | Jan Ŷvankmajer | 1967 | Mixta | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Happy End* | Oldřich Lipský | 1967 | Imagen Real | Largo |
| *Mártires del amor* (*Mučedníci Lásky*) | Jan Němec | 1967 | Imagen Real | Largo |
| *Picnic con Weissmann* (*Picknick mit Weissmann*) | Jan Ŷvankmajer | 1968 | Mixta | Corto |
| *El jardín* (*Zahrada*) | Jan Ŷvankmajer | 1968 | Imagen Real | Corto |
| *El apartamento* (*Byt*) | Jan Ŷvankmajer | 1968 | Mixta | Corto |
| *El incinerador de cadáveres* (*Spalovač Mrtvol*) | Juraj Herz | 1968 | Imagen Real | Largo |
| *Desertores y peregrinos* (*Zbehovia a Pútnici*) | Juraj Jakubisko | 1968 | Imagen Real | Largo |
| *Semana tranquila en la casa* (*Tichý Týden V Domě*) | Jan Ŷvankmajer | 1969 | Mixta | Corto |
| *Don Juan* (*Don Šajn*) | Jan Ŷvankmajer | 1969 | Mixta | Corto |
| *Pájaros, huérfanos y locos* (*Vtáčkovia, Siroty a Blázni*) | Juraj Jakubisko | 1969 | Imagen Real | Largo |
| *Los frutos prohibidos del paraíso* (*Ovoce Stromů Rajských Jíme*) | Věra Chytilová | 1969 | Imagen Real | Largo |
| *The Ossuary* (*Kostnice*) | Jan Ŷvankmajer | 1970 | Imagen Real | Corto |
| *Valerie y su semana de las maravillas* (*Valerie A Týden Divů*) | Jaromil Jireš | 1970 | Imagen Real | Largo |
| *Hasta el infierno, amigos* (*Dovidenia v Pekle, Priatelia*) | Juraj Jakubisko | 1970 | Imagen Real | Largo |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Jabberwocky* | Jan Ŷvankmajer | 1971 | Mixta | Corto |
| *Ott 71* | Ludvík Ŷváb | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *L'autre Chien* | Ludvík Ŷváb | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *The (fully clothed) Nude Descending (and ascending) the Stairs* | Ludvík Ŷváb | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *El diario de Leonardo* (*Leonardův Deník*) | Jan Ŷvankmajer | 1972 | Animación | Corto |
| *Dvojí Život Josefa Hlinomaze* | Jiří Brdečka | 1975 | Mixta | Corto |
| *El juego de la manzana* (*Hra O Jablko*) | Věra Chytilová | 1977 | Imagen Real | Largo |
| *Adivinanzas por un caramelo* (*Hádanky za Bonbón*) | Jiří Barta | 1978 | Animación | Corto |
| *El castillo de Otranto* (*Otrantský Zámek*) | Jan Ŷvankmajer | 1979 | Mixta | Corto |
| *La caída de la casa Usher* (*Zánik Domu Usherů*) | Jan Ŷvankmajer | 1982 | Mixta | Corto |
| *Dimensiones del diálogo* (*Možnosti Dialogu*) | Jan Ŷvankmajer | 1982 | Mixta | Corto |
| *El mundo perdido de los guantes* (*Zaniklý Svět Rukavic*) | Jiří Barta | 1982 | Mixta | Corto |
| *Down To The Cellar* (*Do Pivnice*) | Jan Ŷvankmajer | 1983 | Mixta | Corto |
| *El pozo, el péndulo y la esperanza* (*Kyvadlo, Jáma A Naděje*) | Jan Ŷvankmajer | 1983 | Mixta | Corto |
| *Kotelna* | Marek Pavel | 1983 | Mixta | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *La balada de la madera verde* (*Balada O Zeleném Dřevu*) | Jiří Barta | 1983 | Mixta | Corto |
| *Narozeniny v Parku* | Marek Pavel | 1987 | Mixta | Corto |
| *El último robo* (*Poslední Lup*) | Jiří Barta | 1987 | Mixta | Corto |
| *Virile Games* (*Mužné Hry*) | Jan Ŷvankmajer | 1988 | Mixta | Corto |
| *Alice* (*Něco z Alenky*) | Jan Ŷvankmajer | 1988 | Mixta | Largo |
| *Meat Love* (*Zamilované Maso*) | Jan Ŷvankmajer | 1988 | Mixta | Corto |
| *Šašek A Královna* | Věra Chytilová | 1988 | Imagen Real | Largo |
| *Oscuridad, luz, oscuridad* (*Tma, Světlo, Tma*) | Jan Ŷvankmajer | 1989 | Animación | Corto |
| *Flora* | Jan Ŷvankmajer | 1989 | Mixta | Corto |
| *El club de los descartados* (*Klub Odložených*) | Jiří Barta | 1989 | Mixta | Corto |
| *Vychovatel Ke Strachu* | Marek Pavel | 1989 | Mixta | Corto |
| *La muerte del estalinismo en Bohemia* (*Konec Stalinismu V Čechách*) | Jan Ŷvankmajer | 1990 | Mixta | Corto |

**HUNGRÍA**

| Título | Director | Año | Técnica | Duración |
|---|---|---|---|---|
| *A Hetedik Napon* | István Szabó | 1959 | Imagen Real | Corto |
| *Variations on a Theme* (*Variációk Egy Témára*) | István Szabó | 1964 | Imagen Real | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *A School for Clowns* (*Bohóciskola*) | Ottó Foky | 1965 | Animación | Corto |
| *Padre* (*Apa*) | István Szabó | 1966 | Imagen Real | Largo |
| *Ellopták a Vitaminomat* | Ottó Foky | 1966 | Mixta | Corto |
| *Salt Soup* (*Sós lötty*) | Péter Szoboszlay | 1968 | Animación | Corto |
| *Barbárok Ideje* | Sándor Reisenbüchler | 1970 | Animación | Corto |
| *Mélyvíz* | Marcell Jankovics | 1970 | Animación | Corto |
| *Mással Beszélnek* | Marcell Jankovics | 1971 | Animación | Corto |
| *Álom A Házról* | István Szabó | 1972 | Imagen Real | Corto |
| *Salmo rojo* (*Még Kér a Nép*) | Miklós Jancsó | 1972 | Imagen Real | Largo |
| *25 Fireman's Street* (*Tüzoltó utca 25.*) | István Szabó | 1973 | Imagen Real | Largo |
| *Juan, el paladín* (*János Vitéz*) | Marcell Jankovics | 1973 | Animación | Largo |
| *Electra, mi amor* (*Szerelmem, Elektra*) | Miklós Jancsó | 1974 | Imagen Real | Largo |
| *Hugo el hipopótamo* (*Hugó, a Víziló*) | Bill Feigenbaum y József Gémes | 1975 | Animación | Largo |
| *Scenes With Beans* (*Babfilm*) | Ottó Foky | 1975 | Mixta | Corto |
| *El quinto sello* (*Az Ötödik Pecsét*) | Zoltán Fábri | 1976 | Imagen Real | Largo |
| *Hey, You!* (*Hé, Te!*) | Péter Szoboszlay | 1976 | Animación | Corto |
| *Moon Film* (*Holdasfilm*) | István Orosz y Dóra Keresztes | 1977 | Animación | Corto |
| *The Struggle* (*Küzdök*) | Marcell Jankovics | 1977 | Animación | Corto |
| *La silla* (*A Szék*) | Ferenc Cakó | 1978 | Mixta | Corto |
| *Towards to the Salt Celler* (*A Sótartó Felé*) | István Orosz | 1978 | Mixta | Corto |
| *Private Nightmare* (*Álomfejtő*) | István Orosz | 1978 | Mixta | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Little Valentino* (*A Kis Valentino*) | András Jeles | 1979 | Imagen Real | Largo |
| *El corazón del tirano* (*A Zsarnok Szíve, Avagy Boccaccio Magyarországon*) | Miklós Jancsó | 1981 | Imagen Real | Largo |
| *Hijo de la yegua blanca* (*Fehérlófia*) | Marcell Jankovics | 1981 | Animación | Largo |
| *Ad Astra* | Ferenc Cakó | 1982 | Animación | Corto |
| *Autótórtúra* | Ferenc Cakó | 1983 | Animación | Corto |
| *The Annunciation* (*Angyali Üdvözlet*) | András Jeles | 1984 | Imagen Real | Largo |
| *Zénó És A Hírek* | Ferenc Cakó | 1985 | Animación | Corto |
| *Magic* (*Garabonciák*) | István Orosz y Dóra Keresztes | 1985 | Animación | Corto |
| *Season of Monsters* (*Szörnyek Évadja*) | Miklós Jancsó | 1987 | Imagen Real | Largo |
| *Ab Ovo/Homoknyomok* | Ferenc Cakó | 1987 | Animación | Corto |
| *El horóscopo de Jesucristo* (*Jézus Krisztus horoszkópja*) | Miklós Jancsó | 1989 | Imagen Real | Largo |
| *Ad Rem* | Ferenc Cakó | 1989 | Animación | Corto |

**YUGOSLAVIA**

| Título | Director | Año | Técnica | Duración |
|---|---|---|---|---|
| *Brodovi ne Pristaju* | Mihovil Pansini | 1955 | Imagen Real | Corto |
| *El robot juguetón* (*Nestašni Robot*) | Dušan Vucotić | 1956 | Animación | Corto |
| *Cowboy Jimmy* | Dušan Vucotić | 1957 | Animación | Corto |
| *The Great Fear* (*Veliki Strah*) | Dušan Vucotić | 1958 | Animación | Corto |
| *Abrakadabra* | Dušan Vucotić | 1958 | Animación | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *El vengador* (*Osvetnik*) | Dušan Vucotić | 1958 | Animación | Corto |
| *Concerto for Sub-machine Gun* (*Koncert Za Mašinsku Pušku*) | Dušan Vucotić | 1958 | Animación | Corto |
| *El inspector vuelve a casa* (*Inspektor Se Vratio Kući*) | Vatroslav Mimica | 1959 | Animación | Corto |
| *Solo* (*Samac*) | Vatroslav Mimica | 1959 | Animación | Corto |
| *Šagrenska Koža* | Vlado Kristl | 1960 | Animación | Corto |
| *A Dance in the Rain* (*Ples v Dežju*) | Boštjan Hladnik | 1961 | Imagen Real | Largo |
| *Don Kihot* | Vlado Kristl | 1961 | Animación | Corto |
| *Sucedáneo* (*Surogat*) | Dušan Vucotić | 1961 | Animación | Corto |
| *Monologue On Split* (*Monolog O Splitu*) | Ivan Martinac | 1961 | Imagen Real | Corto |
| *The Game* (*Igra*) | Dušan Vucotić | 1962 | Mixta | Corto |
| *El muro* (*Zid*) | Ante Zaninović | 1965 | Animación | Corto |
| *Koncert* | Lordan Zafranović | 1965 | Imagen Real | Corto |
| *Curiosidad* (*Znatiželja*) | Borivoj Dovniković | 1967 | Animación | Corto |
| *Zaklon* | Vladimir Petek | 1967 | Mixta | Corto |
| *La mosca* (*Muha*) | Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša | 1968 | Animación | Corto |
| *Ars Gratia Artis* | Dušan Vucotić | 1969 | Animación | Corto |
| *La araña* (*Pauk*) | Aleksandar Marks y Vladimir Jutriša | 1969 | Animación | Corto |
| *Krek* | Borivoj Dovniković | 1969 | Animación | Corto |
| *Los días pasan* (*Idu Dani*) | *Nedeljko Dragić* | 1969 | Animación | Corto |
| *La huída* (*Bijeg*) | Zvonko Lončarić | 1969 | Animación | Corto |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *La máscara de la muerte roja* (*Maska Crvene Smrti*) | Branko Ranitović y *Pavao Štalter* | 1969 | Animación | Corto |
| *Brains au Gratin by Pupilija Ferkeverk* (*Gratinirani Mozak Pupilije Ferkeverk*) | Karpo Godina | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *Litany of Happy People* (*Zdravi Ljudi za Razonodu*) | Karpo Godina | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *I Miss Sonia Henie* | VVAA | 1971 | Imagen Real | Corto |
| *Tup Tup!* | *Nedeljko Dragić* | 1972 | Animación | Corto |
| *About the Art of Love or a Film with 14441 Frames* (*14441 Kvadrat*) | Karpo Godina | 1972 | Imagen Real | Corto |
| *Diario* (*Dnevnik*) | *Nedeljko Dragić* | 1974 | Animación | Corto |
| *The Rat Savior* (*Izbavitelj*) | Krsto Papić | 1976 | Imagen Real | Largo |
| *Learning to Walk* (*Škola Hodanja*) | Borivoj Dovniković | 1978 | Animación | Corto |
| *Ojo de pez* (*Riblje Oko*) | Joško Marušić | 1979 | Animación | Corto |
| *Rascacielos* (*Neboder*) | Joško Marušić | 1981 | Animación | Corto |
| *The Third Key* (*Treći Ključ*) | Zoran Tadić | 1983 | Imagen Real | Largo |
| *Historia de amor* (*Uzbudljiva Ljubavna Priča*) | Borivoj Dovniković | 1989 | Animación | Corto |