

Notas a la programación (diciembre-2006)

Nuevos cines: cine del Este (I)

El conjunto de países del centro y este de Europa que muy pronto serían conocidos como "socialistas", bajo la égida triunfal de la URSS, tienen en común su renacimiento tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial, en la que participaron bajo muy diferentes estatutos: como países aliados del Eje derrotado (caso de Hungría o Rumanía), como países ocupados (caso de Checoslovaquia, Polonia, Bulgaria, Yugoslavia o Albania) o incluso como directos perdedores (caso de la R.D.A.). Ese renacimiento no sólo significaba una nueva etapa independiente, sino que se asoció con prontitud a nuevas formas del estado, siguiendo el modelo soviético (o cuando menos el socialista en los casos de Yugoslavia y Albania). Inevitablemente, ese renacimiento nacional alcanza también al ámbito cinematográfico, por lo que en alguna medida tras la guerra surgen varias nuevas cinematografías. Sin embargo, éstas lo hacen hipotecadas por las formas del "realismo socialista" importado de la URSS, el país que controla casi todo el centro y este europeo tras los acuerdos de Yalta. Será unos pocos años después, ya en la década de los cincuenta, cuando comienzan a emerger ciertas disidencias o rupturas respecto al modelo cinematográfico oficial que serán la semilla de lo que ahora podemos homologar como "nuevos cines" de los países de "nuestro" Este.

De ahí que en alguna medida la primera generación del "nuevo cine polaco" puede remontarse a mediados de los años cincuenta, bastante antes del estallido del Free-Cinema (en una de cuyas sesiones ya fueron proyectados algunos films renovadores procedentes de Polonia) y la Nouvelle Vague; que tras el comienzo de la desestalinización en 1956 se produjera lo que entonces se llamó el cine "del deshielo" en la URSS; o que algunos exponentes del futuro "nuevo cine" húngaro o checo comenzasen su andadura a finales de la década. Evidentemente ese cine –y esos cineastas y films– resulta innovador desde varias perspectivas: tiene en común con los "nuevos cines" occidentales el carácter generacional, la importancia de las escuelas de cine como punto de partida (y con ellas de la práctica del cortometraje como arranque), la renovación tanto de las personas y estructuras de la industria cinematográfica como de los temas y enfoques de las películas, etc. En ese sentido no cabe duda de que la obra de los Wajda, Munk y luego Tarkovski, Jancso, Szabo, Nemec, Forman, Makavejev o Pintilie puede homologarse perfectamente bajo el epígrafe de los "nuevos cines".

Pero también hay que entender bajo qué estructuras se desarrolla esa renovación, puesto que tanto el contexto socio-político bajo el que se despliega como las condiciones industriales que lo amparan difieren sensiblemente de los "nuevos cines" occidentales. La sujeción a los diversos regímenes totalitarios que, con los diferentes matices que separan a la URSS y Yugoslavia o Albania, imperan en esos países implica unos límites a la libertad de expresión, una censura y unas consignas procedentes de la administración estatal que sólo podrían equipararse a los escasos "nuevos cines" occidentales sujetos a regímenes no democráticos (caso de España y Portugal).

Por otra parte, el carácter de las industrias estatalizadas –aún con sensibles diferencias en sus formas de funcionamiento interno– como única vía de acceso a la producción cinematográfica introduce, también, una sensible diferencia respecto a las formas de producción (e incluso auto-producción en algunos casos) de los nuevos cineastas occidentales. Todo ello repercute en que el desarrollo de los "nuevos cines" en esos países situados al otro lado de lo que vino en llamarse el "telón de acero" fuese más lento, problemático, dispar según las dinámicas políticas de cada país, etc. Y también que el amplio espacio de tiempo que comprende esa experiencia innovadora –prácticamente veinte años– implique la sucesión de diversas promociones de cineastas renovadores, tal como ilustra el ejemplo polaco, donde a la generación de Wajda, Munk, Has o Kawalerowicz, sucederá la de Polanski y Skolimowski y luego aún las de Zanussi, Zulawski, Borowczyk o incluso Kieslowski.

Las concretas circunstancias políticas bajo las que se desenvuelven los "nuevos cines" del Este (aunque más ajustado resulta hablar del Centro y Este de Europa) conducen también a formas bastante concretas en su liquidación: la "Nova Vlna" checa termina con la invasión del país por las tropas del Pacto de Varsovia; o el fallido "nuevo cine soviético" se eclipsa con la llegada a la secretaría del PCUS de Leonidas Breznev y el cambio de rumbo político. De ahí que a diferencia del caso occidental, resultó mucho más difícil la salida personal para los partícipes de los diversos movimientos. O en todo caso, esa salida debió tomar la forma del exilio, de forma más o menos traumática: Polanski, Skolimowski, Zulawski, Borowczyk, Forman, Passer, Szabo, Makavejev, Pintilie, Mijalkov-Konchalovski, Iosseliani o Tarkovski serán otros tantos ejemplos, aun con sus diferencias entre sí, de ese exilio forzoso que no siempre puede confundirse con una emigración laboral.

El reto de cualquier aproximación a estos "nuevos cines" del centro-este europeo es la capacidad de remarcar los rasgos comunes, las tónicas dominantes, los temas recurrentes, etc. que permiten hablar en conjunto de esas diversas cinematografías. Pero también de marcar algunas singularidades, tanto nacionales como individuales, en la medida en que no entender esos "nuevos cines" como un conjunto de variadas poéticas significaría desmentir la condición "moderna" del nuevo cine. Sin duda que la diversidad de tradiciones culturales, históricas, religiosas, étnicas, lingüísticas, etc. que diferencian a Polonia de Checoslovaquia, a la URSS de Yugoslavia o a la RDA de Hungría tienen su peso en los planteamientos cinematográficos. Y en ese sentido no cabe tampoco desdeñar los valores, las aportaciones individuales de cada cineasta; las que permiten distinguir con claridad las poéticas de Wajda y Forman, de Jancso y Skolimowski, de Makavejev y Tarkovski, capaces por otra parte de establecer las correspondencias debidas con los grandes cineastas de la modernidad occidental.

En definitiva, ésas son las exigencias bajo las cuales debe plantearse una aproximación a lo que comúnmente hemos llamado "nuevo cine" de los países del Este, por otra parte bastante mal conocido en España, ya que sólo una ínfima parte de sus películas fueron distribuidas en nuestro país

–y muchas de ellas bajo el minoritario amparo del “arte y ensayo”–, aunque la esforzada labor del cineclubismo palió en buena parte ese desconocimiento.

Hora es, y éste es uno de los objetivos del presente libro, de afrontar desde nuestra perspectiva un análisis de ese momento, hoy tal vez sumergido en los recovecos de nuestra memoria o en la ignorancia de unas nuevas generaciones de interesados por el cine que apenas han podido acceder a esos títulos, prácticamente ajenos hasta hace muy poco de nuestras televisiones, filmotecas y vídeo-clubs.

Carlos Losilla y José Enrique Monterde (eds.), en *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos, 1955-1975*, Festival Internacional de Cine de Gijón, IVAC y CGAI, 2006.

Estructura de los Nuevos Cines del Este

Los Nuevos Cines adoptan una forma particular en cada uno de los países del Este, desarrollándose en función de las pautas culturales, tradicionales y religiosas propias de cada lugar. Es obvio que el cine pintoresco que aborda tradiciones rurales de la zona asiática de Sergei Paradjanov será muy distinto a las sinfonías visuales urbanas de, por ejemplo, un polaco como Skolimowski, o un checo que retrata las influencias del rock’n roll en la Praga de los cincuenta como Milos Forman en la segunda parte de su *Konkurs* [Concurso, 1963]. De hecho, los Nuevos Cines rompen en gran medida con la variedad de pautas cinematográficas unificadoras del ámbito de Europa del Este y no sólo abren el camino al desarrollo de las diferencias entre las cinematografías nacionales de los estados marxistas, sino que también fomentan las diferencias estilísticas individuales entre los creadores procedentes de un mismo país. El despliegue del realismo socialista por los países del Pacto de Varsovia tiene como consecuencia una diversificación estilística de este movimiento, debida al necesario ajuste de sus reglas a la tradición fílmica y la particularidad histórica de cada nación. El nacimiento de los Nuevos Cines hizo mucho más, convirtiendo las cinematografías del Este en universos de múltiples búsquedas de formas expresivas. Si se quieren encontrar los elementos que unifican la diversidad de los lenguajes fílmicos del Este europeo durante los sesenta y setenta podría aludirse a la tradición común de la modernidad cinematográfica, compartida en todo el territorio del Viejo Continente. A la vez, también podría decirse que los Nuevos Cines del Este tienen una fuente de desarrollo común: nacen dentro del mismo marco de oposición estética al realismo socialista.

Las formas en las que se manifiesta la lucha por una nueva integridad estilística y política también son muy variadas: cada película del nuevo cine inventa de hecho un lenguaje particular, para invertir y desafiar las pautas que durante varias décadas dominaron las pantallas cinematográficas del Este europeo. (...)

Los Nuevos Cines del Este suelen tratar el tema de la guerra enfocando más bien los destinos marginalizados e individuales, incluyendo a veces el tono cómico, como el mismo Menzel, e intentando mostrar la vida cotidiana durante los conflictos con los fascistas, y no tanto los logros heroicos de los luchadores. Por ahí es donde esos films entraban en un posible choque con la censura: la vida cotidiana durante la guerra aportaba situaciones en las que no siempre quedaba bien claro quién era “el bueno” y quién “el malo”; además, surgían situaciones llenas de posibles ambigüedades y dudas morales. Algunos autores incluso chocaban abiertamente con los tabúes de la versión histórica oficial, según la cual los comunistas no podían cometer ningún error moral a la hora de instaurar su poder mientras vencían a los fascistas, ni tampoco después. (...)

Películas como *Los amores de una rubia* (*Lasky jedne plavovlasky*, Milos Forman, 1965) o *La tragedia de una empleada de teléfonos* (*Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.*, 1967), de Dusan Makavejev, también desafían las pautas del realismo social, ya que, en lugar de retratar una juventud dedicada al partido y al crecimiento personal heroico, representan los problemas amorosos y sociales de los protagonistas y cómo acaban influyendo, no siempre positivamente, en sus vidas. Desde el punto de vista del tratamiento de los personajes femeninos en el cine del Este, las dos películas citadas también pueden considerarse contrapuestas a films como *Sola*, de Kozintsev y Trauberg, ya que, en lugar de intentar superar los problemas colectivos y contribuir al desarrollo de la sociedad comunista por medio de un enorme esfuerzo personal, representan a las mujeres que no están contentas con su baja posición social, expresan abiertamente su sexualidad y están insatisfechas con su vida amorosa. Sus destinos son más el reflejo del caos y el malestar general que del equilibrio social comunista.

(...) Descartando el concepto maniqueo del cine clásico y dejando abiertas distintas posibilidades de lectura de sus textos fílmicos, estos autores se encuentran en una posición difícil frente a la censura marxista: se exponen al peligro de ser acusados de culpar al sistema comunista del malestar de sus protagonistas, o bien de fomentar ideas nihilistas o simplemente pesimistas. De ahí también que, en los propios países del Este, a los Nuevos Cines se les denominaba muchas veces “Cines Negros”, por la costumbre de enfocar los aspectos grises y desagradables de la cotidianidad. (...)

Aparte de invertir los motivos dominantes y las pautas narrativas de las películas del realismo socialista, los autores de los Nuevos Cines también ponen un acento importante en el aspecto formal de sus films, ya que éste siempre había sido rigurosamente controlado por la censura durante el periodo clásico y había dado lugar a la prohibición de proyectar las películas vanguardistas de los años veinte. Las películas de Eisenstein, Vertov, Dovjenko, Kuleshov y otros, después de los cambios introducidos por Krushev, fueron ampliamente distribuidas. También se reivindicaban en los libros de aprendizaje cinematográfico, especialmente en las escuelas como la VGIK (Moscu), la FAMU (Praga), Lodz (Lodz) y FDU (Belgrado), donde se concibieron las ideas del cine moderno. Las películas de Eisenstein fueron para los del Este lo que las obras de Griffith para los estudiantes de cine en Occidente.

El ejemplo del uso creativo del aspecto formal cinematográfico que se cita más frecuentemente es el film *Las margaritas* (*Sedmikrasky*, 1966), de la autora checa Vera Chytilova, donde se experimenta

con el color, el montaje, el uso de la escenografía y el vestuario. La estética del collage narrativo también se encuentra en las películas de Makavejev, que combinan lo documental con lo ficticio, caso de Wilhelm Reich: los misterios del organismo, o bien en el cine de Skolimowski, compuesto a veces sin trama, una simple sucesión de imágenes de paisajes y efectos fotogénicos. En su Concurso, Forman también cuestiona las fronteras entre el documental y la ficción.

La forma fílmica se presentaba a menudo como terreno abonado para los juegos simbólicos y subversivos. Así, por ejemplo, Makavejev la utiliza para descontextualizar los símbolos comunistas (estrella roja, banderas, hoz y martillo, etc.) haciéndolos cuestionables y vaciándolos de su significado habitual. Un ejemplo interesante es la película del serbio Zelimir Zilnic Rani radovi [Trabajos tempranos, 1969], donde un grupo de apasionados comunistas vagabundea por el campo difundiendo las ideas marxistas. Este film tuvo problemas con la censura, justamente porque "una gran parte de público, inocentemente, no se dio cuenta de que los monólogos a modo de eslogan de la mujer que lidera el grupo se habían tomado al pie de la letra de las apasionadas cartas de Marx a Arnold Ruge de 1843 (publicadas con el mismo título que la película), y de fuentes como el Manifiesto comunista". Y es que, introducidos en un contexto rural serbio, pronunciados por unos vagabundos, esos discursos perdían su fuerza simbólica inicial hasta volverse irreconocibles para sus oyentes, acostumbrados a otro tratamiento formal de los discursos de los clásicos del marxismo. A modo de comparación con los Nuevos Cines del resto de Europa es interesante mencionar que Godard, a su vez, realizó el proyecto British Sounds [Jean-Luc Godard y Jean-Henri Roger, 1970] con un comentario marxista en voz en off (y fue denunciado por su propia productora, la BBC).

(...) Por último, conviene decir unas palabras sobre el tratamiento del sexo en los Nuevos Cines del Este, frecuentemente poblados de cuerpos desnudos, tanto femeninos como masculinos. Se trata de un cine que no se formó contra un trasfondo de tabúes religiosos, sino de imágenes de obrero(a)s asexual(a)s o unisexuados, habitantes de un mundo donde se consideraba que el uso del maquillaje (más o menos excesivo, según el país y la época) ofende a la esencia de la mujer y la reduce a puro objeto sexual. Como oposición al cine del realismo socialista, que formalmente proclamaba valores de igualdad de los sexos y liberación de los esquemas tradicionales y religiosos mientras mantenía unas representaciones visuales bastante puritanas, los autores de los Nuevos Cines no dudan a la hora de desnudar a sus actores y actrices o de elaborar temáticamente sus vidas amorosas y sexuales.

Hay que recordar que la pornografía fue prohibida y estuvo relativamente poco presente en las sociedades comunistas, pues oficialmente se la consideraba como un producto de la sociedad capitalista que degrada al ser humano. Sin embargo, la misma desnudez como condición natural no se consideraba condenable en sí. De ahí que, si uno de los censores quería atacar un film de Forman, Jakubisko o Chytilova por la representación de cuerpos desnudos, tuviera que recurrir al argumento oficial y denunciarlo como pornográfico. Dado que el trato del cuerpo humano en los films de dichos autores corresponde más a un punto de vista anárquico que se opone a todas las convenciones que al lenguaje del cine erótico o pornográfico, pocas veces se daban las condiciones adecuadas para ello. Era más la combinación de la desnudez y la simbología marxista que se daba, por ejemplo, en el cine de Makavejev, lo que en ocasiones llamaba la atención de los círculos del poder comunista, puesto que se leía como una ofensa a los valores estatales.

Sasa Markus, "Por qué en el Este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales", en Vientos del Este, 2006.