

desprovistos de hojas, la pura anatomía de sus ramas (símbolos de una vida extinguida), fachadas de catedrales, dunas, mares petrificados, cruces, muelles cuadriculados, rectángulos en casi toda su vida artística madura. Una reunión más bien de elementos que de objetos. Elementos traductores de una vida inorgánica puesta al servicio de la geometría del espacio y de la soledad.

También se ha hablado mucho de la frialdad de Mondrian y del calor de Picasso. En arte no hay frío ni calor. El cuadro tiene su propia temperatura: la que su creador consigue transmitirnos al situarnos en la atmósfera de su propia creación.

En resumen, Picasso y Mondrian son dos símbolos para la pintura de nuestro tiempo. Dos símbolos que han luchado por situarnos en dos espacios y dos mundos pictóricos que ni la física ni las matemáticas pueden juntar.—DARÍO SURO.

## POLONIA: NACIMIENTO Y MUERTE DEL «NUEVO CINE»

Terminada la segunda guerra mundial, en los nuevos países socialistas, considerando la importancia que la industria cinematográfica habría de tener en el desarrollo de la nueva sociedad, se lleva a término su nacionalización, con el consiguiente cambio estructural, en sus tres ramas—producción, distribución y exhibición—. En Polonia, el 13 de noviembre de 1945 se crea la empresa estatal «Films Polski», dependiente de la «Dirección Central de Cinematografía», regida por el Ministerio de Arte y Cultura, constituida, principalmente, por un grupo de personas que habían sido antiguos dirigentes de la asociación cinematográfica «Start»—fundada en 1929 para la creación y difusión de un cine socialmente comprometido y disuelta en 1935 por el Gobierno—, entre los que destacan los realizadores Wanda Jakubowska y Aleksander Ford. También en 1945 se funda el «Instituto de Cinematografía de Cracovia», que dos años más tarde será absorbido por la «Escuela de Cine de Lodz». De esta forma la industria cinematográfica queda planificada y controlada desde su base hasta su máxima altura, y los dirigentes de «Films Polski» pueden trazar con facilidad las directrices ideológicas para crear «un verdadero cine socialista de valor y acción eficaz en la lucha por la transformación política y social del país, con films que desempeñen una educación so-

cial, moral y estética, y al mismo tiempo posean valores recreativos que disminuyan la tensión creada después de la pesadilla de los años de ocupación».

Entre 1945 y 1949, dentro de la nueva estructura, se ruedan siete películas, en su totalidad sobre temas de la pasada guerra, pero únicamente dos de ellas tienen un cierto interés: *Ostatni etap* (La última etapa), de Wanda Jakubowska, y *Ulica graniczna* (La verdad no tiene fronteras), de Aleksander Ford. Jakubowska, que estuvo deportada en Auschwitz, cuenta los horrores del campo de concentración hitleriano, mientras Ford relata la insurrección del ghetto de Varsovia en abril del 43, que finalizó con el arrasamiento del barrio por las fuerzas nazis. Pero ambas realizaciones, por su excesivo pesimismo y realismo, no complacen al Gobierno y están a punto de ser prohibidas—la de Ford sólo se exhibió después de ganar un premio en la IX Mostra de Venecia—, a pesar de ser ambos realizadores parte de la directiva de «Films Polski».

Temeroso el Gobierno de que este nuevo estilo se propagase a la totalidad de la producción, convoca, en octubre de 1941, un Congreso en Wisla al que son invitados ochenta cineastas polacos, que constituye una especie de cursillo sobre realismo-socialista, en el que se condenan estas dos películas porque, decían, daban «una falsa noción de solidaridad nacional, sin intentar una descripción de la lucha de clases», y en el que se tomaron las medidas y se dictaron las normas para la creación de un realismo-socialista cinematográfico.

Si hasta este momento había existido una amplia libertad para la elección y tratamiento de temas, desde ahora se comienza a imponer a los directores la problemática que se considera adecuada para la construcción del nuevo estado, de la que, automáticamente, se deriva una estética, la típica del realismo-socialista. La rigidez y el mecanicismo del nuevo sistema, al ser su base la centralización y la burocratización, hacen que, a pesar de restringirse la producción y propugnarse un aumento de calidad, la creación artística, plenamente subordinada a las órdenes gubernamentales, pierde vitalidad y se transforma en algo esquemático, frío y alejado de la realidad. Si el realismo-socialista dio lugar, en estos años, en la cinematografía soviética a un estilo que, a pesar de sus muchos inconvenientes, logró algunas obras con una cierta personalidad y un tono propio que tenían algún interés, en Polonia, tal vez por ser, no una conquista, como lo fue en la URSS en esta época, sino una medida represiva, y también porque los temas tratados—siempre en relación con la guerra—habían de aparecer de muy distinta manera en un país que sólo fue afectado tangencialmente a otro en el que habían muerto seis

millones de sus habitantes y había quedado completamente arrasado, como lo prueban las obras—concretamente las de Wajda—que, una vez desaparecida esta barrera, comienzan a relizarse, en las que el aire romántico e intrascendente que había acompañado al realismo-socialista cinematográfico soviético y, de rechazo, al de los otros países socialistas, se transforma en un reflejo de la realidad hecho con una fuerza, un desgarramiento y una violencia que en muy pocas ocasiones será igualado.

Wadislaw Gomulka, el único dirigente nacional que había sobrevivido a las purgas stalinistas y que desde el final de la guerra había permanecido en la cárcel, es puesto en libertad en 1954 y sus ideas pronto comienzan a prender en los miembros del «Partido unificado obrero». En junio de 1956, como respuesta polaca al proceso de destalinización que había comenzado con el XX Congreso del Partido Comunista, se originan, teniendo como centro la ciudad de Pozdan, una oleada de huelgas, que no siendo acalladas por el Gobierno no pueden impedir que su onda expansiva se propague y los líderes stalinistas se vean forzados a dimitir. A primeros de octubre Gomulka participa, por primera vez, en una reunión del Gobierno. Los soviéticos envían en 19 de octubre una delegación, con Kruschef a la cabeza, temiendo que Gomulka se ponga al frente del Gobierno, acompañada de un movimiento de tropas hacia la frontera. A pesar de esto Gomulka es nombrado primer secretario del Partido el día 21, mientras que la delegación y las tropas soviéticas, convencidas de la ortodoxia del nuevo hombre y de su adhesión al Pacto de Varsovia, se retiran.

En 1954 debuta Andrzej Wajda con *Pokolenie* (Generación), que aparece como una avanzadilla de lo que sucederá dos años más tarde, primera parte de una trilogía sobre el inmediato pasado histórico. En esta primera obra—sobre la que, años más tarde, dirá Wajda que la rodó porque le interesaban, únicamente, dos escenas, que fueron las que, precisamente, cortó la censura—trata sobre la revuelta del ghetto de Varsovia, en *Kanal* (Canal), la siguiente, sobre la insurrección de la ciudad de Varsovia y en *Popiol i diament* (Cenizas y diamantes), la última, sobre el momento de la terminación de la guerra, concretamente sobre los sucesos ocurridos el 8 de mayo de 1945. Si la primera, por la fecha de realización, sigue fiel a los principios del héroe positivo, clásicos de esta etapa, en las otras, aparte de estudiarse cuidadosamente una compleja situación, se dibujan los rasgos, de una forma muy definida de lo que, en años sucesivos, llegará a ser el típico anti-héroe polaco.

Esta parte final de la trilogía de Wajda sobre las consecuencias que tuvo en Polonia la segunda guerra mundial no puede considerarse, a pesar de coincidir su fecha de producción con la aparición del movimiento «cine nuevo» en otros países, dentro de esta tendencia, pero por su fuerza y la completa plasmación de un estilo personal aparece como un clásico, tal y como demuestra la profunda influencia que tendría sobre su realizador y, principalmente, sobre los nuevos directores que, a partir de 1961, van apareciendo.

Wajda aprovecha la libertad, nacida de la descentralización y la constitución de siete equipos autónomos de producción, para crear ese vasto fresco del equívoco momento en que estaban los habitantes de una Polonia que había sido destruida por la guerra y que ahora, una vez terminada, se encuentran en un mundo que les es desconocido—habían pasado de una estructura capitalista a una socialista—y en el que no saben desenvolverse. Sobre este punto de partida, y tomando como protagonista a Maciek Chelmicki, joven que, como el propio Wajda, durante la guerra había participado en la resistencia de la A. K.—Arma Krajowa—, dirigida por el Gobierno que había huido a Londres, y no en la del Partido Obrero, que se había quedado en el país, y que, al terminar la contienda, sigue combatiendo por su cuenta porque cree que aquello no era lo que buscaban; Wajda crea un nuevo tipo, que, apareciendo en la mayoría de sus posteriores películas, y en muchas de los realizadores más importantes del país, se convertirá, por el aire de su continuo estar perdido y tratando de luchar contra unas circunstancias que le superan porque no termina de entenderlas, y cierto tono decadente que le dan sus amores frustrados, en la imagen cinematográfica del desarraigado, que parece continuadora de una tradición, literaria y teatral, más profunda.

Wajda, salvo en algunas películas marginales como *Sibirska Ledi Magbet* (Lady Macbeth en Siberia), continuará hasta su última producción, por ahora, polaca caminando por esta dirección. Así, en *Popioły* (Cenizas), estrenada en 1965, a pesar de que por distintas presiones, nacidas hacia 1962, se verá obligado a tratar un tema histórico dentro de una producción de elevado presupuesto y gran longitud, que le llevará varios años de trabajo, desarrollará estas mismas características en un protagonista que, tratando de luchar por la independencia de su país, se encontrará perdido en España, dentro de un batallón polaco perteneciente al ejército napoleónico, plenamente consciente de la contradicción que supone el estar luchando contra un país

que, a su vez, también lucha por su independencia y con el que no tiene ninguna relación. Pero si en ella se encuentran algunas de sus mejores escenas, por culpa de su excesivamente dilatada extensión y de una superabundancia de personajes no llega a alcanzar la calidad de sus mejores obras.

Si esta trilogía, y su autor, son los más conocidos, hay que situar a su misma altura a Andrzej Munk y a Jerzy Kawalerowicz, que en estos años realizan una serie de películas también de indagación sobre la pasada guerra. Así, el primero hace *Eroica* (Heroica) y *Pasazerka* (La pasajera), que deja inacabada al morir en el 61 y que sólo se estrenará en el 63, constituyendo la última obra que trata directamente el tema de la guerra, siendo una de las más importantes. Y el segundo, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (El verdadero final de la segunda guerra mundial).

Esta continua mirada sobre los horrores del pasado, a pesar de la gran perfección y rigor con que es ejecutada, y que en otros países socialistas no llega a alcanzar su nivel, al ser frenada por el temor de sus gobiernos de llegar a una pintura tan desgarrada que consideran peligrosa, tiene como máximo atractivo, por encima de su marcado pesimismo y de su carácter de investigación sobre unos sucesos pasados que influyen directamente en el presente, la creación de esc protagonista prototipo, que aparece no sólo diferente, sino opuesto al héroe positivo impuesto en la etapa precedente, y del que el Maciek Chelmicki de *Cenizas y diamantes* es el primer modelo. Perdido, sin saberse de dónde viene, ni a dónde va, desconociendo él mismo su trayectoria, con un marcado aire quijotesco y sentimental en sus relaciones eróticas, deprimido, superado por unas circunstancias que no sabe dominar, ni tan siquiera, muchas veces, ver, y a las que hace lo posible por adaptarse, se crea este nuevo tipo humano que debe tener unas hondas raíces históricas, tradicionales y sociales porque no sólo está vigente en estas películas, sino que lo es respecto a la casi totalidad de las obras, de alguna importancia, que desde entonces hasta hoy se han realizado y se realizan.

#### LOS BRUJOS SON INOCENTES

Con un año de retraso respecto al mundo occidental, pero adelantándose al bloque socialista, aparece en Polonia en 1960 la primera película diferente que puede responder a los supuestos de un «nuevo cine». Si ya el año anterior Kawalerowicz con *Pociąg* (Tren nocturno) y el debutante Tadeusz Konwicki con *Ustatni dzion lata* (El último

día de verano) habían abandonado los temas guerreros para pasar a tratar asuntos contemporáneos, aunque usando filtros policíacos y líricos, respectivamente, su acercamiento, quizá por no haberlo podido hacer de una forma directa, no había sido demasiado eficaz; únicamente en *Niewinni czarodzieje* (Los brujos son inocentes, de Andrezej Wajda, se aprovechan las posibilidades de esta nueva temática y, a través de una distinta estructuración, se comienza el estudio de una nueva generación, desligada de la anterior, con una problemática distinta.

Fuera de sus consideraciones particulares, resulta extraordinariamente reveladora la evidente similitud existente entre esta película y *A bout de souffle*. Pasando por encima de las diferencias de todo tipo existentes entre Francia y Polonia, el hecho de que en un mismo año se hayan realizado, en dos países tan distintos, dos películas en las que una misma revolución estética está indicada, demuestra cómo dos sucesos, sólo en alguna medida paralelos—la liberalización seguida al XX Congreso Comunista y el afianzamiento del fenómeno neocapitalista—, suponen un cambio lo suficientemente importante como para que una nueva generación pueda comenzar a exponer su particular problemática. En una y otra, aparte de hechos concretos muy diversos, se cuenta la historia de una pareja joven, un tanto aislada de la sociedad en que viven por sus especiales características, sin posibilidades de incorporación, donde, en la polaca, el protagonista vuelve a tener las peculiaridades señaladas, y donde, desde un punto de vista temático y de estructura de guión, hay una larga escena, que casi dura una tercera parte, en la que los protagonistas permanecen en una habitación hablando de sus problemas y cercanos a una situación amorosa.

Pero el interés de *Los brujos son inocentes* está muy disminuido porque, frente a la nueva problemática, estética y estructural, que se propugnan en el guión, la realización, a pesar de los esfuerzos hechos por Wajda para adaptarse, no consigue salirse de los moldes clásicos, permaneciendo desfasada, porque él, poseyendo un estilo personal en completa oposición al requerido por la historia, era el menos indicado para dirigirla. La presencia en el guión de un joven escritor llamado Jerzy Skolimowski era, sin duda, la causa real del suceso, y a él se deben la revolucionaria concepción de la película, que en parte se vio disminuida por la acción de la censura, que hizo que el final fuese mucho menos incongruente de lo que era en el original. Skolinowski era quien debía haberla dirigido, pero aún han de pasar unos cuantos años hasta que llegue a la dirección.

Este primer intento de lograr unas nuevas maneras expresivas dentro de una nueva temática no tiene continuidad en los años inmedia-

tamente posteriores. Wajda vuelve con *Samson* (Sansón), 1961, a los temas de guerra, para luego pasar a un tema casi histórico, *Lady Macbeth en Siberia*, 1962, al igual que Kawalerowicz con *Matka Joanna od Aniolow* (Madre Juana de los Angeles), 1961. Películas, todas ellas, de gran calidad, pero dentro del más estricto clasicismo. Hay que esperar hasta 1962, año en el que Wajda hará otro intento de acercamiento a la juventud, esta vez con un skatch de *L'amour a vingt ans* (El amor a los veinte años), pero desde unas posiciones más personales, y por lo tanto formalmente menos revolucionaria; y en el que debuta un joven, que había realizado algunos cortometrajes de gran interés, Roman Polanski que, también sobre un guión de Skolimowski, hace *Noz w wodzie* (Cuchillo en el agua).

#### CUCHILLO EN EL AGUA

Desde un punto de vista histórico quizá sea *Cuchillo en el agua* la obra más compleja realizada en Polonia, dejando a un lado a Wajda, el realizador más personal, poseedor de una temática muy definida en la que se mueve con comodidad, ya que aquí se entrecruzan dentro de las características del protagonista, el tema de la pasada guerra y un enfrentamiento generacional, inédito hasta el momento y que después sólo se tratará en contadas ocasiones y nunca de forma tan directa, en un estilo que rompe con lo anterior y que se plantea unas formas nuevas en las que estos nuevos problemas aparecen con una fuerte convicción.

Aunque en *Cuchillo en el agua* no hay ninguna referencia directa a la guerra, existe una atmósfera espesa, que envuelve y une a los tres y únicos personajes, en la que está condensada la historia polaca de los últimos años. A este nivel, y con unas claras motivaciones políticas, Polanski ha extraído a sus personajes y se ha dedicado a observarles. Desde un primer momento se plantea claramente la oposición existente entre el estudiante auto-stopista y el dueño del automóvil, debido a condicionamientos generacionales y políticos, estrechamente enraizados; frente a la inestabilidad del estudiante que avanza por la carretera con un saco al hombro y un cuchillo en el bolsillo sin saber exactamente a dónde ir, la estabilidad del cronista deportivo que viaja con su mujer en su automóvil para pasar un fin de semana en su velero. Polanski realiza un ajustado análisis de sus relaciones y comportamientos en los que se reflejan toda una gama de relaciones más profundas que, a lo largo de la película, van apareciendo y que los dibujan claramente.

Pero desgraciadamente también *Cuchillo en el agua* es una obra truncada, sin continuidad. El Gobierno cree ver un cierto peligro en la dirección que va tomando la cinematografía, unido a ciertos fallos en la planificación económica, que en el terreno estrictamente cinematográfico pueden señalarse por el gigantesco éxito obtenido por *Krzyzacy* (Los caballeros teutónicos), de Aleksander Ford, realizada en 1960, que en tres años ven quince millones de espectadores, y por la muy irregular acogida de las obras realmente importantes realizadas en estos mismos años; esto lleva a Gomulka, por un lado, a fomentar las superproducciones de tema histórico, y, por otro, a restringir levemente la libertad creadora. Lo que automáticamente significa una gran crisis creadora: Munk había muerto en el 61 y con *La pasajera* cierra definitivamente los temas directamente relacionados con la guerra, Wajda se va a Yugoslavia a rodar *Lady Macbeth en Siberia*, Polanski a Francia donde permanece inactivo unos años antes de reanudar su carrera en Inglaterra y Estados Unidos, Kawalerowicz es el único que se queda, pero después de ver rechazados varios guiones, tiene que involucrase en la preparación de un gigantesco proyecto, que le ocupará varios años, y del que nacerá *Faraón*, adaptación de un clásico de la literatura polaca, Boleslaw Prus, espléndido fresco sobre las relaciones entre el poder político y el religioso donde se puede apreciar con claridad su postura ante la actual situación polaca, en la que la preponderancia católica, derivada de la ayuda que el cardenal Wyszinsky prestó a Gomulka en las elecciones del 57, hace sentir su presencia.

#### BARRERA

En el quinquenio 61-65 debutan treinta realizadores, pero de ellos tan sólo Skolimowski y Polanski tienen un auténtico interés, seguidos a gran distancia por los antiguos guionistas Jerzy Stefan Stawski, Aleksander Scibor-Rylski y Tadeuzs Konwicki, que si como escritores colaboraron en algunas de las mejores producciones polacas, en su nueva actividad tienen mucha menor importancia. Pero, por otro lado, se da el caso curioso de que mientras en el 61 y el 62 debutan nueve realizadores, en el 65 tan sólo lo hacen dos; esto, unido al tono medio y falta de imaginación del grupo, dan el carácter de la actual producción polaca.

En 1964, y mientras el grueso de la industria cinematográfica está absorbido por el rodaje de grandes superproducciones—en esta época, aparte de la de Kawalerowicz, se trabaja en *Cenizas*, de Wajda, y en



*Rękopis znaleziony w Saragossie* (El manuscrito encontrado en Zaragoza), de Wojcisch J. Has, adaptación de la obra clásica de Jan Ptocki—, Skolimowski hace su definitiva entrada en escena, esta vez con una película escrita, interpretada y dirigida por él. *Rysopis* (Signos particulares), construida con los distintos ejercicios realizados durante su aprendizaje en la Escuela de Cine de Lodz y con la que se diplomó, en la que, esta vez teñido por un tono personal, vuelve a reaparecer el ya clásico anti-héroe, ahora aún más amorfo y perdido, que también será el protagonista de *Walk-over*, su siguiente película, construida alrededor del mundo del boxeo. En ambas las nuevas formas que ya había planteado como guionista encuentran una adecuada línea de desarrollo, pero Skolimowski continúa siendo un hecho aislado dentro del país, sin posible continuidad, y teniendo muy poca repercusión por lo limitado de su propagación, dada la mínima cantidad de dinero con que están realizadas.

En *Bariera* (Barrera), realizada en el 66, estéticamente da un gran avance. Habiendo hecho desaparecer la anécdota y reduciendo al mínimo el desarrollo dramático, ha conseguido, por la incorporación masiva de elementos fantásticos dentro de una línea de desarrollo realista una obra de gran importancia, que entronca con la tradición cinematográfica polaca; rastreando entre sus imágenes se encuentran elementos que habían aparecido con anterioridad, pero que al ser estructurados de una forma distinta han adquirido una nueva dimensión. Rodada también con grandes restricciones económicas y, tal vez, con un excesivo valor simbólico, vuelve a aparecer el tradicional protagonista que, ahora, al salir de la universidad vaga por una ciudad vacía llevando una maleta llena de humo negro y una espada, volviendo, nuevamente, a vivir una desgraciada aventura erótica. Pero si en gran medida su protagonista vuelve a ser el Macisk Chelmicki de *Cenizas y diamantes*, por el tiempo transcurrido y la desnudez de los elementos fantásticos añadidos por Skolimowski tiene, ahora, una experiencia y un peso que hasta este momento nunca había tenido.

Después de realizar *Le depart* (La partida), en Bélgica, intachable y virtuoso ejercicio de estilo, carente de la profundidad y el interés que, hasta ahora, habían tenido sus películas, Skolimowski ha vuelto a Polonia. Dentro de un ambiente que nada ha variado, en el que siguen inactivos o fuera del país los mejores realizadores—Kawalerowicz no ha vuelto a dirigir y Wajda ha hecho una película en el extranjero— y donde la casi totalidad de la producción está dedicada a realizar películas de segunda fila o superproducciones de gran presupuesto y longitud, adaptaciones de clásicos de la literatura polaca, en las que la calidad ha descendido notablemente, no sólo porque los di-

rectores que las hacen no tienen un gran interés, sino también porque los textos adaptados tampoco lo tienen: se ha descendido desde Boleslaw Prus a Henryk Sienkiewicz; Skolimowski ha realizado en 1967 *¡Arriba las manos!*, donde, con mayor fuerza, reanuda su trayectoria polaca y realiza, a través de una reunión de cinco médicos en un vagón de ferrocarril, un ajustado dibujo de la sociedad polaca. Después de tres meses de prohibición ha sido finalmente estrenada.

Hoy, Skolimowski aparece aislado y con una obra muy rica, pero que sólo tiene una repercusión accidental en un país que, habiendo sido el primero en romper la brecha del «nuevo cine», por culpa de una serie de dificultades de tipo administrativo, censura y económicas, nacidas frente a unas películas que, en cierto momento, se empezó a pensar que podían ser peligrosas y que, no habiendo sabido, ni tenido ocasión, de encontrar un público, resultan excesivamente caras.—AUGUSTO M. TORRES

## EN LA BASE DEL ESPERPENTO

### I

Es bien sabido —y no perdamos ninguna ocasión de recordar a nuestro gran don Pedro Salinas— que la visión esperpéntica tenía precedentes en la obra valleinclaniana (1).

Al señalar esos precedentes, se han mostrado con preferencia aquellos en que dominaba lo visual, lo cual se explica por la presión que sobre los estudiosos de tal tema ejercen las referencias del autor a los espejos deformadores, así como por la gran importancia que los peles y fantoches tienen en su obra (2).

Todo acercamiento a lo que el «esperpento» y el esperpentismo su-

---

(1) PEDRO SALINAS: «Significación del esperpento, o Valle-Inclán, hijo prodigo del noventa y ocho», en *Literatura Española. Siglo XX*, 2.<sup>a</sup> ed., México, 1949.

(2) Para una bibliografía —provisional— del tema, recomendamos: EMMA S. SPERATTI PIÑERO: *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*, México, 1957.

GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965.  
ANTONIO RISCO: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el «Ruedo Ibérico»*, Madrid, 1966.

ALONSO ZAMORA VICENTE: *Asedio a Luces de Bohemia*, Madrid, 1967.

RICARDO GULLÓN: «Técnicas de Valle-Inclán», *Papeles de Son Armadans*, número CXXVII, octubre 1966; pp. 21-86.

GONZALO SOBEJANO: «*Luces de bohemia, elegía y sátira*», *id. id.*, 89-106.

J. L. BROOKS: «Valle-Inclán y el esperpento», en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. XXXIII, 3, 1956; pp. 152-164.