**La peculiaridad del cine polaco**

## Descripción

Cuando era estudiante universitario, antes de consagrarme al cine, cursaba Matemática y Física. De acuerdo con esa formación mía universitaria, podría ahora usar una fórmula para justificar la incursión que me propongo realizar en la historia polaca, antes de abordar lo que corresponde decir acerca de su cine. Porque quien quiere estudiar los frutos de un tipo de árboles, antes tiene que conocer las raíces de esa especie, pues su morfología puede ser clave para explicar el sabor amargo o dulce de la fruta. Estas raíces son precisamente la historia, y a ellas quiero referirme antes de abordar en qué consiste nuestra producción cinematográfica.

Nuevarevista.net

En el siglo XVI, en el mapa de Europa, el Reino Polaco-Lituano ocupaba un territorio que se extendía desde el Báltico hasta el mar Negro. Éramos, pues, una potencia. En los siglos del Barroco, vencimos a Rusia y ocupamos su capital; el monumento que conmemora a los líderes del levantamiento contra los polacos se encuentra hoy frente al Kremlin. La Gran Polonia fue un país que comprendía varias religiones y etnias. En su territorio se hablaban varios idiomas, que fueron cayendo en desuso conforme las élites sociales se polonizaban.

Hace dos siglos empezó el período que podemos considerar el de nuestro fracaso. Habíamos sido una potencia, pero llegamos a ser nadie y nos sumergimos en la inexistencia. Durante ciento cincuenta años tuvimos que soñar con aquello que, para otras naciones, era una obviedad: nuestra independencia. Queríamos un Estado propio porque éramos una nación ya consolidada. La realización de esos sueños llegó tras la Primera Guerra Mundial, la borró luego la Segunda; después de ella, debido a los acuerdos de Yalta, caímos en una semisoberanía de la que nos liberamos hace apenas diez años.

En esta descripción de la cultura polaca, el siglo XIX ocupa un lugar sustancial. Hasta ahora hemos vivido su continuación y por eso me paro a reflexionar sobre él. Polonia, inexistente como Estado, vivió incorporada a tres países vecinos. Fué una provincia de Rusia, otra de Austria y otra de Prusia. Dos de estos países se diferenciaban por la religión: Rusia era ortodoxa y Alemania protestante. Austria era católica y multinacional, razón por la cual los polacos gozaban de mayores derechos y mayor libertad en este país. Si se miran los méritos de la cultura polaca de la época, después del reparto de Polonia entre Rusia, Austria y Prusia, cabe observar que la cultura estaba más viva allí donde se suponía más oprimida.

Si me preguntan por qué retrocedo dos siglos hacia atrás, cuando mi disciplina —el cine— tan sólo tiene cien años, trataré de mostrar en mi respuesta que, antes de hablar de logros artísticos, merece la pena atender a esta pregunta: ¿qué lugar ocupa la cultura, y más concretamente, los logros

artísticos, en la vida de cada sociedad? La peculiaridad de Polonia consiste en que los logros de los artistas constituyen un elemento básico de nuestra conciencia nacional.

Al vivir diseminados por tres grandes imperios (de los que sólo dos pertenecían a Occidente, mientras que el tercero nacía de la tradición bizantina), los polacos encontraron a lo largo del siglo XIX un punto de encuentro no en el Estado sino, sobre todo, en la cultura. Grandes poetas y compositores, novelistas y pintores eran para nosotros los autores de los determinantes de la identidad nacional, pues, aunque fuera simbólicamente, creaban la expresión de un Estado inexistente.

A consecuencia de esta sustitución del Estado por el arte, el papel de las obras de creación llegó a ser de repente desproporcionadamente grande. Al autor de *Quo Vadis* y primer ganador polaco del Premio Nobel, la nación le edificó una magnífica residencia, con el dinero de todos. Dos poetas románticos fueron enterrados al lado de los reyes en la catedral de Cracovia. Chopin es considerado un santo nacional y durante la ocupación nazi su música estuvo prohibida ya que, según la Administración alemana, despertaba sentimientos nacionales. ¿En qué otro lugar un músico podría llegar a gozar de un rendimiento *á rebours* semejante? Los cuadros de un pintor patriótico de finales del siglo XIX se escondían de los alemanes. Un castillo barroco de los reyes polacos saltó por los aires por orden expresa de Hitler, al considerarlo símbolo del inexistente Estado polaco: veinte años después fue reconstruido gracias a las cuestaciones públicas y hoy se visita como museo.

Nuevarevista.net

## PAPEL PROMETEICO DEL CINE

Creo que sólo desde esta perspectiva se apreciará la importancia que tienen en la vida polaca el arte y, en consecuencia, también el cine. Siendo la de este arte la musa más joven —apenas cuenta con cien años de existencia—- ha heredado, sin embargo, algo de esa sobrevaloración polaca de las artes, que no encuentra parangón en ningún otro país, si exceptuamos a Rusia. El significado anglosajón de la palabra «espectáculo» es *entertainment*, entretenimiento. Pero según la percepción intuitiva de un polaco, todo «espectáculo» está estrechamente relacionado con la liturgia: es un rito o acto que refiere al individuo a su conjunto nacional. Contrapongo esa visión de una manera bastante exagerada, pero en esta exageración se esboza cierta característica que concierne a mi país.

El sistema totalitario fue una creación racional, basada en unas premisas que no pueden ser demostradas (por eso quiso revestirse del prestigio asociado al vocablo «científico»), pero que hacía sus deducciones lógicas a partir de unas hipótesis asumidas. Durante mis años de estudiante, escuché la conferencia sobre el «socialismo científico» hasta tres veces, ya que otras tantas cambié de Facultad. Aquella conferencia guardaba su lógica. La realidad, en cambio, no guardaba ninguna, al contrario: toda ella estaba llena de contradicciones. En la percepción común de los polacos, la dialéctica marxista fue el arte de explicar que las contradicciones no se contradicen y que las cosas ilógicas respetan la lógica.

## EL CINE DEL REALISMO SOCIALISTA

A toda la cultura del período del socialismo real, del «realismo socialista», le afecta una profunda falta de lógica, una contradicción que es, si cabe, más clamorosa en el cine. Pues casi toda la historia del cine en el período de la República Popular de Polonia es la de unas obras que estaban, en grado mayor o menor, contra el sistema. Así pues, ¿cómo fue posible que el Estado financiara obras de arte que atentarían contra su propia autoridad? En aquella época era un axioma que toda la producción cinematográfica debía estar en manos del Estado. Cabía concebir casas editoriales e incluso universidades privadas, pero no una producción cinematográfica independiente. Incluso la distribución

de las películas corría por cuenta del Estado, de modo que si alguien lograba escapar de la censura en la fase de aprobación del guión, podía ser neutralizado después del rodaje, antes de que se distribuyera su película.

Para evitar la tentación de explicar esa paradoja tengo que mencionar una reserva mía, relativa al método de periodización de nuestra historia reciente. Digamos, para ponernos más difícil el tema, que no hubo una sola República Popular de Polonia, sino unas cuantas, que se iban sucediendo con un cierto grado de continuidad, pero también con grandes cambios. Para describir la importancia de esas diferencias recordaré cómo, al estar de viaje por Europa occidental, solíamos demandar que se nos distinguiera entre los países de! bloque oriental: Rumania se diferenciaba de Alemania Oriental, Polonia no era Checoslovaquia, y todos nos presentábamos como diferentes de la Unión Soviética. Esas diferencias en el espacio se cruzaban con otras diferencias realtivas al tiempo. La Polonia después de octubre se parecía en algo a la Hungría tardía de Kádár; la Checoslovaquia de Novotny se parecía a la Polonia de Gierek, pero lo que nos diferenciaba prevalecía siempre sobre nuestras semejanzas, Eso se puede comprobar de una maneta extraordinaria en nuestras respectivas películas.

Sólo tuvimos un elemento en común: la estatalización de la cinematografía y su sometimiento al riguroso control del Partido. En todo el bloque de países comunistas se repetía hasta el aburrimiento una frase atribuida a Lenin: «el cine es la más importante de todas las artes». En los años setenta los propagandistas solían decir que si Lenin siguiera viviendo, no habría usado la palabra «cine», sino «televisión». En la consideración de la importancia de los medios, los comunistas fueron, sin duda, modernos. (Hitler y Mussollini también pueden estar orgullosos en este sentido). Las democracias habían dejado al arte el papel de comentador. En el totalitarismo, en cambio, apreció la posibilidad de moldear activamente posturas vitales por medio del arte, pues valoraba altamente el potencial instrumental del cine. Creo que incluso lo sobrevaloró. Cuando miramos hacia atrás, a los méritos de la ficción propagandista, no podemos sino sentir compasión, y ninguna de las obras concebidas como proyección del nuevo hombre socialista ha pasado a la historia. Lo único que han sobrevivido son las obras críticas con aquella realidad histórica.

Nuevarevista.net

Recuerdo el socialismo como la primera etapa del cine de posguerra. Lo experimenté como alumno de Bachillerato y no guardo de aquella época ninguna experiencia personal, aparte de una proyección de *El mago de Huerta*, de Miczurin, a la que asistimos un día lectivo. Las puertas de salida del cine Atlantic, a donde nos llevaron, quedaron cerradas con llave para impedirnos la huida. Ahora recuerdo aquello con horror, imaginando lo que hubiera podido pasar de haberse declarado un incendio.

**CULTURA Y MASA**

Si he dejado constancia del elemento de modernidad en la postura de los comunistas respecto al cine, me permito dar un paso más allá y valorar otro elemento de su postura que tan sólo hoy día cabe entender, que tiene también *futuro*. Me refiero al carácter de *masas*, un valor que trataban de favorecer en la cultura. A este respecto, los dos totalitarismos del siglo pasado compartieron una misma postura que, si bien podría parecer bárbara, resultó sin embargo victoriosa. Tanto el comunismo como el nacionalsocialismo despreciaron a las élites, asociadas, según ellos, a la degeneración y a la impotencia. Los bolcheviques se cuidaron de apoyar la vanguardia para insistir durante todo el tiempo que duró su poder en et carácter masivo de la cultura. En el cine y en nuestro país, ese acento estuvo presente en todas las épocas de la Polonia comunista, y sólo se debilitó en la época tardía de Gierek y del General Jaruzelski. Fue entonces cuando la política cultural llegó al culmen de la hipocresía, pues se apoyaba en cualquier vanguardia que estuviera en contra del

compromiso social antiautoritario. El artista vanguardista fue un cliente neutral del mecenas, totalmente dependiente y obligado al agradecimiento. Hoy en día, el mercado, con sus requisitos, está a menudo ligado con tendencias que ya en los años cincuenta apoyaban los *apparátchik*, que se comprometían a obtener un amplío público con las obras que eran subvencionadas. El sistema de producción en Mosfilm repetía, en definitiva, los esquemas de Hollywood de los años cuarenta. El *realismo socialista* no desdeñaba el entretenimiento, como lo ponen de manifiesto los musicales del director soviético G. Aleksandrov: *Swiatsie smieje* (1934), o *Wolga Wolga* (1939).

El octubre polaco enterró el *realismo socialista*. El término mismo (socrealimo) desapareció del diccionario y en momentos difíciles se vio sustituido por una fórmula procedente de la izquierda occidental, que solía hablar del arte comprometido. Fue éste un término simpático, porque no precisaba el objeto del compromiso. La semántica apuntaba a que lo contrario del compromiso era probablemente la indiferencia, y ella no atraía, ni mucho menos, a los artistas.

**LA PRIMAVERA DE LOS PUEBLOS**

Después de octubre de 1956, en Polonia floreció la segunda generación de cineastas, a la que se denominó como *Kolumbowie*, o sea, aquéllos que tuvieron contacto con la guerra pero que habían madurado en la República Popular de Polonia. Gracias a ellos surgió la Escuela Polaca, una erupción repentina de talentos, dirigidos por Wajda y Munk, junto a los cuales se encontraban, como en contraste, Has y Kutz. De la experiencia del realismo socialista salieron invictos Kawalerowicz y Rozewicz. Surgieron *Eroica* (1958), *Matka Joanna od Aniolow* (1961), *Popiol i Diament* (1958), *Kanal* (1957), *Jak byc kochana* (1963). Cito al azar estas películas, que lograron para Polonia una fama hasta entonces nunca alcanzada en cualquier otra disciplina artística. El Premio Nobel por *Quo Vadis* no dejó en el mundo una huella que pueda compararse con la que dejaban las películas de la Escuela Polaca.

Nuevarevista.net

Vistas con la perspectiva de estos ‘cuarenta años, aquellas películas nada tenían que ver con el socialismo. Fueron más bien una cuenta con la Historia que el destino tributó a nuestra nación, que en grado minimalista registraba los hechos del sistema sin alabarlos. Incluso *Popiol i Diament* se alejó tanto de su prototipo que fue una película políticamente indiferente y, en cualquier caso, no fue propagandista.

En los años de la Escuela Polaca yo empecé a estudiar en la Escuela de Arte Cinematográfico de Lódz. Durante todo un año estuve a las órdenes de Munk. Recuerdo pedir su aprobación durante unas elecciones para la comisión; el propio Munk contaba los votos. Sabíamos que unos cuantos colegas mayores eran miembros del Partido. Munk, en cambio, estaba inertemente relacionado con una auténtica formación socialista y desde esa posición se quejaba de las imperfecciones de la República Popular de Polonia, peto parecía creer que era una formación estatal digna de ser elegida (y no sólo de ser aceptada como un mal inevitable). Pienso en esto, tratando de reconstruir en mi memoria el estado de las mentes de mi generación, la que más tarde creó el cine polaco de *inquietud moral* y que denunciaría la discrepancia entre los ideales propagados oficialmente y la realidad social.

En la pantalla de mi memoria se ha archivado la imagen del *socialismo* (como oficialmente se llamaba al comunismo) como un sistema que en realidad fue racional: proponía una economía planificada que evitara las pérdidas debidas a la competencia y que, mediante un bajo nivel de consumo, lograra una mayor racionalidad de las inversiones. Por aquel entonces estaba convencido de que aquel sistema tenía oportunidades de imponerse, especialmente por el hecho de que no fuera una democracia:

podía tomar decisiones más valientes y afrontar el futuro más animosamente. Esa opinión errónea la compartía además tanta gente en los países del bloque occidental, que lo tomé por un hecho cierto, aunque creía que ese sistema era malo en su esencia. De ahí había sólo un paso a la convicción dicotómica de que si el mal vence siempre, aquel sistema tenía posibilidades de dominar el mundo: sólo quedaba rezar para que eso ocurriera lo más tarde posible. Según la predicción de Lenin, el capitalismo vendería la cuerda con la que el socialismo lo ahorcaría y el comportamiento del bloque occidental en gran medida confirmaba esta prognosis.

Nuevarevista.net

Nuevarevista.net

Nuevarevista.net

## EL CINE DE *INQUIETUD MORAL*

*Colores de camuflaje* (1977), de K. Zanussi.

La generación mayor de cineastas, educada en la Polonia de antes de la guerra, se adhirió a la izquierda en una resistencia contra la *sanacja* y en protesta contra el mercado, lo que dificultó en alto grado que el cine se elevara al rango de arte. El deshielo de Gomulka dio a esa generación la oportunidad de llevar a la práctica sus viejas ideas autónomas. Por inspiración del espíritu de cooperativismo surgieron asociaciones de productores, la única forma de autonomía de los artistas que existió entodo el bloque soviético. En todos los países vecinos, la industria cinematográfica estatal repetía el modelo ruso, en el que el productor de Hollywood era sustituido por un redactor que jugaba el papel de censor. El sistema de las asociaciones polacas estipulaba que el artista tendría trato con los artistas, el jefe de la asociación sería un artista y se mantendría al habla con el régimen.

El cine de *inquietud moral*, en el que me incluyo por mi trabajo, fue la vozde la generación de los *autóctonos* de la República Popular de Polonia. Los críticos nos atribuyeronuna concepción del mundo común, en la que la ética prevalecía sobre la política y lo individual sobrelo colectivo. Ambos elementos son bastante incompatibles con el marxismo. Me convencí de ello al rodar mi película *Constans* (1980), cuando el jefe cinematográfico de aquel entonces, el señor Juniewicz, sugirió que pusiera en la película un final unívocamente negro porque, en su opinión, mi héroe obedecía a una añoranza general y comprensible por unos valores absolutos y el final debía mostrar inequívocamente que aquellos valores no existían en el mundo. Antes, al rodar en Occidente una película semidocumental sobre los abusos de la medicina, me encontré con los emigrantes chilenos izquierdistas, quienes criticaron mi intención diciendo que, aunque ellos mismos fueron torturados, sabían distinguir entre las torturas que sirven a los movimientos retrógrados y las que sirven al progreso, y utilizarían las últimas cuando recuperasen el poder, me aseguraron.

Nuevarevista.net

De las esferas de la última generación del cine de la República Popular de Polonia surge en la actualidad un suspiro triste de nostalgia con la idea de que el pasado fue mejor, pues el artista hoy ya no es libre, cuando la censura ha sido sustituida por el dinero. Aún no se oye el grito: ¡Vuelva el comunismo!, pero la sola añoranza por un mundo irreal pasado es, en cierto modo, vituperable. Por supuesto, cabe decir que vivíamos mejor aunque, ciertamente, no todos, porque muchos autores muy dotados no entraban en el campo de juego de aquel entonces. Por otra parte, recordémonos a nosotros mismos que vivíamos mejor cuando decíamos «en lugar de». Fuimos una forma de voz libre concesionada, a la que se escuchaba «en lugar de» la ahogada discusión pública, política y social. Estuvimos por aquel entonces, en los años setenta, sujetos a unas vejaciones menudas, pero no a persecuciones.

Hoy es más difícil tener éxito. Todos emprendemos el mismo camino. Tenemos que atravesar el tumulto de la información, la falsedad de la publicidad, la apatía de la gente perdida en el proceso ininterrumpido de cambios, y dirigirnos a una sociedad atomizada y tan venida a menos que con dificultad se permite comprar una entrada de cine (aunque nos puede ver en la televisión).

Una última observación. Precisamente en estos tiempos difíciles, en la figura de Kieslowski, el cine polaco ha tenido un éxito inédito entre nosotros, que ha superado tanto a la Escueta Polaca como a los triunfos de la época del cine de *inquietud moral*. Kieslowski ganó un reconocimiento mundial sin explotar el exotismo polaco, sin abusar de la compasión por la víctima. Simplemente apareció en nuestro arte y se puso con toda naturalidad al frente, porque supo acentuar dos elementos que siempre estuvieron presentes en el cine polaco y que en el *Decálogo* (1989), *La doble vida de Verónica* (1990), o en *Los Tres Colores* (1993-1994), igual que en su más temprano y no apreciado

**Fecha de creación**
29/11/2001
**Autor**
Krzystof Zanussi

Nuevarevista.net