

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



TESIS DOCTORAL

La Nova Vlná: una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristina Gómez Lucas

Director

Jesús González Requena

Madrid, 2018

**LA NOVA VLNÁ. Una propuesta de estudio sobre la
Nueva Ola checa**



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Doctoranda: Cristina Gómez Lucas
Director: Jesús González Requena
Universidad Complutense de Madrid
Facultad Ciencias de la Información

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Eduardo Rodríguez Merchán por su constante espíritu de lucha, pasión y compromiso. Asimismo, mi agradecimiento también al Dr. Jesús González Requena por embarcarse conmigo en este proyecto y hacer posible este sueño.

LA NOVA VLNÁ. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa

ÍNDICE

Resumen	p.4
Abstract	p. 6
I. Aspectos introductorios	p. 8
- Introducción	p. 9
- Objetivo y acotaciones	p. 12
- Metodología	p. 16
II. Cuerpo de la investigación	p. 21
1º Capítulo: Contexto histórico-político de la República Checa		p. 22
- La primavera de Praga	p. 26
2º Capítulo: Tradición cinematográfica checa	p. 30
- El realismo socialista y su desarrollo en el cine checoslovaco		p. 38
- La <i>FAMU</i>	p. 41
3º Capítulo: Los “nuevos cines”, un fenómeno internacional	p. 44
4º Capítulo: La <i>Nova Vlná</i>	p. 59
- Antecedente inmediato: La Primera Ola	p. 59
- La <i>Nova Vlná</i> : Definición del movimiento, rasgos identificadores, análisis temático, estilístico y técnico	p. 63
- Influencias literarias y teatrales, importancia de las adaptaciones.....		p. 84
- 1968- Disolución de la <i>Nova Vlná</i>	p. 96
5º Capítulo: Los máximos exponentes de la <i>Nova Vlná</i> y el estudio de sus obras:		p. 101
- Miloš Forman	p. 101
• <i>Konkurs / Concurso</i> (1963)	p. 106
• <i>Lásky jedné plavovlásky / Los amores de una rubia</i> (1965)		p. 120
• <i>Hoří, má panenko</i> , 1967 (¡Al fuego bomberos!)	..	p. 131

- Ján Kadár, Elmar Klos	p. 143
• <i>Obchod na korze / La tienda en la Calle Mayor</i> (1965)		p. 146
- Ivan Passer	p. 157
• <i>Intimní osvetlení / Iluminación íntima</i> (1965)	p. 160
- Věra Chytilová	p. 170
• <i>Sedmikrásky / Las margaritas</i> (1966)	p. 173
- Jan Němec	p. 186
• <i>O slavnosti a hostech</i> , 1966 (La fiesta y los invitados)		p. 188
III. Sección final	p. 198
Conclusiones	p. 199
- Balance final, valoración de los datos y resultados obtenidos		p. 199
- Detección de carencias	p. 201
- Revisión de cumplimiento de los objetivos planteados		p. 203
- Enumeración de aportaciones según el orden del desarrollo de la Investigación	p. 205
Bibliografía y fuentes	p. 210
ANEXOS	p. 215

Resumen

La presente investigación ofrece un estudio exhaustivo de un fenómeno cinematográfico tan interesante como desconocido: la llamada *Nova Vlná* o Nuevo Cine checo, un movimiento que comenzó a deslumbrar a principios de los sesenta y murió aplastado por los tanques rusos en la invasión de agosto de 1968.

Aunque el periodo de vida que oficialmente abarca la *Nova Vlná* es de apenas seis años, de 1963 hasta 1968, el espacio de tiempo resulta insuficiente para poder comprender la ebullición artística que aconteció. Por ello, forma parte de esta investigación un estudio de los antecedentes, tanto de la cinematografía checa como también de la historia política del país. Conocer la tradición fílmica checa y las condiciones socio-políticas tras la Segunda Guerra Mundial resultan esenciales para analizar el “milagro checo”. Asimismo, atendiendo al contexto internacional en el que se inscribe el Nuevo Cine checo, nos detenemos en algunas particularidades de otros “nuevos cines” especialmente relevantes, y señalamos las relaciones directas que tales movimientos mantienen con nuestro objeto de estudio.

Esta investigación analiza en profundidad el movimiento la *Nova Vlná* y su definición: sus rasgos identificadores, temáticos, estilísticos y técnicos. Presenta y contrasta multitud de fuentes bibliográficas, mayormente de carácter extranjero debido a la escasez en español de las mismas.

Son objeto de estudio elementos vinculados indisolublemente a la Nueva Ola checa como la *FAMU*, escuela de cine de Praga donde se formaron los autores del movimiento. También queda reflejado el papel clave que jugaron las influencias teatrales y, sobre todo, literarias (como Bohumil Hrabal o Franz Kafka).

En dicho marco histórico, se establecen las causas que propiciaron la disolución de la *Nova Vlná*, así como las consecuencias de ello para la cinematografía del país y para los representantes más sobresalientes del movimiento.

En cuanto al análisis fílmico, esta investigación analiza figuras claves del movimiento como Miloš Forman, Věra Chytilová, Jan Němec, o Ivan Passer entre otros, mirando detenidamente a las intenciones y logros contenidos en sus obras de arte. Se atiende al análisis de sus obras fílmicas más representativas, un corpus de films donde destacan títulos como *¡Al fuego bomberos!*, *Las Margaritas*, *Iluminación íntima* o *La tienda en la Calle Mayor*, incidiendo en los rasgos que conforman las señas identificativas del movimiento, los temas dominantes, el desarrollo de un estilo propio, las innovaciones técnicas y la experimentación formal.

En definitiva, se realiza un análisis exhaustivo para que el lector pueda comprender cuál fue el fenómeno de la *Nova Vlná* enmarcado en su contexto histórico y cultural, y por qué motivos su existencia no debe pasar al olvido en el plano teórico de la historia de la cinematografía.

Abstract

This research is focused on an interesting and little known cinema phenomenon: the *Nova Vlná* (Czechoslovak New Wave). This movement began to dazzle in the early sixties and died crushed by Russian tanks in the invasion of August 1968.

Although the *Nova Vlná* life period lasts only six years, from 1963 to 1968, this time is not enough to understand the artistic movement that bloomed in those years. Therefore, this research studies also the political and historic background of the country and its Czech film tradition after the Second World War. Taking into account the international context of the Czech New Wave, we look into some features of other relevant *New Cinemas*, and we point out the relations between those movements and our object of study.

This research analyzes in depth the movement of the *Nova Vlná* and its definition: its identifying, thematic, stylistic and technical features. We present and compare a great deal of mostly foreign bibliographical sources due to the scarcity of Spanish ones.

We look carefully to other connected elements to the Czech New Wave, such as the FAMU, a film school in Prague attended by the film directors of the movement. It is also noted the key role played by theatrical and especially literary influences (writers such as Bohumil Hrabal or Franz Kafka).

Within a historical framework, the causes of the dissolution of the *Nova Vlná* are explained. We point out the consequences of this finale for the cinematography of the country and for the most outstanding representatives of the movement.

As for the film analysis, this research examines crucial figures: Miloš Forman, Věra Chytilová, Jan Němec, or Ivan Passer among others. We explore their intentions and achievements displayed in their art works. We explore their most representative film works, a corpus of films including titles like *The Firemen's Ball*, *Daisies*, *Intimate Lighting* and *The Shop on Main Street*. We study the movement's identifying traits, dominant themes, its own style development, technical innovations and formal

experimentation.

In short, we make an exhaustive analysis for the reader to understand what the phenomenon of the *Nova Vlná* was. We frame it in its historical and cultural background and we provide compelling reasons to remember the value of the *Nova Vlná* in film history.

I. ASPECTOS INTRODUCTORIOS

Introducción

Tras la II Guerra Mundial, una Europa convulsionada y traumatizada por la masacre queda artificialmente escindida en dos mitades. El mapa geopolítico, con el Muro de Berlín como eje, genera dos bloques antagónicos, la Europa occidental y la Europa del Este, una denominación que aunque hoy pertenece al pasado mantiene su vigencia en el lenguaje. Quince años después, a ambos lados de esta Europa fracturada comenzarán a surgir los llamados “nuevos cines” impulsados por un espíritu de innovación y ruptura con el pasado. En innumerables ocasiones, algunos de estos “nuevos cines” como *La Nouvelle Vague* (probablemente el ejemplo más conocido) o *Free Cinema* inglés, han sido objeto de numerosos estudios en el ámbito cinematográfico. Sin embargo, menor ha sido la atención dedicada a aquellos Nuevos Cines nacidos al Este de Europa. No es que sus aportaciones o influencias posteriores hayan sido despreciables, muy al contrario, la riqueza de estos movimientos cinematográficos al otro lado del telón de acero constituyen un corpus digno de estudio y reconocimiento a nivel internacional.

Es precisamente el escasísimo conocimiento que existe en nuestro país lo que me empuja a concentrar mi atención en los Nuevos Cines de los países pertenecientes a la antigua URSS. Por motivos de extensión en esta investigación, la propuesta de estudio queda delimitada a un único movimiento; la *Nova Vlná* o también llamado Nuevo Cine Checo. Su desarrollo se enmarca en la década de los sesenta en una Checoslovaquia que bajo los acuerdos de Yalta queda supeditada al dominio de la órbita soviética. Con el propósito de introducirme de lleno en el estudio de este interesante movimiento que se convirtió en una de las “primerísimas cinematografías europeas”, tal y como lo califica Román Gubern¹, es primero requisito imprescindible analizar las circunstancias sociopolíticas que imperaban en aquellos años.

Lo que va a determinar distintos resultados entre los “nuevos cines” occidentales y del Este viene determinado por múltiples diferencias en las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales. Estas diferencias no sólo apuntan a los desiguales grados de desarrollo de las industrias cinematográficas, sino también a su nacionalización y a otros aspectos más relevantes como son cuestiones de libertad de

¹ Gubern, Román. (1989) *Historia del cine* Barcelona, Lumen, p.387.

expresión, censura e imposiciones del Partido Comunista (más adelante veremos la importante presión que ejercieron las pautas marcadas por el realismo socialista).

Al compartir una historia muchas veces común, en las cinematografías de los “nuevos cines” este-europeos se pueden identificar fácilmente rasgos comunes, temáticas recurrentes o líneas dominantes similares. Sin embargo, son muchas las singularidades que se encierran exclusivamente en cada país y por ello, no sólo es posible sino acertado, realizar un estudio aislado de un único movimiento, en este caso la Nueva Ola de Cine Checo.

Paradójicamente y merecedor también por ello de reconocimiento, el espíritu de renovación que desprendía la obra de los autores de la *Nova Vlná* fue producto en gran medida del clima opresor que se respiraba en el país. Sus representantes, Miloš Forman, Jiří Menzel, o Věra Chytilová entre otros, utilizaron el ingenio y el “hambre” de libertad para encauzar su creatividad y crear películas que bien merecen un lugar destacado en la historia de la cinematografía mundial. En ocasiones, sus obras sí han gozado de un reconocimiento internacional avalado por premios en múltiples Festivales. Uno de los deslumbrantes éxitos llegó en 1965 cuando el film de Kadár y Klos *Obchod na korze / La tienda en la Calle Mayor* (1965) logró el Oscar a la mejor película extranjera. Prueba de que ese esplendor no fue un hecho aislado, dos años más tarde los hechos se repitieron y Jiří Menzel ganó la estatuilla de nuevo con su primer largometraje *Ostre sledované vlaky / Trenes rigurosamente vigilados* (1967).

Pero el llamado “milagro checo” tuvo una vida demasiado corta. Su liquidación, término adecuado para referirse a la disolución de la Nueva Ola, vino marcado por los acontecimientos políticos del país. En agosto de 1968, las tropas soviéticas invadieron el país acogiéndose al Pacto de Varsovia. De este modo tan drástico se puso fin a un periodo de liberación y reformas que logró su máxima expresión en la Primavera de Praga. En 2008, se cumplió el 40 aniversario de unos acontecimientos históricos que marcaron profundamente la vida de un país y en lo que nos concierne, también su cinematografía. Algunos autores como Miloš Forman, Ivan Passer o Ján Kadár decidieron exiliarse; los que optaron por quedarse, encontraron grandes e incluso a veces insuperables dificultades para continuar con su carrera.

Con una calidad acreditada por estudiosos, premios internacionales y una crítica entusiasta en el periodo en el que este movimiento se enmarca, parece difícil entender porque en las últimas décadas se le ha dedicado tan escasa atención al cine checo. El descuido del estudio se extiende a nivel internacional pero se acusa especialmente en España. La proximidad geográfica de la promocionada *Nouvelle Vague*, la invasión imperialista del cine americano, o simplemente el hecho de que sólo una ínfima parte de la producción checa fue distribuida dentro de las nuestras fronteras, explican en parte el profundo desconocimiento sobre el tema. Probablemente lo único que salvó al Nuevo Cine checo del olvido completo fue la acogida en las salas de arte y ensayo que, como bien es sabido, sólo reunían a un público minoritario. Es cierto también que la asfixiante censura oficial en el propio país de origen de los autores terminó por ocultar su labor hasta límites insospechados, por ejemplo la última obra de Miloš Forman antes de su exilio en Estados Unidos, *Hoří, má panenko*, 1967 (¡Al fuego bomberos!) fue prohibida `para siempre´ por las autoridades checas.

La presente investigación propone un estudio detallado de la *Nova Vlná* con el fin de demostrar y recordar la importancia que este movimiento supuso en el ámbito cinematográfico y, por extensión, en el mundo artístico no sólo en la propia Checoslovaquia sino también en el resto de Europa y en el conjunto del panorama internacional. Todos los objetivos quedan ampliamente definidos en el siguiente apartado de este estudio.

Objetivos y acotaciones del objeto de estudio

A lo largo de la presente investigación nos proponemos afrontar un estudio exhaustivo de la *Nova Vlná* con el fin de aportar información a un ámbito de estudio bastante desconocido en España. El objetivo es analizar un movimiento cinematográfico que se inscribe en un periodo determinado y bajo unas circunstancias muy concretas.

Perseguimos un acercamiento a ese fenómeno conocido como Nuevo Cine checo para poder contemplar la riqueza artística de un movimiento que arriesgó sin condiciones por la renovación cinematográfica de su país.

En primer lugar, es necesario acotar con exactitud los ámbitos de investigación. Aunque el periodo de vida que oficialmente abarca la *Nova Vlná* es de apenas seis años, de 1963 hasta 1968, el espacio de tiempo resulta insuficiente para poder comprender la ebullición artística que aconteció. Por ello, forma parte de esta investigación un estudio de los antecedentes no sólo de la cinematografía checa sino también de la historia política del país, siendo este último un condicionante demasiado significativo para ser obviado. Conocer las condiciones socio-políticas tras la Segunda Guerra Mundial y la tradición cinematográfica checa se convierte en el primer objetivo de este estudio.

Pero el renacimiento fílmico que tuvo lugar en Checoslovaquia no fue un fenómeno aislado. Muy al contrario, en la encrucijada de los años cincuenta y sesenta se produjo una renovación cinematográfica en todo el panorama internacional gracias al levantamiento de las llamadas “nuevas olas” o “nuevos cines”. La *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* inglés o el *Underground* americano son sólo algunos ejemplos de las nuevas propuestas fílmicas que configurarían el cine de la modernidad. Si bien cada movimiento nacional posee unas características específicas en función de sus propias circunstancias históricas, políticas y sociales, todos ellos muestran rasgos comunes como consecuencia de las nuevas inquietudes de los jóvenes cineastas de aquella época, así como de las múltiples relaciones e influencias que se ejercieron mutuamente. Con el fin de no olvidar el contexto internacional en el que se inscribe el Nuevo Cine checo, atenderemos a los rasgos comunes que caracterizaron esta ansia de renovación cinematográfica. Nos detendremos en algunas particularidades de movimientos

especialmente relevantes y señalaremos las relaciones directas que tales movimientos mantienen con nuestro objeto de estudio.

Una vez analizado el contexto, será momento para introducirse de forma exhaustiva en el estudio de la Nueva Ola checa. Tras señalar los motivos que la propiciaron, pasaré a un análisis del movimiento aislándolo de otras cinematografías del Este. Y es que, entre los escasos estudios sobre el tema que existen en español, es apenas imposible encontrar alguno dónde se trate exclusivamente a la *Nova Vlná*. La totalidad de ellos se limitan a breves resúmenes sobre el conjunto de los cines del Este. De este modo los rasgos distintivos se pierden en favor de las generalizaciones y en las conclusiones obtenidas resulta casi imposible encontrar características específicas de cada cinematografía nacional.

Para estudiar el movimiento; rasgos identificadores, temáticos, estilísticos y técnicos, atenderemos a la contrastación de diversas fuentes, la mayoría de ellas en inglés ya que es en este idioma donde ha sido posible encontrar más información. También hemos contado con la ayuda de una traductora checa para ciertas fuentes en dicho idioma accesibles en España o desde Internet. Debido a una discapacidad física del 44%, a la autora le resulta imposible desplazarse hasta Praga, pero cuenta con buenos conocimientos del inglés y francés para traducir todas las fuentes encontradas en este idioma.

Serán también objeto de estudio elementos vinculados indisociablemente a la Nueva Ola Checa como la *FAMU*, escuela de cine de Praga donde se formarán los autores del movimiento. Tal es su importancia que incluso algunos críticos, como veremos más adelante, utilizan el hecho de haber estudiado en esta escuela como un criterio para discernir cuales son los directores que formaron parte del movimiento. Es uno de los objetivos de este estudio determinar, siguiendo diversas fuentes bibliográficas, la definición de la *Nova Vlná* y establecer qué artistas pertenecen o no al grupo. Esto permitirá comprobar la falta de estudio, criterio y el fuerte desacuerdo que existe entre los diversos autores que se han preocupado por estudiar en mayor o menor grado la *Nova Vlná*.

Todo el estudio se inscribe en un marco socio-cultural por lo que se atenderá a las influencias teatrales y sobre todo literarias que impulsaron el nacimiento del movimiento. Especial atención merecerán figuras como Bohumil Hrabal o Franz Kafka, autores adaptados por la Nueva Ola y cuyas obras están plagadas de referencias a los hechos históricos que marcaron la vida de la sociedad checa. Mientras estos factores impulsaron la renovación fílmica, otros como la censura impuesta por el Partido Comunista la atenuaron. Precisamente porque se ha culpado en demasiadas ocasiones a la falta de libertad como elemento opresor de la creatividad artística, será muy interesante atender a las ideas de algunos autores que han profundizado en el estudio de la Nueva Ola, como es el caso del inglés Peter Hames (2005), quién reconoce la pérdida de expectación y el declive del cine checo ya antes de la invasión de los tanques en las calles de Praga.

Sirviendo este último argumento de ejemplo, a lo largo de la investigación se pretende no sólo explicar y estudiar rasgos olvidados de la cinematografía checoslovaca correspondiente a ese periodo, sino también desmontar algunas ideas que pueden dar lugar a confusión como consecuencia de las perspectivas de carácter general con las que a veces se han aproximado los teóricos a los “nuevos cines” del Este.

Terminaremos por establecer las causas que propiciaron la disolución del llamado “milagro checo”. La invasión soviética aplacó el intento de Aleksander Dubček de levantar un socialismo de `rostro humano´ y se dio fin a las reformas de la llamada Primavera de Praga. Ante la magnitud de tales acontecimientos se precisará qué consecuencias tuvo todo ello en la cinematografía checa y qué camino se vieron obligados a tomar los representantes de la *Nova Vlná*.

En cuanto al análisis fílmico, no se tratará de estudiar sistemáticamente todas las obras de la época, de hecho, algunas de ellas sólo pueden visionarse en la filmoteca de Praga, sin doblaje ni subtítulos. Reunido con muchas dificultades un corpus amplio y representativo de films, se pretende estudiar los rasgos que conforman las señas identificativas del movimiento, los temas dominantes, el desarrollo de un estilo propio, así como las innovaciones técnicas y la experimentación formal. Hemos decidido prescindir de dos títulos relevantes: las obras de Jiří Menzel *Ostre sledované vlaky / Trenes rigurosamente vigilados* (1966) y *Skřivánci Na Niti / Alondras en el alambre*

(1990). Resulta mucho más sencillo encontrar información en español sobre estas películas debido al éxito y la repercusión internacional que tuvieron en aquellos años. Por ello, hemos considerado más interesante dirigir nuestra atención hacia títulos menos llamativos pero que revelan también rasgos esenciales del movimiento como ocurre en *O slavnosti a hostech / La fiesta y los invitados* (1966) de Jan Němec. A pesar de la selección de films para el análisis individual, a lo largo de la investigación se hace referencia a multitud de títulos que ayudan a completar y comprender las características de lo que fue el Nuevo Cine checo.

Finalmente es necesario señalar que el cine de animación checo, a pesar de la gran importancia que tuvo en el pasado con maestros como Jiří Trnka, no forma parte de nuestro estudio. Y es que la animación gracias a su enorme repercusión internacional sí que ha sido objeto de un mayor número de escritos, en distintos idiomas incluidos el español, por lo que su estudio no se hace tan necesario. Tampoco pretendo analizar el papel del cine documental en la década de los sesenta, aunque se tendrá en cuenta el estilo documental y su influencia como uno de los rasgos que marcan la nueva impronta de las películas de la *Nova Vlná*. Mientras que los antecedentes serán examinados con detalle incluyendo a autores precedentes como el eslovaco Štefan Uher, la influencia posterior será en este estudio excluida ya que no es posible abarcar un periodo tan extenso en la presente investigación.

Metodología

La metodología elegida atiende a las necesidades requeridas por los objetivos antes descritos. Principalmente viene marcada por una conjunción de textos escritos y material fílmico, es decir, por una parte toda la bibliografía en inglés, francés y español que hemos podido encontrar y a la que hemos tenido acceso; libros, revistas y artículos. Por otra, las películas de las que hemos podido disponer a pesar de la escasa distribución y comercialización que han tenido y aún tienen en la actualidad.

Hemos utilizado una metodología basada en líneas generales en el método deductivo, pero en el que también se involucran tanto el análisis de contenido como el análisis fílmico. Consideramos que de esa manera, y al contrastar la información de los principales autores que han escrito sobre el tema con nuestras propias intuiciones, disponíamos de mayores posibilidades de acierto para aproximarnos al conocimiento exhaustivo de ese fenómeno cinematográfico llamado la Nova Vlná.

La mayor limitación que se ha encontrado para la investigación reside en que gran parte de la información acerca del movimiento está en checo y las únicas traducciones que existen están normalmente limitadas a otras lenguas eslavas. Una excepción es la figura de Miloš Forman, cineasta que cuenta con bastante bibliografía en inglés debido a la fama que adquirió en la industria cinematográfica americana tras su exilio. A pesar de esta oportunidad, no hemos caído en la tentación de centrarnos únicamente en la obra de del director.

El comienzo de la investigación se sitúa en la Embajada Checa de Madrid (Av. Pío XII, 22 - 24, 28016) donde encontramos respaldo por parte del Centro Checo, edificio anexo a la embajada cuyo objetivo es desarrollar un diálogo con el público extranjero en el ámbito de cultura, educación, turismo y comercio. En 2008 se cumplió precisamente el 40 aniversario de la Primavera de Praga y el Centro Checo desplegó toda una serie de actividades culturales en memoria de los acontecimientos. Adriana Krásová, la directora del Centro, nos recibió afectuosamente para ofrecernos todos los medios que estuvieran a su alcance que pudieran ser de interés para nuestro proyecto. Además de prestarnos

material escrito y fílmico y colaborar con algunas traducciones del checo a nuestro idioma, nos facilitó los datos de contacto de César Ballester, experto en cine checo cuya última publicación titulada *Milos Forman* (2007) es una de las fuentes en español claves para introducirse en el movimiento de cine checo.

Estamos muy agradecidos a este autor ya que desde el principio de la investigación ha colaborado de forma comprometida con nosotros. La relación se ha mantenido mediante correo electrónico ya que Ballester se encuentra trabajando en el extranjero. Tanto las indicaciones que nos ha ido proporcionando como las referencias bibliográficas que nos ha facilitado han resultado de gran ayuda.

Son varios los pilares bibliográficos sobre los que se asienta esta investigación. En primer lugar, la obra en inglés de Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave* (2005), libro actual e imprescindible dedicado por entero al estudio de la Nueva Ola de cine checo. Bastante reciente y también en inglés está la obra de Dina Iordanova, *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film* (2003), que al abarcar el conjunto de cinematografías del Este, no sólo permite encontrar información sobre el caso checo sino además establecer ciertas conexiones entre esta cinematografía y la del resto de los países pertenecientes a la órbita soviética. Con una perspectiva mucho más personal y repleta de detalles biográficos sobre el movimiento checo encontramos el texto de Josef Skvorecky, *All the Bright young men and women* (1971), donde se relata en base a la experiencia personal lo que fue la renovación fílmica de la Nueva generación de los años sesenta.

En España, el Festival de Gijón en colaboración con la Filmoteca Valenciana y el CGAI gallego editó en el 2006 el volumen *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos: 1955-1975* que contiene un índice de autores, películas y países para tratar las distintas cinematografías de los Nuevos Cines del Este de forma independiente. Atendiendo a su carácter colectivo, el texto aborda también cuestiones generales integrando las similitudes de dichas cinematografías.

De esta misma editorial han resultado muy útiles las ediciones dedicadas por entero a otros “nuevos cines” para poder estudiar el contexto internacional y las relaciones de la *Nova Vlná* con el resto de movimientos coetáneos; *En torno al Free Cinema: la*

tradición realista en el cine británico (2001), *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad* (2002) y *Los nuevos cines en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta* (2003) editados todos ellos por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde.

Y como el fenómeno de los “nuevos cines” no se limita al viejo continente, hemos ampliado la investigación hasta los Estados Unidos para conocer los vínculos de algunos miembros de la *Nova Vlná* con el *New American* cinema. La obra editada por Roberto Cueto y Antonio Weinrichter, *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano* (2004), nuevamente una publicación del Festival de Gijón, es un texto indispensable para acercarse a la historia de la cinematografía norteamericana moderna.

No debe resultar extraño el hecho de emplear también bibliografía referida exclusivamente a otros “nuevos cines” distintos de la *Nova Vlná* para conocer precisamente ésta, recordemos que los “nuevos cines” fue un fenómeno de naturaleza internacional y los rasgos que comparten son mucho más numerosos que los que les distinguen.

Estas fuentes se completan con pequeños capítulos, reseñas o comentarios en diversos libros de cine, artículos y espacios dedicados en revistas tanto españolas (*Dirigido por*, *El topo* y *Nuestro Cine*) como extranjeras (*Cahiers du Cinema*, *Sight and Sound*, *Film Comment*, *Focus on Film...*). La búsqueda ha sido muy intensa ya que el material disponible es realmente escaso. Remontarse al pasado era inevitable y por ello la investigación se extiende a diversas hemerotecas localizadas en la Filmoteca Española (c/ Magdalena, 10, 28012, Madrid), la Biblioteca Nacional (P^a de Recoletos, 20-22, 28071 Madrid, sala de prensa y revistas) y la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (Av. Complutense s/n, 28040 Madrid). Sólo allí ha sido posible encontrar números antiguos de las revistas especializadas en cine de aquella época que en contadas ocasiones hacen referencia a alguna película o director checo.

En cuanto al material fílmico, algunos títulos han sido de muy difícil acceso. La Filmoteca Española (tachando de locura la investigación) nos remitió directamente a la

Filmoteca de Praga debido a la escasez de películas checas de los sesenta de las que dispone la Institución (algunas de las cuales eran incluso versiones originales sin subtítulos). El viaje era imposible, el idioma checo desconocido y las dificultades no hacían más que crecer. Afortunadamente la colección *Intermedio* editó hace dos años algunas de las películas más representativas de la Nueva Ola del cine checoslovaco como *Concurso* de Miloš Forman o *Iluminación íntima* de Ivan Passer, siendo incluso tres de ellas inéditas. Éstas, junto con otras adquiridas en el extranjero y con algunos títulos prestados por el Centro Checo de Madrid nos han permitido hacernos con una interesante selección fílmica.

Peter Hames explica en la introducción de su obra *The Czechoslovak New Wave* cual es la forma más conveniente y a la vez con menor probabilidad de error de acercarse al estudio de la Nueva Ola checa. Se trata de analizar el trabajo de los directores de forma individual. Y es que en la tradición cinematográfica checa el director es siempre el máximo responsable de la obra. Este es el enfoque que consideramos más acertado y que utilizaremos a lo largo de la investigación, no por ello se despreciará el trabajo aportado por otros creadores como guionistas o directores artísticos. Cada director, cada una de sus obras, nos permitirá profundizar en los rasgos que distinguen y dan valor al llamado “milagro checo”.

Para el análisis fílmico resulta muy interesante acercarse a la teoría de uno de los pocos españoles que ha investigado extensamente la cinematografía checa: César Ballester. En su obra, *Miloš Forman*, también hay espacio para los antecedentes de la Nueva Ola, los directores que la conformaron, sus técnicas de montaje y bastantes de sus películas. Ballester señala la inusual escasez de planos máster como un distintivo de la *Nova Vlná*, aunque reconoce que no son ellos los únicos en emplear esta técnica, ya lo hicieron por ejemplo los cineastas rusos de los años veinte. Sin embargo, la ausencia de dicho plano llega ser tan notable entre los directores checos que sirve para convertirse en su característica principal y, lo que es más importante, en aquella que la distingue del resto de los “nuevos cines” emergentes tras la II Guerra Mundial. En el presente estudio se tendrá en cuenta esta hipótesis y centrará parte de su tarea analítica en la verificación de la misma.

A día de hoy, Internet es ya una fuente básica de investigación que especialmente en este estudio se convierte en imprescindible porque permite llegar allí donde físicamente no es posible. Ha sido una herramienta imprescindible para localizar y comprar parte de la bibliografía y filmografía. También ha sido útil para completar datos técnicos de las películas gracias a las bases de datos extranjeras de fondos fílmicos y para traducir algunas palabras checas haciendo uso de traductores on-line.

Finalmente es importante señalar que en esta investigación, donde destaca el uso de fuentes extranjeras, las traducciones tanto del inglés como del francés han sido realizadas por la autora, por lo que es posible que existan pequeñas alteraciones de significado ante la carencia de un conocimiento nativo de dichas lenguas aunque se han intentado llevar a cabo con la mejor intención y el máximo rigor posible. En relación a las traducciones checas, es necesario señalar la colaboración de Denise Osicka, estudiante checa de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid, que ha ayudado activamente durante toda la investigación.

Y no olvidemos que en todo momento nos acercamos al cine checo, como bien diría Noël Burch, desde la mirada de un observador distante. Somos espectadores occidentales, en nada se parece ver una cinematografía con ojos nativos o foráneos, nuestras limitaciones para afrontar la (in)comprensión de la *Nova Vlná* quedan marcadas por un sesgo cultural y temporal que no debe ser despreciado. La aproximación a un objeto de estudio tan extraño se reduce al entrar en contacto con personas del país, es decir, al enfrentarnos con testimonios de primera mano basados en experiencias vividas o contadas por familiares y amigos. Este es el caso de la checa Katerina Brezinova, profesora de la Universidad Carolina de Praga y de la Universidad Carlos III de Madrid, con quien hemos mantenido correspondencia electrónica para conocer detalles del espíritu que invadía su país en aquellos años.

II. CUERPO DE LA INVESTIGACIÓN

1º Capítulo: Contexto histórico-político de Checoslovaquia

“Einmal ist Keinmal. Lo que sólo ocurre una vez es como si no hubiera ocurrido. La historia de los checos no se repetirá por segunda vez, la de Europa tampoco. La historia de los checos y la de Europa son bocetos dibujados por la fatal inexperiencia de la humanidad.”

Milan Kundera.

Checoslovaquia nació en 1918 como consecuencia de los cambios que sufrió el mapa europeo al término de la I Guerra Mundial. Se constituyó mediante la fusión de los antiguos territorios checos, el antiguo núcleo industrial del imperio de los Habsburgo y zonas rurales de Rutenia y Eslovaquia que pertenecieron en el pasado a Hungría. Hobsbwan (1995) apunta la incoherencia del proyecto de reestructuración europea en relación a este país:

“No había precedente histórico ni lógica posible en la constitución de Yugoslavia y Checoslovaquia, que eran construcciones de una ideología nacionalista que creía en la fuerza de la etnia común y en la inconveniencia de constituir estados nacionales excesivamente reducidos”. (p. 41)

A pesar de ello, Checoslovaquia demostró solidez como país hasta la invasión nazi en 1938. Hobsbwan define Checoslovaquia durante el periodo de entre guerras como “la única democracia auténtica de la Europa Centrooriental” (p. 146). Checoslovaquia había demostrado una fuerte tradición comunista ya mucho antes de la II Guerra Mundial. El Partido Comunista nació en 1921 y su popularidad fue creciendo a un ritmo acelerado. En 1925 ya se había convertido en el segundo partido más importante del país. Klement Gottwald asumió el liderazgo en 1931 y el número de afiliados continuó creciendo.

La frágil paz de Versalles comenzó a quebrarse con las invasiones en la década de los treinta. Rompiendo los *Acuerdos de Munich*, las tropas alemanas dividieron Checoslovaquia en 1938 para terminar con la ocupación del país en marzo del año siguiente. Tras la II Guerra Mundial, se acuerda en las Conferencias de Yalta que el país

pase a pertenecer a la órbita de la URSS, cuya presencia física terminó a finales del verano de 1945 con la marcha del Ejército Rojo. Recordemos que la población checoslovaca, a diferencia de los rusos y otras nacionalidades vecinas, concebía la democracia como derecho, es decir, no era una novedad sino algo que se daba por sentado gracias a la estabilidad lograda en el periodo de entreguerras. En unas elecciones libres celebradas en 1946, el Partido Comunista se convirtió en el más fuerte y formó un gobierno de coalición respaldando ideales democráticos y nacionalistas. Así transcurrió hasta 1948, cuando el Partido Comunista dio un golpe de Estado imponiendo un modelo centralizado y eliminando al resto de las fuerzas políticas.

Peter Hames (2005) señala una serie de factores a tener en cuenta para comprender la represión estalinista que sufrió el país posteriormente. Dichos factores son tomados de Jiří Pelikán, miembro del Comité del Partido y director del servicio de televisión pública, quién apuntó el hecho de que Checoslovaquia se distinguía del resto de países del Este liberados por la Unión Soviética principalmente en dos rasgos:

- 1- La existencia (ya antes mencionada) de un Partido Comunista legal mucho antes de la contienda.
- 2- La presencia de una clase obrera con una tradición revolucionaria y democrática. Además no había ya presencia militar soviética.

Como explica Hames, fueron sus enormes posibilidades para un desarrollo independiente lo que intensificó la represión soviética en el país. Numerosos políticos fueron condenados y ejecutados. Se inició también una brutal depuración de los no comunistas; miles de funcionarios fueron destituidos y millares de estudiantes fueron expulsados de las universidades. Durante los años en los que gobernó Gottwald, en plena etapa estalinista, se sucedieron numerosos procesos judiciales contra los `enemigos´ del sistema comunista. Estas causas provocaron el debilitamiento de la imagen del gobierno y dieron pie a un nuevo cambio en la cabeza del Partido. En el año 1951 Antonin Novotný, quien contaba con el apoyo incondicional de Stalin, fue nombrado Secretario General del Comité Central del Partido Comunista y seis años más tarde subió a la presidencia de la República Checoslovaca.

En 1953 muere Stalin y tras el discurso de Nikita Krushev en el XX Congreso del Partido Soviético en 1956, comienzan las reformas. Sin embargo, tal y como señala

Peter Hames, éstas no fueron acogidas en Checoslovaquia con tanto entusiasmo como en los países vecinos ya que los intentos anteriores de reformas habían sido completamente aplastados. La política se suavizó y poco a poco los presos políticos fueron liberados. Antonin Novotný se encargó de reprimir muchos de los intentos reformistas en el ámbito de la cultura. La censura alcanzó por supuesto al mundo del cine y parte significativa de la obra de autores pertenecientes a la Primera Ola (antecedente fundamental de la *Nova Vlná*) fue prohibida y destruida. En el siguiente apartado veremos con detalle como todo este contexto histórico político afectó al mundo artístico, en particular a la cinematografía checa, y sobre todo como se fue propiciando el germen que asentaría las bases necesarias para el nacimiento de la *Nova Vlná*. Tengamos siempre muy presente que su naturaleza queda circunscrita de forma indisoluble a su propio contexto histórico. Continuemos con ese análisis histórico que nos permitirá posteriormente profundizar en el entendimiento de la *Nova Vlná*. En 1960 se promulgó una nueva constitución que convirtió a Checoslovaquia en república socialista. Parecía que ya no había tanta necesidad de estricta vigilancia y poco a poco las medidas se relajaron. Comenzaron a criticarse muchas de las pautas del realismo socialista por parte sobre todo de los intelectuales y estudiantes. Con pequeños avances y algunos retrocesos, la culminación de las reformas alcanza su máximo esplendor en la llamada Primavera de Praga, con Alexander Dubček al frente del Partido. El eslovaco fue elegido Presidente de la República y se esforzó por lograr una democracia plena, liberal y humana, lo que se ha traducido por un socialismo de `rostro humano´. Esto desembocó en el periodo más liberal de la historia de país.

Veamos con más detenimiento estos años comprendidos en la década de los sesenta ya que el Nuevo Cine checo se enmarca precisamente en este periodo².

Entre 1962 y 1963 las medidas restrictivas cedieron y la censura disminuyó temporalmente. Esta nueva situación propició un cierto renacimiento de la vida intelectual donde comenzaron a oírse voces muy significativas de los diferentes ámbitos de la creación artística por ejemplo; Milan Kundera y Josef Skvorecky en literatura o Miloš Forman, Věra Chytilová y Jiří Menzel en el cine.

² En el capítulo dedicado a la *Nova Vlná* trataremos de justificar con criterio las fechas exactas de su nacimiento y muerte, 1963 y 1968 respectivamente.

Las sucesivas contraofensivas de la dirección ideológica del Partido (entre 1964 y 1967) fracasaron en su intento de detener y encarcelar a los intelectuales. El Presidente, Novotný, se vio frenado por la oposición de los reformadores que luchaban por eliminar las restricciones de libertad severamente impuestas en el pasado. Un año antes de la invasión de las tropas, el creciente desgaste de las directrices de Novotný era ya un hecho más que evidente. En diciembre del mismo año, en el pleno del Comité Central, la conjunción de oponentes sustituyó a Novotný, quien se había quedado solo. Éste soñaba con un golpe de Estado por parte del ejército, pero fue incapaz de hallar la ayuda necesaria. Por el contrario, el 5 de enero de 1968, fue sustituido en su cargo de Primer Secretario por el eslovaco Alexander Dubček, aunque siguió siendo el Presidente de la república. Se inicia entonces un periodo de amplias reformas que generaron una atmósfera de libertad hasta entonces olvidada, lo que se conoce como la Primavera de Praga.

- La Primavera de Praga

Aunque no sea uno de los objetivos de esta investigación analizar todos los acontecimientos que tuvieron lugar durante este periodo si se hace necesario precisar sus rasgos más característicos con el fin nuevamente de contextualizar el Nuevo Cine Checo. La Primavera de Praga fue la culminación del espíritu libertador por fin materializado tras la dura opresión estalinista que venía sufriendo el país en los años posteriores a la Guerra.

Si bien las reformas que afectaron al mundo artístico, en especial al cine, y también a la literatura ya que ésta supone una fuente fundamental para el mismo, serán estudiadas en el apartado correspondiente a la tradición cinematográfica checa, conviene matizar el desarrollo de las circunstancias primordialmente políticas que durante esta etapa tuvieron lugar. Las palabras de Carlos Fuentes (2005) son una perfecta introducción:

“La Primavera de Praga no combatía al sistema comunista. Lo humanizaba, lo democratizaba y lo socializaba. Todo ello, capítulo por capítulo y en su conjunto, era anatema para los gobernantes del Kremlin, empeñados, simultáneamente, en mantener los dogmas del totalitarismo estalinista y la unidad, bajo la dirección de Moscú, de los países satélites del Pacto de Varsovia.” (p. 14)

La reforma, como ocurre en los sistemas comunistas, comenzó desde arriba, es decir, desde el interior del Partido. Pero esto estaba “precedido y acompañado por un fermento y una agitación político-culturales” (p. 398) en palabras del propio Hobsbwan (1995). El terreno estaba más que preparado para el cambio, ansioso podríamos decir, y la exigencia de liberación política e intelectual no podía esperar más. Un Partido Comunista renovado levantó la censura en junio del 68 dando lugar a una total libertad de expresión e incluso convocó un congreso extraordinario para el nueve de septiembre, con la finalidad de continuar la línea aperturista y reformadora aunque nunca llegó a celebrarse. Reaparecieron muchas libertades, incluso la religiosa. Los derechos de las minorías nacionales, húngaras y ucranianas, fueron reivindicados abiertamente, aunque sin ningún tipo de hostilidad hacia el Estado checoslovaco.

Sin embargo, este movimiento tenía sus límites. Dubček se mantuvo firme en su papel dirigente del Partido y en el rechazo del multipartidismo. Véase por ejemplo que las actividades de los clubes, de KAN (Club de los Sin Partido Comprometidos) y K231 (Club de Antiguos Condenados Políticos) fueron toleradas, pero no se les permitió entrar en la legalidad. Por su parte, los intelectuales y los artistas –deseosos de acelerar las reformas– publicaron el 27 de junio de 1968 el “manifiesto de las dos mil palabras”³, pero de nuevo Dubček lo desaprobó. Milan Kundera (2007), una de las principales figuras de la literatura cuya influencia será decisiva sobre la Nueva Ola checa, da testimonio del manifiesto en una de sus novelas:

“Las dos mil palabras fue un célebre manifiesto, el primero de la Primavera del 68, en el que se llamaba a una radical democratización del régimen comunista. Lo había firmado una gran cantidad de intelectuales y la gente corriente también empezó a firmarlo, de modo que se juntó tal cantidad de firmas que nadie era capaz de contarlas (...) en los periódicos no decían que se trataba de una amable solicitud que intercedía por los presos políticos y solicitaba su libertad. Ni uno de los periódicos cito ni una sola frase del breve texto. En lugar de eso hablaban extensa, confusa y amenazadoramente de una especie de manifiesto contra el Estado, que pretendía convertirse en la nueva base de una lucha contra el socialismo.” (p. 216 y 226)

El crecimiento y desarrollo de nuevas ideas políticas, económicas, culturales y artísticas, la amenaza de una democracia socialista y el ejemplo reformista para el resto de países de influencia soviética llevó a Moscú a lanzar repetidas advertencias al gobierno Checoslovaco. La tensión fue aumentando a medida que la democratización del sistema socio-político se hacía palpable. Alcanzar reformas implicaba dismantelar poco a poco las fuerzas de seguridad que eran precisamente el principal instrumento de poder del Partido y su vínculo más directo con la Unión Soviética. Ésta entendía los cambios como un acercamiento al capitalismo y una concesión a favor de la sociedad burguesa, además de un ejemplo peligroso para el resto de los Estados comunistas. La situación no podía sostenerse mucho tiempo. El 14 de julio los partidos comunistas, reunidos en

³ “Dva Tisíce Slova”, *Literární Listy* (Praga), 27 de junio de 1968. El documento exigía que las reformas en Checoslovaquia avanzasen más rápidamente. El texto estaba firmado por el periodista y escritor Ludvík Václavík (nacido en 1926).

Varsovia, dirigieron a Dubček una carta de advertencia. Peter Hames (2005) explica esta situación con detalle en su obra apuntando que, a pesar de los argumentos estratégicos y políticos de la invasión, existen documentos que demuestran que la decisión fue tomada sólo por una pequeña mayoría, e incluso afirma que si se hubiera sabido el enorme apoyo público con el que contaba Dubček no hubieran invadido.

Joseph Torrell (2006) define la situación: “El partido comunista checo estaba haciendo su propia autocrítica del leninismo, sólo al buscar un socialismo de `rostro humano´ ponía de manifiesto el rostro inhumano del resto del socialismo” (pág. 259). El autor apunta que la Primavera de Praga apenas duró ocho meses. Fue probablemente la disposición democrática del Partido lo que la URSS no estaba dispuesta a aceptar. Se hizo caso omiso a las amenazas de Moscú y los rusos decidieron tomar medidas drásticas. Fue la noche del 20 de agosto cuando los ejércitos del Pacto de Varsovia, tropas de la Unión soviética en su mayoría, invadieron Checoslovaquia con sus tanques.

De esta brutal forma quedó aplastado el espíritu reformista del país. Hobsbwan (1995) enfatiza lo que estos drásticos acontecimientos supusieron para el futuro del socialismo:

“La invasión soviética de Checoslovaquia (1968), encaminada a reemplazar una forma comunista por otra, clavó el último clavo en el ataúd del `internacionalismo del proletariado´. Desde entonces fue algo normal, incluso para los partidos comunistas alienados con Moscú, criticar a la Unión Soviética en público y adoptar políticas diferentes a las de Moscú. El final del movimiento comunista internacional fue, también, el final de cualquier tipo de internacionalismo socialista o revolucionario, puesto que las fuerzas disidentes o antimoscovitas no desarrollaron ninguna organización internacional efectiva, más allá de sínodos sectarios rivales”. (p. 447)

Y tras la invasión comenzó el llamado proceso de normalización. Los soviéticos se resignaron a dejar intacta la dirección del Partido checoslovaco, aunque las tropas de ocupación permanecieron en el país. Al principio fue el propio Dubček quien se encargó de la implantación de las medidas con la intención de salvar algunas de las reformas. Pero al año siguiente dimitió y nombró como sucesor a Gustáv Husák quien endureció las directrices emprendidas reinstalando la censura y acometiendo purgas en la

sociedad.⁴ El malestar quedó grabado en la literatura de la época, las palabras de Milan Kundera (2007) en una de sus novelas son un fiel reflejo de ello:

“En los cinco años que han pasado desde que el ejército ruso invadió la patria de Tomás, Praga ha cambiado mucho (...). La mitad de sus amigos había emigrado y de la mitad que se había quedado, la mitad había muerto. Ese es un hecho que no será registrado por ningún historiador: los años que siguieron a la invasión rusa fueron años de entierro (...). No hablo sólo de los casos (más bien infrecuentes) en los que alguien era perseguido hasta la muerte, como Jan Prochazka. (...) también morían los que no eran directamente perseguidos por nadie. La desesperanza que se había apoderado del país penetraba por las almas hasta los cuerpos y los destrozaba” (p. 234-5)

Las nuevas medidas opresivas, las cuales tuvieron especial hincapié en los ámbitos artísticos, supusieron el final de la Nueva y fructífera Ola de Cine checo, lo que analizaremos en profundidad más adelante.

Habría que esperar hasta 1989, coincidiendo con el desmoronamiento del régimen comunista ruso, para que Checoslovaquia pudiese librarse definitivamente de la presencia soviética. Finalmente, su liberación supuso la independencia de Eslovaquia y se configuró la actual división entre este país y la República Checa.

⁴ Para más información sobre cifras y porcentajes consultar la obra de Peter Hames (2005), p.3.

2º Capítulo: La tradición cinematográfica checa

Como quedó señalado en la introducción con las palabras de Román Gubern, la cinematografía checa de los años sesenta se convirtió en una de las más significativas del viejo continente. Un éxito como ese no podía ser fortuito, de modo que debía existir detrás el respaldo de una fuerte tradición cinematográfica. Y así era, el cine checo tenía un largo y consolidado pasado en el campo cinematográfico cuyos inicios se remontaban al siglo pasado.

Las primeras películas checas datan de 1898, un hecho no generalizado en el resto de los países vecinos. Desde sus inicios el cine checo supo amoldarse a los cambios técnicos y artísticos que marcaba la época, siendo la aparición del sonido uno de los factores claves que verifican precisamente esta idea. Como señala el autor, con la llegada del sonido la industria checa no sólo continuó su desarrollo sino que floreció, dejando atrás a gigantes del cine mudo como Dinamarca o Suecia que detuvieron su producción durante años. Sin embargo, como veremos más adelante, su capacidad de adaptación será mucho más admirable en el periodo posterior, cuando logre sobrevivir a la guerra y a las imposiciones estalinistas.

Tras la Primera Guerra Mundial, el país se encontró con dificultades económicas. Peter Hames (2005) explica la gran acogida por parte del público de la que gozaron las películas patrióticas en aquellos años, éxito contrarrestado con las importaciones extranjeras. Uno de los primeros estudios, los Kavalirka, fueron levantados en 1924 por el actor Karen Lamac, y fue allí donde se rodaron muchas de las películas de la década de los veinte. Hubo que esperar todavía algunos años para que nacieran los estudios Barrandov, situados en Praga, cuya importancia sería determinante para el desarrollo posterior de la industria. Mientras Dina Iordanova (2003) fecha su aparición oficial en el año 31 con la aparición de los primeros films sonoros (p. 25), Peter Hames (2005) sitúa su creación dos años más tarde (p. 10). A pesar de esta imprecisión, que no es sino una prueba de la escasez de consenso ante la carencia de estudios sobre el tema, lo que nos concierne es que dichos estudios se convirtieron en el centro de producción más importante de la región, comparable en tamaño, como afirma Iordanova, con los emblemáticos estudios de Cinnecittá en Roma. A día de hoy, Barrandov, haciendo

competencia a los estudios alemanes DEFA en Berlín, afirman ser los más grandes y modernos de toda Europa.

Francisco Javier Zubiaur (1999) hace referencia a la firmeza de la cinematografía checa afirmando que ésta “contaba ya con una historia propia y reconocimiento internacional desde la década de 1930, gracias a una generación de realizadores que asegura la continuidad tras la Guerra: la formada por Otakar Vávra, Martin Frič, Jiří Weis, Karen Zeman y Jiří Trnka” (p. 388).

Antes de continuar con la evolución correspondiente al periodo de postguerra, se hace necesario señalar algunos de los hitos fílmicos previos. Sin duda uno de ellos es *Ecstasy / Éxtasis* (1932) de Gustav Machatý, prestigioso director que contaba con experiencia en Hollywood como asistente de cineastas tan célebres como D.W. Griffith o Erich von Stroheim. A diferencia de otras obras maestras checas, *Ecstasy* dispone de un lugar en la historia de la cinematografía y son muchos los críticos que no se olvidan de reseñarla. Su reclamo de atención se basa fundamentalmente en el escándalo que provocó ya que el guion relata las experiencias sexuales femeninas de una jovencísima Eva Maria Kiesler (Hedy Lamarr) sin el pudor y la censura moral propia de la época. La actriz protagonizó uno de los primeros desnudos del cine acompañado además por grandes dosis de erotismo y sensualidad. Es precisamente el escándalo lo que según Peter Hames (2005) desvirtúa la relevancia concedida al film. Con un guion bastante pobre, la película debería ser entendida simplemente como la continuación de una obra previa realizada tres años antes: *Erotikon* (1929). Por ello, Hames afirma que “la fama de Machatý descansa sobre el escándalo de la película en el Festival de Venecia de 1934 y, en particular, sobre el desnudo de Lamar.” (p. 10)

Se comprueba como simplemente con situar la obra en su contexto, tanto temporal como dentro de la propia evolución del autor, se desmonta la equivocada y convencional relevancia concedida a la película de Machatý. No se trata de menospreciarle, ya que Hames no duda en definirle como el más talentoso de la generación de cineastas de entreguerras⁵. No es objeto de este estudio analizar al detalle

⁵ “El más talentoso de la generación de entre guerras fue sin duda Gustav Machatý”, firmado por Peter Hames en un artículo localizado en la Web The Reeler, (http://www.thereeler.com/features/czechs_and_balances.php). Link visitado en enero de 2008.

la historia cinematográfica checa sino lograr una perspectiva general que nos permita avanzar cómodamente hasta la llegada de la *Nova Vlná*. Continuamos entonces, con otras figuras relevantes previas a la invasión nazi.

No podemos olvidar la primera película hablada, *Tonka Šibenice*, 1930 (La horca de Tonka) de Karen Anton. El film se rodó en cine mudo, pero tras los incendios de los estudios Kavalírka en 1929, parte del negativo quedó destruido y el equipo se trasladó a París para rodar las escenas perdidas. Gracias a la superioridad técnica del país galo se incorporó sonido y el film se convirtió en la primera película hablada del cine checo⁶. Un dato significativo es que los checos eran grandes defensores de su lengua por lo que la industria del cine sonoro fue entendida como un símbolo de su propia identidad cultural, hecho que aunó fuerzas para su desarrollo. El film, un poderoso melodrama, cuenta la historia de una chica forzada al mundo de la prostitución.

Un verdadero ejemplo del llamado `lirismo checo´ se plasma en *Reka*, 1933 (El Río) de Josef Rovensky, quien ganó el premio en el Festival de Venecia de 1934. Dicho lirismo influenciará a generaciones posteriores y será analizado más adelante a través de obras pertenecientes a la *Nova Vlná*. La idea de lirismo es corroborada con las palabras del crítico J. Hoberman, quien califica la obra como “un tierno y lírico poema visual”⁷.

Un director no calificado por Peter Hames (2005) de *auteur* sino de prolífico, es Martin Frič, este director cuenta con más de 100 films a sus espaldas. Su primera película sonora fue *Dobrý voják Švejk*, 1931 (El buen soldado Svejk), basada en la novela homónima de Jaroslav Hasek, obra fundamental de la literatura checa. Aunque el film no tenía la calidad deseada, cosechó grandes éxitos entre el público. Entre su elevada producción destaca *Heave ho!* (1934) donde se identifican similitudes con la obra de Jean Renoir. La película ilustra valores socialistas combinados con abundante sentido del humor influenciado por el *slapstick* americano. Además está protagonizada por el

⁶ En febrero de 1930 tuvo lugar la premiére en la ciudad de Praga, concretamente en el cine de lujo Alfa situado en la plaza Václavské náměstí. En la actualidad es posible conseguir este film solamente en francés bajo el título de *Tonischka*.

⁷ The Village Voice <http://www.nwfilm.org/screenings/?volissue=357&series=2>.) Link visitado en febrero de 2008.

dúo de actores cómicos Voskovez y Werich, que en esta ocasión realizaron uno de sus más gloriosos trabajos⁸.

Estos ejemplos dan cuenta de la rica y variada tradición cinematográfica checa. Con influencias reconocibles del Expresionismo alemán, el Surrealismo francés, la estética *glamourosa* Hollywoodiense o el montaje ruso, el cine checo adquirió un estilo y una sensibilidad propia impulsada por sus propios deseos de experimentación.

A pesar del enorme olvido al que esta etapa se ve sometida –las fuentes utilizadas son escasas y casi siempre extranjeras– se observan intentos por parte de filmotecas y salas de cine pertenecientes al panorama internacional de recordar el valor de estas obras. Nos referimos por ejemplo al ciclo de cine dedicado por entero a las películas checas más representativas de antes de la etapa comunista por el Northwest Film Center en Portland, Oregon (EEUU). A finales de 2007 este centro realizó un ciclo titulado ‘Modernistas checos’ donde se proyectaron algunas de las obras antes señaladas y otras como: *Na slunecní strane*, 1933 (Al lado soleado) de Vladislav Vanura o *Ze soboty na nedeli*, 1931 (Entre sábado y domingo) del ya mencionado Gustav Machatý.

Uno de los factores más determinantes para el desarrollo del cine checo durante la década de los veinte y los treinta fue la presencia del movimiento vanguardista checo Devětsil. Tomando como pilares la obra de Peter Hames (2005) y César Ballester (2007), explicaremos en líneas generales en qué consistió este movimiento y qué repercusiones tuvo para el Nuevo Cine posterior.

La mayoría de los autores ya nombrados pertenecían o estaban influenciados por el grupo Devětsil. Este movimiento *avant-garde* incluía todas las modalidades artísticas pero dedicaba al cine una atención privilegiada. Ballester, basándose en el texto checo *Sbornik* de Jaroslav Seifer y Karen Beige, explica esta idea:

“Devětsil consideraba al cine como el centro del movimiento vanguardista: el cine era más importante que la literatura, la pintura, el teatro, etc., debido a su

⁸ Elena Horalkova en <http://archiv.radio.cz/espanol/historia/osobnost.phtml?cislo=28>. Link visitado en enero de 2008.

popularidad entre las clases trabajadoras y debido a su capacidad de transmitir ideas, y entre ellas, las socialistas, a los trabajadores.” (p. 18)

Como vemos, este argumento se enmarca dentro de la doctrina del realismo socialista que, debido al papel que desempeñó dentro de la cultura checa, será objeto de estudio en el próximo apartado. El grupo estaba vinculado al Partido Comunista y concebía el cine como una modalidad artística. Ballester explica como hacia 1924 el grupo comenzó a rechazar la mayoría de los géneros importados estadounidenses, tachándolos de repetitivos, para dirigir su atención hacia la primera Vanguardia francesa de la mano de autores como Fernand Léger, Abel Gance o Louis Delluc. Se sintieron atraídos por cómo éstos combinaban al mismo tiempo objetividad y metáfora logrando cierta clase de poesía visual. En definitiva, un cine más poético que se distanciaba del arte funcional, de la necesidad de adoctrinar al proletariado, pero cuya esencia residía en la capacidad de descubrir realidad.

El teórico principal del movimiento era el crítico Karen Teige, de cerca le siguen el escritor y director Vldislav Vancura (*Entre sábado y domingo*, 1931) y el poeta y guionista Vitezslav Nezval. Viene a colación la siguiente afirmación de Ballester:

“Los miembros de Devětsil no llegaron a realizar ninguna película de Vanguardia; sí realizaron, sin embargo, películas de la industria comercial, siguiendo más las pautas del Arte Proletario que las del Poetismo (...) pero sus ideas (junto con las películas de la Vanguardia francesa) sí llegaron a influir en la Vanguardia Cinematográfica de los años 30”. (p. 20).

Por tanto, Ballester sitúa algunas de las películas que hemos señalado anteriormente no como vanguardistas sino como parte de la industria comercial checa. El autor considera que la vanguardia cinematográfica de los treinta está formada por cineastas como Martin Frič, Elmar Klos, Jan Lucera, Jiří Weiss y Otaka Vávra entre otros. Todos estos autores no formaron parte del grupo Devětsil pero sí que estaban unidos a él de alguna forma o al menos bajo su influencia. Véase aquí uno de los vínculos principales entre la *Nova Vlná* y la tradición cinematográfica checa ya que muchos de estos cineastas (los vanguardistas influenciados por Devětsil) serán después profesores de la *FAMU*, escuela de cine de Praga donde se formarán los autores de la *Nova Vlná*.

Por ello, como apunta Peter Hames (2005), no es extraño encontrar huellas de estos antecedentes en la obra de la *Nova Vlná*, por ejemplo la película de Menzel *Rozmarné léto*, 1968 (Capricho de verano) está basada en una novela de Vancura y *Valerie a týden divů* / *Valeria y la semana de los milagros* (1970) de Jaromil Jireš está inspirada en la obra homónima de Nezval.

Durante la II Guerra Mundial Checoslovaquia continuó produciendo films aunque la producción decreció de cuarenta a nueve films desde 1940 a 1944. No es de extrañar ya que los nazis utilizaron los estudios Barandov para la producción de películas alemanas. Como señala Dina Iordanova (2003), los alemanes no ocultaron el objetivo de convertir dichos estudios en uno de los centros pivotantes para la industria cinematográfica alemana junto con los de Babelsberg y Múnich (p. 26).

Una vez superada esta etapa de la historia, la crítica de cine ha prestado más atención a lo que sucedió en Checoslovaquia, sobre todo a partir de los años sesenta con la llegada los “nuevos cines” en toda Europa. Sin embargo, casi un par de décadas faltan todavía para que nazca oficialmente la *Nova Vlná* y los acontecimientos que ocurren durante este periodo marcaran decisivamente las características del Movimiento.

Al término de la Guerra y ya bajo el dominio de influencia de la URSS, la industria cinematográfica checa se nacionaliza bajo un decreto promulgado en agosto de 1945. Este hecho, unido al ya mencionado apoyo hacia el Partido Comunista por parte de la sociedad checa, explica la adherencia de los títulos durante los años siguientes a los principios del realismo socialista. Destacan películas como *Siréna*, 1947 (La Huelga) de Karel Stekly, *Uloupená hranice*, 1948 (La frontera robada) de Jiří Weiss, *Nemá barricada*, 1948 (La barricada muda) de Otakar Vávra o *Daleká cesta*, 1949 (Un largo viaje) de Alfréd Radok. Este tipo de películas, con un fuerte sesgo político, no son exclusivas de Checoslovaquia ya que el mismo efecto de la contienda se produce en países como Alemania o Italia, donde sus cineastas muestran su compromiso con sus regímenes políticos respectivamente. *La huelga*, todo un ejemplo de ideología comunista que mezcla realismo y estética de la vanguardia, se hizo con el primer premio en el Festival de Venecia de 1947. El film de Radok se enfrenta a la tragedia del Holocausto a través de una poderosa y grotesca estética expresionista. Esta línea de

compromiso se acentuó cuando los comunistas se hicieron con el poder en 1948 y exigieron a los directores amoldarse al canon soviético, es decir, al realismo socialista. Debido a su enorme influjo tanto en el lenguaje como en el contenido fílmico, veremos con más detalle este último concepto en el siguiente apartado.

El hecho de que la industria cinematográfica se convirtiera en un bien estatal es un factor que debe tenerse siempre presente. El mundo del arte, sobre todo en Europa Central y del Este, era tradicionalmente entendido como parte de un servicio público gestionado por el propio gobierno. Por ello, la existencia de teatros, cines, museos y otras sedes artísticas subvencionadas por el Estado era la norma más común y extendida. Incluso, este tipo de política en materia cultural era entendida más como un signo de avance que de retroceso, idea que Hames (2005) explica de la siguiente forma “En un país pequeño cuyo acceso a mercados extranjeros queda limitado por su lengua, la transformación del cine en un servicio cultural puede verse como un avance lógico” (p.27).

Uno de los campos que más se vio favorecido tras la nacionalización fue el cine de animación. Como quedó acotado en el apartado de objetivos, la animación checa no será analizada a lo largo de esta investigación pero conviene tener en cuenta una serie de consideraciones. En la década de los cincuenta los directores checos de animación empezaron a cosechar éxitos en tierras extranjeras, Jiří Trnka y Karen Zeman fueron las dos figuras más importantes. Del primero, especialista en animar marionetas articuladas, destacan títulos como *Bajaba* 1950, (El príncipe Bajaba) o *Stare provesti ceske*, 1953 (Viejas leyendas checas). Zeman también se sumó a la animación de muñecos realizando largometrajes animados, aunque unos años después comenzó a introducir actores reales, logrando originales *collages* que pueden verse en *Baron prasil*, 1961 (El barón fantástico). Esta modalidad tenía mucha menos vigilancia ideológica por el simple hecho de que a los censores les resultaba más complicado desmontar las sátiras y burlas dentro del mundo fantástico que los cineastas creaban. La producción era realizada en estudios pequeños, en un clima de bastante libertad y autonomía. El gobierno checo, permitió esta situación gracias a la buena crítica recibida en el extranjero. La animación es un arte caro y como señala Hames (2005), estas obras hubieran sido impensables sin la protección de una industria nacionalizada (p. 27).

Sirva la animación como ejemplo de que en determinadas ocasiones una industria de cine en manos del Estado era la única forma de mantener económicamente determinadas producciones. No depender del éxito de taquilla fomenta la experimentación, el creador no se ve limitado por restricciones comerciales y los resultados suelen alcanzar una mayor calidad artística. Recordemos por un momento el teatro de Arte de Moscú ¿dónde si no en un teatro estatal habría podido Stanislavski desarrollar su Método y adaptar obra de Chéjov? Sin embargo, en el siguiente apartado veremos como las pautas del realismo socialista se encargarán de coartar dicha creatividad.

Otra de las iniciativas llevadas a cabo por el gobierno fue la creación de una Escuela de Cine, la *FAMU*, cuya importancia como veremos más adelante será una de las claves para el surgimiento de la *Nova Vlná*.

- El realismo socialista y su desarrollo en el cine checoslovaco.

La doctrina del realismo socialista soviético determinó un nuevo modo de expresión que contribuía a desarrollar el sistema comunista. El cine había tenido una importancia capital para Rusia. Recordemos las palabras de Lenin: “De entre todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”. Y es que el cine se entendió desde muy temprano como el mejor de los medios para transmitir la ideología comunista al pueblo y, por ello, la cúpula política le había dedicado siempre una atención máxima.

Para conocer las bases de la doctrina hay que remontarse a 1934, cuando se celebró el primer Congreso de la Unión de Escritores de la Unión Soviética donde Maxim Gorka y A. A. Zhdanov dictaron las `normas`⁹ de la novela realista-socialista. Zhdanov era el consejero cultural de Stalin y se preocupó de imponer estas reglas de forma estricta durante las décadas siguientes. Como apunta Sasa Markus en *Vientos del Este*, esta doctrina fue incluida en la política cultural del resto de países del Este al entrar éstos bajo la influencia soviética:

“El realismo socialista llevó a los países que devinieron comunistas tras la segunda guerra mundial todos los demás géneros desarrollados en la URSS durante los años treinta: espectáculos históricos que enfocaban la lucha de clases como un gran problema del pasado, incluso como causante de la mayoría de las injusticias y conflictos; musicales que hablan de la industrialización del país y el desarrollo de las cooperativas, etc.” (p. 21-22)

El realismo socialista se concibió como la mejor de las formas artísticas para construir un brillante futuro socialista. Algunas de las exigencias son la eliminación del formalismo y experimentación (más adelante veremos cómo *Sedmikráska / Las Margaritas* (1966), de Věra Chytilová es precisamente un ejemplo de lo contrario), un guion que muestre el triunfo de las ideas socialistas, que defienda la línea del Partido y cuyo héroe deje de ser individual para convertirse en colectivo, en definitiva un prototipo que encarne la lucha del proletariado.

⁹ Si es que pueden denominarse así tal y como cuestiona Peter Hames (2005), p. 23.

Katerina Clark en *The Soviet Novel* explica con precisión las normas de la doctrina en el mundo literario enfatizando la necesidad de representar la realidad en su desarrollo revolucionario, histórico. Pero no se trata de copiar la realidad sino de algo bien distinto, de representarla tal como debería ser. Bien resumido por Hames (2007) “la realidad es definida por el partido” (p. 30).

Para comprender las pautas del realismo socialista utilizamos tanto textos referidos a la literatura como al cine ya que dichas pautas son las mismas para todas las modalidades artísticas y sobre todo porque los cineastas hicieron sus films basándose en las novelas regidas por dicha doctrina. César Ballester (2007) fecha la etapa álgida de la estética realista socialista en Checoslovaquia entre 1948 y 1954. Además el autor da cuenta de ello citando ejemplos como la película de Weiss, *Vstanou noví bojovníci*, 1950 (Nuevos combatientes se alzarán) basada en la novela del primer ministro comunista Antonin Zápotocký o *Nastup*, 1953 (La línea de ataque) de Vávra inspirada en la novela socialista homónima de Václav Rezac (p. 25). Fue en el año cincuenta cuando el partido Comunista checo hizo oficial la doctrina zhdanovista. Tal reflexión parece lógica si tenemos en cuenta algunos hechos ya referidos en el apartado del contexto histórico del país; en 1948 los comunistas dieron un golpe de Estado para hacerse con el poder y la muerte de Stalin y Gotwald se produjo en el año cincuenta y tres. Conviene tener siempre presente la fuerte tradición comunista checa ya antes de la guerra por lo que estas directrices no sólo eran tomadas como imposiciones sino que la mayoría de los cineastas mantenían un fuerte compromiso y creían realmente en lo que estaban haciendo.

Antes de proseguir es interesante atender a la distinción que hace Dina Iordanova (2003) entre el realismo socialista (“socialist realism”) y el realismo social crítico (“critical social realism”). En el primero no es suficiente con mostrar la realidad, sino que hay que transformarla acompañándola de un exagerado optimismo histórico con el fin de desarrollar el Estado comunista, el ejemplo más característico es la lucha y el triunfo de la clase trabajadora sobre las fuerzas opresoras (preferiblemente asociadas con el capitalismo). El realismo social, por el contrario, captura la realidad tal como es, no finge ni pretende representar nada que no esté inscrito dentro de ella. Un fiel reflejo de este último argumento puede observarse con claridad en el Neorrealismo italiano (p. 37-8).

Vistos los contenidos, atendamos ahora a la estructura narrativa. Ya hemos mencionado que la experimentación queda prohibida, por tanto crecimiento cero en el campo de la innovación. En la obra de Peter Hames (2005) queda recogido el argumento de Herbert Eagle que explica que las estructuras, iguales que las de las novelas, son lineales espacial y temporalmente y se sigue la cadena convencional de acción causa-efecto. Los conflictos son representados sin ninguna ambigüedad, la ideología se expresa también verbalmente y los personajes son sistemas de valores totalmente definidos (positivo o negativo).¹⁰ (p. 30)

Como veremos más adelante, los autores de la *Nova Vlná* se liberarán de todas estas limitaciones para crear un nuevo cine que rompe con la tradición y abre nuevas vías para el futuro. Antes que ellos, ya otros cineastas comienzan a despegarse de la estética marcada por el realismo socialista, algo que se acentúa tras el discurso de Kruchev en el XX Congreso del Partido Soviético de 1956. Tal discurso hace referencia entre otros temas, en palabras de Román Gubern (1989), a “la nefasta actuación de Stalin en el campo de la cultura” (p. 381). En ese mismo año empiezan a oírse quejas de la doctrina estalinista en el II Congreso de los Escritores checoslovacos. Comienza entonces un periodo aperturista donde la literatura y el cine emprenden nuevas tendencias recuperando las ideas vanguardistas de la década de los años treinta.

Llegado este punto es momento de adentrarse en lo que constituye el antecedente más inmediato del Nuevo Cine checo, la llamada Primera Ola, es decir, los directores que a finales de los cincuenta empezaron a desarrollar unos contenidos y una estética alejada del realismo socialista. Muchos de ellos forman parte de la primera generación de graduados de la *FAMU*, la Escuela de Cine de Praga. Detengámonos en primer lugar para conocer esta institución cuya influencia vital para la *Nova Vlná* ya ha sido antes mencionada.

¹⁰ La fuente original es Helbert, Tagle “Andrzej Wajda: Film Inaguage and the Artist’s truth”, en Ladislav Mtejka y Benjamin Stolz (eds) *Cross Currents: a year book of central European Culture* (Ann Arbor: University of Michigan, 1982), p. 339.

- LA FAMU

La *FAMU* es la facultad de cine de la Academia de Artes Musicales de Praga. Esta escuela cinematográfica, con rango universitario, tuvo una contribución fundamental formando a las generaciones que se encargarían de renovar un cine checo que durante los años cincuenta había quedado adherido a las pautas del realismo socialista.

Su fecha de nacimiento varía en función de la fuente a la que acudamos. F. J. Zubiaur señala que fue en 1945 cuando en la Academia de Bellas Artes recién establecida en Praga se abrió la escuela de cine (p. 389). En la misma fecha lo sitúa *Making Pictures: a century of European Cinematography* añadiendo además que se trataba de la cuarta universidad de cine en Europa después de la de París, Roma y Moscú (p. 58). Peter Hames (2005) apunta que la escuela se estableció a finales del año 46 (p. 27) mientras que César Ballester (2007) afirma que el acontecimiento tuvo lugar en 1947 (p. 18).

Para lograr una mayor exactitud acudimos a la página Web oficial de la misma *FAMU* (<http://www.famu.cz>) donde comprobamos que Peter Hames es quien ofrece la fecha correcta. A pesar de ello, de que la web de la famu y Hames sitúan su inicio el 46, en Madrid se celebró el 40 aniversario en 2007, en vez de en el 2006, en noviembre del 2007 se celebró la Semana de Cine Experimental de Madrid y aludiendo al sesenta aniversario del nacimiento de la escuela, la dirección dedicó un ciclo a cineastas en ella graduados incluyendo algunos pertenecientes a la *Nova Vlná* como Jan Němec, Pavel Juráček o Věra Chytilová. La posibilidad de ver films checos antiguos hoy en día es algo bastante insólito dentro de nuestras fronteras. Como anexo se incluye el discurso que actual decano de la *FAMU*, Michal Bregant, presentó para tal ocasión.

El rigor en las fechas no será en esta investigación un motivo de discusión, son datos orientativos que simplemente nos permiten situarnos en el contexto¹¹. Lo más significativo es que una vez superado el periodo de letargo provocado por la guerra, la tradición cinematográfica checa retoma fuerzas e inaugura una escuela de cine basada según Ballester (2007) “en líneas generales en la moscovita VGIK” (p. 18). Gran parte del profesorado eran los directores vanguardistas de los años treinta que pusieron en

¹¹ Lo mismo sucede con numerosos films donde las fechas varían dependiendo de la fuente elegida.

práctica las teorías del movimiento Devětsil, aquellos como Martin Frič y Jiří Weiss que combinan realidad y metáfora visual (visto esto en el apartado anterior). Este autor explica como el profesorado, el cual debía transmitir el realismo socialista según las directrices impuestas por el Partido, protegía a los estudiantes de esas mismas pautas porque eran conscientes de la pobreza estética y artística de las doctrinas comunistas. “El profesorado de la *FAMU* transmitió a los estudiantes algo de ese espíritu vanguardista de experimentación formal, de ruptura y búsqueda de la realidad que a su vez recibieron de Devětsil” (p. 21).

Tanto este último autor como Peter Hames (2005), coinciden en que uno de los factores claves de la escuela es que en ella los estudiantes tenían acceso a todas las películas llegadas del extranjero. Y es que las importaciones fílmicas permanecían en Praga durante unos días, tiempo suficiente para pasarlas en la *FAMU*, independientemente de que luego fueran o no distribuidas en el país. Por ello, los estudiantes eran unos privilegiados que estaban al día de lo que estaba ocurriendo en el panorama cinematográfico internacional (por ejemplo conocían *La Nouvelle Vague* o el *Free Cinema* inglés).

Casi todos los representantes principales de la *Nova Vlná* pasaron por la *FAMU*; Chitilová, Forman o Němec entre otros, se formaron bajo la mirada atenta de consagrados maestros del cine y la literatura como Otakar Vávra o Milan Kundera respectivamente. La enorme influencia de este último escritor será analizada más adelante cuando abordemos las conexiones literarias de la *Nova Vlná* y las adaptaciones de sus textos. El cineasta Miloš Forman siempre ha señalado la oportunidad de la que gozaron los estudiantes al contar con un profesorado de tal calibre, en la obra de Liehm Antonin (1975) quedan recogidas sus palabras:

“Sensación de libertad, cientos de películas, y la personalidad y el alto nivel de la gente que tienes alrededor para hablar con ellos- en mi opinión esas están entre las cosas más importantes que alguien puede darte.” (p.13)

En definitiva, una atmósfera como ésta, integrada con personas llenas de entusiasmo y deseosas de cambio, convirtió la *FAMU* en la cuna de la revolución fílmica que aconteció en Checoslovaquia a finales de la década de los cincuenta. El primer intento

de renovación vino de la mano de la Primera Ola, que constituyó el germen de la Segunda Generación más conocida como Nuevo Cine checo. Cada vez ya más cerca de este último movimiento, nuestro objeto de estudio, es momento ahora de señalar las características más significativas de esa Primera Ola con el fin de comprender después en profundidad las bases y el desarrollo de la *Nova Vlná*.

3º Capítulo: Los “nuevos cines”, un fenómeno internacional

El renacimiento del cine checoslovaco en los años sesenta no es, ni mucho menos, un fenómeno aislado dentro del contexto internacional. Como hemos visto en el apartado anterior, los miembros de la *Nova Vlná* estaban al corriente de todo lo que estaba pasando en el resto de países gracias a las proyecciones que se pasaban en la escuela de cine que atendían: la *FAMU*.

El Nuevo Cine checo además de formar parte del deshielo cinematográfico que se produjo en los países socialistas al este del telón de acero, se inscribe también dentro del conjunto de los llamados “nuevos cines”, un espíritu renovador que se apoderó de las cinematografías de todo el mundo, desde numerosos países europeos como Francia e Inglaterra hasta el continente americano. Nuevas fórmulas y nuevas técnicas auspiciadas por el entusiasmo de un relevo generacional que luchó para crear un nuevo concepto del cine. Por este motivo, dedicamos un apartado a conocer que es lo que estaba ocurriendo fuera de las fronteras checas, se trata de indagar en los rasgos significativos de otros “nuevos cines” para poder comprender que asistimos a una transformación de carácter internacional donde las similitudes e influencias jugaron un papel determinante.

A pesar de compartir planteamientos y estéticas, la renovación de cada país quedó condicionada por factores históricos; el desarrollo tecnológico, económico, político y social provocó significativas diferencias cronológicas en la eclosión de los “nuevos cines”. De forma general este periodo de cambios puede situarse desde 1955 hasta 1970, fechas como podemos observar que abarcan el nacimiento y muerte de la *Nova Vlná*. Si bien los primeros en comenzar los cambios fueron los polacos (con la obra prima de Andrzej Wajda *Pokolenie*, 1955) y los ingleses, pronto se sumarían los franceses, los españoles, los alemanes, etc. Concretamente el núcleo de este fenómeno internacional puede situarse entre 1959 y 1962, periodo donde surge la *Nouvelle Vague* y se hace público el Manifiesto de Oberhusen (1962), que reclama la libertad necesaria para crear un Nuevo Cine alemán. El movimiento francés, debido a la potencia y enorme repercusión que alcanzó, es considerado por numerosos autores como el epicentro de la renovación fílmica mundial.

Los “nuevos cines” persiguen cierta autonomía industrial, separarse de algún modo de las imposiciones de la política comercial de las productoras y distribuidoras, para afirmar la capacidad creadora y la naturaleza artística del medio fílmico. Por esta razón es frecuente encontrar películas de bajo presupuesto cuya estética encaja además con las aspiraciones de las nuevas generaciones de cineastas que se esforzaban en registrar la realidad contemporánea y la cotidianidad a través de la mirada subjetiva de los personajes. El entorno elegido rechaza el plató y prioriza los escenarios naturales. Como apunta de Quim Casas en *En torno a la Nouvelle Vague*: “Todo era muy doméstico, fruto de la escasez de dinero y la idea, peregrina para algunos, de reinventar el cine al margen de la propia industria” (p. 211)

Ballester (2007) haciendo referencia a esa dialéctica de realismo y subjetividad afirma que “a finales de los 50 la intención de conseguir objetividad fotográfica es adoptada principalmente por el *Free Cinema* inglés y la *Nouvelle Vague* francesa (y en el género documental por el *cinema-verité*), pero esta vez con una más pronunciada subjetividad en la narración” (p. 39).

Los autores de este renacimiento fílmico se abrieron a la modernidad. Se apostó fuerte por el realismo, algo que dejaba notar la influencia del Neorrealismo Italiano y la tradición documentalista. Ya no se trata tanto de contar una historia sino de captar emociones y vivencias. Nace así un nuevo concepto del cine “el tiempo es una imagen y la imagen no tiene tiempo. Se ha pasado del propósito de narrar al propósito de expresar, y es la expresión y no la narración lo que da su profunda y definitiva unidad al film”. Estas últimas palabras de López Villegas quedan recogidas por Carlos F. Heredero en *Los nuevos cines en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*, p.141.

Por tanto, la idea en estos “nuevos cines” es proponer una experiencia al espectador, donde se propicie la libre interpretación por parte de éste. Se pierde definición, tanto en los personajes como en la propia historia, ya no hay buenos ni malos, los héroes desaparecen y los individuos corrientes con sus problemas cotidianos y su particular visión de la vida ganan protagonismo. Se rechaza el relato tradicional y se presta atención a obras literarias contemporáneas (*nouveau roman*) donde la dialéctica entre existencialismo y cotidianidad es plasmada a través de nuevas estructuras que

confunden y distancian al lector. Del mismo modo el lenguaje fílmico tiende a la fragmentación, rompe con las formas clásicas de contar un relato y experimenta en la pantalla gracias a nuevas fórmulas expresivas.

Unido a dicha narrativa abierta, a veces como un *collage* y en cierto modo desarticulada, se suma la quiebra de la transparencia. Y es que ahora el proceso de hacer cine se vuelve visible, la autoconciencia cinematográfica elabora un discurso distanciador que recuerda al teatro brechtiano. El director, llamado *auteur*, reivindica su total autoría y refleja a través de sus películas su mundo interior y su particular forma de entender la realidad.

Todo esto fue posible debido al desarrollo tecnológico, las cámaras ligeras y la posibilidad de la toma de sonido directo permitió a los cineastas abandonar los estudios y explorar todas las posibilidades de los espacios naturales. El progreso técnico es uno de los factores claves que enmarcan el desarrollo de los “nuevos cines”. François Truffaut (1999) dijo una vez: “en cada etapa, en cada progreso técnico, en cada nueva invención, el cine pierde en poesía lo que gana en inteligencia; pierde en misterio lo que gana en realismo” (p. 42). Sin embargo, esta idea puede ser discutida ya que los miembros de los “nuevos cines” incluyeron grandes dosis de poesía y misterio, aunque entendidos estos conceptos de una forma distinta a la de hasta entonces.

Y es que ese énfasis en la realidad no está reñido con otros ingredientes como el absurdo, la ironía o incluso la fantasía. Carlos F. Heredero en la obra *En torno a la Nouvelle Vague* analiza estas nuevas formas de realidad y, deteniéndose en el film de Jean-Luc Godard, *Una femme est une femme / Una mujer es una mujer* (1961), afirma que:

“Las técnicas antinaturalistas y antihipnóticas del director (...) acaban por ofrecer así un nuevo concepto de realismo hecho de pulsiones documentales y formas abstractas al mismo tiempo. (...) El resultado final, tanto en su cine como en el de sus compañeros de la *Nouvelle Vague*, será una imagen incierta, inestable, cruzada por múltiples contradicciones, más expresiva que representativa, radicalmente subjetiva, sin centro y con numerosas líneas de fuga. Una imagen que acaba ya para siempre con toda una lectura unívoca y que

viene a expresar documentalmente, la opacidad y la ambigüedad de un mundo no evidente, cuyo sentido oculto trata de revelar” (p. 169).

Hemos incluido este fragmento de Heredero porque sintetiza perfectamente algunos de los rasgos más característicos de la *Nouvelle Vague*, y por extensión, del resto de los “nuevos cines”. Tras haber señalado de forma breve muchas de las ideas claves que explican la naturaleza de la revolución fílmica de los años sesenta, inevitablemente han surgido dos nombres muy a tener en cuenta, Truffaut y Godard. Comenzando por la *Nouvelle Vague*, movimiento donde se incluyen estos dos directores, vamos a resaltar algunas características de los “nuevos cines”, deteniéndonos en el caso inglés, conocido como el *Free Cinema* inglés, en el *New American* cinema y el fenómeno que se produjo dentro de nuestras fronteras, el Nuevo Cine español. Este recorrido servirá para acercarnos al mismo tiempo a la *Nova Vlná*, ya que al conocer la naturaleza de estos cuatro movimientos veremos un reflejo de los rasgos que definen también el Nuevo Cine checo.

La *Nouvelle Vague* fue desde sus inicios un “modelo preferencial”¹² para el resto de las “Nuevas Olas”. Puede considerarse el movimiento de mayor influencia. José Enrique Monterde (2002) hace alusión a esta idea explicando que su impacto abarca desde los “nuevos cines” europeos hasta la emergencia de nuevas cinematografías en países del Tercer Mundo, Estados Unidos, Canadá o Japón. Y es que como señala el autor:

“La *Nouvelle Vague* pudo ser un modelo para muchos porque su influencia no se limitaba a los films, no demandaba estrictamente un seguimiento estilístico o temático, sino que correspondía a una laboriosa operación de acceso al poder cinematográfico y de recambio general del funcionamiento del aparato cinematográfico (...)” (p. 11).

Ante todo, este movimiento significaba una nueva forma de entender el cine, como señala Monterde, una actitud, una vivencia y una pasión hacia el cine que servía para abrir nuevos caminos. El cine fue entendido como “Amor, odio, acción, violencia, muerte. En una palabra emoción”. Así lo definió Godard a través de uno de sus

¹² Término empleado por José Enrique Monterde en el capítulo “Ce n’est pas une image juste, mais juste une image” de (2002) *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, p. 11.

personajes cinematográficos (cita de *Pierrot le fou / Pierrot el loco*, 1965). Otras de las características que no han sido antes mencionadas incluyen por ejemplo la práctica del cortometraje como fase de preparación, el papel que tuvieron las escuelas de cine y el surgimiento de un nuevo público mucho más culto y especializado, cinéfilo en definitiva.

Es imprescindible atender el papel que tuvo la revista de cine *Cahiers du Cinema*, nacida en 1951 con A. Bazin a la cabeza. Muchos de los miembros representativos del movimiento formaron parte de la revista como críticos de cine y desarrollaron la política de autores a través de la defensa de aquellos cineastas que consideraban como verdaderos *auteurs* (por ejemplo Alfred Hitchcock o J.P. Melville). Esta revista supuso el germen mismo de la *Nouvelle Vague* y la influencia del movimiento al resto de la cinematografía internacional se debió en buena parte gracias su difusión.

El núcleo esencial de autores en el movimiento estaba compuesto por Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jaques Rivette y François Truffaut, pero fueron muchos más los que contribuyeron al desarrollo del cine moderno; Jaques Doniol-Valcroze, Alain Resnais o Louis Malle por citar algunos.

Especial atención requiere la figura nombrada de Alain Resnais ya que este director llevo a cabo una profunda experimentación en la continuidad espacial y temporal de sus films. No hay más que citar *Hiroshima mon amour / Hiroshima mi amor* (1959) y sobre todo *L'Année dernière à Marienbad / El año pasado en Marienbad* (1961) para comprender la preocupación del cineasta por explorar nuevas vías lingüísticas a base de fragmentar las estructuras narrativas por medio del montaje. Sus obras además permiten ver los estrechos lazos del nuevo cine con la novela moderna (*nouveau roman*).

Como más adelante veremos, los miembros de la *Nova Vlná* experimentan también con las estructuras narrativas, siendo *Las Margaritas* de Chytilová el mejor ejemplo de ello. Antes del Nuevo Cine checo y de Resnais pueden encontrarse ejemplos de otros artistas que ya habían cuestionado el modo de narración de continuidad, por ejemplo la artista Maya Deren, de nacionalidad ucraniana pero establecida en Nueva York desde niña. Cuando analicemos el film *Las Margaritas* prestaremos atención a las conexiones del film con el *Underground* americano.

Los contenidos y el estilo de la *Nouvelle Vague* y del *Free Cinema* inglés influenciaron a los jóvenes estudiantes de la *FAMU*. Estos films compartían rasgos con las novelas contemporáneas que estaban desarrollando autores checos como Hrabal y Kundera, por ejemplo el narrador en primera persona. En definitiva, como explica Ballester (2007), “la búsqueda de una realidad objetiva por medio de técnicas subjetivas. Uno puede argüir que la Nueva Ola checa tomó estas técnicas subjetivas y las desarrolló aún más” (p. 43).

A pesar del ejemplo de sus coetáneos franceses, no debemos caer en el error de menospreciar la renovación que llevaron a cabo los jóvenes cineastas checos. Peter Hames (2005), señala la influencia del resto de los “nuevos cines”, en especial de la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* inglés y autores italianos como Antonioni o Fellini, pero eso no invalida algunas innovaciones checas que cronológicamente se dieron incluso antes que en dichos movimientos europeos. Elegimos un caso concreto al que el autor dedica especial atención, se trata de *Krik*, 1963 (El grito), película de Jaromil Jireš donde se desarrollan elementos vanguardistas. La crítica ha entendido muchas veces esta obra como un ejercicio de estilo prestado de la *Nouvelle Vague*, en concreto del film de Truffaut *Les Quatre cents coups* / Los cuatrocientos golpes (1959), por ejemplo debido a la presencia de planos congelados. Hames explica que tal crítica:

“supone negar tanto las innovaciones formales del cine checo de los primeros años de la década de los sesenta como el trabajo experimental de los estudiantes de la *FAMU*, mucho del cual precedió el éxito internacional de la *Nouvelle Vague*” (...) El ambicioso enfoque formalista de *El Grito* debe ser entendido como un progreso lógico de un trabajo que antecedió las innovaciones de Resnais, Truffaut y Godard” (p. 83).

Como vemos, hay que tener presente la influencia de la revolución fílmica que se estaba dando en el panorama internacional pero, no por ello, debe reducirse el reconocimiento de los grandes avances alcanzados por los miembros de la *Nova Vlná*¹³. Y es que por

¹³ Si se quiere profundizar en el estudio de la *Nouvelle Vague* excelente trabajo es el editado por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (2002) *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*.

encima de todo, el Nuevo Cine checo fue el resultado del contexto cultural y político que tuvo lugar en Checoslovaquia.

Continuamos con el *Free Cinema* inglés para señalar algunos de sus rasgos y los lazos que estrechó con el movimiento checo. Qué mejor forma de introducirnos en la Nueva Ola inglesa que con las palabras –recogidas en la obra de Heredero y Monterde (2002)– de uno de sus miembros más representativos, nos referimos a Lindsay Anderson:

“El aire que respiran los artistas es el de la libertad. En nuestro mundo, la libertad está cada vez más limitada por el progreso tecnológico, el desencanto social, el comercio. El espíritu positivo y anárquico del arte resulta cada vez más difícil de preservar. Toda película libre que se hace hoy es una victoria contra el contagio de conformismo que los invade” (p. 206)

El *Free Cinema* inglés, como hemos apuntado antes, fue indiscutiblemente uno de los movimientos pioneros de las nuevas propuestas fílmicas surgidas en los años sesenta. No sólo supuso una renovación en el mundo cinematográfico sino también en el resto de las artes. En la obra de Monterde, Rimbau y Torreiro (1987) se investigan los “vasos comunicantes” de los “nuevos cines” europeos con la literatura y el teatro, quedando señalada la peculiaridad del caso inglés:

“En su vertiente cultural, el ‘nuevo cine’ más claramente instalado en una posición de crítica radical fue –en cuanto a globalidad– el *Free Cinema* británico. Algunos de sus miembros estuvieron en estrecha relación con los llamados ‘Angry Young Men’ (jóvenes airados) (...).” (p. 184).

Estos *Angry Young Men* tenían una auténtica vocación de renovación cultural y social, querían superar el estado decadente de la sociedad inglesa. Sus obras teatrales y literarias tuvieron una gran acogida por parte de jóvenes cineastas, siendo los más representativos Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson. Apoyados sobre la fuerte tradición del realismo documental británico, los miembros del movimiento inglés se interesaron por las clases obreras, los problemas sociales de la época y ciertos temas provocativos para el puritanismo inglés como el sexo o el aborto. Todo ello desde una perspectiva realista, incluyendo por ejemplo el lenguaje coloquial de las clases bajas,

que ofrecía una alternativa opuesta a las películas norteamericanas que invadían el mercado inglés en esa época.

Esta perspectiva adoptada por los reformistas ingleses, no es tanto política como de responsabilidad cívica. La implicación en el realismo social es precisamente uno de los principales rasgos de la modernidad cinematográfica inglesa.

Tanto la preocupación por la vida cotidiana como los vínculos con el mundo literario, van a constituir también algunos de los rasgos más significativos del trabajo de la Nueva Ola de cine checo.

A diferencia de otros “nuevos cines”, el caso inglés si tiene una fecha de inicio definido, febrero de 1956, cuando se proyectó en una sala de cine londinense la primera sesión de un grupo de jóvenes (los tres mencionados más Lorenza Mazzeti) que perseguían, como ellos mismos afirmaron en su manifiesto, un nuevo estilo, una nueva actitud en la que estaba implícita la creencia en la libertad, la importancia de la sociedad y la vida cotidiana.

Además de las características más arriba señaladas, los jóvenes ingleses hicieron una renovación completa de actores a través de sus films, trabajando habitualmente con actores profesionales pero no conocidos. Sin embargo, fueron mucho más tradicionales en el trabajo de producción, rodaje y en el uso de las estructuras narrativas. Estos últimos aspectos les distancian bastante de la *Nouvelle Vague*.

Ese realismo documental descarta cualquier extravagancia estética, la experimentación formal se reduce y prima la reivindicación de las necesidades sociales de la época. J. E. Monterde lo define en el libro *En torno al Free Cinema* de la siguiente forma: “Cine ante todo de personajes y ambientes, la puesta en escena adquiere muchas veces un valor más funcional que expresivo.” (p. 17). El autor lo distingue de la *Nouvelle Vague* explicando que la voluntad de autoría y el estilo no depende tanto de la puesta en escena, algo determinante en el movimiento francés, sino de una visión documental a la vez que personal sobre personajes de la clase proletaria muy distintos a los burgueses que protagonizaron los films de Godard, Chabrol o Rohmer.

Conviene resaltar esa voluntad de autoría, algo muy característico en todos los “nuevos cines”, ya que a pesar de la esencia realista y documental del *Free Cinema* inglés, sus miembros nunca renunciaron a la creatividad y a un estilo personal y artístico. Probablemente, una de sus aportaciones más importantes al resto del panorama internacional fue la atención que dedicaron a una parte de la sociedad que había sido marginada de la pantalla: la clase obrera. Las películas nos acercan a los problemas diarios de estos individuos, a sus lugares de trabajo, sus casas, sus espacios de ocio, su lenguaje y, en definitiva, su forma de entender la vida. *Saturday Night and Sunday Morning / Sábado noche, domingo mañana* (1960) dirigida por Karel Reisz y basada en la novela homónima de Alain Sillitoe es un ejemplo perfecto de ello.

Las relaciones entre el *Free Cinema* inglés y la *Nova Vlná* no son nada despreciables. Ya hemos visto que el énfasis en la cotidianidad, el realismo y las conexiones literarias son rasgos compartidos en ambos movimientos. El caso inglés, al ser de los pioneros, marcó a los estudiantes checos con su esencia documentalista y su atención hacia un realismo social. Peter Hames (2005) apunta en una nota al final de su libro algunos datos interesantes: Karel Reisz era checo y Lindsay Anderson se encargó de supervisar los subtítulos ingleses para *Una tienda en la Calle Mayor* de Kadár y Klos y participó en el film de Němec *Mucednici lásky*, 1966 (Los mártires del amor) (p. 277).

Finalmente señalar que uno de los vínculos más significativos fue Miroslav Ondříček, quien trabajó como director de fotografía en algunos de los más conocidos films de la *Nova Vlná*; *Concurso* (1963), *Amores de una rubia* (1965) y *¡Al fuego bomberos!* (1967) de Miloš Forman y también en *Iluminación íntima* (1965) de Ivan Passer. Unos años más tarde se trasladó a Inglaterra y trabajó con Lindsay Anderson en la fotografía de películas como *If... / Si...* (1968) y *O Lucky Man / Hombre con suerte* (1973). Inevitablemente el estilo de Ondříček marcó ambos movimientos.

Se hace necesario tener siempre presente la situación geográfica de los movimientos, y es que tanto la *Nouvelle Vague* como el *Free Cinema* inglés, se enmarcan en la Europa occidental. Si bien es cierto que en cada país existían unas condiciones sociopolíticas determinadas, tanto a un lado como al otro del Muro, los “nuevos cines” que surgieron en los países del Este bajo el totalitarismo comunista comparten unos rasgos que no pueden ser hallados en los “nuevos cines” de la Europa occidental. En estos últimos no

hay rastro de la lucha contra la doctrina del realismo socialista ya que ésta queda exclusivamente reservada para las sociedades marxistas. Sin embargo, eso no significa que algunos países occidentales no sufrieran censura y restricciones por parte de las autoridades, no hay más que fijar la atención en el fenómeno fílmico que se dio dentro de nuestras fronteras, el Nuevo Cine español. Este movimiento, llegado con cierto atraso debido a la dictadura franquista, tuvo que usar el ingenio, al igual que los directores checos, para engañar los mecanismos autoritarios y poder desarrollar las bases del cine moderno. Señalamos a continuación algunas de sus peculiaridades.

Tres de los rasgos que marcaron la naturaleza de la Nueva Ola de cine en España fueron la presencia mencionada de un régimen político dictatorial, la incapacidad de encontrar un público capaz de asegurar la supervivencia del movimiento, a diferencia de lo que ocurrió por ejemplo en Francia, y el precario estado en el que se encontraba la industria cinematográfica española. J. E. Monterde (2006) señala que difícilmente podía formarse un público cinéfilo cuando la censura apenas dejaba pasar películas extranjeras. Autores como Godard, Antonioni o Anderson eran apenas “conocidos de oídas” (p. 13), por lo que en estas circunstancias resultaba imposible equiparar la escasa cultura audiovisual de los españoles a la de los habitantes de otros países.

En el caso del cine español, la renovación fílmica mezcla nuevas alternativas ofrecidas por los intentos rupturistas que se estaban dando en el extranjero con tradiciones propias que sobrepasan el ámbito cinematográfico, es decir, provenientes de distintas modalidades artísticas como la literatura. En este campo, los cineastas prestaron atención al trabajo de escritores realistas contemporáneos como Ignacio Alcolea, Martín Gaité o Sánchez Ferlosio y recuperaron también la obra de dos grandes figuras de la Generación del 98: Miguel de Unamuno y Pío Baroja. El retraso con el que llegó el movimiento español, casi cuatro años más tarde del surgimiento de la *Nouvelle Vague*, provocó que éste guardara bastante mimetismo con las iniciativas de otros autores extranjeros de los “nuevos cines”.

Una de las particularidades del “nuevo cine” español es que podemos distinguir claramente dos vertientes; el Nuevo Cine Español (NCE) y la Escuela de Barcelona (EB). El primero, con sede en la capital, se vincula más con la tradición del Neorrealismo Italiano, donde cineastas como Carlos Saura, Manuel Summers, Antxon

Eceiza o Miguel Picazo registran en sus films nuevas formas de realismo crítico, preocupados por lo cotidiano y a favor de “la exploración detenida y microscópica de lo no significativo” (p. 147) en palabras de Carlos F. Heredero (2003). Se trata de fijar la atención en la realidad más cercana de los individuos, de reconstruir los hábitos y las pautas de conducta. Estos intereses descartan héroes y situaciones espectaculares a favor de un estilo documental a la vez que crítico. Esta búsqueda de realidad no elimina la presencia de nuevas fórmulas expresivas semejantes a la del resto de los “nuevos cines” extranjeros; a través por ejemplo de la fragmentación y el lenguaje metafórico (éste era muchas veces requerido para poder dar una visión crítica sin caer en las redes de la censura).

Sin embargo, la apuesta definitiva por la experimentación vino de la mano de los alumnos de la Escuela de Barcelona, nombres como Carles Durán, Pere Portabella y Vicente Aranda, se inclinaron por una tendencia de corte mucho más vanguardista. La Escuela de Barcelona, da preferencia a la expresión frente a la narración, a las rupturas lingüísticas desarrolladas por la *Nouvelle Vague* y a visibilizar los mecanismos de escritura cinematográfica. Y es que “(...) la EB explora a fondo las nuevas potencialidades abiertas por el cine de la modernidad” (p. 158) tal y como señala Carlos F. Hederero en *Los nuevos cines en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*.

Estas dos vertientes del cine español; una obsesionada por el realismo y el testimonio social y la otra por provocativas investigaciones formalistas, configuran los dos ámbitos sobre los que los miembros de la *Nova Vlná* trabajaron al otro lado del muro. Mientras algunos autores, como Forman o Passer, se esforzaron por retratar la cotidianidad, otros como Chytilová se centraron en las investigaciones formalistas. Al mismo tiempo, todos ellos comparten elementos comunes, por ejemplo la construcción de una mirada subjetiva (además de todas las características propias de los “nuevos cines” señaladas al comienzo de este apartado). Pero sobre todo, el Nuevo Cine español y la *Nova Vlná*, tuvieron que luchar contra la censura y regenerar una tradición cinematográfica bajo un gobierno que, en ambos casos, llegó a terminar con su propia existencia¹⁴.

¹⁴ Para conocer detalles de las severas Normas de Censura Cinematográfica en España consultar el capítulo “Forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?” (p. 69-78) por Román Gubern en *Los nuevos cines en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. El lector podrá comprobar

Como ya ha sido anunciado, la explosión de los “nuevos cines” no fue algo exclusivo del viejo continente sino un fenómeno internacional; Nuevo Cine alemán, *Cinema Novo Brasileiro*, Nuevo Cine polaco, etc. Debido a las conexiones que nuestro objeto de estudio mantiene con el *Underground* americano, consideramos adecuado para concluir este apartado detenernos en algunas características de un movimiento que, a diferencia de los vistos hasta ahora, tuvo lugar al otro lado del Atlántico.

Lo primero que hay que tener en cuenta al abordar el *Underground* americano es no dejar ninguna duda acerca del movimiento concreto que estamos tratando. Y es que al estudiar la cinematografía americana existen diversos nombres que pueden originar cierta confusión; *New American Cinema*, *Underground* americano, Nuevo Hollywood, el cine “exploitation” de los años cincuenta, etc. Antonio Weinrichter (2004) explica como todos estos términos quedan referidos a “una ecléctica serie de corrientes y movimientos de carácter más o menos oposicional que han conformado una tradición de alternativas estéticas y/o de producción de Hollywood” (p. 10). Como vemos, la presencia de la industria Hollywoodiense es un factor determinante de los movimientos norteamericanos, además de diferenciador con respecto a los “nuevos cines” europeos.

En esta investigación nos interesa el movimiento norteamericano equivalente a las “nuevas olas” que se dieron a finales de los años cincuenta y principios de la década siguiente. Se trata del *New American Cinema*, que pasará después a formar parte del llamado *Underground* americano. En cuanto a la cronología, podemos situarlo aproximadamente de 1959 hasta 1966. Bajo la espontaneidad reivindicada por el considerado padrino del movimiento, Jonas Mekas, un grupo de artistas neoyorquinos como Shirley Clarke, John Cassavetes o Ben Maddow, adoptaron una posición contestataria ante la forma, la temática y los sistemas de producción de los estudios de Hollywood. Atendamos en relación a esta idea a las palabras de Alberte Pagán en *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*: “Si la vanguardia clásica europea se ponía a la cabeza para liderar la renovación de las artes, el cine clandestino, en el latifundio de Hollywood, opta por socavar y horadar los

como numerosos contenidos estaban totalmente prohibidos, recogemos aquí como ejemplo la norma número 10: “Se prohibirán aquellas imágenes o escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo” (p. 70).

cimientos de la narración cinematográfica Hollywoodiense (calificada de “moralmente corrupta, estéticamente obsoleta, temáticamente superficial, temperamentalmente aburrida”).” (p. 243)¹⁵

Más adelante, el autor señala que el fenómeno *Underground* es mucho más amplio y no puede entenderse exclusivamente como reacción contra el sistema dominante de los grandes estudios. Conviene tener en cuenta que mientras el resto de “nuevos cines” supusieron una renovación de las industrias cinematográficas nacionales, el caso del *New American Cinema* es distinto ya que este movimiento no se instala dentro de la industria sino fuera. Por tanto, encontramos por un lado la producción Hollywoodiense, haciendo el mismo cine americano, y por otro, el cine *Underground* localizado en la ciudad de Nueva York.

El *Underground* se inclina hacia una estética denominada espontánea, tiene influencia existencialista y está muy unido a otras modalidades artísticas como el jazz. Al igual que el resto de “nuevos cines”, se preocupa por desarrollar nuevas formas de representación y por las investigaciones de carácter formalista. Lucharon contra el concepto de industria cinematográfica. Las palabras que concluyen su manifiesto dejan claro sus intenciones:

"Un sentimiento común, una cólera común y una pareja impaciencia nos une y a su vez nos liga a los movimientos del Nuevo Cine del mundo entero. Nuestros colegas de Francia, Italia, Rusia, Polonia o Inglaterra pueden contar con nuestra revolución. Como ellos, estamos hartos de la Gran Mentira de la Vida y de las Artes. Como ellos, no estamos sólo por el Nuevo Cine: estamos también por el Nuevo Hombre. Como ellos, estamos por el arte, pero no a expensas de la vida. No queremos más films pulidos y falsos, los preferimos ásperos pero vivos; no queremos más films rosas, sino del color de la sangre".

(The First Statement of the *New American Cinema Group*, 30 de septiembre, 1962).¹⁶

¹⁵ El entrecomillado dentro del paréntesis procede de “The First Statment of the New American Cinema Group” *Film Culture*. N°22-23 verano 1961. Reeditado en Sitney, P, Adams (ed.) *Film Culture Reader*. Cooper Square Pres. New Cork (2000), p. 80.

El enlace más importante entre la *Nova Vlná* y el Cine *Underground* se establece a través del trabajo de Maya Deren. Tanto la obra de Hames (2005) como la de Ballester (2007) tienen en cuenta a esta artista, uno de los máximos representantes del movimiento americano. Deren estaba casada con Alexander Hammid, antiguo miembro del cine vanguardista checo de la década de los treinta que emigró a Estados Unidos. Hammid había trabajado cómo cámara, editor, incluso director principalmente en el género documental. Colaboró con Machatý en su famosa película *Erotikon* (1930) y contribuyó al desarrollo de películas experimentales, dirigiendo por ejemplo los cortos *Bezucelna prochazka*, 1930 (Paseo sin rumbo) y *Na Prazkem hrade*, 1932 (Castillo de Praga) donde juega con la música y las formas arquitectónicas (Hames, p.19).

En 1943 Hammid codirige con Deren *Meshes in the Afternoon*, 1943 (Redes de la tarde). corto experimental en el que hay un intento de introducir cierta subjetividad a través de determinados planos. La película cuestiona “las convenciones temporales y espaciales del ‘estilo de continuidad’ y al mismo tiempo las expectativas del espectador, que se pregunta si el personaje se observa a sí mismo, y si es así, cómo es posible o si es un *flashback* o un sueño” (p. 40). Con estas palabras explica César Ballester las innovaciones sobre las que trabajó el matrimonio, para continuar explicando ciertas características de la siguiente película de Deren titulada *At Land*, 1944 (En tierra). Ballester señala la influencia de los experimentos de Kulechov en la forma en la que Deren trata el tema de la continuidad espacial y subraya cómo la artista va mucho más allá en su proyecto:

“(…) las técnicas de montaje utilizadas por Deren crean un espacio cinematográfico que no existe en la realidad. Sin embargo, Deren no intenta simular los espacios para que parezcan uno solo. Más bien intencionadamente hace que cada espacio (cada plano de la secuencia) sea lo más diferente posible del otro. De esta manera el espectador percibe los espacios de cada plano como diferentes, pero paradójicamente, continuos.” (p. 41)

¹⁶ Texto completo del manifiesto original en: [//www.film-makerscoop.com/history.htm](http://www.film-makerscoop.com/history.htm). Link visitado en enero de 2008.

Estas investigaciones, como más adelante veremos, serán retomadas por Věra Chytilová en su film *Las Margaritas* (1966). En la película de Deren, ella misma en su papel de actriz, parece no poder integrarse con el medio que le rodea, exactamente igual le ocurrirá a Marie I y Marie II, las jóvenes protagonistas del film de Chytilová. La precocidad de Maya Deren abrirá caminos que continuaran explorando los cineastas vanguardistas, como acabamos de señalar, entre ellos miembros del Nuevo Cine checo.

Tras conocer los rasgos del fenómeno internacional de los “nuevos cines” y realizar un recorrido por algunas de las Nuevas Olas más significativas señalando aquellos puntos en común con la *Nova Vlná*, podemos ya introducirnos en la cinematografía checa y proceder al estudio del movimiento.

4º Capítulo: La Nova Vlná

- Antecedente inmediato: La Primera Ola

Como quedó señalado en el apartado dedicado a la tradición cinematográfica checa, las estrictas imposiciones del Partido Comunista comenzaron a relajarse tras la dura crítica de Krushev a la figura de Stalin en 1956. Un nuevo periodo más aperturista se inició respaldado por las quejas denunciadas en el II Congreso de Escritores checos sobre las doctrinas estalinistas en materia cultural, es decir, sobre las pautas del realismo socialista. A la protesta se unió también el movimiento estudiantil, cuyas manifestaciones fueron una constante generalizada en todo el continente europeo. En este contexto, algunos cineastas checos comenzaron a marcar distancias con la estética empobrecida del realismo socialista. Serán ellos, un grupo al que se ha denominado Primera Ola, los que asentarán las bases que propiciarán el nacimiento de la *Nova Vlná*.

Forman parte de este grupo miembros de la primera generación de graduados de la *FAMU* como Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Peter Solan, Jaroslav Kucera y Štefan Uher. Pero como señala Peter Hames (2005), alrededor de la otra mitad del grupo eran ya demasiado mayores para haber pasado por la *FAMU* y entre estos nombres se encuentran František Vlácil, Ladislav Helge, Ján Kadár o Zbynek Brynych. Todos estos cineastas debutaron a finales de los cincuenta, excepto Kadár, cuya ópera prima *Katka* fue rodada en 1950. Dicha obra, realizada en su Eslovaquia natal, le supuso la expulsión de la industria eslovaca porque –como afirma el propio Ján Kadár– “el film no era suficientemente nacional”¹⁷.

Estos cineastas realizaron películas “radicalmente opuestas a la estética y temática del realismo socialista” (p. 26) tal y como explica Ballester (2007). Este autor enumera algunos de los films destacables de esa última etapa de los cincuenta; *Zizkovská romance*, 1957 (Un romance de Zizkov) y *Pet z miliónu*, 1958 (Cinco entre un millón) dirigidas por Zbynek Brynych, o véase otros ejemplos como *Zárijové noci*, 1957 (Noches de septiembre) y *Touha*, 1958 (Deseo) de Vojtěch Jasný. Éstas y otras películas

¹⁷ Palabras recogidas en la obra de Peter Hames (2005), p. 36. Fuente original en Liehm, Antonin J. (1974) *Closely Watched Trains: The Czechoslovak Experience*. New York, Internacional Arts and Science Press, p.401.

de los autores agrupados bajo la llamada Primera Ola difieren de los anteriores en que el protagonista ya no es colectivo, como marcaba el canon estalinista, sino que cobra protagonismo y se enfrenta a una realidad que deja de estar idealizada.

Pero estos avances fueron aplastados por los acontecimientos que tuvieron lugar en Banská Bystrica. Recordemos que en 1957 Novotný asumió la presidencia y entre sus objetivos se encontraba el de reprimir cualquier intento que se desmarcase de las directrices llegadas de Moscú. Durante estos años, a pesar de la supuesta relajación de las normas después de la intervención de Kruchev en el Congreso, la censura y los ataques a la industria cinematográfica no desaparecieron. La mayor de las represiones tuvo lugar durante la Conferencia sobre el cine checo y eslovaco celebrada en Banská Bystrica en 1959. Fecha que viene señalada en los textos de Ballester (2007) y Hames (2005) (p. 28 y p. 21 respectivamente).

Independientemente del año exacto, lo que nos concierne tiene que ver con la censura que allí se estableció. En la Conferencia se prohibieron la mayoría de los films críticos con el realismo socialista que se habían realizado durante los años previos y se cambió la dirección en los principales estudios de cine (Barrandov). Tres películas fueron especialmente las que sufrieron las consecuencias; *Tři přání*, 1958 (Tres Deseos) de Kadár y Klos, *Zde jsou lvi*, 1959 (Hic sunt leones) de Václav Krška y *Konec jasnovidce*, 1959 (El final de la hechicera) de Ján Rohác y Vladimír Svitáček. Todas ellas son prohibidas y otras como *Zářijové noci*, 1957 (Noches de septiembre) de Vojtěch Jasný y *Škola otců*, 1957 (Escuela de padres) de Ladislav Helge, fueron según Hames (2005), también prohibidas (p. 35), aunque prestando atención al estudio de Ballester (2007), éstos dos últimos films sólo fueron duramente criticados (p. 28). Los ataques no sólo incluyeron cineastas sino también escritores. Para todos ellos supuso un fuerte revés en sus carreras profesionales.

El intento reformista así como la consolidación de la Primera Ola como grupo se deshizo por completo. La revisión y destrucción de las nuevas prácticas artísticas por parte del Gobierno se debía a la tendencia palpable que se venía registrando en el panorama cultural de abandonar las pautas del realismo socialista. Dicha tendencia se producía de forma gradual pero cada vez con mayor decisión. Sin embargo, como apunta Ballester (2007):

“El ataque lanzado en Banská Bystrica tiene un impacto de breve duración y es incapaz de evitar que la estética del realismo socialista sea abandonada gradualmente.” (p. 29)

Como quedó reflejado cuando analizamos el contexto histórico de Checoslovaquia, en 1960 se promulgó una nueva constitución y la tensión se fue poco a poco reduciendo a medida que se incrementaba la tolerancia. Como señala Kieran Williams en *The Prague Spring and its Aftermath* “no había ya necesidad de fomentar una atmósfera de vigilancia y odio.” (p. 7)

El movimiento de renovación fílmica volverá a surgir con fuerza en 1963, encabezado ya por la llamada Segunda Generación de la *FAMU*, es decir, los principales representantes de la *Nova Vlná*. La Primera Ola queda entonces definida como el movimiento precursor de éste último. Nos gustaría enfatizar el hecho de que la Primera Ola no llegó a constituirse como un grupo con identidad propia ya que las condiciones histórico-políticas del país la frustraron antes de que pudiera prosperar. De nuevo comprobamos como ciertamente la cinematografía checa es indisoluble de su contexto histórico.

La temática y el estilo que desarrollaran los miembros de la *Nova Vlná* se interrelaciona e incluso solapa con el trabajo iniciado por los directores de esa Primera Generación mencionados a lo largo de este apartado. Uno de los mejores ejemplos es el de Elmar Klos y Janos Kadar, que aunque pertenecen a una etapa anterior a la nueva generación de la *Nova Vlná*, su film *La tienda en la Calle Mayor* (1965), es una de las obras más relevantes vinculadas a este movimiento (más adelante dicha obra será estudiada en profundidad).

Finalmente, antes de comenzar con el análisis del Nuevo Cine checo, consideramos pertinente detenernos en un autor perteneciente a la Primera Ola, el eslovaco Štefan Uher, y en concreto en su film *Slanko v sieti*, 1962 (Sol en la Red), debido a la enorme inspiración e influjo que supuso su estreno para los miembros de la *Nova Vlná*.

Son bastantes los autores que coinciden en la importancia de la obra señalada. En palabras de Ángel Quintana (1995):

“Una de las obras claves en el nacimiento de la *Nova Vlná* fue *Slanko v sieti* (1962) de Štefan Uher. (...) Este film no tardó en convertirse en el punto de partida de una renovación cinematográfica y artística mucho más amplia.” (p. 194).

Una afirmación tan rotunda no deja lugar a dudas. De igual forma opina F. J. Zubiaur (1999), quien afirma que dicho film alienta en particular la inspiración de los jóvenes realizadores (p. 390). César Ballester (2007) marca incluso el nacimiento del Nuevo Cine checo con el estreno de esta obra (p. 30). El film, basado en la novela de Alfonz Bédnar, se centra en la compleja relación entre la política y la cultura en un país bajo la influencia totalitarista. Para lograr este objetivo, Uher se introduce en la vida interior de los personajes y pone de manifiesto las dificultades comunicativas, algo que se aleja radicalmente de la perspectiva del realismo socialista. Además, el film rompe con el estilo tradicional narrativo, que como ya vimos, era uno de los requisitos de las pautas soviéticas.

Peter Hames (2005) reconoce nuevamente el mérito de tal producción porque sirvió para abrir el camino de nuevas propuestas que se desarrollarían a lo largo de la década de los sesenta. Uher se anticipó a los *debuts* de Forman, Chytilová y Jireš, miembros que, como veremos en el siguiente apartado, son claves dentro del Nuevo Cine checo. Al examinar este film, se hace notar el enorme atrevimiento formal por parte del autor. Y es que la innovación en la estructura es radical, el cineasta crea una atmósfera perfecta para el desarrollo de la subjetividad y la metáfora visual. Hames (2005) incluye una cita con las palabras del propio Uher quien dice que “es necesario expresarse de acuerdo al tiempo en el que se vive” (p. 50).

Una vez explicados algunos de los factores previos más relevantes, tanto de la propia historia de Checoslovaquia, como de su tradición cinematográfica, es momento sin más dilación de adentrarse en el punto cardinal de esta investigación: La *Nova Vlná*.

- La Nova Vlná: Definición del movimiento, rasgos identificadores, análisis temático, estilístico y técnico.

De que la *Nova Vlná* o el Nuevo Cine checo es un movimiento no nos cabe duda, aunque haya sido muchas veces olvidado, especialmente en países como el nuestro. Sin embargo, cabe plantearse numerosas cuestiones acerca de su propia identidad, por ejemplo cuáles son los rasgos que lo definen, quienes sus principales miembros o qué obras pueden valorarse como aportaciones significativas en la historia de la cinematografía. El estudio sistemático de las películas se realizará más adelante por lo que ahora centramos nuestra atención en lograr acercarnos a las cualidades que definen el movimiento.

J. L. Sánchez Noriega (2003) hace un estudio global de los “nuevos cines” dentro del contexto europeo señalando que éstos “surgen entre finales de los cincuenta y los sesenta básicamente como resultado de las circunstancias históricas (...) o de estrategias deliberadas en orden a renovar los cines nacionales (...)” (p. 263) para subrayar de nuevo que “los nuevos cines son un movimiento histórico y nacional, además de estético” (p. 264).

A lo largo de esta investigación, la vinculación con el contexto histórico en el caso de la *Nova Vlná* ha podido observarse en repetidas ocasiones. Otros de los rasgos que implica el concepto de movimiento es el carácter intencional del mismo. Éste viene a menudo atestiguado por un manifiesto donde se señalan las metas comunes del grupo así como una cierta unidad temática y técnica. La *Nova Vlná* carece de esto último, es más, los propios autores no tenían el sentimiento de pertenencia a un grupo o movimiento concreto, sin embargo entre ellos primaba ante todo una intención común: romper con las pautas del realismo socialista y abrir nuevas vías de creación artística.

En un marco político, social y económico mucho más favorable que en las décadas precedentes, la Segunda Generación *FAMU* se preocupó de mejorar la cinematografía de su país abogando por la libertad de expresión y el derecho a la innovación. En aquella época, las películas fueron bien recibidas por el público y la crítica internacional, tanto que como confirma Román Gubern (1989) refiriéndose al cine checo “a partir de 1960 se produjo una deslumbrante eclosión que en 1966 cristalizaría

con 26 premios obtenidos por sus largometrajes en los festivales internacionales, y 41 por sus cortometrajes.” (p. 388). Aunque las fechas mencionadas por el autor no se ajustan exactamente a lo que oficialmente se ha determinado como la vida de la *Nova Vlná*, de 1963 a 1968, las cifras demuestran igualmente el éxito y la expansión de los films checos por aquella época (recordemos que *La tienda en la Calle Mayor* de Kadár y Klos ganó el Oscar en 1965 y *Trenes rigurosamente vigilados* de Menzel se lo llevó en 1967).

Otro de los factores claves a tener en cuenta en el nacimiento del movimiento fue el deshielo cultural que se produjo también en el ámbito literario; la poesía, la novela, el teatro experimental y el ensayo filosófico. Las obras de autores como Bohumil Hrabal, Franz Kafka o Milan Kundera ejercerán un enorme influjo en el ámbito cinematográfico (muchas de las películas serán adaptaciones literarias). Ese “humus cultural” –tal como lo califica Sánchez Noriega (2003), (p. 469)–, al que queda ligado el origen de la *Nova Vlná* es muy significativo y será objeto de estudio en el siguiente apartado.

Uno de los puntos de interés de la investigación es conocer a los miembros del movimiento. Tal interés deviene en que a través de la contrastación de fuentes, prestando atención a las españolas para observar el estado de la cuestión en nuestro país, podremos conocer la diversidad de criterios y opiniones que existe sobre una misma cuestión. A veces esta disparidad sirve para conocer las diferentes perspectivas de estudio que los expertos han elegido para abordar la Nueva Ola checa.

J. L. Sánchez Noriega (2003) señala que:

“La *Nova Vlná* agrupa a cineastas que quieren hacer un cine más personal y al margen de las estructuras burocráticas. Se caracteriza por la contestación frente al sistema establecido, la apología del individualismo, cierto escepticismo ideológico y antropológico y los tratamientos irónicos. Al igual que en el resto de los nuevos cines, se hacen películas que abordan la vida cotidiana, los conflictos generacionales, la temática juvenil y la moral personal frente a las convenciones sociales” (p. 469).

Asimismo, el autor señala como principales representantes a Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel y Jan Němec. Menciona de ejemplo también otros nombres como Jiří Trnka, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Ján Kadár y Vojtěch Jasný.

Continuamos con otros autores con el fin de poder después establecer comparaciones entre ellos y obtener las conclusiones pertinentes. F. J. Zubiaur (1999) hace referencia a la *Nova Vlná* como “la salida en 1963 de un grupo de graduados inconformistas de la *FAMU* –Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jan Němec, Jaromil Jireš y Miloš Forman– que impulsarán un cambio de rumbo en el cine checoslovaco”. (p. 389). En su obra el autor también hace referencia a Schorm, Passer y Kadár.

Román Gubern (1989) divide a los miembros del cine checo de los sesenta en dos corrientes distintas; mientras que Forman, Menzel y Passer quedan dentro de la tendencia de corte realista, Chytilová, Němec, Juráček y Jan Schmidt se asocian con el universo del absurdo y la representación de un cine opresivo y angustioso (p. 388).

Ángel Quintana (1995) explica que los “nuevos cines” no fueron un hecho generalizado en la Europa comunista ya que en muchos países no puede identificarse un grupo de cineastas con intención de renovar su cinematografía nacional. En aquellos países donde sí se produjo una cierta ruptura, muchas veces no existía el sentimiento de grupo. Quintana señala la *Nova Vlná*, junto con el Nuevo Cine húngaro, como los ejemplos más cercanos a la idea de movimiento a pesar de sus muchas contradicciones. Como vemos, el argumento de este autor reafirma la identidad de la *Nova Vlná* como un movimiento independiente (p. 190). El autor incluye como representantes muchos de los cineastas hasta ahora nombrados y añade un nuevo nombre en la lista, Karel Kachyňa, que más adelante argumentaremos si conviene o no inscribirlo dentro del movimiento.

En relación a esto, son interesantes las palabras de Doménech Font (2002), quien subraya que los criterios de unidad generacional y rebeldía no son suficientes para acreditar un movimiento compacto. Considera la *Nova Vlná* como un grupo, aunque frágil, y explica que su relativa homogeneidad no proviene ni de la idea generacional, nacidos todos ellos entre 1925 y 1935, ni de las similitudes de funciones comunes como la lucha contra las imposiciones políticas (p. 53).

Breve es el espacio dedicado a la *Nova Vlná* por Mark Cousins (2005) a pesar de que reconoce el gran dinamismo de la filmografía checa durante los años sesenta. El autor únicamente menciona a Forman, Chytilová y Menzel como los autores más representativos sin detenerse en ningún otro miembro (p. 303).

Más breve todavía es la atención que dedica J.M. Caparrós Lera (2003) en su capítulo sobre el cine del deshielo en los países del Este y la URSS. El autor no hace referencia a la *Nova Vlná* como tal, simplemente señala a autores significativos del cine checo antes de 1968; Forman, Němec, Chytilová, Juráček y Menzel, y nombra como ejemplo algunas de sus obras. Incluye a Jiří Trnka, cineasta importante pero con una característica peculiar que explicaremos más adelante.

No son muchas más las referencias bibliográficas en español que podemos encontrar sobre la *Nova Vlná*, en ellas se aprecia la diversidad de opinión y la reducida información disponible. Dos excepciones existen en dicho argumento, dos de los pilares de esta investigación; la obra de César Ballester (2007) y *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos: 1955-1975*. Veamos qué criterios emplean estas obras para definir a la generación de la Nueva Ola checa.

Tal como quedó referido en el apartado de metodología, resulta interesante el enfoque elegido por Ballester (2007) para el estudio de los cineastas del movimiento ya que atiende a la desaparición del plano máster en sus obras. En primer lugar define a sus miembros bajo el siguiente criterio:

“(...) considero como directores de la Nueva Ola, aquellos que, tras estudiar en la *FAMU* a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, dirigieron su primera película durante la primera mitad de la década de los años sesenta. Éstos son: Hynek Bočan, Věra Chytilová, Miloš Forman, Pavel Juráček, Antonin Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer y Evald Schorm” (p. 46).

Añadiendo dos nombres nuevos; Hynek Bočan y Antonin Máša, comprobamos que para Ballester la vinculación a la escuela de cine de Praga es un hecho fundamental. El interés mencionado radica en el rasgo que atribuye como característico a la *Nova Vlná*,

es decir, la concentración de escenas sin planos máster que aparecen en sus films¹⁸. No es que estos cineastas fuesen los primeros en hacerlo, lo vimos ya en los directores rusos experimentales de los años veinte (Pudovkin o Vertov), pero para Ballester es el rasgo diferenciador del movimiento con el resto de “nuevos cines” que se dan en el mismo periodo. Al ser ésta una característica técnica será más tarde estudiada cuando abordemos el análisis fílmico.

Por su parte, en la obra *Vientos del Este* se profundiza en la especial contribución al cine checoslovaco de Forman, Passer y Menzel. Se incluye también un diccionario de directores que atiende las figuras de Chytilová, Jireš, Němec, Schorm, Kadár y Klos. Éstos dos últimos vienen definidos como “cineastas sólo tangenciales al nuevo cine checo” (p. 82). Esto se explica porque ambos pertenecen ciertamente a la generación anterior pero muchas de sus obras se inscriben dentro del apogeo de la *Nova Vlná*. Como novedad encontramos el nombre de Juraj Jakubisko, además corroboran la importancia de Mása que ya apuntaba Ballester (p. 106-7, 257 y 294).

Aunque podemos afirmar la identidad propia del movimiento, tenemos ya una idea aproximada de los autores y algunas de sus características más relevantes, para poder concretar se hace necesario proseguir la búsqueda en la bibliografía extranjera.

La figura de Antonin Mása como representante de la Nueva Ola queda confirmada con la obra de Alistair Whyte (1971), (p. 124). Atendamos ahora al argumento de Dina Iordanova (2003):

“La Nueva Ola Checoslovaca está asociada al trabajo de directores como Forman, Jasný o Passer, a actores como Vlastimil Brodsky y Jana Brejchová, guionistas como Ester Krumbachová y Jaroslav Papoušek. Lo más importante que define a este grupo es su estilo concreto” (p. 96).

En referencia a ese estilo, el autor reconoce que los films de la Nueva Ola checa cubren una amplia gama de estilos, incluyendo el surrealismo, el dadaísmo, la representación de un mundo de fantasía y magia, etc. Sin embargo, existen elementos unificadores, siendo los más importantes: el tratamiento de temas contemporáneos, la ironía (a

¹⁸ Con la excepción de Masa que utiliza técnicas de montaje clásico.

menudo rozando el absurdo), las técnicas de montaje vanguardista y la atención al detalle psicológico (p. 97).

Tras analizar todas estas fuentes, puede apreciarse con facilidad que la *Nova Vlná* queda definida en función del autor elegido. Es cierto que existen unas líneas comunes, pero a la hora de incluir o dejar fuera a los miembros que la formaron no es fácil llegar a un criterio único. Se demuestra así la propia indefinición que caracteriza a la *Nova Vlná*, que aunque no dudamos de su identidad como movimiento, éste varía dependiendo de la perspectiva de estudio. Conviene señalar algunas precisiones antes de continuar.

Aunque fuentes divulgativas de prestigio como la obra de Sánchez Noriega (2003) incluyen a Jiří Trnka en la *Nova Vlná*, esta investigación utilizará el criterio de obras más específicas que se han dedicado por completo al estudio del cine checoslovaco. Jiří Trnka fue una de las grandes figuras en el mundo de la animación, campo en el que la industria cinematográfica checa ha destacado siempre. Como fue anunciado en la metodología, el cine de animación no entra dentro del objeto de estudio precisamente porque puede separarse por completo de la *Nova Vlná*. La obra de Jiří Trnka es uno de los mejores ejemplos de la calidad artística del cine checo en dicha modalidad, especialmente en la década de los cincuenta, pero no existen elementos que permitan vincularle como miembro del Nuevo Cine checo, es más, los autores de este movimiento no se dedicaron al cine animado. La no presencia de este nombre en la obra de Ballester y Hames como integrante de la *Nova Vlná* (además de otros autores ya citados) corrobora este argumento. En el caso de J. M^a Caparrós Lera (2003), aunque menciona a Trnka, lo hace como un ejemplo del esplendor del cine checo y no como miembro de la Nueva Ola.

Tampoco incluiremos a Vojtěch Jasný como hacen Noriega y Alistair Whyte. La razón de ello es que Jasný pertenece a la Primera Ola, a la Primera Generación de la *FAMU*, al igual que Karel Kachyňa o Štefan Uher, como ya vimos en el apartado anterior. Es cierto que las influencias entre este autor y la Segunda Generación son rotundas, incluso pueden solaparse técnicas y temáticas, pero no por ello conviene integrarlo como miembro representante de la *Nova Vlná*.

Por último, y para concluir con la discusión de la identidad de los integrantes del movimiento, prestamos atención a Peter Hames (2005), cuya obra puede ser considerada como una de las más significativas de este estudio. El autor clasifica según dos tendencias a los distintos miembros; de influencia realista Jireš, Schorm, Bočan, Forman, Passer y Papoušek y de tendencia experimental o de fantasía Juráček, Menzel, Němec, Chytilová y Herz. Incluye también otros muy influenciados, por ejemplo Máša. Comprobamos como esta lista es más amplia que la que ofrecía Ballester.

No se trata de poner límites a aquello que por su naturaleza carece de ellos. Recordemos que fue un movimiento que no tuvo conciencia grupal, ni manifiesto, si ellos mismos no dieron una lista de nombres ¿cómo vamos a hacerlo nosotros? Se ha tratado de recoger las conclusiones a las que después de sus correspondientes investigaciones han llegado todos estos autores citados. No es un proceso éste de anulación sino de complementación. La investigación más rica es probablemente la ofrecida por Peter Hames pero dadas las limitaciones bajo las que se encuentra esta investigación (geográfica y posibilidad de visionar los films), haremos una selección representativa de autores que nos permitan, a través de sus obras, acercarnos a los rasgos que identificaron y definieron el movimiento. De esta forma, los cineastas elegidos que más tarde analizaremos son: Chytilová, Passer, Forman, Němec, Kadár y Klos.

Vistos los nombres, atendamos a las fechas en las que se inscribe el movimiento. Esta tarea resulta más sencilla porque la mayoría de las fuentes bibliográficas señaladas anteriormente sitúan la vida de la *Nova Vlná* de 1963 a 1968 (Doménech Font o Mark Cousins por ejemplo). No hay duda acerca de su final ya que viene marcado por la invasión de los tanques en Praga en agosto de 1968. Algo más de controversia existe en torno al momento de su nacimiento, normalmente considerado éste a partir del estreno de *Konkurs / Concurso* (1963) de Miloš Forman. Así lo señalan Fran Benavente y Santiago Fillol en *Vientos del Este* (p. 106). Hames (2005) corrobora dicho argumento añadiendo también los debuts de Chytilová y Jireš con *O necem jinem*, 1963 (Algo diferente) y *Krik*, 1963 (Grito) respectivamente, así como otra obra de Forman en el mismo año: *Černý Petr*, 1963 (Pedro el negro), (p. 78). Este autor y Ballester se encargan de recordar la influencia que tuvo la obra *Sol en la red* de Štefan Uher, como ya vimos en el apartado dedicado a la Primera Generación.

Cabe citar en este momento otras obras influyentes que ayudaron a asentar las bases de lo que poco después desarrollaría la *Nova Vlná*. Películas como *Az Prijde Kocour*, 1963 (Un día, un gato) de Vojtěch Jasný o *Holubice*, 1960 (Paloma) de František Vlácil, marcaron un punto de partida a través de sus innovaciones técnicas y estructurales. La obra de Jasný es una alegoría fantástica llena de sutiles críticas cuyos efectos especiales recuerdan al proyecto teatral de Alfréd Radok *Laterna Magika* (La linterna mágica). La vinculación de este último título con la *Nova Vlná* será tratada en el siguiente apartado¹⁹. La calidad artística de la película de Vlácil se debe en buena parte a la participación de Jan Curik como director de fotografía, quien logra un uso simbólico de la luz, creando efectos expresivos y lirismo visual. La experimentación plasmada en *Holubice* prepara el camino de la Segunda Generación de la FAMU, y el mismo Curik trabajará con algunos de sus miembros más representativos; Chytilová, Juráček, Schorm y Jireš entre otros, con éste último realizará un espléndido trabajo en *Valerie a týden divu / Valeria y la semana de los milagros* (1970)²⁰.

Una vez tenidos en cuenta los precedentes señalados concluimos la cuestión cronológica que veníamos explicando con el argumento de Ballester (2007):

“El llamado ‘milagro’ del cine checoslovaco comienza con el estreno de *Slanko v Siete* (El sol en la red, 1962, basada en la novela de Alfonz Bednár), del eslovaco Štefan Uher, seguido de las películas de Chytilová *U stropu je pytel blech* (Hay un saco de pulgas en el techo, 1962) y *O nicem jinem* (Hablemos de algo diferente, 1963) y de Forman *Konkurs* (Concurso, 1963) y *Černý Petr* (As de picas)” (p. 30).

Por tanto, el inicio de la *Nova Vlná* no es un momento concreto sino que se sitúa a lo largo de 1963 con la irrupción del estreno de las obras de Chytilová y Forman, así como también, el debut de Jireš que apuntaba Peter Hames.

¹⁹ Influencias literarias y teatrales, importancia de las adaptaciones.

²⁰ Para profundizar algo más sobre este tema, la obra *Making pictures: a century of European cinematography* (2003), ofrece un análisis del trabajo que realizó Curik y de su aportación concreta en *Holubice* (p.260).

Este surgimiento vino acompañado de enormes deseos por parte de los cineastas de renovar la cinematografía checa y superar las limitaciones que venían impuestas con la doctrina del realismo socialista. En definitiva, un nuevo intento de proseguir con el camino iniciado por cineastas como Kadár y Klos, Jasný o Krška, cuyos films habían sido unos años antes duramente criticados y censurados en la Conferencia de Banská Bystrica²¹. Ese fue el momento en el que la Primera Generación moría antes de nacer. Daniel Frantisek (1983), teniendo en cuenta este contexto, hace una anotación interesante diciendo que la Segunda Generación, casi ya íntegramente salida de la FAMU, llegó con menos ilusiones y de una forma más discreta y cauta al ver cómo a esos cineastas pioneros (muchos de ellos profesores suyos en la FAMU) les habían aplastado con la censura, incluso a veces prohibiéndoles volver a rodar de nuevo (p. 52).

Atendiendo a las características que definen el nuevo cine checo, tanto a nivel de contenido como técnico, se observan patrones muy próximos con el resto de “nuevos cines” que surgen en el continente europeo a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Como ya vimos, esta explosión de “nuevos cines” se produce a nivel internacional, pudiéndose encontrar ejemplos también al otro lado del Atlántico, como el caso del *Underground* americano. Las Nuevas Olas configuran la modernidad en el ámbito cinematográfico gracias a una nueva forma de entender el cine. Quedando ya señaladas desde una perspectiva general las características de estos movimientos, lo que nos interesa ahora es analizar de forma individual aquellos rasgos que permiten identificar y definir el Nuevo Cine checoslovaco.

Téngase presente que nuestro objetivo ahora es proporcionar una visión de conjunto sobre la *Nova Vlná* ya que más adelante, en el momento de analizar las películas seleccionadas, podremos profundizar sobre los temas más representativos y las distintas técnicas que emplearon los cineastas para reflejarlos en la pantalla.

Sirva como introducción para singularizar la *Nova Vlná* la descripción que Fran Benavente y Santiago Fillol realizan sobre ella en *Vientos del Este*:

“(…) una nueva ola que frecuentó, como ninguna otra en el cine del Este, terrenos vecinos a los del resto de Europa, que auscultó las pasiones de los

²¹ Ver apartado dedicado a la Primera Ola, (p.54).

espíritus juveniles, el conflicto generacional, la apertura a lo real, la contaminación documental, la urgencia del trazo fílmico, el pulso contemporáneo de una sociedad en transformación. Y para ello debió abrirse a cuerpos nuevos, a velocidades desconocidas; tuvo que agujerear el relato, deshilar la narración, impugnar la tradición y situarse ante la ley” (p. 106).

Apuntes como este permiten introducirse en las tendencias que marcan la impronta de la *Nova Vlná*. En cuanto a la temática, de nuevo el contexto histórico-político y social será una de las claves que expliquen los contenidos desarrollados por los jóvenes cineastas. A pesar de la sombra soviética, cierto aperturismo proporcionó un clima de libertad que permitió a los cineastas desarrollar una temática que satisfacía las inquietudes del momento en el que vivían. Las preocupaciones se dirigieron hacia lo cotidiano, la realidad del entorno, pero ya no una realidad inventada por la visión edulcorada e ideológica del realismo socialista, sino tal y cómo la mirada del cineasta la percibía. Para ello se emplearán técnicas documentalistas, elemento heredado del Neorrealismo Italiano. Forman, Passer y Papoušek son probablemente los directores donde se aprecie una mayor inclinación realista. El hecho de interesarse por las experiencias del día a día y llenar las imágenes con los problemas cotidianos que marcaban el ritmo de vida de la sociedad checa puede entenderse como un progreso evolutivo y como el rechazo a la doctrina realista socialista.

Estas ideas se observan con claridad en *Concurso* de Forman, donde los dos medimétrajes que componen el film, corresponden a imágenes documentales que se introducen en la vida de los jóvenes checos. Es precisamente la juventud uno de los focos de atención no sólo de Forman sino de la mayoría de los miembros de la *Nova Vlná*. Se da así un protagonismo a una parte de la sociedad que había sido marginada por cineastas más veteranos. Comienzan a retratarse los sueños, las frustraciones y los problemas juveniles desde una perspectiva sincera y personal. Veámos algunos ejemplos: *Lásky jedné plavovlásky / Los amores de una rubia* (1965) de Forman tiene como protagonista a una joven trabajadora checa, dos adolescentes (Marie I y Marie II) tienen el papel central en *Las Margaritas* de Chytilová, *Skarivanci na niti / Alondras en el alambre* (1969-1990) de Menzel describe la historia de amor de dos jóvenes prisioneros y *Trenes rigurosamente vigilados* de éste mismo autor se estructura entorno a la vida del joven aprendiz a ferroviario Milos. Sirva este último ejemplo para observar

como la iniciación sexual y sentimental es otro de los temas recurrentes. En este caso Menzel ofrece un relato biográfico haciendo hincapié en las dificultades sexuales y las dramáticas consecuencias de los fracasos en estas primeras experiencias. Relacionado con ello, la incapacidad de expresar sentimientos y los desequilibrios afectivos serán también temas habituales.

En estos relatos sobre la adolescencia y la juventud se incluye por lo general el cuestionamiento del concepto tradicionalista de la familia, se critica el autoritarismo y la incomprensión de las generaciones adultas hacia esa nueva juventud que se desarrolla en el marco de los sesenta. Esta idea se observa perfectamente en las secuencias finales de *Los amores de una rubia*, cuando la protagonista está en casa de los padres del joven pianista del que se ha enamorado.

Continuando con la crítica, el sistema político tampoco se libra de ella. Muchos films reflejan la destrucción de las ilusiones por parte de un sistema totalitario, así como sus carencias o su ineptitud ante determinadas cuestiones. *¡Al fuego bomberos!*, la última película de Forman antes de exiliarse, es una sátira sobre el sistema comunista, una crítica llena de ironía sobre el funcionamiento del propio gobierno y el orden social impuesto. Esta alegoría política entró en la lista de películas “prohibidas para siempre” en 1973 durante el proceso de normalización. Y es que a pesar de que se esperaba que los cineastas cumplieran con su deber de artistas socialistas, éstos no se reprimieron a la hora de rebelarse contra el sistema, eso sí, siempre bajo imágenes metafóricas que no despertaran la rabia de los censores. Monterde, Riambau y Torreiro (1987) en su estudio sobre los “nuevos cines” respaldan esta idea afirmando que:

“(…) al hablar en presente de las nuevas situaciones históricas (…) la metáfora sustituye habitualmente a la denuncia y se hace evidente el compromiso económico de los nuevos realizadores con una protección estatal que controla rigurosamente la implantación de una nueva moral social” (p. 26).

Si bien es cierto que a comienzos de los sesenta el clima opresivo se había reducido en el ámbito artístico con la llegada de Dubček al poder, no ocurrió lo mismo en otros ámbitos de la sociedad. Ángel Quintana (1995) explica como en este periodo la libertad artística y cultural, que se dio en países como Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia,

provocó tensión con la burocracia dogmática que existía dentro de la estructura política. El autor menciona una consideración muy interesante que debe ser tomada en cuenta:

“La liberación de la actividad cultural suplió la falta de una vida civil libre. La sociedad empezó a tomar conciencia de su situación y utilizó la cultura como elemento de liberación. Fue en esos años cuando el cine entró en conflicto permanente con la política cultural oficial.” (p. 189).

Entendemos por tanto el cine como un medio para suplir las carencias de libertad de la propia sociedad checa. Los cineastas no desaprovecharon esta modalidad artística para reflejar los defectos del régimen en el que vivían. Ciertas limitaciones impuestas les obligaron a desarrollar la creatividad, consiguiendo trabajos de calidad llenos de ironía.

Una de las formas de protestar contra el realismo socialista es realizando una temática personal e individual. Ya explicamos como en dicha doctrina el colectivo se proclama como protagonista modélico, la identidad es plural y no individual. Por este motivo, la mejor forma que los cineastas encuentran de luchar contra la masa es concentrando toda la atención en el individuo. La subjetividad que adopta el lenguaje cinematográfico deviene en gran medida de la influencia literaria, ámbito donde a mediados de los cincuenta, los escritores comenzaron a desarrollar la experiencia subjetiva en la narración. Debido a los fuertes vínculos que mantienen estas dos artes, el siguiente apartado se dedicará a estudiar más de cerca las influencias literarias en el Nuevo Cine checo, atendiendo por ejemplo a la Generación del 56.

Dicha tendencia a la subjetivización se observa en películas como *Trenes rigurosamente vigilados* de Menzel donde conocemos el mundo a través del universo de su frágil protagonista Milos. Son los ojos de Marie I y II en *Las Margaritas* de Chytilová quienes presentan al espectador su particular visión de entender el mundo. Lo mismo ocurre en *La tienda en la Calle Mayor* de Kadár y Klos, en este film la cámara decide seguir al carpintero Tono Brtko y de ese modo retratar todo lo que va sucediendo a su alrededor. Si bien el protagonista a veces no es único, como ocurre por ejemplo en la señalada obra de Chytilová o en *Alondras en el alambre* de Menzel, los directores retratan de forma independiente cada personaje, se detienen en el mundo interior que cada uno lleva

dentro, definiendo sus propias personalidades y eliminando por completo cualquier tipo de rasgo colectivo.

Ese fortalecimiento del individuo se manifiesta en numerosas ocasiones en películas biográficas cuyo protagonista, más próximo a la figura de antihéroe que de héroe, suele ser un personaje marginado por la sociedad que lucha para encontrar su propia identidad en un mundo hostil. Esa búsqueda le llenará de frustraciones y revelará una inestabilidad emocional derivada normalmente de una infancia difícil.

En relación a esta última idea, Monterde, Riambau y Torreiro (1987) se detienen en su obra a explicar como el antecedente de una infancia difícil es un denominador común en los “nuevos cines” europeos y señalan *Černý Petr*, 1963 (Pedro el negro), el primer largometraje de Forman, como ejemplo donde se observa que “los adolescentes comunistas tampoco parecen excesivamente felices” (p. 28). Ballester (2007), en referencia a esta obra, nos recuerda como los temas retratados son los que conciernen al director: “la juventud, el difícil proceso de crecer, de convertirse en alguien, de escoger una profesión, las primeras experiencias sexuales, la tensión con unos padres que no te entienden, etc.” (p. 156).

Es frecuente encontrar también como las relaciones de pareja aparecen llenas de dificultades. *Alondras en el alambre* es un perfecto ejemplo de ello ya que el amor de dos jóvenes prisioneros (condenados a ‘reciclarse’ como comunistas) se ve continuamente frustrado por las circunstancias que les vienen impuestas. En *Amores de una rubia* de Forman, las relaciones sexuales y el adulterio empiezan a tener cabida pero no como pecado, el director ni siquiera emite juicios, simplemente trata de comprender y reflejar las motivaciones de sus personajes, unos personajes muy humanos. Y es que los “nuevos cines” comienzan a liberarse de los prejuicios y tabús sexuales, incluso se llega a cuestionar el matrimonio como institución. Atendamos de nuevo a las palabras de Ballester (2007) sobre este último film:

“*Los amores de una rubia* refleja una sociedad lejos del ideal socialista que la propaganda oficial aseguraba que existía en Checoslovaquia. Ante todo Forman, re-erotiza a la mujer en la figura de Andula” (p. 177).

Este autor, apoyándose en la obra *Questions of Identity* de Robert Pynsent, nos explica cómo la mujer del realismo socialista había sido privada de su erotismo. La representación de la mujer era la de una camarada, una esposa fiel y trabajadora a la que no se le cuestionaba su castidad. El amor erótico o carnal era concebido como algo sucio y el adulterio como una traición, no sólo contra el marido, sino también contra la propia nación.

El tratamiento de la vida amorosa, que habitualmente se enmarca en un microcosmos adolescente, deja también algo de espacio para mostrar las relaciones que se dan entre matrimonios maduros, lo hace Forman por ejemplo en *¡Al fuego bomberos!* y *Los amores de una rubia*. En estos films, a través siempre del sentido del humor y la ironía, el director refleja situaciones profundamente cotidianas donde el aburrimiento o el continuo desacuerdo marcan la vida diaria de matrimonios ya gastados.

Aunque en los “nuevos cines” el presente desplaza el pasado histórico, las condiciones políticas, es decir, el comunismo en el que se desarrollan los “nuevos cines” del Este, predispone más a los artistas a vincular la historia y el cine. Del pasado, la temática más común es la relacionada con la Segunda Guerra Mundial y habitualmente su aparición puede entenderse como el modo que encuentran los artistas de liquidar el pasado nazi y comenzar un camino hacia el futuro. Sin embargo, como señala Monterde (2006), la *Nova Vlná* prestó mucha menos atención a la reciente guerra que el resto de países bajo el dominio soviético. Además, los films que recogen estos hechos, *Demanty Noci*, 1964 (Diamantes en la noche) de Jan Němec, *La tienda en la Calle Mayor* (1965) de Kadár y Klos y *Trenes rigurosamente vigilados* (1966) de Menzel, lo hacen desde una perspectiva cotidiana. Según el autor, la única película cuyo tono es menos distendido es la de Němec, en ella se hace una denuncia al tema del colaboracionismo durante los años de guerra. La película de Kadár y Klos utiliza “una clave mucho más costumbrista y no carente de humor” mientras que la exitosa obra de Menzel “escandalizó por introducir un aire de comedia (sobre los problemas de iniciación sexual de un joven empleado de los ferrocarriles) en el contexto de la ocupación y de la resistencia nazi” (p. 82).

Por tanto, el Nuevo Cine checo apenas volvió la vista atrás, solamente dedicó una escasa atención a la II Guerra Mundial pero empleando un enfoque cotidiano,

incluyendo el humor y con un tono lírico en vez de épico. Nos gustaría recordar que a pesar de que sólo se realizaran esas tres películas en torno a los desastres de la Guerra, la repercusión internacional de las mismas fue enorme. Especialmente los films *La tienda en la Calle Mayor* y *Trenes rigurosamente vigilados* recibieron numerosos premios y fueron aclamados por la crítica cinematográfica en todo el mundo. El reconocimiento llegó hasta Hollywood, estas obras recibieron el Oscar a la mejor película extranjera en 1965 y 1967 respectivamente.

Aunque no se aborde directamente el tema del nazismo y de la contienda, en la mayoría de los films se palpan las consecuencias derivadas de ella. Esto resulta lógico si tenemos en cuenta que los cineastas se preocuparon por reflejar realidad. Las palabras de Monterde, Rimbau y Torreiro (1987) aluden al tratamiento de esta temática por parte de las Nuevas Olas de los años sesenta, algo que como podemos comprobar se cumple también en el Nuevo Cine checo:

“Aunque narcisistas desde el punto de vista de sus problemas psicológicos, los personajes de los “nuevos cines” no son tan exclusivistas como para prescindir de un pasado histórico y de un entorno social que condicionará decisivamente su existencia cotidiana” (p. 236).

Una de las características que distinguen a la obra de la *Nova Vlná* es su tendencia hacia el lirismo, un lirismo subjetivo que dota las imágenes de poesía. La película de Jan Němec, *Mucednici laski*, 1966 (Los mártires del amor), es un gran ejemplo de esta tendencia. Profunda visión poética logra Ivan Passer en *Intimní osvetlení / Iluminación íntima* (1965), obra donde la cotidianidad aplasta cualquier indicio de cuestionamiento metafísico²².

Dentro de los films checos, al lirismo se suma la ironía y, en ocasiones, también la fantasía mezclada con el universo del absurdo. Atendiendo a estos rasgos, algunos autores han tratado de dividir en tendencias o estilos a los miembros de la *Nova Vlná* con el fin de establecer algún tipo de ordenación. Es interesante detenernos en analizar algunas clasificaciones para poder comprender cuales son las líneas dominantes y cómo

²² Esta obra será analizada más adelante en detalle.

la versatilidad y pluralidad de aspectos que definen las obras de los cineastas dan lugar, en más de una ocasión, a confusiones. De nuevo, no se trata de lograr un criterio único o definir límites categóricos, sino de ahondar en el conocimiento de este movimiento gracias al estudio que han realizado los teóricos.

Ángel Quintana (1995) escoge a Evald Schorm –*Kadzy den advahu*, 1964 (El coraje de lo cotidiano), *Návrat ztraceného syna*, 1966 (La vuelta del hijo pródigo)– y Věra Chytilová –*Las Margaritas*, *Ovoce siromu Rasskych jime*, 1969 (Los frutos del paraíso)– como representantes de “una tendencia moralizante de carácter reflexivo” (p.194). El autor asocia a Němec y Passer con el lirismo, y a Forman y Jireš con las tendencias realistas. Quintana explica como Forman se introduce en lo cotidiano y retrata como el amor ideal en el que creen los jóvenes de clase obrera se rompe al enfrentarse a la realidad. Siendo todavía algo más trágico, sus palabras afirman que “Forman introdujo una amarga reflexión sobre la destrucción de las ilusiones por parte de los poderes totalitarios.” (p. 196). Los trabajos de Jireš, *Krik*, 1963 (El grito) o *Zert*, 1968 (La broma), son visiones ácidas de la realidad donde se plantea la incertidumbre del porvenir. Si tenemos en cuenta el contexto político, esta situación puede entenderse como consecuencia de la presión que ejercía el poder sobre los ciudadanos. Finalmente, el autor sitúa la obra de Menzel, *Trenes rigurosamente vigilados*, vinculada al humor y a “un cierto populismo checo” (p. 196).

Hames (2005) nombra a Forman, Passer y Papoušek dentro de una tendencia realista, influenciados por el *cinema-verité* y el Neorrealismo. Además, señala a Chytilová como el autor más interesante desde el punto de vista formal y, a Jireš y Schorm, como principales representantes del lirismo checo. El autor reconoce que el uso de una categoría realista es para facilitar el análisis pero no porque existan categorías rigurosamente definidas²³.

Continuemos con la obra de un autor español, Román Gubern (1989), quien señala que existen dos tendencias principales dentro de la *Nova Vlná*; una de corte realista donde se incluyen Forman, Passer y Menzel y otra que “se nutre del universo absurdo del gran escritor Franz Kafka” (p. 388) con autores como Juráček, Schmidt y Němec. Sin

²³ En la obra de Peter Hames (2005), en capítulo 4 y 5, el lector podrá profundizar sobre estos datos.

embargo, el autor reconoce que dos tendencias exclusivamente no pueden abarcar la diversidad de la obra del movimiento y como ejemplo del amplio registro menciona *Las Margaritas* de Chytilová, obra que califica como original y divertida.

Parece que no está clara la adhesión de Passer y Menzel dentro de la tendencia de corte realista, dependiendo del autor la pertenencia de estos nombres a dicho estilo varía. En *Vientos del Este*, Fran Benavente y Santiago Fillol se detienen en las figuras de Forman y Passer para señalar que en los films de éstos se había observado “La ironía, la poética del absurdo, la apertura documental, la querella musical (...)” (p. 109). Al aludir a “poética del absurdo”, puede parecer a primera vista que incluso el nombre de Forman, que hasta ahora todos los autores han enmarcado en la tendencia realista, tampoco tiene un sitio definido.

Uno de los factores a tener en cuenta es el corpus de films a los que cada autor se refiere. Y es que dependiendo de una u otra película podemos clasificar a los cineastas en distintas tendencias. Es cierto que existen unos rasgos comunes que se repiten en la mayoría de las obras de un mismo autor, pero cada film tiene unas particularidades que lo diferencian del resto y que incluso pueden servir para cambiar a su director de una categoría de estilo a otra. Por ello, resulta más interesante quedarnos con los rasgos más identificativos del movimiento en su conjunto y después, a la hora de analizar cada film, atender entonces a las particularidades del mismo.

En la obra de Peter Hames (2005) se recogen las palabras de Karel Kosik para explicar que en los años sesenta la cultura checoslovaca estaba llena de vitalidad existiendo un rico intercambio entre arte, filosofía y literatura. El común denominador en el que la cultura centraba su atención eran los problemas existenciales y en particular la cuestión ¿Qué es el hombre? Todo ello va a ser recogido por el cine, mientras algunas películas atendieron el interrogante de un modo no realista, otros se decantaron por tendencias realistas²⁴ (p. 24). La idea de Kosik explica la presencia de unos objetivos comunes, aunque después la forma de lograrlos sea distinta dependiendo el autor.

²⁴ La fuente original de las ideas de Kosik se encuentra en A. J. Liehm (1973) *The politics of Culture*. New York, Grove Press.

Algunas de las características que se pueden extender a casi la totalidad del trabajo del Nuevo Cine checo son la ironía y el escepticismo ideológico. La visión de la realidad no es ni optimista ni muy trágica sino que tiende a retratarse de forma sincera y, sobre todo, desde la subjetividad del individuo. Los autores crean una especie de cine subversivo superficialmente apolítico donde se tratan temas existenciales. Un protagonista, normalmente joven e inestable, trata de encontrar su identidad en un mundo difícil. La crítica tiene un gran protagonismo pero viene acompañada de lirismo, humor y emotividad. La burla y la sátira se mezclan con el absurdo dando lugar a situaciones kafkianas²⁵.

Nuevamente acabamos de señalar un elemento literario, y es que Kafka junto con Hrabal y Kundera, fueron probablemente los escritores que más inspiraron a la Segunda Generación *FAMU*. Algunos autores, como Ángel Quintana, hacen una clasificación de los miembros atendiendo precisamente a las relaciones que éstos mantuvieron con la literatura. Antes de conocer el influjo literario que el arte checo tuvo sobre el cine de los sesenta, vamos a dedicar la última parte de este apartado a otras características significativas como son la música, los escenarios y las técnicas de montaje que empleó el movimiento.

La renovación musical que acompaña a esa sociedad nueva que se está gestando en los años sesenta también va ser registrada por los “nuevos cines”, incluyendo la *Nova Vlná*. Dentro del contexto europeo, el jazz pasó a convertirse en un principio más de la nueva forma de entender el cine. Como señalan Monterde, Riambau y Torreiro (1987), a pesar del apogeo del pop y el rock durante esta época, su incidencia fue mucho menor en el ámbito cinematográfico, y mientras la música clásica abunda en las películas, los compositores contemporáneos apenas tienen cabida (capítulo IV, punto primero). En el caso de la *Nova Vlná*, y teniendo en cuenta el aislamiento cultural bajo el régimen comunista, se recogen también las transformaciones que se están dando en el mundo musical. Al ser la generación de los jóvenes la protagonista de la *Nova Vlná*, es consecuencia lógica que al mostrar su entorno los cineastas tomen conciencia también de la música que en esos años está triunfando entre los jóvenes.

25 Este rasgo lo veremos en profundidad en el análisis de *O slavnosti a hostech*, 1966 (La fiesta y los invitados) de Jan Němec.

El mejor ejemplo lo encontramos en *Concurso* de Miloš Forman. Esta película, formada por dos medimetroajes, contrapone por una parte la música popular tradicional y clásica de las bandas de orquesta donde los jóvenes encuentran dificultades a la hora de participar y por otra, el rock que llena la vida de la juventud checa donde la improvisación y la libertad superan todas las reglas. La música pop también contribuyó en el cine checo, sobre todo por influencia teatral.

En cuanto a los escenarios, encontramos una gran diversidad dentro de la Nueva Ola checa. Desde espacios rurales donde se retrata la vida retirada en el campo, por ejemplo en *Iluminación íntima* de Passer, hasta grandes núcleos urbanos como Praga. Como es característico de los “nuevos cines”, hay una predilección por escenarios naturales, tanto exteriores como interiores, así en *Los amores de una rubia*, nos desplazamos desde una enorme fábrica donde trabaja la protagonista hasta el lugar de ocio donde se celebra una gran fiesta. El registro de interiores naturales es muy amplio; por ejemplo en esta última película la cámara se sitúa en la residencia de la protagonista, en la clase, en un apartamento funcional donde vive el pianista con sus padres, en salones de baile, etc. Una estación de ferrocarril, en *Trenes rigurosamente vigilados*, o un comercio, en *La tienda en la Calle Mayor*, son algunos de los escenarios donde se desarrollan los films pero nunca de forma única pues en la mayoría de las películas encontramos diversidad y riqueza de espacios. No olvidamos mencionar espacios diseñados y cuidadosamente contruidos como en *Las Margaritas* de Chytilová, una película donde la experimentación no conoce límites.

Finalmente atendemos a las técnicas de montaje, las cuales son similares a las del resto de cines de vanguardia. Como ya ha sido mencionado con anterioridad, en torno a esta cuestión es muy interesante la hipótesis planteada por César Ballester (2007), autor que ha trabajado exhaustivamente sobre el tema. Recordemos que Ballester identifica a la *Nova Vlná* del resto de Nuevas Olas gracias a un rasgo particular empleado repetitivamente en el montaje: la ausencia del plano máster. Ya hemos visto la importancia de la individualidad como temática del movimiento. La forma cinematográfica de reforzar esa individualidad y alcanzar un mayor grado de subjetividad es situando la cámara en la mirada del personaje. El plano subjetivo, es decir, ver a través de los ojos del personaje, supone la representación opuesta a la

conseguida mediante el plano máster (el cual que implica la máxima objetividad). Esto, según Ballester (2007), tiene consecuencias trascendentes:

“Ciertamente las implicaciones para el director cuando se suprime el plano máster son importantes, ya que no sólo el director emprende una búsqueda de la realidad, sino que el espectador es invitado (...) a unirse al director en esa búsqueda. (...) el espectador no se halla seguro de la naturaleza de la realidad que está observando; el espectador tiene que buscar y crear un todo a partir de las partes que le son mostradas.” (p. 44).

Vemos entonces como la inseguridad del propio personaje, su incertidumbre a la hora de afrontar el futuro en busca de una identidad, es transmitida mediante la selección de determinados planos al propio espectador. El protagonista se enfrenta a un mundo hostil al que debe dar sentido, igualmente el espectador tiene que tratar de dar coherencia a las imágenes fragmentadas de la visión de éste para construir un todo, el lugar donde se está desarrollando la acción. Esta idea la podemos observar en los primeros minutos de *Amores de una rubia*, después de que aparezcan los títulos de crédito con la canción de fondo, los planos que Forman utiliza no nos dejan ubicarnos fácilmente, sólo cuando la conversación entre la protagonista y una compañera ha terminado, se muestran más imágenes del espacio que nos permiten confirmar que estamos ante un dormitorio colectivo de lo que podría ser una residencia femenina²⁶.

Otras características del montaje que pueden observarse son el uso de *flashbacks*, un ejemplo lo vemos en *Amores de una rubia* cuando la protagonista recuerda el encuentro con un guardia forestal, o el montaje en paralelo, utilizado por Forman en *Concurso*. La fragmentación es frecuente, tanto en las estructuras narrativas como en las propias imágenes, el montaje tiende a ser directo, en algunos casos incluso abrupto. La presencia de una autoconciencia estética, algo común con el resto de “nuevos cines”, deja paso a la experimentación formal. La postura más radical en este campo viene de la mano de Chytilová, quien arriesga sin condiciones para crear en *Las Margaritas* un rico

²⁶ Más adelante, cuando realicemos el análisis de los films, veremos como los cineastas son capaces de mostrar por ejemplo la confrontación entre los jóvenes y la autoridad sin emplear el plano máster.

collage de imágenes sin nexos causales ni temporales. En esta obra puede percibirse influencia del *Pop Art*, el *cinema-verité* y el *Underground* americano.

Otro de los recursos empleados es la yuxtaposición de imágenes, que unido al tono lírico de las mismas, contribuye a lograr una tendencia poética y, en ocasiones, también abstracta. Sus iniciativas se ajustan a las renovaciones fílmicas acordes a su tiempo, en paralelo a las vías renovadoras que abren el resto de las Nuevas Olas en todo el mundo.

Por tanto, podemos ver como esa necesidad de reflejar la realidad de la *Nova Vlná* no impide proporcionar una vivencia subjetiva, romper estructuras y experimentar en el campo formal. El documental se combina con el montaje conceptual donde el relato pierde fuerza y las emociones se intensifican porque, si hay algo que se desprende de los personajes del Nuevo Cine checo, es ante todo humanidad. El joven Milos en *Trenes rigurosamente vigilados*, el carpintero Anton Brtko en *La tienda en la Calle Mayor* o los prisioneros en *Alondras en el alambre*, son muestras inequívocas de la enorme empatía y ternura que los protagonistas de la *Nova Vlná* provocan en el espectador.

Centramos nuestra atención a continuación en una de las claves para entender el movimiento, es decir, la fuente de inspiración literaria y teatral que se registra en la obra del Nuevo Cine checo y que ya se ha aludido a ella en repetidas ocasiones.

- Influencias literarias y teatrales, importancia de las adaptaciones

“Cuando Gregor Samsa despertó una mañana de un sueño inquieto, se encontró en la cama convertido en un monstruoso insecto”.

Franz Kafka

Así empieza el relato más conocido de Franz Kafka y no por coincidencia también con una transformación arranca *Las Margaritas*, el segundo largometraje de Chytilová. La directora emplea para iniciar su película el mismo mecanismo que utilizó Kafka, aunque en el caso del film la transformación que llevan a cabo sus protagonistas es deliberada. Los propósitos de ambos artistas son similares. El espectador que observa las alocadas tareas que llevan a cabo Marie I y Marie II se ve inmerso en un discurso reflexivo sobre cuestiones metafísicas, la existencia humana y la sociedad contemporánea. Si Gregor Samsa se despierta convertido en un insecto, las protagonistas de Chytilová toman la decisión de que quieren ser tan mezquinas como el mundo en el que viven y eso las convierte en seres tan absurdos y desubicados como su predecesor²⁷.

Las obras de la *Nova Vlná* están plagadas de huellas literarias y teatrales. Y es que la Segunda Generación de la *FAMU* se enmarca dentro de un contexto cultural amplio que no sólo abarca la renovación fílmica. En la década de los sesenta las artes en su conjunto experimentan un renacimiento que afecta al teatro, la pintura, la música, la novela... La emergencia del teatro del absurdo, el arte abstracto o el *rock and roll*, son elementos que van a moldear las obras cinematográficas de ese periodo. Debido al enorme influjo que la literatura y el teatro ejercieron sobre los trabajos del Nuevo Cine checo, centramos en este apartado nuestra atención sobre estos dos ámbitos artísticos.

Cuando los teóricos explican el fenómeno de la *Nova Vlná* casi siempre mencionan la importancia que tuvo la literatura, incluso cuando la referencia al cine checo no ocupa más que un par de líneas. Hagamos un pequeño recorrido para conocer las palabras de algunos expertos antes de ahondar en los antecedentes.

²⁷ Argumento de Gloria Salvadó en la presentación del DVD *Las Margaritas*, editado por Intermedio, 2006.

Mark Cousins (2005), teniendo en cuenta el contexto internacional del resto de los “nuevos cines” señala que:

“Como en Reino Unido, la literatura desempeñó un papel fundamental en este renacimiento. A principios de la década se descubrieron las novelas satíricas y surrealistas de Franz Kafka, al tiempo que el novelista Milan Kundera y el guionista Jaroslav Papoušek ejercían una buena influencia en los realizadores checos.” (p. 303)

Las palabras de Cousins nos remiten al *Free Cinema* inglés, donde algunos de sus miembros adaptaron las provocativas novelas y obras teatrales de los *Angry Young Men* (jóvenes airados) que incluían a escritores como Shegald Delney, Harold Pinter, Kingsley Amy o Allan Sillitoe. Monterde, Rimbau y Torreiro (1987) señalan Inglaterra como el país de Occidente donde el “nuevo cine” conectó más con un movimiento general de regeneración, donde la nueva literatura tuvo una gran extensión cinematográfica²⁸.

Al detenernos a estudiar conexiones entre ambos movimientos llama la atención la presencia de Miroslav Ondříček, quien trabajó como cámara y director de fotografía en algunos de los trabajos más importantes de la *Nova Vlná*, sobre todo con Miloš Forman (*Concurso*, *Los amores de una Rubia* y *¡Al fuego bomberos!*) pero también con uno de los miembros más representativos del *Free Cinema* inglés: Lindsay Anderson (*Si... y Hombre con suerte*). Esto se debe a la emigración de muchos profesionales de países del Este hacia la Europa Occidental. El estilo de Miroslav Ondříček viajó de un “nuevo cine” a otro y así su huella quedó registrada también dentro del movimiento inglés. Es interesante tener presente las influencias como consecuencia de esta clase de intercambios ya que no sólo viajaban las películas sino también los profesionales (recordemos las difíciles circunstancias políticas en Europa del Este).

Monterde, Rimbau y Torreiro (1987) hacen referencia a los “vasos comunicantes” entre la *Nova Vlná* y los textos literarios con estas palabras:

²⁸ No queremos detenernos más en esta cuestión ya que sobrepasa nuestro objeto de estudio pero si el lector quiere profundizar le será útil acudir al punto primero del capítulo IV de la obra de estos mismos autores, ahí se explica con detalle las adaptaciones literarias de los films ingleses.

“(…) la complicidad entre los cineastas de la ‘Primavera de Praga’ y algunos escritores partícipes de posturas semejantes fue muy grande. Sobre todo destacan las personalidades de Milan Kundera y Bohumil Hrabal. (…) A todo ello habría que añadir la siempre actual influencia de Franz Kafka en varios films” (p. 190).

Los tres escritores que acabamos de mencionar constituyen el mayor influjo dentro del Nuevo Cine checo. El nombre de Jaroslav Papoušek señalado por Cousins no lo tendremos en cuenta ya que no es considerado como una influencia literaria, él mismo era guionista y director y formaba parte del movimiento. Cousins lo señala como “influyente” en la *Nova Vlná* y de eso no cabe duda alguna (por ejemplo es co-guionista junto con Forman y Passer de *Los amores de una rubia* y *¡Al fuego bomberos!*). Otros nombres cuyos trabajos de guionista destacan en el Nuevo Cine checo son; Antonin Máša con títulos como *Kazdy den odvahu*, 1964 (El coraje cotidiano) dirigida por Evald Schorm, Pavel Juráček con *Postava k podpírání*, 1963 (Josef Killian) codirigida entre él y Jan Schmidt y Ester Krumbachová guionista de *Las margaritas* (1966), *La fiesta y los invitados* (1966) o *Valeria y la semana de los milagros* (1970), dirigidas por Věra Chytilová, Jan Němec y Jaromil Jireš respectivamente.

Román Gubern (1989) emplea el influjo de la obra de Kafka para establecer una tendencia dentro de la *Nova Vlná*, aquella que “se nutre del universo absurdo del gran escritor checo” (p. 388). El autor enumera algunos films para dar cuenta del cine opresivo y angustioso al que da lugar la metafísica del escritor; *Josef Killian* (1963) de Juráček y Schmidt y *Diamantes en la noche* (1964) de Jan Němec. Además, Gubern aporta un nuevo dato a tener en cuenta ya que al describir el argumento de la película de Němec dice que éste “se ha beneficiado de las investigaciones lingüísticas de *El año pasado en Marienbad*” (p. 389).

Llegamos a un punto en el que merece la pena detenerse, el último título mencionado constituye uno de los estandartes de la renovación literaria y fílmica gracias a Alain Robbet-Grillet y Alain Resnais respectivamente. La novela se enmarca dentro del género *nouveau roman* (también conocido como anti-novela) que se cultivó en el País Galo tras la Segunda contienda y que reacciona contra la novela tradicional abriendo el

registro temático, desarrollando nuevas estructuras y utilizando singulares técnicas lingüísticas. La *nouveau roman*, cuya influencia fue decisiva especialmente en la *Nouvelle Vague*, supone un mayor grado de libertad e incrementa la confusión en el lector. Consecuencia de ello, el cine desarrolla nuevos juegos estructurales donde prima la fragmentación y el espectador tiende a desorientarse. No hay mejor ejemplo de ello que la película de Resnais *L'Année dernière à Marienbad / El año pasado en Marienbad* (1961). Noël Burch (1985) se detiene en el guión de este film para explicar su estructura:

“(…) cada plano, cada incidente, nos remite (por repetición, por desviación o por contradicción) a al menos uno y generalmente a varios otros momentos del film; por tanto, es precisamente apelando a la memoria del espectador (...) como los autores consiguen que cada instante el mecanismo del film refleje, en microcosmos, su propio argumento (...) es en el interior de ese gran principio unificador donde encontramos los dos mil y un hilos entrecruzados que unen eventualmente cada plano a los otros (...)” (p. 152).

Esta complejidad se asocia al progreso, se trata de un “extraordinario avance” en la historia del cine como define el propio Burch, quien atiende en su libro *Praxis del cine*, otras muchas características de este mismo film.

Ángel Quintana (1995) contextualiza la *Nova Vlná* prestando atención a las nuevas manifestaciones de teatro experimental que se dan en Checoslovaquia a finales de los cincuenta. En esa época la crítica internacional reparó en el teatro del absurdo y en los textos teatrales de Hrabal. El autor hace referencia a la recuperación de la obra de Kafka tras un Congreso celebrado en Praga en 1963 y a la publicación del libro de poesía de Vladimír Holan *Una noche con Hamlet*. También señala la aparición de dos relatos “absolutamente claves para la literatura checa” (p. 193): *Perlitas en el fondo del mar* de Hrabal y *Amores ridículos* de Milan Kundera.

Estos textos planteaban cierto rechazo a la estructura clásica del relato, la fragmentación aumenta y con ello la dimensión temporal y espacial tradicional se ve alterada. El autor hace especial hincapié en el primero de los relatos ya que éste fue adaptado en el film

episódico *Perlicky na dne / Perlitas en el fondo del mar* (1965), realizado por Evald Schorm, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš y Věra Chytilová.

Aunque hemos mencionado que el movimiento checo carece de manifiesto, este último film puede entenderse como una especie de sustituto al presentar los rasgos fílmicos y autores más significativos que tendrán cabida en la *Nova Vlná*. Los cineastas alabaron la autenticidad, el retrato de lo cotidiano, el humor y el toque surrealista que caracteriza la obra de Hrabal.

Quintana termina por señalar al que ya hemos designado como una de las tres máximas influencias literarias, Franz Kafka. Sus propias palabras son:

“La recuperación de la obra de Franz Kafka supuso una rehabilitación del sentimiento del absurdo y sirvió para establecer una conexión entre el absurdo kafkiano y el absurdo generado por el totalitarismo”. (p. 194)

Resulta muy interesante atender a esas últimas palabras de Quintana porque nos remiten una vez más a la importancia del contexto histórico-político en Checoslovaquia. Vemos que éste es tan determinante que es necesario tenerlo presente para poder comprender de que forma los cineastas eligen expresarse. Los abusos del régimen comunista y de la presión soviética dan lugar a una serie de situaciones incoherentes en la vida cotidiana de la sociedad checa que los directores van a recoger, por ejemplo en *¡Al fuego bomberos!* de Forman se observan momentos llenos de absurdidad cómica, crítica codificada a la ineficacia del propio Estado.

La atmósfera opresiva donde los personajes se esfuerzan en dar sentido a un mundo sin sentido reflejada en *El proceso*, *El Castillo*, *La Metamorfosis* y otros textos de Kafka, sirven a la *Nova Vlná* para reflejar metafóricamente el contexto cultural, político y social que se daba en el día a día. Kafka logra traspasar la realidad objetiva y percibir lo indefinible. Por ello, en palabras de Rafael Hernández Arias en la presentación de (2001) *Cuentos completos*, podemos afirmar que:

“la obra de Kafka ha sido definida como un instrumento ideal para el conocimiento de lo oculto. Esta sensibilidad, que permite captar complejos

aspectos de la existencia y expresarlos, se fundamenta en un conocimiento profundo de las múltiples formas en las que se manifiesta el poder, en un instinto sutil orientado al discernimiento de lo justo y lo injusto y en un amor insobornable a la verdad”.

Ya vimos como la búsqueda de identidad es una temática reiterada en los trabajos de la *Nova Vlná*. ¿Qué hay sino una lucha desesperada por encontrar una identidad en relatos como *La Metamorfosis* o *La condena*? Una lucha además sin desenlace feliz que se prolonga hasta la muerte. Uno de sus cuentos cortos, *Ante la Ley*, a pesar de su hermetismo desprende un enorme absurdo que puede vincularse al contexto histórico que vivió el propio autor. Muchas veces, los protagonistas de sus relatos se olvidan de sus propias necesidades e incluso de sí mismos para lograr la tarea que les ha sido encomendada, lo vemos por ejemplo en el ayunador del cuento *El artista del hambre* o sin ir más lejos, el propio Gregor Samsa en *La Metamorfosis*, cuya única obsesión es poder levantarse para ir a trabajar sin ni siquiera preguntarse por su nueva condición. Aquí la cotidianidad aplasta cualquier duda existencial, algo que estudiaremos de cerca en el análisis de *Iluminación íntima* de Ivan Passer.

Cuando estudiamos los personajes kafkianos vemos una constante, todos ellos tratan de sobrevivir aún en las condiciones más adversas. De alguna manera incomprensible encuentran fuerzas para continuar con la lucha de forma casi obsesiva, aunque ni siquiera puedan entender cuál es realmente el problema. Qué mejor forma de expresar la tragedia que sufre el ciudadano de un país con ideología totalitaria que través del devenir del inocente Joseph K., protagonista de *El proceso*, quien será acusado y condenado injustamente sin ni siquiera llegar a poder escuchar la acusación que le imputan. Una situación tan absurda, se convierte en terrorífica al trasladarla a la realidad porque casos como ese están tan llenos de sinsentido como de realidad (por ejemplo las acusaciones y encarcelamientos ilegales o las misteriosas `desapariciones´ que se daban en los regímenes comunistas).

Los cineastas de la *Nova Vlná* se sienten identificados con las interpretaciones políticas que pueden extraerse de las obras de Kafka. Sus metáforas son idóneas para codificar, irónicamente en la mayoría de los casos, la represión que sufrían bajo una ideología totalitaria. En *¡Al fuego bomberos!* las muchachas elegidas para el concurso de belleza

huyen desesperadamente, a veces los personajes del universo kafkiano también tratan de huir, por ejemplo intentan empequeñecerse para poder escapar como en *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones*. Gregor Samsa o el mono Pedro el Rojo –en *Un informe para la academia*– tratan desesperadamente de huir, Gregor transformado en insecto y Pedro comportándose como un humano, ambos con resultados desoladores.

Muchos son los textos de Kafka y numerosas interpretaciones pueden hacerse de ellos pero la presente investigación no pretende abarcar tal tarea. Finalizamos enfatizando algunos de los rasgos que caracterizan a este autor y que pueden ser hallados en películas del Nuevo Cine checo como son la culpa, la soledad y la angustia. Para finalizar nos gustaría recoger unas palabras del mono Pedro el Rojo en *Un informe para la academia* que creemos que enlazan con el espíritu de la *Nova Vlná*. Pedro, tras explicar que logró salir de la jaula de mono adquiriendo las pautas de comportamiento humano dice:

“Hay una expresión que me gusta mucho: salirse por la tangente. Eso es lo que hice, me salí por la tangente. No tenía otro camino ya que por supuesto estuvo claro que no podía optar por la libertad” (El libro del hambre, 2003, Sirpus, p. 113).

Sin mucha opción a la libertad y bajo constantes amenazas por parte del Partido, la Nueva Ola checa empleo el arte como medio de escape, agudizando el ingenio y reflejando con absurdidad y humor los problemas cotidianos que vivían los ciudadanos de la sociedad contemporánea.

Esta idea del absurdo se recoge también en muchos relatos de Kundera, que como hemos visto, serán después adaptados a la pantalla. Por ejemplo, en una de las obras de este autor, *La broma*, el protagonista le envía una tarjeta irónica a su novia, una broma que pagará con su libertad. Carlos Fuentes (2005), alude a esta misma idea:

“Humor con humor se paga, sin embargo. El Estado totalitario aprende a reírse de sus víctimas y perpetra sus propias bromas. ¿No lo es que Dubček, por ejemplo, sea un inspector de tranvías en Eslovaquia? Si el Estado es el autor de esas bromas, es porque ni siquiera esa libertad pretende dejarle a los ciudadanos,

y entonces éstos, como el protagonista del cuento *Eduardo y Dios* de Kundera, pueden exclamar que “la vida es muy triste cuando no se puede tomar nada en serio” (p. 146).

De este modo, la absurdidad y el humor se mezclan en las obras de Milan Kundera, un autor que percibió la aterradora situación que se produce cuando incluso la risa es controlada por el Estado. Esa es la ironía de la acción histórica, ésta se vuelve tan “entusiasta” que transforma la broma en una angustiada sensación. En las obras del escritor se reflejan también conflictos existencialistas y se desarrollan contenidos de carácter metafísico.

Hasta el momento sólo hemos mencionado la adaptación de *Perlitas en el fondo del mar* y *La Broma*, de Hrabal y Kundera respectivamente. Otros títulos fílmicos basados en obras literarias fueron *Nikdo se nebude Amat*, 1965 (Nadie se reirá) de Hynek Bočan, basada en la novela homónima de Kundera que ha sido traducida al español como *El libro de los amores ridículos*, *Fádni odpoledne*, 1965 (La tarde aburrida) de Passer, basada en un relato publicado separado de las historias de *Perlitas en el fondo del mar* de Hrabal, *Trenes rigurosamente vigilados* y *Alondras en el alambre*, dirigidas por Menzel y basadas en obras de este último escritor.

Ya fue mencionado que una de las obras precursoras del movimiento, *Sol en la red* de Štefan Uher, está basada en una obra de Alfonz Bédnar, autor que continuó trabajando con el cineasta en películas posteriores. Al leer su novela percibimos un cambio fundamental con el resto de la literatura enmarcada en la doctrina del realismo socialista, la aparición del narrador en primera persona. Por este motivo la obra supuso el comienzo de una renovación literaria aunque es cierto que todavía contiene bastantes rasgos pertenecientes a dicha doctrina. Este tipo de narrador se enfrenta a la identidad colectiva prototípica del realismo socialista y aboga por el fortalecimiento de la individualidad, algo que como hemos visto se desarrolla ampliamente en los films de la *Nova Vlná*.

Quedó explicada la represión ejercida en la Conferencia de Baska Bystrica y cómo a pesar de las duras medidas represivas emprendidas no pudo evitarse un abandono progresivo del realismo socialista. Como señala Ballester (2007), el rechazo en la literatura del realismo socialista se produce definitivamente pocos años después de este

acontecimiento cuando tiene lugar un simposio entre las revistas de la Unión de Escritores checos y la Unión de Escritores eslovacos en 1963 (p. 29). Peter Hames (2005) recoge algunas de las críticas que allí tuvieron lugar:

“(…) Milan Kundera atacó las tradiciones del realismo socialista, quejándose del aislamiento que sufría la literatura checoslovaca del resto del mundo; Karel Kosic presionó para la recuperación del trabajo de Jaroslav Hasek y Franz Kafka.” (p. 22)

Retomamos de nuevo la obra de Ballester para continuar viendo el camino histórico de transformación que se dio en el ámbito literario. El narrador de Alfonz Bédnar fue adoptado en Eslovaquia por la Generación del 56, siendo este grupo una consecuencia del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética de 1956 y las represiones sufridas en Polonia y Hungría en ese mismo año. La Generación del 56 estaba formada por Vincent Sikula, Jan Johanides, Jan Lenco y Józef Kot entre otros y lo que les caracterizaba era “la inclusión de la experiencia subjetiva en la narrativa.” (p.33) En definitiva y en lo que concierne a este estudio, se trata de observar como los escritores comenzaron a buscar la subjetividad como modo de expresión, como la forma de registrar la realidad íntima del individuo.

Por tanto, el narrador de las novelas ya no relata desde un lugar neutro sino desde la propia mirada de los personajes, lo objetivo se vuelve subjetivo y para comprobarlo sólo hay que mirar las novelas de Kafka, Hrabal o Kundera. En el resto del panorama internacional también se estaba produciendo esa tendencia a lo subjetivo. Uno de los antecedentes más conocidos es la novela *The Catcher in the rye / El guardián entre el centeno* (1951) de J. Salinger, hito de la literatura americana donde un sarcástico adolescente narra sus vivencias en primera persona.

Igualmente, en el ámbito cinematográfico a partir de la década de los cincuenta, comienza a representarse esa subjetivización, sobre todo a través del uso de planos subjetivos, tendencia que termina por consolidarse con la explosión del los “nuevos cines” en todo el mundo. El *Free Cinema* inglés, el Nuevo Cine español, la *Nouvelle Vague* o el *Underground* americano por ejemplo, van a potenciar los elementos subjetivos al máximo a través de la elección de planos y el montaje. Ésta es la forma de

ajustarse a las nuevas realidades que se quieren representar, imágenes donde el existencialismo y la individualización logran destacar. A través del análisis fílmico comprobaremos más adelante como esa preferencia por lo subjetivo, heredada de la literatura y registrada por la cámara, van a suponer un desafío al estilo de continuidad cinematográfico que había predominado en el cine tradicional.

Continuamos con los autores decisivos para el desarrollo de la *Nova Vlná*, tras nombrar a Hrabal y Kundera, otros de los miembros del *boom* literario checo son Vladimír Páral, Ladislav Fuks y Josef Skvorecky, cuyas obras serán adaptadas en la década de los sesenta.

Para continuar la investigación acudimos a la obra de Peter Hames (2005) donde encontramos escritores cuyas obras literarias coinciden con títulos representativos de la *Nova Vlná*; *La tienda en la Calle Mayor* (1965), novela de Ladislav Grosman, *Diamantes en la noche* (1964), escrita por Arnost Lustig, *Návrat ztraceného syna*, 1966 (El retorno del hijo pródigo), segundo largometraje del director Evald Schorm y basada en la novela homónima de Sergej Machonin o *Ucho*, 1969 (La oreja) dirigida por Karel Kachyňa y escrita por Jan Procházka. Este último film fue duramente censurado y no pudo volver a estrenarse hasta 1990, al igual que le ocurrió a la película de Menzel *Alondras en el alambre*²⁹.

Frantisek Daniel (1983) apunta en su obra que la tradición cinematográfica checa siempre ha estado muy relacionada con otras modalidades artísticas “especialmente el teatro” (p. 52). El autor explica como las primeras películas de principios de siglo estaban protagonizadas por los mejores actores del Teatro Nacional. Frantisek enfatiza la relación entre el cine con otras artes durante el periodo de eclosión de la *Nova Vlná* hasta el punto de afirmar que “después de la guerra es prácticamente imposible nombrar un escritor, compositor o artista de talento que no estuviera relacionado con el mundo cinematográfico” (p. 52). Como vemos, la naturaleza literaria y teatral forma parte de la esencia de la Nueva Ola checa.

²⁹ Si el lector desea conocer más nombres de escritores checos y eslovacos relacionados con el ámbito cinematográfico acudir al primer capítulo de la obra de Peter Hames (2005), p. 9-28.

Hasta ahora hemos dirigido nuestra atención principalmente hacia la novela pero Frantisek nos recuerda la importancia del teatro, considerando el vínculo de éste con el cine incluso como el más significativo. Mención especial merece en este campo la obra de Alfréd Radok *Linterna mágica* (1958) ya que supuso una influencia clave para el surgimiento de la *Nova Vlná*. La obra de Radok fue un proyecto innovador que mezclaba la actuación en vivo con proyección cinematográfica incluyendo además sonido estéreo y cinemascope.

Peter Hames (2005) señala el éxito que tuvo la obra en la Exposición de Bruselas de 1958 y nuevamente en la Expo de Montreal de 1976. Además el autor recoge las palabras de Miloš Forman sobre Radok, debido a que el joven director trabajó como aprendiz junto a él: “era tal genio que, en un tiempo donde estábamos obligados a hablar sobre nada, él descubrió como hacerlo y eso era divertido” (p. 26)³⁰. Este proyecto cosechó un gran éxito a nivel internacional y además sirvió de aprendizaje a otros miembros de la *Nova Vlná*, entre ellos Evald Schorm.

Fran Benavente y Santiago Fillol en *Vientos del Este* resaltan la influencia del mundo registrado por Hrabal en las obras de Forman y Passer a través de la tendencia hacia lo cotidiano “para mostrar las fallas de un ideal ficticio y encontrar por el camino, entretanto, el sentido de las pequeñas iluminaciones” (p. 107). Y es que Hrabal concede el protagonismo a pequeños personajes, individuos anónimos pero muy humanos que se enfrentan a destinos corrientes con matices irónicos y absurdos, algo que con facilidad se observa en los films de los cineastas nombrados. La misma idea en las palabras del propio Bohumil Hrabal: “lo que a mí me llena de orgullo, es decir, las cosas pequeñas pero muy humanas, también llenan de orgullo a mis héroes”. Mónica Zgustová explica porque el escritor considera al hombre corriente un héroe: “el hecho de poder y saber soportar su vida común, gris, monótona, sólo esto, según Hrabal, es ya heroico; es un heroísmo despojado de grandes gestos y del gran *pathos*. Es el heroísmo al que Hrabal dedicó su obra”³¹.

³⁰ Fuente original, entrevista a Forman por Antonin Liehm, *The Milos Forman Stories*, traducido por Jeanne Nemcová (New York: International Arts and Science Press, 1975), p. 28.

³¹ Tanto las palabras de Hrabal como las de Monika Zgustová proceden de la Presentación del libro (1997) *Trenes rigurosamente vigilados*. p. 8 y 9.

Para nombrar la relevancia de Hrabal en el cine checo Ballester (2007) se refiere a él como el “padrino literario de la Nueva Ola” (p. 169).

Después de todos estos argumentos, no exageramos si afirmamos que la base literaria del trabajo fílmico de la *Nova Vlná* es, sin duda, una de las más significativas.

Manteniendo el cine checo relación con otras artes como la música o la pintura, los nuevos planteamientos literarios y los textos a los que dan lugar son un factor determinante, tanto para el surgimiento del movimiento cinematográfico, como para el desarrollo y evolución que sufre durante la década de los años sesenta.

- 1968- Disolución de la *Nova Vlná*

“Rabia y llanto. ¿Cómo no? Los rusos eran queridos en Praga; eran los libertadores de 1945, los vencedores del satanismo hitleriano. ¿Cómo entender que ahora entrasen con sus tanques a Praga, a aplastar a los comunistas en nombre del comunismo, cuando deberían estar celebrando el triunfo del comunismo checo en nombre del internacionalismo socialista? ¿Cómo entenderlo?”

Carlos Fuentes (2005)

El socialismo de `rostro humano´ del Partido Comunista de Alexander Dubček fue literalmente aplastado por la entrada de tanques del Pacto de Varsovia la noche del 20 de agosto de 1968. Se puso fin a un periodo aperturista donde las artes, especialmente la cinematografía, renacieron ofreciendo memorables aportaciones a la historia del cine. Estos acontecimientos, que hemos visto con más detalle en el apartado dedicado al contexto histórico-político de la República Checa, van a ser los responsables de la desaparición del Nuevo Cine checo.

Poco a poco la *Nova Vlná* se fue deshaciendo ya que muchos de sus miembros, ante la censura y la restauración de medidas represivas, partieron al exilio. Este fue el camino que eligieron por ejemplo Miloš Forman e Ivan Passer, quienes se marcharon a Estados Unidos. Jan Němec fue obligado a sumarse a la lista de emigrados en 1975, se dirigió primero a Suiza, después trabajó en Alemania occidental y finalmente se estableció en el mismo país que los anteriores. En la filmografía de este último encontramos precisamente una película documental sobre la invasión soviética rodada en la ciudad de Praga, *Oratorium pro Prahu*, 1968 (Oratorio de Praga), testigo de la vida del país durante ese año. Con dicho film la carrera de Němec como cineasta en la República Checa cesó durante veinte años. Otro de los exiliados, Pavel Juráček, tuvo que marcharse en 1968 para dirigirse a Alemania Occidental.

El exilio permanente no fue la opción de la mayoría, excepto los cuatro mencionados además Ján Kadár, que trabajó en Canadá y más tarde en Estados Unidos, y otros cineastas próximos a la *Nova Vlná* como Vojtech Jasný y Jiří Weiss, muchos decidieron permanecer en el país a pesar de las duras condiciones. Los que decidieron quedarse, Chytilová, Bočan, Menzel, Jireš o Schorm entre los más conocidos, vieron como sus

films eran duramente censurados. Algunos de estos últimos directores tardaron bastantes años hasta que volvieron a rodar y los que no, tuvieron que ajustarse de nuevo a las pautas del realismo socialista, a las normas anunciadas por Gorka y Zhdanov a mitad de la década de los treinta, lo cual coartaba su enorme potencial creativo. Un ejemplo de ello es la vuelta a películas sobre la Segunda Guerra Mundial y la victoria del comunismo.

Peter Hames (2005) dedica atención en su obra a esos films `comprometidos´ de nuevo con las imposiciones del Partido Comunista tras la invasión afirmando que:

“El rasgo unificador de casi todas las películas realizadas en los años setenta era la falta de ideas a nivel de guión, el miedo de mostrar una ideología no comprometida dio lugar a películas que trataban sobre apenas nada en absoluto. Films que entrarían en esta categoría incluiría *Láska*, 1973 (Amor) de Karel Kachyňa, *Známost sestry*, 1973 (El chico de la hermana Alena) de Miroslav Hubáček y *Lide z metra*, 1974 (La gente del metro) de Jireš. Los tres están bellamente fotografiados y editados pero totalmente vacíos.” (p. 243)

Asimismo Hames señala otros cineastas, que como los tres anteriores, pronto declararon públicamente su adhesión al régimen, entre ellos Štefan Uher y Juraj Herz. Conviene tener presente que de los cinco nombres mencionados el único que consideramos miembro representativo de la *Nova Vlná* es Jaromil Jireš.

Los que no cedieron ante las nuevas imposiciones vieron como al tomar la decisión de permanecer en el país se quedaron sin trabajo. Con el paso de algunos años, miembros representativos de lo que había sido el Nuevo Cine checo comenzaron a rodar de nuevo y sus nombres resurgieron. Este fue el caso por ejemplo de Bočan y Máša en 1973, Menzel en 1975 y Chytilová un año después.

Tras conocer el camino que siguieron algunos de los cineastas más representativos, veamos ahora con más detalle cómo fueron ocurriendo los hechos. Poco después de la invasión, Dubček será sustituido por Gustáv Husáck como Primer Secretario del Partido y es él quien se encarga de llevar a cabo el proceso de normalización. Comienzan las purgas políticas y regresa la censura. La industria cinematográfica checa, que estaba

distribuida hasta entonteces en dos grandes centros de producción, el más importante en Praga, *Barrandov*, y *Koliba* como secundario en Bratislava, no se ven afectados hasta finales de 1969 y principios de 1970 cuando la industria comienza a ser reorganizada. Ballester (2007) refiriéndose a estos hechos señala algunas de las consecuencias de ese proceso de normalización, entre ellos la “muerte” del Nuevo Cine checo:

“Los grupos creativos de producción son suprimidos y el plan de producción para 1970 cancelado. También es abolida la Unión de artistas de Cine y Televisión. La `normalización´ llevada a cabo en el cine checoslovaco, entre otros por Ludvík Toman, nuevo director de Barrandov, y Jiří Purs director general de *Ceskoslovenský film* (la agencia estatal responsable del cine), significa la muerte de la Nueva Ola Checa y la reintroducción del realismo socialista” (p. 197).

Las medidas represivas fueron tan brutales que afectaron a más de un centenar de películas. Este último dato es ofrecido por Peter Hames (2005), p. 241. Algunos films preparados para ser estrenados poco después de la invasión, como *Alondras en el alambre* (1969) de Menzel y *La Oreja* (1970) de Karel Kachyňa, se prohibieron durante veinte años hasta que por fin pudieron estrenarse en la década de los noventa. Había distintos mecanismos de censura, a veces la autoridad se conformaba con hacer una distribución muy reducida, otras en cambio, los films eran incluidos en la categoría de `prohibidos para siempre´ como le ocurrió a Forman con su última película checa *¡Al fuego bomberos!* (1967) o a Němec con *La fiesta y los invitados* (1966). Otro ejemplo significativo fue el caso del film de Jaromil Jireš, *La broma* (1968), que no sólo se censuró sino que fue incluso suprimido de la filmografía del cineasta³².

Muchas de las obras realizadas por la *Nova Vlná* a lo largo de la década de los sesenta fueron suprimidas. La producción y las exportaciones se redujeron a la vez que los controles se incrementaron. El gobierno de Husak no trató mediante la normalización de restaurar la situación del país antes de la Primavera de Praga, como vemos la magnitud del ataque sobrepasó con creces este objetivo.

³² El film de Forman y el de Němec serán más adelante analizados en profundidad.

Y es que sólo el cine de animación, como viene indicado en *Making Pictures: A century of European cinematography*, mantuvo su calidad artística durante los años posteriores a la invasión gracias en especial al “surrealismo revolucionario de Jan Svankmajer” (p.83).

Esta situación explica en parte el desconocimiento de la filmografía checa de esta época ya que la mayoría de los films más representativos dejaron de estar disponibles para los mercados extranjeros, e incluso muchas veces, dentro del propio país. En España por ejemplo, apenas llegó obra checa de la *Nova Vlná* y cuando lo hizo los circuitos de exhibición eran realmente reducidos (número escaso de salas, siempre de los llamados cines de arte y ensayo).

Sin embargo, hay que reconocer que esta clase de films se alejan por su naturaleza del público masivo, al verlos nos damos cuenta que difieren mucho de aquello que podríamos denominar películas comerciales, en definitiva aquellas que atraen la atención de los distribuidores y exhibidores internacionales. Y es que la Segunda Generación de la *FAMU* había declarado la guerra no sólo al cine más tradicional y a la doctrina del realismo socialista, sino también a todas esas películas comerciales donde las cualidades artísticas eran más pobres. Ellos querían representar una realidad auténtica desmontando la visión prefabricada del realismo socialista, independientemente del éxito comercial que ello pudiera cosechar.

Para alcanzar una etapa de mayor libertad los checos tuvieron que esperar hasta mediados de los años ochenta. Antes de dar por concluido este apartado nos gustaría presentar un interesante argumento de Peter Hames, una forma de añadir cierta confusión a los hechos explicados para ser conscientes de que las perspectivas desde las que puede abordarse la disolución de la *Nova Vlná* son múltiples e incluso a veces no del todo compatibles.

Nunca habríamos podido saber cómo hubiese evolucionado el Nuevo Cine checo si no se hubiera producido la invasión soviética. Sin poder comparar los resultados si los hechos históricos se hubieran desarrollado de otro modo, sin embargo es cierto que el declive del movimiento había comenzado ya antes de que lo aplastaran las reformas del proceso de normalización. Hames (2005) lo afirma del siguiente modo:

“Incluso si Checoslovaquia no hubiera entrado en el aislamiento tras la invasión de 1968, es poco probable que el interés internacional se hubiera mantenido al alto nivel de la primera mitad y mediados de la década de sesenta.” (p. 1)

El público estaba cambiando de gustos, nuevas modas surgían especialmente en Inglaterra y Estados Unidos. A nivel internacional, el cine checo exportado en la segunda mitad de los sesenta recibió un reconocimiento menor del esperado. Ya en la misma introducción de su obra, Hames señala este declive para que el espectador tenga presente que no sólo los tanques propiciaron la disolución del movimiento, que éste ya estaba decayendo antes de la entrada de las tropas.

5º Capítulo: Los máximos exponentes de *la Nova Vlná* y el estudio de sus obras:

Miloš Forman (1932-)

Miloš Forman es uno de los máximos exponentes de *la Nova Vlná*. Hasta ahora han sido señalados tres datos significativos sobre el cineasta. En primer lugar, ya en la misma introducción de la investigación se puso de manifiesto la enorme popularidad de su figura. A diferencia de la mayoría de los miembros del movimiento, Miloš Forman es un nombre muy conocido a nivel internacional incluso por el público no cinéfilo. Esto se debe a los éxitos alcanzados tras su exilio en los EEUU, donde Forman dirigió grandes títulos como *One flew over the Cuckoo's Nest / Alguien voló sobre el nido del Cuco* (1975), *Amadeus* (1984) o *The people vs Larry Flint / El escándalo de Larry Flint* (1996). Sorprende además cómo como el director ha conseguido mantenerse en activo durante más de medio siglo, fue hace tan sólo unos años cuando tuvo lugar el estreno de su última superproducción *Goya's Ghost / Los fantasmas de Goya* (2006).

En segundo lugar, hemos colocado su nombre junto al del nacimiento de la *Nova Vlná* ya que el estreno de dos de sus films –*Concurso* (1963) y *Pedro el Negro* (1963) – sirve de referencia junto a otros para marcar el comienzo del Nuevo Cine checo.

Por último, recordemos que su estilo fue enmarcado por la mayoría de los autores dentro de la corriente realista del movimiento. Frente a otras tendencias más formalistas o surrealistas, el director encontró su forma de expresión a través de una nueva tendencia realista donde se recogía cierta influencia del Neorrealismo y el *Free Cinema* inglés. Antes de comenzar el análisis de su primer film, vamos a recorrer algunos aspectos biográficos de interés.

Para conocer algunos de los detalles de la infancia y juventud de Forman acudimos a los textos de Christian Aguilera (2006), Quim Casas en *Vientos del Este* (2006) y César Ballester (2007). Estas tres fuentes, todas muy recientes y en español, ofrecen información detallada para adentrarse en el pasado de un joven que desarrollará una

prestigiosa carrera cinematográfica. Para completar tal investigación resulta útil acudir a las memorias de Miloš Forman, *Turnaround: a memoir* (1994), escritas por el propio director junto con su amigo Jan Novák.

Miloš Tomas Jan Forman nació en febrero de 1932 en Caslav, una localidad perteneciente a Bohemia Central, a unos 70 kilómetros al este de Praga y, en aquellas fechas, parte de la República Checoslovaca. La zona centroeuropea fue una de las más afectadas por los dramáticos acontecimientos que se produjeron durante el S. XX, el dolor de las guerras y la represión del totalitarismo queda inevitablemente vinculado a la obra del director. Y es que cuando Miloš tenía ocho años, la Gestapo se llevó detenido a su padre, tan sólo un año después los hechos se repetirían con su madre quien al poco tiempo moriría en el campo de concentración de Auschwitz. Con una infancia como ésta, resulta imposible prescindir del contexto histórico para comprender la filmografía del director.

En la última fuente mencionada, Forman recuerda que su primera experiencia cinematográfica fue con cuatro años cuando sus padres le llevaron a ver *Prodaná nevesta*, 1922 (La novia vendida) un documental mudo sobre la ópera de Bedřich Smetana. En esta época su cinefilia fue creciendo con films como *Snow White and the Seven Dwarfs / Blancanieves y los siete enanitos* (1937). La familia de Miloš gozaba de una buena situación económica y su infancia más temprana quedó marcada con las enseñanzas de su padre, Rudolf Forman, maestro de profesión. Sin embargo, al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, se produjo el asedio en la pequeña localidad de Caslav y el padre de Forman fue detenido y llevado a la cárcel de Kolín. Se mudaron entonces Forman y su madre a la localidad de Machovo Jezero donde ésta fue arrestada por una supuesta ascendencia judía. En 1943, Anna, la madre de Forman, murió en Auschwitz. Rudolf Forman pasó por varios campos de concentración; Auschwitz, Buchenwald y Theresienstad, finalmente murió de escarlatina tras haber sido abatido en la frontera rusa de 1944.

Al quedar huérfano, la tutela de Miloš quedó en manos de su tío materno y el joven se trasladó a Nachod. Durante su etapa de adolescente dos hechos determinaron el futuro del cineasta; la influencia de su hermano mayor Pavel, quien trabajaba en la compañía teatral de la Opereta checa y a cuyas funciones Miloš asistía entre bambalinas y el

contacto con Václav Havel e Ivan Passer, compañeros del internado de Podebrady. En *Turnaround: a memoir* (1994) Forman explica su relación con Havel “Nos hicimos buenos amigos (...) Havel me llevó a conocer a dos de los grandes poetas de la época: Vladimír Holan y Jaroslav Seifert.” (p. 16)

Ya fue mencionada la importancia de Vladimír Holan en el nacimiento de la *Nova Vlná*, sobre todo su influencia través de la publicación de su obra poética *Una noche con Hamlet*. Forman se fue introduciendo durante sus años de juventud en el mundo literario y en la representación teatral. En la escuela participó activamente en el grupo de teatro, y unos años más tarde, animado por su amigo Havel (que se convertirá en Presidente de Checoslovaquia tras la Revolución de Terciopelo de 1989), Forman creó un grupo dramático al tiempo que proseguía con sus estudios de secundaria en Praga. Las palabras de Forman, en la obra de Hames (2005), critican el teatro de su época y revelan sus intenciones:

“En 1949, el teatro checo atravesaba uno de los periodos más sombríos de su historia: la del realismo socialista. Las únicas producciones autorizadas eran piezas de propaganda que se hacían en cadena (...) Estaba impaciente por hacer teatro. Me asocié con Jaromir Toz y otros fanáticos de la escena para montar un espectáculo *amateur*. Se trataba de una comedia musical creada antes de la guerra, *Balada z ladru*, una adaptación de la vida del poeta François Villon. Fuimos de gira por varias ciudades pequeñas con el fin de representar la obra.” (p.108)

Tales eran sus inquietudes por el mundo teatral que en 1949 se presentó sin éxito a los exámenes de ingreso en la Escuela de Arte Dramático de Praga (DEMU). Tratando de evitar el cumplimiento del servicio militar, se apuntó a los cursos de guión de la FAMU donde sí fue aceptado. Su paso por la *FAMU* comprende de 1951 hasta el año de su graduación en 1956³³. Ya vimos la importancia de esta Institución, recordemos que era considerada como un lugar de pensamiento donde los alumnos adquirirían conciencia de lo que estaba sucediendo en el panorama cinematográfico internacional. A esto se unía

³³ Christian Aguilera (2006) sitúa la fecha de graduación de Milos Forman en 1954 (p. 21). Ballester (2007) en cambio, en 1956 (p.15). Mientras Quim Casas en *Vientos del Este* (p. 284) coincide con Ballester, otros autores discrepan, por ejemplo Hames (2005) apunta a 1955 (p. 106).

el influjo de un profesorado excelente formado por grandes figuras del cine (influenciadas por el vanguardismo de Devětsil) y la literatura.

Durante sus años de estudio Forman recibió varias oportunidades para colaborar en proyectos cinematográficos. En 1954 el prestigioso cineasta Martin Fric, cuyo nombre ya ha aparecido antes en esta investigación, le ofrece escribir el guión de *Nechte to na mě*, 1955 (Déjenmelo a mí) basado en un argumento de Zdeněk Endris y Alice Valentová. El film, dirigido por el propio Fric, pertenece al género de la comedia y se ajusta dócilmente a las pautas del realismo socialista. Este trabajo fue un buen comienzo en la carrera de Forman, tal y como afirma César Ballester (2007): “trabajar con los reyes de la comedia en Checoslovaquia es el mejor paso para un futuro director cuya filmografía checa se enmarca en su totalidad dentro del género de la comedia” (p.124)³⁴.

Por tanto, queda anotada ya una primera cualidad de las películas que Forman realizó antes de su exilio: su preferencia por la comedia. Es precisamente su filmografía checa la que vamos a analizar en este estudio, es decir, la que se enmarca dentro del Nuevo Cine checo. Como más adelante comprobaremos, la manera en que el cineasta registra la vida cotidiana de sus protagonistas es filtrada a través del humor, aunque se trata de un humor muy particular donde aparecen también la ironía y el absurdo. Este estilo nada tiene que ver con la comedia clásica del cine americano, el lector debe olvidar estereotipos del género cómico que habitualmente se asocian al nombrar este género.

Después de graduarse, Forman se pone en contacto con Alfréd Radok, por quien sentía una enorme admiración. Radok le pasa el guión de *Dědeček automobil*, 1956 (El automóvil abuelete) para que lo repase y más tarde le contrata como primer ayudante de dirección. Al término del film, Radok le ofrece a Forman trabajar con él en *Laterna Magika*. En el apartado dedicado a las influencias literarias y teatrales vimos ya en que consistía dicho proyecto y la influencia que supuso para la formación de algunos miembros de la *Nova Vlná*. Peter Hames (2005) anota la oportunidad que tuvo Forman al “realizar su aprendizaje con una de las figuras más talentosas del teatro y el cine

³⁴ No es objeto de este estudio analizar el trabajo de Forman como guionista, sino su aportación como director dentro de la *Nova Vlná*. Para conocer más información sobre este trabajo acudir al libro de César Ballester (2007) donde el autor explica el argumento y algunas características de la película (p. 123-8).

checo” (p. 108).³⁵ Fue trabajando en *Laterna Magika* donde Forman conoció a Jiří Šlitr y Jan Roháč con quienes trabajaría años después en su primera película como director. Estos dos últimos eran miembros del Teatro *Semafor* cuya repercusión en el cine checoslovaco será notable.

Otra de sus colaboraciones fue el guión *Stěňata*, 1958 (Cachorros), un trabajo que se alejaba ya de la línea marcada por el realismo socialista. Como explica Ballester (2007) “es una de las primeras películas donde los personajes son tratados como individuos, y no como parte del colectivo” además de enfrentarse a “aquellos problemas cotidianos con los que se encontraba un ciudadano medio en un país del entorno soviético” (p.134). Fue con esta película, dirigida por Ivo Novak y protagonizada por Oldrich Nový, con la que según Hames (2005) “el universo de la *Forman School* hace su primera aparición” (p. 108). El autor engloba dentro de lo que denomina *Forman School*³⁶ el nombre de este cineasta junto con los de Jaroslav Papoušek e Ivan Passer. Y es que la película presenta las preocupaciones de los jóvenes checos, ya no hay arquetipos socialistas, se trata de una visión nueva que indaga la vida de individuos corrientes, de algún modo recogiendo la herencia del Neorrealismo Italiano. Todo ello, en clave de humor. La protagonista femenina, Jana Brejchová, se convertirá en la primera mujer de Forman y, como veremos a continuación, la hermana de ésta representará el papel protagonista en *Amores de una rubia* (1964), la tercera película del director.

Sirvan estos ejemplos sobre los trabajos más tempranos del cineasta para comprender la línea que desarrollará más adelante al asumir él mismo la dirección de los films. Sus primeros guiones ya reflejan un rechazo de las imposiciones socialistas en materia cultural, algo que se incrementará con el paso de los años. Sin detenernos en otras colaboraciones, como la que realizó con el novelista Josef Skvorecky³⁷, pasamos al análisis de su primera película.

³⁵ De nuevo la obra de Ballester (2007) contiene más información sobre la película *El automóvil abuelete* (1956), p. 129-133.

³⁶ Josef Skvorecky (1971) hace referencia a este mismo concepto afirmando que “Milos es el único director de la Nueva Ola que creó algo que podría denominarse escuela” (p. 92).

³⁷ Ballester (2007) hace referencia a algunos detalles de esta colaboración, (p. 138-9).

- *Konkurs / Concurso (1963)*

En 1962, Miloš Forman se estrena en la dirección con un mediodmetraje titulado *Konkurs / Concurso* (1962). La idea se basa en las audiciones que hizo el grupo teatral *Semafor* para encontrar una cantante. Una de las jóvenes aspirantes que allí acudió, Vera Kresadlová, se convirtió en la protagonista de la historia de Forman (también más tarde en su segunda esposa). Este mediodmetraje está acompañado por otro titulado *Kdyby ty muziky nebyly / Si esas canciones no existieran* (1963), ambos realizados antes del primer largometraje del director, *Černý Petr*, 1963 (Pedro el negro), pero estrenados después de éste juntos bajo el único título de *Konkurs* y distribuidos de la misma forma.

Miloš Forman, decidido a convertirse en director, se compró una cámara de 16 mm y acudió a Ivan Passer y Miroslav Ondříček, compañeros de la *FAMU*³⁸, para aprender a manejarla. “Al comprarse su propio equipo *amateur*, Forman debió de pensar que de esta manera podía eludir la lista negra en la cual parecía encontrarse como miembro original de la *Laterna*” (p. 140). De esta forma nos explica Ballester (2007) las razones de Forman para comprarse su propio equipo. Esos dos nombres van a formar parte de los colaboradores de Forman, donde encontramos también al guionista Jaroslav Papoušek y al editor Miroslav Hajek, quien se encargará del montaje de todas sus películas durante la etapa checa.

El orden en el que aparecen los mediodmetrajes es contrario a la cronología de los mismos. Aunque el film arranca con *Si esas canciones no existieran*, éste fue el segundo en rodarse. Tanto éste último como *Concurso* se centran en la vida de los jóvenes checos, sus preocupaciones y sus gustos, todo registrado bajo una impronta documental que concede a la música un completo protagonismo. En definitiva, la obra en conjunto puede entenderse como un retrato de la cultura contemporánea de la juventud checa.

El argumento de *Concurso* –como hemos señalado–, proviene de las audiciones que realizó la compañía teatral *Semafor*. Y es que Forman compartió piso en Bruselas

³⁸ Ballester (2007) indica que Forman conoció a Passer durante su estancia en el internado de Podebrady (p. 140), mientras que Christian Aguilera señala que fue en la FAMU donde tuvo lugar su primer encuentro (p. 33). Coincidiendo con Ballester, Skvorecky (1971) afirma que ambos se conocieron en el internado a los trece años y Fran Benavente, en la biografía sobre Ivan Passer contenida en el DVD *Illuminación íntima* (editado por Intermedio, 2006), opina de igual forma.

durante seis meses con miembros de la compañía; Roháč, Vladimír Svitáček y Jiří Šlitr. Entre ellos había una gran amistad y como señala Ballester (2007):

“A menudo hablaban sobre el mítico teatro vanguardista de Voskovec y Werich (V + W) de los años 20, y de que era una lástima que sus actuaciones no hubiesen sido filmadas. El teatro *Semafor* fue fundado emulando el espíritu de V + W, y Forman junto con los miembros de teatro querían grabar las representaciones experimentales e improvisadas llevadas a cabo por la compañía.” (p. 141).

Siguiendo esta idea Forman le enseñó material grabado en las audiciones a los productores Jiří Sebor y Vladimír Bor quienes le animaron a que realizara un cortometraje de 15 min. “Fue entonces cuando Forman desarrolló la historia de la protagonista Vera Kresadlová” (p. 109) como nos indica Hames (2005). A pesar de que excedió los tiempos realizando un film de 45 minutos, los productores en vez de pedirle que lo acortara le encargaron rodar otra película de la misma duración.

Será entonces cuando Forman realice *Si esas canciones no existieran*, que como apunta Ballester (2007), lo rodó en la ciudad de Kolín en los ratos libres que tenía mientras rodaba *Pedro el negro*, su primer largometraje (p. 142). El cineasta aprovechó el concurso anual de bandas en Kolín, celebrado en homenaje a Frantisek Kmoch, para estructurar narrativamente su película. Los dos medimetrajes tienen mucho en común, en palabras de Hames (2005): “ambos reflejan la fuerza del *cinema-verité*, ambos usan elementos narrativos simples para mantener la progresión” (p. 109). Hames explica que aunque las historias no aportan mucho, el enfoque *cinema-verité* era algo poco común en aquella época. A pesar de sus múltiples conexiones, nos detenemos a continuación en cada uno de los medimetrajes de forma independiente con el fin de analizar sus características temáticas y formales.

En *Si esas canciones no existieran*, título que escogemos porque así ha sido traducido por la colección Intermedio (2006) en nuestro país³⁹, el argumento de la historia es relativamente sencillo y se enmarca en tres escenarios distintos. En primer lugar, el film

³⁹ Pueden encontrarse también otros títulos similares como *Si no existiesen las bandas de música* o incluso la traducción literal del título en inglés *Si no hubiera música*.

se inicia mostrando a un grupo de jóvenes preparándose para realizar carreras en moto en un circuito improvisado. Por otra parte, asistimos a los ensayos de dos orquestas de música popular que van a participar en la competición anual de la localidad en memoria de un compositor nacional. Los protagonistas, dos jóvenes amigos, Vladimir Pucholt y Vaclav Blumental, tienen aficiones similares; las motos y las bandas de música. Ambos participan en la carrera de motos y descuidan sus obligaciones con sus respectivas bandas, situación que pone de manifiesto el conflicto entre los intereses y la forma de pensar de las distintas generaciones. Cuando los jóvenes se presentan al día siguiente para ensayar son expulsados de sus bandas (la banda municipal de Kolín y la banda del cuerpo de bomberos de la ciudad), por lo que deciden cada uno probar suerte en la banda del otro, logrando con éxito la admisión.

La idea de tal argumento surgió por casualidad, como hemos indicado, Forman se encontraba en Kolín rodando su film *Pedro el Negro* (a veces también traducido como *As de Picas*) y buscando el padre del personaje de Pedro se fijó en Jan Vostrcil, director de la banda de música de Hudba Kolín. Ballester (2007) nos explica que:

“El señor Vostrcil estuvo de acuerdo en participar en la película, pero sólo si a cambio Forman se comprometía a rodar un documental sobre su banda de música y de esta manera ayudar a promover su adorada música tradicional checa (...) Forman que en esos momentos andaba buscando un argumento para completar *La Prueba / Concurso*, aceptó encantado” (p. 142).

Esta oportunidad, unida al concurso de bandas que allí se celebraba, proporcionó a Forman los elementos necesarios para realizar un mediodocumental que expresa una de sus principales inquietudes: el conflicto entre generaciones.

Las imágenes muestran un fuerte contraste entre el ambiente juvenil; distendido y alocado, y la seriedad que se respira en los ensayos de las orquestas, compuestas por personas ya mayores. Por una parte, velocidad y rebeldía, por otra, orden y cumplimiento de normas. Fran Benavente en la introducción del DVD *Concurso* (editado por Intermedio, 2006) se refiere al mediodocumental como “imágenes arrancadas a un entorno contemporáneo para observar las metamorfosis generacionales en el cuerpo social”. Y es que la confrontación entre las distintas generaciones y la falta de

entendimiento hacia los jóvenes por parte de la sociedad checa van a ser algunos de los temas reiterados en todas las películas del director antes de partir a Estados Unidos.

Ya vimos que una de las características de los Nuevos Cines es conceder a la juventud un papel protagonista. En la tradición cinematográfica checa, los cineastas habían dejado fuera esta parte de la sociedad y con la llegada de la *Nova Vlná* los jóvenes pasan a ocupar las pantallas. En particular, Miloš Forman, será uno de los miembros del movimiento que mayor atención dedique a este colectivo, como continuará demostrando en sus siguientes largometrajes. En este film Forman explora las preferencias de los adolescentes, su forma de comportarse y de divertirse. En *Pedro el Negro* retrata las dificultades de la adolescencia, en *Amores de una rubia* se adentra en sus preocupaciones amorosas y su forma de entender la sexualidad y en *Al fuego bomberos* da testimonio de la incompreensión que existe entre los jóvenes y los mayores. Forman se esfuerza en recoger los cambios que se están produciendo en el país, unos cambios que implican una nueva forma de entender la vida liberada de las imposiciones de un régimen totalitario.

En cuanto a la música, el director utiliza una banda sonora tradicional que sólo se ve interrumpida por el sonido diegético de los motores de las motos. Dicho sonido genera un contrapunto, a modo de estallido irrumpe con fuerza ahogando los compases tradicionales. Y es que el sonido de las carreras sorprende por su potencia y entusiasmo, a pesar de ser sonido real, parece algo fantástico, como si de efectos especiales se tratase. Esa misma fuerza es con la que llegan las nuevas generaciones a la sociedad checa contemporánea, en un Estado estrechamente vigilado por el Partido, los jóvenes encarnan el espíritu mismo de rebeldía, dejándose llevar por sus propias necesidades e intereses y olvidando sus obligaciones como ciudadanos de la nación comunista. Mientras el gobierno oculta esta realidad, el objetivo de Forman es precisamente el opuesto, el director da testimonio con sus imágenes de la llegada de la modernidad. Las notas tradicionales son recuperadas con las secuencias de las orquestas ensayando sus temas populares. En estos escenarios, prima el orden y la armonía, la repetición siguiendo las órdenes del director. Un ambiente como éste choca con la mentalidad juvenil, como se comprueba en el film los jóvenes prefieren asistir a la carrera de motos antes que participar en la competición tradicional de bandas.

Mientras este medimetraje se nutre de la música popular, el segundo deja espacio a aquello que triunfa entre los jóvenes; el *twist* y el *rock and roll*. Son los años sesenta y estos nuevos ritmos están en su apogeo, llegados del otro lado del Atlántico, son acogidos con entusiasmo por la juventud en toda Europa. Vemos como a pesar de la presencia del telón de acero y la influencia soviética en los países comunistas la música no conoce fronteras.

Aunque estemos examinando la primera parte, *Si esas canciones no existieran*, debido a las similitudes que comparte con *Concurso* a veces es inevitable señalar las características de forma conjunta. Por ello, anotado quedan los dos centros que estructuran ambos films: la juventud y la música.

Ambos medimetrajes cumplen las exigencias del realismo, el director huye de la artificiosidad de decorados contruidos y emplea espacios naturales, tanto exteriores en el caso de las competiciones de motos como interiores en los ensayos de las orquestas, el salón de actos del colegio y las audiciones de las cantantes. Más que simular realidad, las imágenes registran realidad. Como indica Quim Casas (2006) en un artículo de la revista *Dirigido*:

“Ninguno de los dos cuenta una historia en el sentido ortodoxamente narrativo de la palabra: ambos capturan una porción de realidad y la documentan a través de la mirada de la cámara convirtiéndola en un asunto de ficción” (p. 68).

A través del *cinema-verité* y otras variantes del ‘cine directo’ se rompe el efecto de transparencia para ir en busca de la verdad en estado puro. Se elimina la dramatización a favor del carácter real para que el espectador sienta que puede atravesar la pantalla y colarse dentro de ese mundo reflejado. Recordemos que la pérdida de transparencia quedó señalada como un rasgo estilístico de los “nuevos cines”, por lo que esa obsesión de realidad es fácilmente identificable en películas del *Free Cinema* inglés, la *Nouvelle Vague*, etc. Pero aunque los procedimientos de Forman se asemejan al documental, nada tienen que ver con lo que se entiende por una narrativa documental tradicional. Las imágenes se van superponiendo a modo de *collage*, prima la descomposición y se observa una fragmentación que acompaña el ritmo de la música. La importancia de ésta es tal que se encarga de marcar la arquitectura formal del film. Desde una perspectiva

general, podemos observar como ambos medimetros se estructuran en función del contraste.

En *Si esas canciones no existieran* el contrapunto, ya mencionado, se establece entre las carreras de motos y los ensayos de orquesta, entre los sonidos de motores y las notas de los instrumentos musicales, entre las risas de los adolescentes y la seriedad que invade los ensayos. La linealidad narrativa se rompe en dos ejes que se muestran a través del uso del montaje en paralelo. En este caso dichos ejes convergen ya que los jóvenes de las carreras acabarían presentándose en sus respectivas orquestas. En el comienzo del film se emplea un montaje alterno entre los chicos y las chicas, el montaje se convierte en paralelo al contraponer las carreras con los ensayos y también al mostrar paralelamente como se van desarrollando los dos ensayos de las bandas. Todo el medimetro se hila a través de este montaje en paralelo.

El cineasta logra con éxito transgredir las convenciones tradicionales y las pautas impuestas por el realismo socialista a la vez que abre nuevos caminos expresivos. Forman, gracias a las distintas tentativas mencionadas, muestra el choque de dos mundos antagónicos. La colisión de sus imágenes es reflejo mismo de la falta de entendimiento que existe entre las generaciones que conviven en la sociedad de su época. Mensaje y forma quedan así entrelazados.

Si atendemos al tipo de plano, nada más empezar se emplean dos *travellings* circulares para mostrar el recorrido de las motos en la pista. Precisemos una aclaración respecto al uso del *travelling* dentro de los Nuevos Cines:

“(…) el *travelling* dejaba de ser un recurso narrativo para convertirse por su propia relevancia y virtuosismo en una declaración de principios del cineasta; la moral del movimiento de cámara, pues, no se refería a la moraleja de la historia, sino a la propia estética del cineasta”. (p. 209)

De esta forma explican Monterde, Riambau y Torreiro (1987) la autonomía que adquiere el plano en el renacimiento cinematográfico de los años sesenta. Esta idea se inscribe en la voluntad de los jóvenes cineastas de romper la transparencia, objetivo que se consigue también empleando otros recursos como tensiones de *raccords* o angulación forzada de la cámara.

Pueden observarse multitud de primeros planos, de carácter intimista y cerrado. Estos muestran las expresiones de los jóvenes, sus risas, su admiración y en definitiva sus gestos. Es un retrato de la juventud, pero un retrato real alejado de los valores falsos que se empeñaba en difundir la doctrina del realismo socialista. A veces las miradas se dirigen descaradamente a cámara y evidencian la presencia de ésta, algo que aporta espontaneidad y erosiona esa transparencia que antes mencionábamos. Se observa el uso continuado del plano secuencia, algo que puede entenderse como el afán del director de restituir el realismo temporal. El plano secuencia, ya empleado por maestros del Neorrealismo como Rosellini, trata de algún modo de que el cine mantenga la duración real. Esta idea es recuperada por los cineastas de los “nuevos cines”, sobre todo por los que, como Forman, se preocupan por registrar realidad. Sin embargo, la mayoría de las veces, el uso de este plano no persigue tanto aproximarse a la realidad como contribuir a romper la continuidad, es decir, romper el efecto de transparencia gracias al componente antinaturalista que genera el uso de dicho plano.

De la manera que sea, lo que es cierto es que el uso del plano secuencia y de otros planos de larga duración permiten al espectador observar los detalles que se muestran en la imagen. Hay tiempo para pensar acerca de lo que está sucediendo y qué es lo que el cineasta quiere que veamos. Por tanto, se invita a una mirada reflexiva, distante, donde pueden analizarse los motivos de conflicto y los intereses que mueven la conducta de los personajes. Esta idea es totalmente opuesta al cine propagandístico, cuyo objetivo es imponer una serie de valores y actitudes en el público. Este argumento nos remite al efecto distanciador del teatro épico *brechtiano*, donde se apela a la razón y no al sentimiento del espectador. Recordemos que su autor, el alemán Bertold Brecht, luchó por convertir al espectador en un observador activo capaz de reflexionar ante la acción que se le presentaba.

Retomando la hipótesis de Ballester (2007) en relación al uso limitado del plano máster por el Nuevo Cine checo, comprobamos como en este film su presencia es reducida pero no despreciable. Veremos como en los próximos largometrajes se acusará su ausencia. Lo que puede comprobarse es que suele aparecer después de una serie de planos mucho más cerrados en los que el espectador tiene dificultades para ubicarse. Por ejemplo, en ocasiones se suceden primeros planos de rostros sin mostrar el lugar donde

nos encontramos, después aparecen planos medios y ya, por último, algún plano máster, e incluso a veces panorámicas, para conocer el entorno donde se desarrolla la acción.

Los personajes no son héroes ni antihéroes, son gente corriente que no encarnan, ni mucho menos, el ideal del camarada. Pucholt y Blumental son dos chicos fascinados por el progreso de la sociedad moderna a través de su pasión por las motos. Las imágenes permiten además una segunda lectura, esa incomprensión por parte de la generación de 'los padres' puede deberse como apunta César Ballester (2007) "a que éstos eligen al individuo por encima del colectivo, es decir, eligen el deporte de las motos, donde un individuo depende de y se debe a sí mismo (...) en detrimento del esfuerzo colectivo de la banda de música" (p. 147). Los mayores ni entienden, ni van a entender a los jóvenes.

Puede observarse cómo cuando los directores están dando instrucciones a los miembros del grupo sus indicaciones empiezan a tener matices ideológicos y represores, esforzándose en recordar el compromiso de cada uno con el grupo y la importancia de la tradición. Ballester (2007) distingue al personaje encargado de leer el discurso ante la tumba de Kmoch "como la verdadera figura de autoridad y represión, por encima de los directores de las bandas de música" (p. 145). Forman no disimula el rechazo hacia la doctrina comunista que existe en la mentalidad juvenil, es más, los jóvenes no están interesados en la propaganda ideológica y su ausencia en la competición de bandas da prueba de ello.

Para concluir, es interesante el resumen que realiza Thomas J. Slater (1987) en relación a la idea del enfrentamiento cultural que hemos venido señalando. El autor afirma que, refiriéndose a *Si esas canciones no existieran*, "el mensaje principal del film es que la cultura checa tiene espacio para ambas culturas; la de los mayores y la de los jóvenes, pero para poder progresar, la cultura tradicional debe dejar espacio a la nueva" (p. 34). Podemos o no estar de acuerdo, lo que sí está claro es que las imágenes de Forman no emiten juicios, sólo dan testimonio, por ello queda en nuestras manos la búsqueda de posibles interpretaciones, algo que hemos tratado de ofrecer en las líneas precedentes.

El medimetraje de *Concurso*, también llamado *La prueba*, a cuyo argumento ya hemos hecho alusión así como a algunos de sus rasgos, ofrece nuevamente un retrato de los jóvenes checos de la década de los sesenta. Si en *Si esas canciones no existieran*, podían

distinguirse dos protagonistas masculinos, ahora sucede al contrario, son dos chicas las que representan los papeles principales; una aprendiz de peluquera (Markéta Krotká) y una cantante de un grupo de *rock and roll* (Vera Kresadlová). Es necesario señalar que en esta ocasión las historias individuales son trazadas con mayor fuerza, es decir, Forman presta más atención a las acciones y sentimientos individuales de las dos chicas.

La obra de Slater (1987) nos revela un dato importante: las audiciones que filmó Forman se llevaron a cabo como si fueran reales. Jiří Suchý y Jiří Šlitř, miembros del Teatro *Semafar*, aceptaron realizar las pruebas a las chicas simulando un *casting* real. Todo funcionó a la perfección y cientos de chicas (aspirantes a cantantes, no actrices) acudieron a las pruebas, a veces tan concentradas, que ni prestaban atención a la presencia de la cámara (p. 10). Este material fue el que Forman presentó a los productores Jiří Sebor y Vladimír Bor, quienes le animaron a que desarrollara un corto de ficción. Para conseguirlo Forman tuvo que rodar el principio y el final, creando así las historias de las dos protagonistas.

El resultado es según el autor “una mirada auténtica de la moda del *rock and roll* que barrió Checoslovaquia a comienzos de los años sesenta y una representación realista de las esperanzas y frustraciones de los adolescentes.” (p. 11). Ciertamente, nos enfrentamos a un retrato generacional contemporáneo, sin embargo, no son varias generaciones las que aquí se presentan como veíamos en *Si esas canciones no existieran*, sino una exclusivamente, la de la juventud.

Concurso es, de los dos trabajos, el más conocido. Ya quedó señalado que, a diferencia del anterior, no es música popular sino el moderno *rock and roll* el protagonista de este mediodiámetro. Por tanto, el ritmo al que se mueve la juventud, dinámico y alocado, es también el que rige la estructura narrativa y formal de la pieza. Predominan por ello, la yuxtaposición de imágenes y la ruptura de transparencia y continuidad.

El film arranca con la observación documental de los ensayos de un grupo de teatro cuya obra incluye partes musicales. Se puede observar a través del diálogo y la actuación que no se trata de un teatro tradicional sino uno moderno, puesto en marcha por una nueva generación. Ballester (2007) hace referencia a la parte en la que aparecen Suchý y Šlitř ensayando:

“Esta escena no tiene ninguna relación narrativa con el resto del mediodmetraje excepto para introducir al Teatro *Semafor* y a los componentes de la compañía, que serán los encargados de conducir el casting. La escena simple y llanamente muestra con técnicas de *cinema-verité*, lo que parece un ensayo real del *Semafor*. Más que una introducción a la película parece un prefacio.” (p. 149)

Con el fin de conocer más datos sobre la Compañía *Semafor* acudimos al texto de Peter Hames (2005). El autor explica que éste, junto con otros teatros como *Divadlo za bránou* (Teatro tras el puente) y *Činoherní club* (Club dramático), se volvieron enormemente populares entre 1963 y 1965 debido a “la alta calidad artística y la irreverencia de sus producciones” (p. 24) que se manifestaba en ocasiones a través de la puesta en escena de obras occidentales (firmadas entre otros por Samuel Beckett o Edgard Albee). Debido a la importancia de la música en los dos mediodmetrajes de Forman es interesante mencionar que:

“La música y letras de Suchý and Šlitr (miembros de *Semafor*) estaban en el centro del crecimiento de la música pop checoslovaca, y ellos contribuyeron de forma substancial en el cine checo en este sentido. Quizás el mejor tributo cinematográfico al teatro *Semafor* fue *Kdyby tisíc klarinetů*, 1964 (Si mil clarinetes) de Roháč y Svitáček.” (p. 26)

Como veremos más adelante, no fue Forman el único director de la *Nova Vlná* vinculado a *Semafor*, otros como Menzel también participaron activamente.

Hemos encontrado entonces uno de los focos de propagación de la música que causará furor entre los jóvenes, esa misma música que protagoniza el mediodmetraje de Forman. Y es que tras esas imágenes iniciales de ensayos teatrales, lo que el director nos presenta son masas de jóvenes que se agolpan a las puertas de un teatro para asistir a un concierto de una banda de *rock and roll*, cuya cantante principal es una de las protagonistas. La otra, la que trabaja en una peluquería, acudirá al concierto acompañada de un amigo (Ladislav Jakim) que se convertirá en el protagonista en la siguiente película de director, *Pedro el Negro*.

Durante el concierto oímos como ésta critica a la cantante tachándola de *amateur*, algo que podemos tomar como un signo de envidia ya que la voz de Vera suena realmente bien. El resto de las caras entusiasmadas de los jóvenes entre el público confirman el éxito de Vera. Y es que el sueño de la aprendiz de peluquera es precisamente ser cantante, por ese motivo mentirá en su trabajo y acudirá al casting convocado por *Semafor*. Si nos detenemos en la excusa que da a su jefe, percibimos el interés de Forman en dar cuenta de la transformación que está sufriendo la sociedad checa, la chica se justifica diciendo que debe ir al juzgado debido al divorcio de sus padres, un símbolo de aperturismo que empieza a darse en la sociedad checoslovaca de la época.

El final es igual de pesimista para las dos chicas, ninguna logra triunfar en el casting. Mientras Markéta se esfuerza notablemente interpretando el tema *Hello, Mary Lou*, Vera es incapaz de llegar a pronunciar una sílaba de la canción *Baby*. A la primera le falta talento y le sobra decisión, al contrario que a la segunda. El personaje al piano, el propio Šlitr le repite a Vera las mismas palabras con las antes del concierto le había sermoneado el líder de la banda “más alto, estás en un registro demasiado bajo”. Esto bloquea a Vera y tras varios intentos sin llegar a entonar ni una palabra decide abandonar la sala.

Nos gustaría detenernos por un momento en esta idea del fracaso. Es cierto que el cineasta no recompensa a ninguna de las protagonistas con un final feliz, pero ello tampoco es concebido como algo dramático. Cada chica continúa con su vida, la ilusión se mezcla con la amargura y los quehaceres cotidianos. Frantisek Daniel (1983) repara en la reducida presencia del sentimiento de *pathos* dentro de la tradición cinematográfica checoslovaca, a diferencia por ejemplo de lo que ocurría en países próximos como Hungría y Polonia. El autor reconoce que Franz Kafka, quien trabajó profundamente sobre la tragedia y el *pathos* en el hombre contemporáneo, tuvo una gran influencia sobre los cineastas checos. Pero aunque Kafka naciera y viviera en Praga fue educado en un ambiente alemán, no checo. Similar pero opuesta a la obra de éste encontramos el trabajo del escritor Jaroslav Hasek. “La novela más famosa de Hasek, *El buen soldado Svejk*, es aceptada y vista por los checos como la otra cara de Kafka, enfrentándose a las mismas cuestiones y problemas de existencial absurdidad, sólo que en un caso vemos dolor trágico y en el otro, risa irónica y satírica”. (p. 54). El autor prosigue con esta idea y señala directamente el nombre del cineasta: “Miloš Forman,

quizá el más talentoso director de la Nueva Ola checa, siempre ha sentido que tenía la obligación de retratar una figura, y ésta era la de Svejk” (p. 54). Por tanto, vemos cómo el arma que emplea el cineasta es el de la ironía y la sátira y no el del dolor o la desdicha.

Tras esta anotación, continuamos con el argumento que se desarrolla dentro del film. Fran Benavente nos explica con las siguientes palabras que en las dos historias que acabamos de describir “permanece un pequeño misterio que no se agota, el misterio de las razones y los comportamientos humanos captados en su proceder inmediato, sin explicaciones ni aseveraciones. El misterio de lo real”.

De esta forma, el director registra cómo la juventud va en busca de sus sueños, no sólo en el caso de las dos protagonistas, sino en el de los cientos de chicas que acuden a las pruebas. Todas ellas tratan de salir de la situación en la que se encuentran y luchan por lograr algo valioso en sus vidas. En la mayoría de los casos, las jóvenes carecen por completo de aptitudes musicales, pero eso no parece una razón de peso para dejar pasar cualquier oportunidad que se presente.

Las interpretaciones son de lo más variado; divertidas, sorprendentes, tímidas e incluso a veces rozan la humillación, lo que genera la risa en el espectador. Y es que Forman las retrata sin estilización alguna, muestra la realidad tal cual es, algo que nos acerca a comprender de la mejor manera posible las ilusiones reales de las candidatas que por allí desfilan. Es sin duda éste un cine espontáneo. A través de las variopintas actuaciones queda registrado el influjo de la música moderna extranjera (algunas aspirantes optan incluso por cantar en inglés). Una de las secuencias más significativas es en la que se muestran sucesivamente diferentes chicas cantando una misma canción (*Oliver Twist*). Este montaje es en palabras de Hames (2005) “divertido, cruel y bello al mismo tiempo” (p. 109). En la primera película americana del director, *Taking off/ Juventud sin esperanza* (1971), Forman retoma los problemas de la juventud y repite una secuencia similar a ésta.

Quim Casas en *Vientos del Este* enfatiza esta misma idea, explicando el esfuerzo del cineasta por captar la misma esencia de la realidad “En la filmación de las audiciones, para principiantes, Forman no se contenta con mostrar las inseguridades y certezas de

cada concursante en el contexto preciso de la audición, sino que pulsa los anhelos y las frustraciones de la nueva generación de jóvenes checos” (p. 284).

Ya hemos insistido suficiente en el interés del cineasta en mostrar al público una parte de realidad. La forma de conseguirlo es, como indicamos en el análisis de *Si esas canciones no existieran*, recurriendo a las técnicas del *cinema- verité*. Sin embargo, el uso de las mismas no es riguroso ya que Forman, junto con la colaboración de Ivan Passer, introduce líneas de ficción. Técnicamente no es un trabajo que podríamos clasificar de profesional pero sí de honesto. Los sucesivos planos de todos los rostros de los jóvenes durante el concierto, así como los que muestran sin prisas las actuaciones de las aspirantes, ofrecen una mirada sincera de la juventud checa. Es interesante atender al argumento de Thomas J. Slater (1987) en relación a esta idea:

“(…) la película tiene un lugar significativo en la historia del Nuevo Cine checo porque marca el principio de un periodo en el que el cine nacional empieza a mirar con honestidad a la vida moderna. Algunos críticos se enfadaron porque muchas interpretaciones de las aspirantes carecían de talento o belleza (...). Pero Forman consideraba las actuaciones importantes precisamente por esos motivos. Él quizá instintivamente sabía que la virtud del *rock and roll* no es su profesionalidad sino su honestidad. Si le resulta agradable al espectador o no es algo secundario”. (p. 34)

La prueba se aleja por completo de las pautas marcadas por el realismo socialista. Uno de los ejemplos más claros se observa en los objetivos de las dos protagonistas, así como en el resto de las chicas. Todas ellas miran por sus propios intereses, aunque el sueño sea común, deben competir con el resto para conseguirlo. Prima el individuo por encima del colectivo, cuando se enfrentan al micrófono están totalmente solas, es una lucha individual por un sueño propio. Esto además implica mentir a la autoridad, Markéta miente a su jefe para ausentarse del trabajo y Vera engaña al líder de la banda cuando éste le pregunta por qué se ha retrasado. Por tanto, desatienden sus tareas con la sociedad para ir en busca de lo que realmente desean. Como vemos, nada más alejado de la visión que pretendía divulgar el régimen.

De nuevo en este mediodmetraje se comprueba la reducida presencia del plano máster. En ocasiones es difícil orientarse, el espectador está desubicado hasta que el plano se abre y ofrece más información del lugar. Por ejemplo, al comienzo mismo, la cámara sigue a una de las chicas del teatro *Semáfor* mientras baja por unas escaleras utilizando únicamente primeros planos y algún plano medio de su cuerpo. La presentación de Markéta en la peluquería es algo angustiosa, está realizada a base de planos medios y primerísimos planos. Ballester (2007) ofrece un significado que justifica dicha elección: “Al aislarla de su entorno, encerrándola en un primer plano, Forman parece indicar que la aprendiz no se identifica con su trabajo, que se siente atrapada, algo que es confirmado por los gestos que hace.” (p. 149). El plano máster es empleado sobre todo a lo largo del mediodmetraje para mostrar las muchedumbres, primero la que espera a las puertas del teatro para ver el concierto, después los cientos de chicas que acuden al casting.

Un rasgo que no debemos olvidar en relación con los aspectos formales es que, a pesar del uso de técnicas documentales, Miloš Forman no renuncia a manipular el material fílmico. Ya vimos que la presencia autorial es una de las señas de identidad de los “nuevos cines” en el contexto internacional. El director checo supera la crónica documental e imprime su sello personal empleando un tono satírico e incluso lírico en algún momento. Cierta lirismo puede apreciarse en los planos de las secuencias de motos, cuando los jóvenes están en plena carrera. Asimismo, el montaje aporta humor a las imágenes (a través de la selección de primerísimos planos de las burlonas caras adolescentes).

Una vez terminado el mediodmetraje, Forman lo llevó a los estudios Barrandov y fue entonces cuando recibió el encargo de hacer otra pieza, la que llevaría por título *Si esas canciones no existieran*. Hemos tratado en estas páginas de dar cuenta de las características del primer trabajo del cineasta recurriendo a la opinión de expertos y a través del estudio del propio film. Pasamos ahora al análisis del segundo largometraje del director: *Los amores de una rubia*.

- *Lásky jedné plavovlásky / Los amores de una rubia (1965)*

Esta película, gracias al éxito internacional que obtuvo, confirmó la figura de Miloš Forman como cineasta. Numerosos fueron los premios; recibió una gran acogida por parte de la crítica y el público en el Festival de Nueva York e incluso llegó a estar nominada al Oscar a la mejor película extranjera en 1966. Thomas J. Slater (1987) afirma que “algunos críticos todavía la consideran como el mejor de sus trabajos”. (p.39).

En *Amores de una rubia*, el director se acerca nuevamente a la sociedad checa, ésta vez a través de la mirada de la joven protagonista Andula. Forman nos ofrece un retrato tragi-cómico de la situación que vivían muchas jóvenes durante los años sesenta. Mientras que el modo de tratar el tema es a través del humor, inevitablemente el espectador percibe el elemento dramático que se esconde en el desarrollo del film. Para comprender esta idea veamos con más detalle el argumento del film.

En primer lugar, el germen de *Amores de una rubia* se encuentra en una experiencia personal del director. Una noche Forman se encontró en la calle a una chica con una maleta e intrigado comenzó a hablar con ella. La joven le contó que no era de la ciudad, un día había tenido un romance con un chico de Praga y él la había invitado a que fuera a verle algún día. Pero la dirección era falsa y la chica se encontraba totalmente sola. Ella le explicó al director que en su localidad era muy difícil encontrar novio porque la mayoría de los habitantes eran jóvenes trabajadoras de fábricas. César Ballester (2007) continúa esta historia explicando que después de unos meses Forman conoció a otra chica, ésta se trasladaba a Praga huyendo de su pueblo porque debido a la escasez de chicos era realmente difícil casarse. “Fue entonces cuando Forman se encerró con sus compañeros, Papoušek y Passer, a escribir el guión.” (p. 170).

Conscientes de esta problemática, los guionistas desarrollaron la línea narrativa del film. Se trata de una historia sencilla que cuenta cómo una joven trabajadora de una fábrica de zapatos, Andula, tras pasar una noche con un pianista de Praga, decide hacer su maleta y marchar a la ciudad para encontrarse con él de nuevo. Confiada, acude a la dirección que el pianista le dio y allí, junto a los padres del chico, espera su llegada. Será entonces cuando se de cuenta de que todas sus ilusiones son falsas, que ni el chico

tiene interés en mantener una relación con ella ni tampoco puede hacerse cargo de la situación. Andula no tiene más remedio que volver de nuevo a la fábrica y proseguir con su monótona vida en una pequeña localidad de provincias.

Con pequeñas variaciones, esta historia es básicamente la misma que le había contado la chica desconocida a Forman. Ya hemos visto que las historias de Forman son sencillas y se utilizan en parte como una excusa para capturar una problemática social. Hilario J. Rodríguez (2006) apoya este argumento afirmando que la historia que se cuenta es débil, que se trata más bien de un “film atmosférico” (p. 46) porque la película sirve para reflejar más una rutina diaria que una historia, siendo dicha rutina un intensificador de parálisis y asfixia donde viven los personajes. Y si bien es cierto, como explica el autor, que la línea narrativa es sencilla, no lo es sin embargo el retrato que logra Forman de la sociedad moderna checa. El cineasta es capaz de expresar la complejidad y las contradicciones del entorno que le rodea.

Fran Benavente y Santiago Fillol en *Vientos del Este* señalan la influencia literaria para referirse al argumento que acabamos de señalar:

“Como en la narrativa de Hrabal, la articulación cotidiana da paso al absurdo, muestra una dinámica que se agota en una lucha contra un sistema que zafia las posibilidades de salida. (...) Se trata de tomar la temperatura de transformación de una sociedad anquilosada (...) es un repliegue hacia la microhistoria, un interés por lo pequeño y todos los procedimientos que ello comporta” (p. 112).

La espontaneidad en el cine de Forman no sólo se encuentra en sus imágenes llenas de honestidad y realismo, como puede comprobarse las propias historias de sus films provienen de situaciones cotidianas, de experiencias vividas⁴⁰. A dicha espontaneidad contribuye también su tendencia a trabajar con actores no profesionales. En este film, la protagonista es Hana Brejchova, la hermana de su primera mujer Jana Brejchova. Recordemos que Forman la conoció durante el rodaje del film de Radok, *El automóvil abuelete* (1956), en el que colaboró como guionista. Encontramos en este punto unas líneas que pueden dar lugar a equívoco. En la obra de Christian Aguilera (2006), el

⁴⁰ Exactamente igual ocurre con el guión de su próxima película, *¡Al fuego bomberos!*, que se convertirá en el objeto de estudio en el siguiente apartado.

autor afirma que Jana Brejchova es la actriz con la que Forman se casaría y “compartiría la experiencia de rodar *Los amores de una rubia* (1965).” (p. 21). No fue con ella, sino con su hermana Hana con la que trabajaría en este film, dato que nos confirma Quim Casas en *Vientos del Este* (p. 285).

Hilario J. Rodríguez (2006) en un artículo en *Dirigido* hace referencia a este rasgo de naturalidad:

“Buena parte de los actores que aparecen en *Pedro el Negro* y *Los amores de una rubia* no eran profesionales; los diálogos de ambos films se improvisaron en gran medida sobre la marcha; incluso algunas partes del rodaje se rodaron sin un plan previo, con cámara al hombro; y las localizaciones estaban relacionadas en muchos casos con los intérpretes (...).” (p. 46).

Vemos por tanto como la improvisación y la espontaneidad en las interpretaciones es uno de los rasgos del director durante su etapa checa. En parte, la enorme franqueza que logran desprender las imágenes es gracias a ese espíritu *amateur*. Esto se completa con otros elementos como el falso *raccord*, el encuadre descentrado o el sonido directo. Como vemos, rasgos compartidos con la tónica general del resto de los “nuevos cines”.

Fiel retrato de un problema contemporáneo, el film puede entenderse como una ficción que sirve para presentar una amarga realidad. Pero como en las ocasiones anteriores, el director filtra esa realidad a través del humor y la ironía, de esta forma el espectador ríe ante la representación cómica –y a veces absurda– que se hace del fracaso. Numerosas son las escenas en las que se produce esta situación, veamos con más detenimiento algunos ejemplos de ello.

Debido a la escasez de hombres en la localidad, uno de los encargados de la fábrica decide organizar un baile para que sus trabajadoras puedan divertirse y encontrar novio. Con tal propósito invita a un grupo de soldados y las chicas esperan ilusionadas la llegada de los jóvenes reclutas. Sin embargo, nada más lejos de lo esperado, los invitados son reservistas, hombres ya mayores en su mayoría casados. Las escenas durante la fiesta representan una mirada irónica a la sociedad checa del momento e incluso esa mirada podría extenderse a las debilidades de la especie humana en general.

Observamos a las chicas haciéndose las indiferentes, pero en realidad con deseos de captar la atención de los hombres (aunque sean viejos y feos), éstos a su vez bebiendo para perder la vergüenza e incluso alguno escondiendo su anillo de casado. Los hombres, que bien podrían ser los padres de las muchachas, no quieren perder oportunidad ni asimilar su condición e incluso tres de ellos deciden, en un alarde de valentía, invitar a vino a las chicas de una mesa entre las que se encuentra Andula para emborracharlas y conquistarlas. Poco a poco todo se va desajustando, el camarero se equivoca y ofrece las copas de vino a otras señoritas, uno de los soldados pierde su anillo de casado al intentar esconderlo y emprende una búsqueda a cuatro patas por la pista de baile, etc.

Forman sabe captar los gestos, los momentos de esas situaciones que incluso llegan a presentarse como patéticas. El espectador, al observar algo tan sincero y real, empatiza con los personajes y llega a sentir compasión por ellos. Es un cine sutil y ácido a la vez que tierno y honesto. Un cine además que no sólo rechaza el realismo socialista sino que emprende una crítica contra el sistema. No es que el trabajo de Forman se enfrente directamente a temas de carácter político pero al examinar la sociedad checa es inevitable ciertas implicaciones de este tipo.

Por ello, en el film puede observarse una crítica hacia ese control extremo de la autoridad que llega incluso a entrometerse en las relaciones sentimentales de los individuos. En la película, hay varias figuras que encarnan la autoridad, básicamente el jefe que se encarga de organizar la fiesta y la profesora del colegio al que asisten las chicas. Los esfuerzos de éstos son, en ambos casos, igual de inútiles. El baile resulta ser un completo fracaso, algo que puede entenderse en palabras de Ballester (2007) del siguiente modo:

“(…) la incompetencia de la burocracia comunista convierte un baile para que las chicas encuentren novio o marido en algo mucho más decadente: que los soldados sean infieles a sus mujeres en nombre del marxismo-leninismo”.
(p.175).

Vemos como la crítica, no sólo quedó referida al Estado sino también a los propios soldados, que en vez de ser heroicos personajes, aparecen como unos interesados en

tener aventuras con jovencitas. La representación de la juventud se aleja fuertemente del ideal comunista, los valores que éste proclama desaparecen y en su lugar observamos la figura de Andula, una muchacha que, como otras tantas, vive una vida monótona y aburrida cuyos sueños son frustrados por el tipo de sociedad y el régimen político que le han tocado.

Igualmente, se retrata una sociedad donde las relaciones personales son falsas, incluso estúpidas. Los reservistas tratan de engañar a las compañeras de Andula para llevarlas al bosque y tener una aventura, el joven pianista del que Andula se enamora la convence con argumentos falsos para acostarse con ella y después, le miente al decirle que no hay ninguna otra mujer en su vida y que puede ir a visitarlo siempre que quiera. Cuando Andula decide tomar en serio sus palabras e irse a Praga, Forman tiene entonces la oportunidad de hacer un pequeño retrato de la generación de los padres, algo que aprovecha nuevamente para examinar desde un punto de vista crítico. Los padres de Mila son el reflejo de un matrimonio desgastado cuya rutina ha convertido el aburrimiento en su forma de vida. A diferencia de Andula, que se esfuerza por lograr su sueño aunque fracase, la generación superior ya no tiene fuerzas para luchar por nada y se resigna sentándose frente al televisor día tras día. Ballester (2007) les califica de:

“(…) generación pasiva. Es decir, los trabajadores, la clase trabajadora, la columna vertebral del estado está dormida, es indiferente al socialismo y a sus ‘logros’. Es más, las diferentes generaciones no conviven en solidaria armonía, con un objetivo común, sino en permanente conflicto y falta de entendimiento. Quizá porque aunque los jóvenes no han conocido alternativa alguna, tienen el deseo de cambiar, aún sin saber por qué.” (p. 179).

Las imágenes del film testimonian esa falta de entendimiento entre las generaciones. Se observa muy bien en el trato que le da la madre de Mila a Andula, quien nada más verla ya se teme lo peor; cree que está embarazada, que se tendrá que casar con su hijo y que después se separarán y a ella le tocará hacerse cargo del bebé. Sin duda, una actitud cruel y de desconfianza contra la chica, que se convertirá en una enorme regañina a su hijo cuando regrese. Al estar representada en forma de parodia realista el espectador ríe ante las situaciones que se van produciendo.

A pesar de esas miradas críticas señaladas contra la intromisión y el férreo control del Estado en la vida de los trabajadores, contra el comportamiento de los soldados o la desconfianza de la generación `de los padres´, el cineasta, al igual que en sus películas anteriores, no juzga en ningún momento a sus personajes. Éstos son retratados de forma humanista, según Ballester (2007), “con ternura aunque se ría de ellos, o más bien con ellos” (p. 180). Y es que todos los personajes se mueven con las mejores intenciones, a pesar de que luego nada salga como ellos esperan. No hay más que fijarse en el entusiasmo del anciano que se encarga de organizar el baile, quien se desvive todo el tiempo para que las chicas y los soldados pasen el mejor rato posible. El espectador siente hacia esta figura cariño e incluso lástima pero no rechazo. Este último autor hace una excepción afirmando que al “que sí critica es a un Estado burocráticamente incompetente” (p. 180) ya que es responsable de haber invadido pequeñas localidades sólo con chicas para trabajar en las fábricas y después trata de arreglar el desajuste con medidas pobres y artificiales.

Si tenemos que mirar de cerca a un personaje ése es el de la protagonista Andula. No es una belleza pero tampoco resulta desagradable, más bien entrañable. Persigue un sueño, conocer a un hombre con el que casarse y salir de la fábrica, algo nada reprochable. Se trata por tanto de un personaje corriente que encaja con el perfil de cientos de chicas de aquella época. Su deseo y su ingenuidad son expresados en el mismo comienzo del film, cuando apagadas ya las luces de la residencia, Andula le cuenta en voz baja a una amiga la historia que le relató un guardia forestal sobre las ocas salvajes⁴¹, los únicos animales que son fieles a su pareja durante toda su vida, aunque uno de ellos muera el otro permanece en soledad hasta el final de sus días. Amor y fidelidad, éstos parecen ser los máximos valores de Andula, aunque no es del todo así. Cuando la amiga le pregunta a Andula de qué color son los ojos del novio que le ha regalado el anillo que ésta le enseña, Andula no sabe que responder. En relación a estas imágenes, Ballester (2007) explica que:

⁴¹ El animal protagonista de la historia del guardia forestal es según Ballester (2007) y Christian Aguilera (2006) el ciervo, p. 175 y p. 39 respectivamente. Sin embargo, Hames (2005) y Asier Aranzubia Cob en *Vientos del Este* hacen referencia a la oca salvaje, p. 115 y p. 82 respectivamente. Para resolver este conflicto hemos realizado una traducción directa del checo de la película en versión original, gracias a la colaboración de Denise Osicka, y podemos confirmar que el animal de ese pequeño relato es definitivamente la oca salvaje.

“No queda claro si Andula es una inocente o ingenua chica que busca enamorarse de verdad o si, por el contrario, lo que quiere es casarse con alguien para así librarse de la fábrica. El anillo puede simbolizar ambas interpretaciones: amor verdadero o mero oportunismo” (p. 174).

Sin embargo, Thomas J. Slater (1987), aunque reconoce que en ocasiones el comportamiento de la protagonista no es inteligente, no cuestiona en ningún momento su candidez:

“Andula a menudo se comporta tontamente (...) pero ella merece compasión porque está buscando el amor y no sabe cómo encontrarlo. Sus intenciones son puras, pero sus recursos escasos. (...) Los espectadores no pueden despreciar a Andula, su ignorancia y vulnerabilidad son resultado directo de su soledad (...). Por tanto, el intento de Andula de terminar con su soledad la convierten en un personaje digno de admiración” (p. 40-1).

Si bien es cierto que Andula quiere salir de su monótona vida, ello no significa que sus sentimientos sean interesados. Ante todo busca el amor, lo que implica para ella algo duradero y estable. Aunque el guardia forestal la invita a su cabaña, ella le cuenta a su amiga que no le volverá a ver porque está casado. Consideramos que el film no llega a confirmar si ha mantenido relaciones con este personaje o no, tal decisión corresponde a la interpretación del espectador. César Ballester (2007) parece verlo con claridad “un *flashback* revela la reciente aventura de Andula con el guardabosques” (p. 174) mientras que otros autores como Hames (2005), Christian Aguilera (2006) o Thomas J. Slater (1987) no llegan a confirmar ese detalle. Por ejemplo Hames simplemente dice que “Andula establece una conversación amistosa y ligeramente de flirteo con un guardia forestal” (p. 115). Ciertamente consideramos que no podemos saber si las insinuaciones han llegado más lejos, independientemente de ello, la determinación de Andula de no volver a ver al guardia indica el deseo de encontrar una relación de futuro.

Esta idea se confirma cuando después de recibir el sermón de la profesora sobre la moralidad sexual y sobre cómo las chicas deben hacerse respetar entregándose a un único hombre, Andula decide seguir el consejo e inicia el viaje a Praga en busca del

pianista con el que ha pasado la noche. Es precisamente la búsqueda de amor lo que genera las situaciones tragicómicas que se van sucediendo en el film.

Antes de continuar con el tratamiento de la sexualidad en el film nos detenemos en una idea apuntada en la descripción de Andula ofrecida anteriormente por Thomas J. Slater: la soledad de la protagonista. Y es que el tema de la soledad está presente continuamente en la cinematografía de Forman. Andula padece de soledad desde niña, incluso sabemos que ha intentado suicidarse tras el divorcio de sus padres. Una de las características de los “nuevos cines” en general es el retrato de una infancia y adolescencia difícil. La temática del suicidio aparecerá en otros films de la *Nova Vlná*, quizá el mejor de los ejemplos lo encontramos en el protagonista de *Trenes rigurosamente vigilados* de Menzel. Mientras Andula lucha por salir de ese aislamiento, otros como los padres de Mila parecen sumergirse resignadamente en él.

El mayor reclamo de atención de la película se estructura en torno al idilio de Andula con Mila. Después de un intercambio de miradas durante el baile, Mila consigue con mucha paciencia que Andula suba hasta su cuarto. El modo que el cineasta elige para mostrar las relaciones íntimas entre ambos es digno de admiración ya que plasma con total sinceridad esas primeras experiencias sexuales juveniles cargadas de inseguridad. El plano con la espalda desnuda de Andula capta toda la vulnerabilidad de la muchacha. Mila se esfuerza incansablemente en hacerla sentir cómoda y finalmente consigue que la chica deje de rechazarle. En estos momentos se produce una de las situaciones más cómicas de la película. Siguiendo las instrucciones de la chica, Mila trata de dejar el cuarto a oscuras bajando la persiana pero ésta se le resiste una y otra vez. El encuentro se va retrasando por absurdos impedimentos y el espectador inevitablemente sonrío al percibir el nerviosismo tan real que experimenta la pareja. Las escenas de cama son, como afirma Hames (2005), “radicales incluso para el nivel de la Europa occidental” (p.115). Ballester (2007) también se detiene en la importancia de estas escenas y explica que fue “la primera vez que se mostraba un desnudo en el cine checo desde *Extase* (Éxtasis) dirigida por Gustav Machatý en 1933.”⁴² (p. 177).

⁴² En el apartado dedicado a la tradición cinematográfica checa hicimos ya referencia a este film. señalando el escándalo que supuso el desnudo de la protagonista femenina Hedy Lamar.

Además, este último autor señala como Forman difiere con este contenido de la estética del realismo socialista:

Ante todo Forman, `reerotiza´ a la mujer en la figura de Andula. La mujer había sido privada de su erotismo, deserotizada, en el realismo socialista de los años 50 (...). La representación de Andula en la película rompe con estos esquemas (...) Forman va más allá al mostrar explícitamente la sexualidad de Andula, e igualmente los cuerpos semidesnudos de Andula y Mila carecen de cualquier enjuiciamiento moral”. (p. 177).

Y es que el cineasta muestra el desnudo como algo natural, no pecaminoso. La falsa moral de la época, reflejada por ejemplo en el discurso de la profesora al que antes hemos hecho referencia, surge de nuevo cuando los padres de Mila no le dejan dormir junto a Andula y lo meten obligado en la cama matrimonial con ellos. Un perfecto ejemplo de las convenciones sociales tradicionales imperantes en los años sesenta. Retomando el tema de la espontaneidad, Hames señala que las escenas donde Mila discute acaloradamente con sus padres cuando están los tres metidos en la cama “fue totalmente improvisada. Forman ha explicado como estos actores no profesionales, el padre y la madre, iban mejorando a medida que se desarrollaba el rodaje.” (p. 113).

Una nota curiosa, que introduce además una referencia al panorama artístico de la vanguardia extranjera, es la alusión que hace Mila a la obra del pintor moderno Pablo Picasso. El pianista compara el cuerpo anguloso de la muchacha con la guitarra salida de los pinceles del artista. Palabras y contornos que recordamos en el cierre del film con una chica cantando una canción melancólica (el Ave María de Schubert) al son del mismo instrumento mientras Forman muestra imágenes de Andula de nuevo en la fábrica, su sueño ha terminado y su rutina vuelve a comenzar.

Con una estructura simétrica, el film arranca con una joven mirando a cámara y tocando una canción de *rock and roll* a la guitarra. Nos introducimos así en el mundo de la juventud, de su forma de enfrentarse a la vida y sobre todo de su manera de entender el amor. La propia letra de la canción nos adelanta ya el fracaso amoroso que se desarrolla durante la película. Ésta está dividida en tres grandes bloques caracterizados por planos largos y únicos escenarios donde se insertan pequeños fragmentos de naturaleza diversa

que aumentan la riqueza de la obra. Esta mezcla, como afirma Asier Aranzubia Cob en *Vientos del Este*, da origen a “una estructura tan anárquica, juguetona e inestable como la propia Andula” (p. 182).

Dentro de los referidos bloques distinguimos; la parte correspondiente al baile, el idilio entre Mila y Andula y la visita de ésta a la casa de los padres del pianista. Según este último autor, mientras en el primer fragmento el tono predominante es la farsa, el segundo viene marcado por el lirismo. En cuanto al tercero podemos observar que concentra los momentos más dramáticos, las circunstancias desbordan a Andula y su fantasía se hace añicos al enfrentarse a la realidad.

Las influencias neorrealistas y del *cinema-verité* siguen siendo notables. Sin embargo, Forman introduce toques de fantasía en su representación de la realidad. Como hemos visto, el lirismo es acentuado en la relación entre Mila y Andula pero también en otros momentos, por ejemplo al comienzo del film cuando Andula y una compañera comparten sueños y secretos en la oscuridad del cuarto. Será en este momento cuando aparezca el *flashback* del film donde presenciamos el encuentro de la protagonista con el guardia forestal. Este recurso introduce una mayor ambigüedad temporal y espacial además de un componente onírico. Prestamos atención en este punto a Thomas J. Slater (1987) ya que el autor enfatiza la naturaleza onírica del film. Esto se debe a que la película comienza de forma ciertamente incoherente, primero aparece esa chica que canta con la guitarra y después pasamos a las imágenes del dormitorio donde Andula y su amiga hablan en voz baja. Su ubicación en la cama, la introducción del *flashback* por corte directo y las escenas simétricas al final de la película de nuevo con las chicas susurrando en la cama, contribuye según el autor a entender el film como si de un sueño se tratase. Además, lo que resulta todavía más interesante es que Slater considera que este rasgo justifica los movimientos de cámara del cineasta porque, aunque a veces éste utilice el punto de vista de los personajes, el resto del tiempo la cámara adopta una perspectiva omnisciente “con la forma de un sueño de su principal personaje, Andula” (p. 39).

Atendiendo al montaje, Forman utiliza cortes directos y entrelaza acciones simultáneamente a través del llamado *crosscutting*. Este recurso sirve para enfatizar los sentimientos que el director trata de transmitir, por ejemplo el director refuerza así la

distanciación y el aislamiento que existe entre los padres de Mila. Acudimos a la obra de Ballester (2007) para confirmar de nuevo la escasa presencia del plano máster:

“Forman reafirma la individualidad de sus personajes utilizando técnicas de montaje, más exactamente, no utilizando en ocasiones los planos máster, construyendo así la escena a base de detalles, ya sean éstos mostrados en primeros planos, medios planos o panorámicas” (p. 180)

El autor señala varios ejemplos de ello, apareciendo uno al comienzo del film con las escenas en el dormitorio. El director no llega a mostrar ningún plano máster de tal escenario creando cierta confusión en el espectador ya que éste tiene que ir poco a poco formando un espacio a través de pequeños fragmentos del mismo. Andula y su compañera son mostradas en primeros planos y no incluidas cuando finalmente vemos una panorámica del dormitorio. Durante la conversación se incluyen planos de otras chicas durmiendo y de este modo “cada chica es dueña por así decirlo, de su propio espacio, y en este caso especialmente de su intimidad. Una intimidad que no puede ser allanada por las autoridades” (p. 180). El autor reconoce que se muestra un cierto compañerismo entre las chicas pero éstas no son tratadas como un colectivo, algo que exigía la doctrina del realismo socialista.

Esta idea de romper con la colectividad se observa muy bien en la votación que realizan las chicas en la clase después del sermón de la profesora. Todas ellas menos Andula levantan su brazo para apoyar la moción. A pesar de que las chicas parecen estar de acuerdo, Forman divide los espacios que ocupan y los contrapone. Y es que este supuesto colectivo no forma parte ya del ideal propagandista del régimen comunista. Andula, cuando levanta finalmente su brazo, es para detener el camión que la llevará hasta Praga, es decir, para afirmar su derecho a luchar por sus propios deseos.

Finalmente, concluimos con el estudio del film señalando que puede considerarse como una de las piezas angulares del Nuevo Cine checo. A pesar de que no fue visto con buenos ojos por las autoridades, la película consiguió ser estrenada y no sólo eso sino que se convirtió en un gran éxito comercial y de crítica tanto en Checoslovaquia como en el extranjero. Continuamos con el siguiente film del director *¡Al fuego bomberos!* (1967).

- Hoří, má panenka, 1967 (¡Al fuego bomberos!)

¡Al fuego, bomberos! o también traducida como *El baile de los bomberos*⁴³, es la última película que el director realizó durante su etapa checa. Hasta ahora, en los films descritos hemos comprobado como Forman centraba su atención en hacer un retrato contemporáneo de la juventud checa. Tal objetivo implicaba inevitablemente una crítica a diversos aspectos que se producían al vivir bajo las imposiciones de una ideología totalitaria.

En este nuevo film, Forman lanza esa mirada crítica directamente sobre el régimen comunista creando una de las alegorías más radicales que se había hecho nunca sobre la dictadura socialista. Es cierto que en la película se encuentran de nuevo esos temas a los que antes hemos hecho referencia; la falta de entendimiento entre las distintas generaciones, el control de la autoridad sobre la vida de los jóvenes, la falsa moral impuesta por el realismo socialista, etc. Sin embargo, la apuesta aquí es mucho más arriesgada ya que el tema principal es un reflejo de la ineptitud y corrupción que existía en el gobierno comunista de la época. A través de una estética próxima al documental, Forman logra una mordaz analogía entre la incompetencia de un cuerpo de bomberos y la actuación del gobierno de su propio país.

De este modo, el film le sirve al director para continuar desarrollando la temática y el estilo que había iniciado en sus trabajos anteriores y, al mismo tiempo, para introducir elementos totalmente nuevos. Al haber incidido ya sobre rasgos propios del director como son su espontaneidad, su deuda hacia el *cinema-verité*, el empleo de actores no profesionales o su interés en la temática de la cotidianidad, prestaremos atención ahora a otros aspectos distintos a través de *¡Al fuego bomberos!*

La mejor forma de introducirse en la historia es con las palabras del propio director⁴⁴, quien nos explica el origen de la película y los problemas que tuvo al enfrentarse a la

⁴³ La traducción literal de título del film *Hoří, má panenka* sería “Arde mi muchacha” aunque rara vez puede encontrarse la película bajo este título. Dicha traducción exacta puede hallarse en el texto de Monterde, Rimbau y Torreiro (1987), (p. 303).

⁴⁴ Entrevista extraída del DVD en inglés *The Firemen's Ball* (título de la película en inglés) de la colección The Criterion Collection, 2002.

censura de la época. Miloš Forman estaba trabajando con uno de sus colaboradores habituales, Jaroslav Papoušek, en un guión que no terminaba de funcionar. Para lograr una mayor concentración deciden alejarse de Praga y pasar una temporada en las montañas, al norte de la ciudad de Bohemia. Con la ayuda de Ivan Passer siguieron trabajando en el guión pero no conseguían darle forma. Un día, vieron el anuncio de una tómbola organizada por la brigada local de bomberos y para quitarse el guión de la cabeza decidieron asistir al evento. Los acontecimientos que esa noche presenciaron serían el germen que engendraría *¡Al fuego bomberos!*

Al día siguiente no pudieron dejar de hablar de lo que allí habían visto. Se pusieron a trabajar y comenzaron a tomar apuntes de un nuevo guión. Esa misma tarde, visitaron el cuartel de los bomberos y pasaron un rato agradable conversando y jugando a las cartas con ellos. Forman vio que eran gente estupenda y les preguntó si les gustaría participar en la película, proposición que aceptaron encantados. La producción contó con el apoyo de Carlos Ponti quien había mostrado interés en trabajar con el director después de haber visto sus trabajos previos. El director reconoce que los tres (él mismo, Papoušek y Passer) estaban arriesgando mucho al crear una historia dolientemente análoga al funcionamiento del sistema comunista. Sus palabras exactas fueron las siguientes: “Éramos conscientes de que el comité de bomberos era una especie de metáfora de las autoridades del régimen comunista. Lo sabíamos pero no dijimos nada, si se comentaba sabíamos que podía ser prohibido y nunca llegaría a rodarse”

La fiesta era también una metáfora de la sociedad. El robo estaba muy extendido entre todas las capas de la sociedad comunista, en aquella época la gente era bastante pobre debido al régimen imperante e intentaban mejorar su situación de cualquier forma. En esos años la frase más famosa era “quien no roba está robando a su familia”. El malestar social y las enfermedades de la nación quedan plasmados en la película.

Cuando el film se terminó fue enseñado a los censores. Forman continúa explicando en la entrevista como normalmente se recibe una respuesta al día siguiente, pero ellos nada supieron. “Nos enteramos que se habían llevado la película para enseñársela a la cúpula del Partido e incluso al Presidente Antony Novotný”. Éste último clamó al cielo y dio orden de que no se distribuyera. Ponti llegó a Praga y a él tampoco le gustó el film, principalmente por la misma razón que al Partido comunista. Fue entonces cuando

Forman recibió una carta oficial de los estudios Barrandov para despedirle por sabotear la economía socialista. Y es que Ponti, al no gustarle la película, había retirado su dinero amparándose en alguna cláusula del contrato por lo que Forman quedaba como deudor de una gran cantidad de dinero. “La acusación se pagaba con la cárcel, menos mal que pude enseñar el film a mis amigos en Francia, François Truffaut y Claude Berry, entonces ellos me ayudaron con el dinero”. Truffaut y Berry, directores franceses, consiguieron reunir el dinero y pagaron a Ponti. De este modo Forman quedó libre de la acusación.

La línea de diálogo que encendió a los censores fue una concreta por lo que merece la pena detenerse en ella. Uno de los bomberos se desmaya ante el bochornoso incidente que le sucede. Mientras estaba intentando devolver un premio de la rifa que había robado su mujer, se encienden las luces de golpe y todos los invitados contemplan la escena. Ante tal pesadumbre el anciano se desmaya y la moral del cuerpo de bomberos queda por los suelos. Los bomberos se reúnen en un cuarto para intentar dar solución a todos los problemas que se han ido produciendo a lo largo de la noche y asistimos entonces al enfrentamiento de dos de ellos por el incidente que acaba de suceder:

- Bombero 1- ¡Qué idiota! ¿Por qué debía devolverlo?, ¡nunca debía haberlo devuelto!
- Bombero 2- ¡Calla, calla! ¡Te voy a decir algo! Si tú hubieras estado en su situación habrías hecho lo mismo porque eres un hombre honesto.
- Bombero 1- ¡Nunca! ¡Nunca en esa situación! ¡Recuérdalo! Porque la reputación de la brigada es mucho más importante que una estúpida dignidad.

Esta última frase fue la que provocó la ira de las autoridades. En aquellos tiempos, la censura estaba algo más relajada y no quedaba demasiado bien que la Administración prohibiera completamente una película. Lo que hacían si no les gustaba un film y no querían que se distribuyera era hacer un estreno con gente del Partido incluida y al término de la película algún `compinchado´ con el Partido comenzaba a quejarse de la mala imagen que la película daba del régimen comunista. Muchas veces el resto de la audiencia acababa por unirse y las autoridades argumentaban que a la gente no le

gustaba el film y sencillamente por eso se prohibía. Lo que hicieron con *¡Al fuego bomberos!* fue algo similar, decidieron enseñar la película a la gente del pueblo donde se había rodado pensando que se enfadarían al ver el retrato que Forman había hecho de ellos y de los bomberos.

Después de la proyección una persona (miembro del Partido) comenzó a decir que aquella no era la imagen real de su honesta brigada de bomberos y que Miloš Forman se estaba riendo de ellos. El resto de los presentes asintió: “Sí, el camarada tiene razón”. Sin embargo, uno de los asistentes dijo de repente que el film era real y divertido. Éste explicó que a veces ocurrían cosas así y comentó alguna anécdota que había sucedido en el pasado sobre algún fracaso de los bomberos. El público empezó a darle la razón y a opinar favorablemente sobre la película. Las autoridades se sorprendieron, no habían tenido en cuenta algo importante: los bomberos (presentes también como espectadores) no veían en la pantalla un retrato de sí mismos sino a unos grandes actores. Esto les entusiasmaba y por ello se lanzaron a defender el film.

La película se mantuvo en cartel unas tres semanas, meses antes de que los rusos invadieran Praga, en una época en la que gobernaba Dubcek y la sensación de represión había disminuido un poco. Con los procesos de normalización la película fue, como afirma el propio Forman, “*officially banned forever*”, es decir, ‘prohibida para siempre’. Sin embargo, como François Truffaut y Claude Berry habían comprado los derechos, las autoridades se vieron obligadas a entregársela ya que sino tendrían que haber pagado una elevada cifra de dinero. Así fue como la película llegó al público occidental y participó en festivales internacionales. En Nueva York fue proyectada junto a *Oratorio a Praga* de Jan Němec (documental al que ya hemos hecho referencia anteriormente). Recibió muy buenas críticas y numerosos premios, entre ellos una nominación al Oscar.

Una de las novedades es que se trata de la primera película de Forman en color. El director mantuvo al principio una cierta resistencia, él mismo reconoce que:

“Había hecho tres películas en blanco y negro así que tenía cierta aprehensión hacia el uso del color aunque tras unos días de rodaje ya me había acostumbrado y me gustaba el resultado. No cambia la forma de rodar, simplemente hay que

cambiar un poco la intensidad de la luz y tener cuidado con los colores del vestuario de los personajes”⁴⁵.

Conviene tener presente, como indica Thomas J. Slater (1987), que el uso del color de Forman no debe entenderse en términos simbólicos sino realistas, es decir, una nueva técnica que posibilita aumentar esa sensación de veracidad y naturalidad perseguida por Forman. Este autor afirma incluso que “probablemente el cineasta hubiera hecho sus películas anteriores en color también si se le hubiera dado la oportunidad” (p. 43).

En el empleo de esta nueva técnica, Forman contó con el apoyo de Miroslav Ondříček (con quien había trabajado en *Concurso y Amores de una Rubia*⁴⁶) para que supervisase todo el proceso. Para el director lo importante era si al ver la pantalla podía creer en lo que estaba viendo y el resultado de su primer film en color cumplía perfectamente esta expectativa.

Otra de las más notables novedades es que no hay un personaje principal, algo que constituye una excepción en la filmografía del cineasta. La atención se centra en dos grupos de personas; por una parte los miembros integrantes del cuerpo de bomberos, y por otra, todos los asistentes a la fiesta. Es precisamente la ausencia de una figura central lo que permite a Forman explorar la atmósfera durante el baile y también, como señala Peter Hames (2005), lanzar una mirada cruel. El autor recoge en su obra las palabras del cineasta que explican esta idea:

“Cuando me enfrento a alguien más débil que yo, no puedo ser totalmente cruel; pero si estoy atacando a alguien que es cien veces más poderoso que yo, entonces la malicia e incluso cierta cantidad de crueldad puedo usarlas en la medida adecuada”⁴⁷ (p. 125).

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Como ya hemos señalado anteriormente, Miroslav Ondříček fue uno de los nexos de unión entre la Nova Vlná y el *Free Cinema* inglés ya que después de trabajar en films claves del Nuevo Cine checo, no sólo junto a Forman sino también con otros directores como Ivan Passer en *Iluminación íntima*, viajó a Inglaterra y colaboró con Lindsey Anderson, uno de los máximos exponentes del *Free Cinema* inglés.

⁴⁷ Fuente original, entrevista a Forman por Antonin Liehm, *The Milos Forman Stories*, traducido por Jeanne Nemcová (New York: International Arts and Science Press, 1975), p. 84.

El argumento del film es, como en ocasiones anteriores, bastante sencillo. El cuerpo de bomberos de una pequeña localidad decide hacer un homenaje a su antiguo presidente, quien cumple 86 años y está enfermo de cáncer (el anciano desconoce este último dato).

Si previamente Forman se había inclinado por la juventud, en esta película la mirada se dirige en mayor medida a los adultos, matizando más se debería decir que se dirige a los ancianos debido a la edad ya avanzada de la mayoría de los bomberos. Y es que ellos son los que detentan la autoridad, los que imponen las reglas, o al menos como veremos más adelante, los que lo intentan. El hecho de otorgar ese poder a una generación anciana puede ser fácilmente entendido como una metáfora de la gerontocracia que dirige los destinos de los países socialistas. Los bomberos designan un comité encargado de planear una fiesta por todo lo alto, con rifa y baile incluido, además de un concurso de belleza entre las jóvenes del pueblo. La ganadora tendrá el honor de entregar un regalo al homenajeado.

Sin embargo, nada sale como había sido planeado. Se suceden una serie de situaciones cercanas al absurdo que dan cuenta de la ineptitud y el mal funcionamiento de la brigada. Para colmo, un devastador incendio arrasa la vivienda de un anciano. Los bomberos, es decir, los que llevan el mando, además de no ser capaces de organizar un evento en principio tan sencillo, ni siquiera son competentes en su propio trabajo ya que debido a la nieve llegan demasiado tarde al incendio. Su presencia allí es totalmente inútil y nada pueden hacer para evitar que la casa del anciano quede destruida por completo.

La brigada, cuyo objetivo no es sólo honrar a su antiguo jefe sino también aprovechar la ocasión para mostrar la fuerza admirable del cuerpo, es incapaz siquiera de dejar una imagen respetable ante los invitados. César Ballester (2007) hace alusión al momento en que los bomberos discuten los detalles de la propuesta para indicar los motivos reales de tal celebración:

“La discusión se basa en la preocupación que tienen los bomberos de las apariencias y el qué dirán, y no en un genuino y sincero afecto hacia su presidente honorífico. Ni siquiera demuestran compasión por el hecho de que sufra cáncer. (...) Los bomberos están más preocupados por las relaciones

públicas, por la imagen, por la apariencia. Se les presenta como hipócritas.” (p. 187).

El autor continúa explicando lo fácil que le resulta al espectador asociar este comité con el del propio gobierno. Esta idea se argumenta observando que los bomberos no llevan un uniforme que les identifique como tal y, además, la disposición que ocupan en el espacio y la presencia de un jefe presidiendo la mesa recuerda a la representación de la autoridad en las películas adheridas al realismo socialista.

Por tanto, ya desde el inicio del film observamos una referencia directa a una autoridad que se preocupa más por guardar las apariencias que por desempeñar su trabajo como debería. Esta imagen se irá deteriorando a medida que transcurra el film. Primero serán incapaces de mantener el orden y detener el robo progresivo de los premios de la rifa. El bombero que hace de `guardián´ observa impotente como los objetos van desapareciendo misteriosamente. Le encomienda la vigilancia a su mujer y los robos continúan. Cuando retoma el mando de la misión descubre como su propia mujer ha robado uno de los premios: una enorme pieza de embutido. Atónito e indignado comienza a reprocharle su comportamiento y ella le contesta simplemente que él es el único idiota que no está cogiendo nada mientras todos lo demás lo hacen.

Dina Iordanova (2003) alude a esta situación y explica como en otros países vecinos, también bajo influencia soviética, los directores parodian la realidad bajo una mirada crítica:

“Muchas de las comedias checas, polacas y húngaras representan una burla de la vida comunal y las absurdidades como consecuencia de una economía disfuncional, a menudo satirizando las condiciones que empujan el crecimiento del oportunismo mezquino entre la gente corriente.” (p. 118).

Los asistentes no demuestran ningún tipo de admiración o respeto hacia la brigada e ignoran su poder de mando actuando según sus propios intereses, es decir, robando los premios de la tómbola. La irreverencia hacia la autoridad se observa bien en el comportamiento de los jóvenes. Éstos no parecen entenderse con los bomberos, como prueba la pelea entre el novio de una de las muchachas elegidas para participar en el

concurso de belleza y algunos bomberos. La decisión de llevar a cabo el concurso puede entenderse como la caída de la autoridad en las seductoras tendencias que llegan de occidente, algo que el régimen calificaría de indecente y sucio. Podemos observar como los bomberos miran embobados la foto llena de *misses* de una revista extranjera, poniendo de manifiesto de nuevo una metáfora sobre las prohibiciones sexuales que existían en estos regímenes.

Por su parte, las chicas se resisten y no muestran ningún tipo de interés en participar, en definitiva, en formar parte de los asuntos que se traen la generación de los mayores. Su comportamiento acabará en una alocada rebelión cuando a la hora de desfilas hacia el escenario las jóvenes huyen corriendo para encerrarse en los lavabos femeninos. Se genera entonces el caos y los hombres se lanzan a por las mujeres presentes para arrastrarlas hacia el escenario. Es una situación absurdamente cómica que termina con una mujer gorda, de unos setenta años, coronándose así misma como la más bella en medio de un jaleo de carcajadas. Los bomberos mientras tanto están ocupados tratando de sacar a las chicas de los servicios.

A la crítica de incompetencia se suma la de secretismo. Las chicas candidatas, obligadas y avergonzadas, van entrando una a una en un cuarto para presentarse ante el jefe, quien se queja ante la escasez y el físico pobre de las reclutadas. La selección no ha seguido ningún rigor, la actitud de los bomberos es oportunista y arbitraria además de machista. Comienza entonces una especie de instrucción militar para aleccionar a las muchachas sobre cómo deben desfilas. Las órdenes no siguen criterio alguno. Todo esto se realiza a puerta cerrada, sobre todo desde el momento en que una de las candidatas les enseña su biquini. Mientras los bomberos contemplan atontados su cuerpo, la cámara capta más de una mirada lasciva. Y es que Forman realiza un agudo estudio del comportamiento sexual masculino con el pretexto de las candidatas. Las escenas son una metáfora de la falta de rigor, la incompetencia de las prácticas burocráticas y el secretismo con el que la autoridad lleva a cabo sus asuntos.

Incapaces de reconocer los errores, afrontar la realidad y actuar en consecuencia (de nuevo una metáfora del comportamiento de la autoridad), los bomberos se ofuscan en continuar con los planes establecidos aunque ello carezca por completo de sentido dado el desarrollo de los acontecimientos. Con ello, como afirma Christian Aguilera (2006):

“(…) la celebración de un baile de bomberos deja al descubierto la sinrazón y el absurdo de una mentalidad anclada en los valores imbuidos por la doctrina socialista, cercenando, a todos los niveles, la incapacidad de iniciativa individual” (p. 42).

Forman es capaz de recrear a través de un microcosmos las absurdidades que se generan en una sociedad oprimida bajo la ideología comunista. Nada llega a funcionar, los bomberos no tienen en cuenta los deseos de la gente y ésta a su vez parece no tener más interés que llevarse todo lo que encuentre a su paso. Sospechas infundadas, desconfianza y descontrol en medio de una masa que parece haber entrado en una parálisis social carente de cualquier expectativa.

La incapacidad de la autoridad se pone de manifiesto también cuando tienen que desempeñar su propio trabajo. En medio del caos suena la alarma de incendios y la brigada llega demasiado tarde porque el camión se queda atascado en la nieve. Pero Forman dirige también la crítica hacia la población checa. Ésta sale corriendo de la sala, no para ayudar en el incendio, sino para escabullirse de la fiesta sin pagar. Ninguno de ellos ayuda a empujar el camión para sacarlo de la nieve, miran pasivos, sin esforzarse, como ni nada les importara. Esta idea es abordada en la obra de Josef Skvorecky (1971) donde se recoge la opinión del surrealista checo Vratislav Effenberger sobre el cine de Miloš Forman:

“Forman se las arregla para preservar ese humor despiadado, peligroso, oculto y explosivo. Se atreve a hacer algo por lo que no debería ser olvidado: golpear al pequeño ciudadano checo. El director apunta hacia su cobardía, apatía (...), avaricia, provincialismo, cultura bebedora, egocentrismo, y da en el blanco: golpea en el centro de la miseria espiritual, de donde nacen esencialmente toda clase de Fascismos y Estalinismos... En su forma de entender la vida, en ese sentimiento hacia formas contemporáneas de humor agresivo, y por la función de la crítica del absurdo (...) por estas razones el trabajo de Forman se encuentra con las más avanzadas funciones del arte moderno” (p. 91).

Esa crítica cruel al comportamiento del ciudadano corriente aparece nuevamente cuando mientras la gente contempla hipnotizada como la casa del anciano arde por completo, el jefe de camareros ordena a sus empleados que comiencen a servir cerveza a los presentes. Una situación tan aterradora como la que está viviendo el anciano es aprovechada por otros para sacar beneficios económicos. El oportunismo parece no tener límites. Al regresar a la fiesta los bomberos quieren ayudar al anciano desposeído de bienes y le ofrecen los papeles de la rifa que los invitados devuelven, unas papeletas cuyos premios han desaparecido. El anciano no quiere papeles, lo único que necesita es dinero. Se manifiesta la situación de pobreza que se vivía en los regímenes comunistas heredados tras la segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la rabia de Forman está mucho más dirigida hacia el sistema establecido que hacia el individuo, éste sufre las consecuencias, su comportamiento queda en parte justificado al ser víctima de las circunstancias.

En medio de esta ansia egoísta aparece la figura de Josef, el bombero que se había encargado de vigilar la mesa de los premios. Él encarna el ideal comunista, un hombre honesto escandalizado por los robos y, más aún, por descubrir que su propia mujer ha participado en el saqueo. Este personaje vive en un mundo de valores inventados por el régimen que no se ajustan a la vida real. Cuando los bomberos idean un plan para que la gente devuelva los premios robados, él será el único ingenuo que al apagarse las luces lo intenta, con tan mala suerte, que éstas se vuelven a encender demasiado pronto y pillan a Josef justo cuando trataba de devolver lo que su mujer había robado. Ahora la brigada ya queda marcada incluso de ladrona y corrupta. El propio Josef, como apunta Ballester (2007), “será víctima de su buena voluntad” (p. 190). Por su parte, Peter Hames (2005) indica que la honestidad de Josef “puede ser vista como un paralelismo de la situación de aquellos que querían contar la verdad sobre el pasado –el asunto de Slanský y las purgas de 1950.”⁴⁸ (p. 124).

Una vez que hemos atendido a los contenidos y las intenciones del cineasta pasamos a continuación a señalar algunos de los aspectos formales más significativos. El director respeta las unidades de acción, tiempo y lugar. Casi todo el film se desarrolla en un

⁴⁸ En 1952, en Checoslovaquia fueron detenidos catorce jefes del Partido Comunista bajo la acusación de conspirar contra el Estado. Once de ellos eran judíos, incluido el Secretario General del Partido, Rudolf Slanský.

único espacio, un gigantesco pabellón deportivo. Tal escenario le permite al director desarrollar nuevos movimientos de cámara y moverse con mucha más libertad que en sus películas anteriores. Dicha libertad se manifiesta separándose de los personajes y manteniendo la cámara a cierta distancia de todo lo que va sucediendo. En las escenas iniciales, cuando el pabellón está siendo decorado, la cámara se mueve para mostrar, por un parte al decorador (quien sufre un accidente con la escalera y está a punto de caerse), y por otra, a dos bomberos que discuten acerca del robo de uno de los premios. La cámara funciona como un observador más, un testigo de la absurdidad de los hechos que transcurren.

En cuanto al montaje, el cineasta hace uso del montaje en paralelo para desarrollar las dos líneas narrativas que tienen lugar durante la fiesta; la desaparición progresiva de los premios y el intento de organizar el concurso de belleza. Esta estructura alternada recuerda al medimetraje *Si esas canciones no existieran*. Se utilizan cortes directos y en general el estilo de continuidad es sustituido por uno fragmentado. En más de una ocasión el director recurre a efectos de lirismo, por ejemplo en las imágenes cuando todos contemplan las llamas de la casa ardiendo. En dicha secuencia se aprecia un tono poético e incluso espiritual, algo que se enfatiza con la música coral de la banda sonora.

Las imágenes finales son totalmente desoladoras. El presidente honorífico, que se ha mantenido impasible durante todos los acontecimientos, recibe finalmente su regalo. La sala está vacía y todo ha terminado, algo que no impide que el anciano recite el discurso de agradecimiento que tenía preparado. Aunque su rostro se mantiene impertérrito al abrir el regalo, comprobamos que la caja también ha sido saqueada. Hasta el regalo de cumpleaños de un enfermo de cáncer ha sido robado. Ya con la luz del día, la cámara sale al exterior y se traslada a los restos de la casa incendiada.

Allí es donde contemplamos la secuencia final, aún más pesimista que la anterior. El dueño de la casa camina por la nieve entre algunos muebles que se han salvado y se sienta sobre la cama, se quita las zapatillas y se acuesta. En esa misma cama está durmiendo uno de los bomberos que se había quedado allí de guardia. La cámara se distancia hacia arriba y empiezan a caer copos de nieve. El más débil de la sociedad es dejado a la intemperie invernal sin que el Estado o la comunidad le presten la más mínima ayuda. La risa burlona que se desprendía de muchas situaciones anteriores se

convierte ahora en un llanto amargo que desmitifica el ideal del socialismo comunista. Hames (2005) señala que en este punto Forman “retorna a una música coral melancólica para terminar el film con una nota de poesía y surrealismo” (p. 123).

Y es que Forman tiene la habilidad de cambiar el tono de la película. Mientras en la primera mitad emplea un estilo de comedia satírica, en la segunda (desde que suena la alarma de fuego) el humor comienza a reducirse hasta desaparecer por completo. La atmósfera que envuelve el film se va haciendo más amarga a medida que la cruda realidad se va revelando tal como es. De acuerdo con esta idea, el último autor mencionado afirma que “Forman demuestra su capacidad para transformar el humor en una crítica seria, así golpea a la audiencia cuando todavía está riendo” (p. 125). Al visionar el film, observamos cómo de este modo el impacto dramático se multiplica.

Finalmente, en el pie de una fotografía contenida en la obra de Skvorecky (1971), este autor califica *¡Al fuego bomberos!* como “La más grande metáfora política del cine checo” (p. 88). No lo negamos, pero nos gustaría que el lector tuviese presente que el logro de Forman va mucho más allá de una ingeniosa alegoría política. Cerramos este apartado con las palabras de Milan Kundera recogidas en el texto de Hames (2005):

“Si no puedes ver el arte que llega de Praga, Budapest o Warsaw de algún otro modo que bajo términos políticos, lo asesinas, no con menor brutalidad que el peor de los dogmáticos estalinistas. La importancia de este arte no radica en que crucifique tal o cual régimen, sino en la fuerza de la experiencia social y humana de una clase de personas que aquí en occidente no puede imaginarse, dicho arte ofrece un nuevo testimonio sobre la humanidad. (p. 126)⁴⁹.

⁴⁹ Fuente original, Milan Kundera entrevistado por George Theiner, *The Guardian*, 12 de octubre de 1977, (p. 10).

- Ján Kadár (1918-1979) y Elmar Klos (1910-1993)

Los nombres de estos dos cineastas ya han aparecido en apartados anteriores y, como ha sido explicado, su pertenencia a la *Nova Vlná* no es del todo correcta ya que son anteriores a esa generación. Sin embargo, algunas de sus obras, entre las que destaca *La tienda en la Calle Mayor*, son consideradas magníficos ejemplos del Nuevo Cine checo. Por este motivo hemos decidido incluir el análisis de dicho film en nuestro estudio porque además su fecha de realización se inscribe dentro del periodo de vida del movimiento, es decir, dentro de los márgenes que abarca nuestra investigación. Antes de proceder con ello, nos detenemos en conocer brevemente la trayectoria anterior de ambos cineastas así como los inicios de sus colaboraciones.

Kadár nació en Budapest pero cuando aún era un niño su familia se trasladó a Eslovaquia. Allí inició sus estudios en derecho en la Escuela de Bratislava. Al poco tiempo se cambió al departamento de cine en la Escuela de Artes donde recibió clases del prestigioso director eslovaco Karel Plicka hasta el cierre del departamento en 1939. Con la llegada de la II Guerra Mundial y la aplicación de las leyes antisemitas su familia fue detenida y llevada a un campo de concentración nazi. Mientras sus padres y su hermana murieron en Auschwitz, Kadár fue liberado y regresó a Bratislava. Comenzó a rodar algunos documentales y trabajó como primer ayudante de dirección en Praga. Es importante hacer mención a ese pasado marcado por la guerra porque ello explicará en cierta medida algunos contenidos en sus futuros films.

Su primera película fue una comedia titulada *Katia*, 1950 (Katia). Como vemos, este director no puede ni siquiera situarse entre los cineastas pertenecientes a la Primera Ola, grupo antecedente a la *Nova Vlná* que no llegó a adquirir identidad propia debido a los ataques de la censura, especialmente en la conferencia de Banska Bystrica. Recordemos que esta Primera Ola, formada entre otros por Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa o František Vlácil, debutaron a finales de los años cincuenta por lo que Kadár resulta demasiado mayor para incluirle en el grupo. Más aún su compañero Elmar Klos, ocho años mayor que él, que incluso participó en los primeros proyectos de nacionalización de la industria cinematográfica checa. Por tanto, como señala Peter Hames (2005) “ambos ocupan una posición intermedia entre la antigua generación y aquellos que hicieron sus

debuts a finales de la década de los cincuenta” (p. 36). Sin embargo, este autor reconoce que su naturaleza progresivamente crítica e innovadora en los trabajos de los cincuenta y principios de los sesenta justifica su inclusión en la misma corriente que los cineastas agrupados bajo la Primera Ola.

Una vez que hemos situado a los dos cineastas en contexto retomamos la ópera prima de Kadár. *Katia* narra la historia de una chica de campo que decide irse a trabajar a una fábrica en la ciudad. Hames (2005) explica como “este trabajo aparentemente no controvertido le supuso la expulsión de la industria eslovaca” (p. 36). Para comprender mejor el motivo de tal rechazo por parte de la autoridad acudimos a la obra de Josef Skvorecky (1971) quien aporta algún dato más sobre la película:

“Era un film propagandístico que contribuía a la explosión del realismo socialista de la época (...). Tenía fresca, era más que propaganda, quizá vislumbraba arte. Aún así –si la memoria no me falla demasiado– una película tan dulce no encontró mucho entusiasmo oficial. Poco después de ser terminada, el gobierno decidió que era mala política aconsejar a los habitantes de los pueblos que abandonaran sus pequeñas localidades y se convirtieran en trabajadores de fábricas. (...) Kadár tuvo que abandonar Eslovaquia por Praga y así se convirtió en un director checo”. (p. 224).

Parece ser que el film no era lo suficientemente nacional y Kadár se vio obligado a trasladarse. El cineasta acudió a los estudios cinematográficos checos y fue allí donde conoció a Elmar Klos, encuentro que dio lugar a fructíferas colaboraciones.

La figura de Elmar Klos es conocida precisamente por su asociación con Kadár por lo que resulta realmente difícil encontrar información previa sobre el artista. Comenzó a trabajar desde joven en el mundo del cine como extra y sobre todo escribiendo guiones. Iván Pintor Iranzo en *Vientos de Este* ofrece algunos datos interesantes sobre la formación del cineasta:

“En 1932 colaboró con el escritor Vladislav Vancura en la realización del film *Pred maturitou* [*Antes del exámen final*, Svatopluk Innemann y Vladislav Vancura] y poco después, y mientras realizaba algunos encargos publicitarios,

participó activamente en la fundación de los estudios cinematográficos de Zlin. Durante la guerra destacó como realizador de documentales” (p. 301).

El primer esfuerzo conjunto entre Kadár y Klos dio lugar a una obra titulada *Unos*, 1952 (Secuestrados). El argumento se basa en el secuestro de una aerolínea checa⁵⁰. La película tuvo que enfrentarse con el rechazo aparentemente injusto de la autoridad, tal y como explica Skvorecky (1971): “La lógica oficial, que en este caso escapa mi entendimiento por completo, tacharon algunas escenas en este film tan rojo de `burgués-objetivistas´. Si no hubiese sido por el ángel Pudovkin, Kadár se habría visto obligado a abandonar Bohemia” (p. 225).

Y es que gracias a la intervención del prestigioso director ruso Vsevolod Pudovkin, el film pudo salvarse de la censura. De este modo la unión entre Kadár y Klos prosiguió. Continuemos con las películas previas que realizaron hasta su gran éxito *La tienda en la Calle Mayor*.

A mediados de los cincuenta, en medio de la explosión de la música *swing*, ruedan la comedia musical *Hubda z Marsu*, 1954 (Música de Marte) basada en una obra de Vratislav Blasek. El film hacía una crítica de la burocracia y –como señala Hames (2005)– “fue acusado de difamar nombres de la esfera pública” (p. 36). Skvorecky (1971) profundiza sobre la crítica:

“Algunos oficiales llegaron a la conclusión que el ligeramente cómico héroe, un director de una fábrica, era indirectamente, y por tanto especialmente peligroso, un ataque al ciudadano medio. La promoción del estreno se detuvo y hubo una complicada lucha hasta que por fin el film pudo estrenarse. Por supuesto fue todo un éxito y la audiencia no percibió los supuestos insultos hacia los camaradas (...)” (p. 225).

⁵⁰ Para profundizar en los detalles del argumento acudir al texto de Skvorecky (1971), (p. 224-5).

Su siguiente película, *Tam na konecné*, 1957 (La casa de la estación), no tuvo problemas con la censura ya que el film aparentemente no trataba temas controvertidos y se limitaba a asuntos amorosos personales que no molestaban a los censores⁵¹.

Todo lo contrario ocurrió con *Tri Prani*, 1958 (*Tres Deseos*), una película que ya ha sido señalada en la presente investigación cuando se explicó el brutal ataque censor que sufrieron numerosas películas en la Conferencia de Banska Bystrica. La denuncia a la corrupción e hipocresía social que se expone en la película alarmó a la autoridad y su estreno tuvo que esperar hasta 1963. No sólo se censuró la película sino que se les prohibió a los directores volver a rodar durante dos años.

Reemprendieron su trabajo en 1963 con *Smrt si rika Engelchen*, 1963 (La muerte se llama Engelchen), una adaptación del escritor eslovaco Ladislav Mňacko. Se trata de uno de sus mejores trabajos, en palabras de Skvorecky (1971) “Es una obra excelente, nada sentimental, y naturalista hasta el punto de la brutalidad, que refleja la guerra de las guerrillas durante la II Guerra Mundial en las montañas de Eslovaquia. Cinematográficamente es probablemente su mejor trabajo.” (p. 226)⁵².

Sólo falta ya señalar su próximo film, *Obzalovany*, 1964 (El defensor), un drama antiestalinista basado en el guión de Vladimir Valenta. La historia trata sobre el proceso judicial de un trabajador y es planteada con un estilo próximo al documental. Se pone de manifiesto la realidad de la justicia estalinista. Será después de este trabajo cuando Kadár y Klos realicen su obra más aclamada: *La tienda en la Calle Mayor*.

- *Obchod na korze / La tienda en la Calle Mayor (1965)*

⁵¹ La obra de Peter Hames (2005) argumenta la aparente no controversia de la temática presentada en este film y da detalles sobre su argumento, (p. 37).

⁵² La misma opinión puede encontrarse en otros autores: Iván Pintor Iranzo en *Vientos de Este* lo califica como “uno de sus mejores films” (p. 301) y Hames (2005) señala que “muchos críticos lo consideran el mejor de sus trabajos” (p. 38).

Se trata de la séptima colaboración de Ján Kadár y Elmar Klos, una obra de arte internacionalmente conocida gracias a los múltiples premios que recogió, entre ellos, varias distinciones en el Festival de Cannes y el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en Hollywood. Y es que el cálido recibimiento de *La tienda en la Calle Mayor* en el Festival de Nueva York, ayudado por el éxito también internacional del film de Forman *Amores de una rubia*, contribuyó a abrir las puertas del mercado extranjero a la producción checa, no sólo en los Estados Unidos sino también en buena parte de Europa Occidental; Alemania, Inglaterra, Francia, Suiza, Italia, etc.

Dada la repercusión del film y lo que ésta supuso para la industria cinematográfica checa en general consideramos necesario detenernos por un momento en la opinión de los críticos fuera de las fronteras checas. Jaroslav Broz (1967) recoge en su libro admirables críticas sobre la película cuando tuvo lugar su estreno en la ciudad de Nueva York:

“Bosley Crowther en el NEW YORK TIMES: “...una de las más sobrecogedoras y devastadoras películas que he visto de Europa o de cualquier otro lugar en varios años...”. Judith Christ en el NEW YORK HERALD TRIBUNE: “... no puedes perderte este brillante y extraordinario film. Brillante en la actuación y extraordinario en la realización...”. (...) Archer Winsten en el NEW YORK POST: “...y así, casi con indiscreción, esta comedia expone una de las más poderosas declaraciones cinematográficas nunca hecha en el tema del exterminio hitleriano de judíos...” (p. 77-8).

Este film ha sido señalado durante la presente investigación por dos motivos; el primero referido a lo que acabamos de señalar, es decir, como ejemplo del éxito internacional que lograron algunas obras de la *Nova Vlná* y, el segundo, como una excepción temática dentro de la tónica general adoptada por los “nuevos cines”, no sólo en Checoslovaquia, sino también en el resto de países. Es esta última idea la que abordaremos a continuación.

Ya vimos que uno de los rasgos de los “nuevos cines” es su predilección por la contemporaneidad en todos los aspectos, especialmente en la temática. Su afán de

renovar la cinematografía y retratar la sociedad moderna les hacer huir de líneas narrativas ambientadas en el pasado. Sin embargo, los países que quedaron bajo la órbita de influencia soviética tendieron, en muchos casos forzados por las directrices del Partido comunista, a hacer una reflexión histórica y desarrollar un cine perteneciente a este género. Entre los Nuevos Cines del Este se advierte como tema más frecuentemente reiterado los acontecimientos vinculados a la Segunda Guerra Mundial.

Dina Iordanova (2003) nos recuerda que los peores sucesos del Holocausto tuvieron lugar en los países de la Europa del Este Central siendo los judíos de estos territorios los que más sufrieron. Tal situación explica en parte la presencia cinematográfica de estos hechos históricos en el cine del Este a pesar de que debido a su limitada distribución son mucho menos conocidos de lo que deberían. “Estas películas sobre el Holocausto se mueven estilísticamente desde dramas de amarga realidad hasta tragedias poéticas y purificadoras.” (p.75)

La *Nova Vlná* fue uno de los movimientos que menor atención prestó a la temática bélica. Únicamente destacan tres films relacionados con ella; *Diamantes en la noche* (1964) de Jan Němec, *La tienda en la Calle Mayor* (1965) de Kadár y Klos y *Trenes rigurosamente vigilados* (1966) de Jiří Menzel. Aun estando estas películas ambientadas en la guerra, no utilizan la perspectiva habitual cargada de épica histórica y fatalismo trágico. Todo lo contrario, los trabajos del Nuevo Cine checo emplean un tono costumbrista, no exento de ironía y humor, donde las preocupaciones de individuos corrientes sustituyen las hazañas de grandes héroes. La cotidianidad, con ciertos toques de lirismo, sustituye el estilo épico que con frecuencia encontramos en otras cinematografías. Son esa temática y estilo tan particular lo que convierten a *La tienda en la Calle Mayor* en un elemento interesante de análisis en la presente investigación.

Jaroslav Broz (1967) atiende en su obra a este mismo argumento resaltando la excepcionalidad del film:

“Es una película insólita porque por primera vez después de la II Guerra Mundial se elige una nueva perspectiva para mostrar la gente y los acontecimientos de esos trágicos años de ocupación. No hay sabotaje, ni lucha de guerrillas, no hay víctimas del terror nazi asesinadas detrás de los alambres de

pinchos de los campos de concentración. En vez de todo eso, la historia se desarrolla en una pequeña ciudad eslovaca relativamente tranquila y confortable bajo el corto gobierno de paja durante los años de guerra”. (p. 62).

Las palabras de Broz dan ya una idea clara de la perspectiva elegida por los cineastas. Continuemos ahora profundizando sobre la línea de ficción que se desarrolla en el film.

La película es una adaptación de la novela corta de Ladislav Grosman, *La trampa*, titulada después *La tienda en la Calle Mayor*. Fue el propio Grosman quien escribió el guion del film. En los créditos aparecen también ambos cineastas pero Kadár modestamente atribuye todo el mérito al escritor: “nosotros sólo arreglamos unos pequeños detalles para filmar. Un tema tan específico no permite los métodos habituales de coautoría”⁵³ Según explica Kadár, la novela atrajo a ambos directores debido a “su especial perspectiva de veracidad, por la tragicomedia y el enfoque humanístico del autor. Ha creado una tragedia alrededor de una pareja, Rozalie Lautmann y Tono Brtko, y con ello ha visto el fascismo desde dentro”⁵⁴.

Ambientada en una pequeña localidad eslovaca, Sabinov, la acción se desarrolla durante la segunda contienda (año 1942). La película cuenta la historia de un humilde carpintero, Tono Brtko (Jozef Króner), quien por presiones de su mujer se ve obligado a aceptar una oferta de su cuñado (el líder fascista de la comunidad). Tal oferta consiste en convertirse en el aranzador de una mercería que pertenece a la señora Lautmann (Ida Kaminská), una desvalida anciana judía que apenas ya oye. El gobierno de la época, presidido por Josef Tiso, trataba de imponer las leyes de Nuremberg y poco a poco el rechazo a los judíos se va incrementando. Brtko, intenta inútilmente explicarle a la anciana que ahora él es el dueño de la tienda pero la pobre viuda no comprende casi nada. Entre ellos va creciendo una relación muy especial, hasta el punto que cuando llaman a todos los judíos para ser llevados a los campos de concentración, Brtko trata de esconder a la mujer para salvarle la vida. Una aguda crisis moral surge en el protagonista; por un lado no quiere arriesgar su propia vida enfrentándose al régimen

⁵³ Palabras de un texto de Kadár publicado por primera vez en 1966 en el *New Herald Tribune*. Incluido en el material extra del DVD *La tienda en la Calle Mayor* de la colección Intermedio (2006).

⁵⁴ *Ibíd.*

nazi, por otro quiere evitar a toda costa que la señora Lautmann sea llevada a los campos de exterminio.

Finalmente, en medio de unas escenas de enorme tensión, Brtko intenta sin éxito hacer que la anciana salga de la tienda y se una a los judíos que esperan ser deportados. Su angustia le lleva entonces a empujarla bruscamente para esconderla en un armario. La anciana, incapaz de sobrellevar la situación muere de un ataque al corazón. Cuando termina la deportación, Brtko abre la puerta del armario y la encuentra sin vida. Ante la desesperación, la culpa y la injusticia de lo ocurrido el carpintero termina por suicidarse.

Como en el último film de Forman, *¡Al fuego bomberos!*, el tono de la película va variando a medida que transcurre la historia. El film arranca con una atmósfera en tono de farsa, sutilmente irónica, para después ir eliminando poco a poco cualquier signo de humor. El final, sobrecogedor y dramático, retrata ya sin filtros humorísticos la crudeza del nazismo. Quim Casas (2006) en un artículo de la revista *Dirigido* corrobora este cambio de tono:

“El universo luminoso de la tarde de domingo, casi quemada por el sol, con el que se abre el film crea unas expectativas cómicas o tragicómicas. El relato discurre por esta aceptación genérica, pero lo notable en Kadár y Klos es la forma sencilla, escueta y armónica con la que hacen irrumpir el verdadero drama.” (p. 70)

De esta forma, mientras en la primera parte se presentan situaciones cotidianas cargadas de humor, a medida que avanza el film la atmósfera se vuelve asfixiante para el protagonista. La tensión va aumentando hasta que explota directamente sobre las conciencias de los espectadores en la dramática secuencia final.

Basta con observar las primeras secuencias, en ellas, al son de una orquesta popular, las imágenes muestran un pueblo lleno de vida en lo que parece un día festivo al estar sus calles repletas de gente que pasea, conversa y se saluda amablemente. En ese ambiente distendido, tranquilo y alegre, aparece la primera referencia que nos sitúa dentro del contexto histórico. A través de unos títulos sobre el fondo de un cuadro que realiza un pintor transeúnte se informa al espectador de que:

“Después de la ocupación de Checoslovaquia por parte del ejército de Hitler y la declaración del Estado Eslovaco una de las primeras acciones políticas del régimen de Tirso fue la aceptación voluntaria de las Leyes Raciales de Nuremberg. Año 1942”.

Es entonces cuando de repente el fuerte silbido de un tren ahoga los compases tradicionales de la banda. Las imágenes dan cuenta del contexto bélico presentando un tren militar con soldados aunque todavía dentro de una atmósfera apacible. En este marco aparece el protagonista del film, el humilde carpintero Tono Brtko. Poco a poco, a través de los diálogos y los hechos que se van sucediendo en el pueblo, la presencia de la política y el enfrentamiento nazi va cargando la atmósfera del film.

Por sorprendente que pueda resultar, en ocasiones dramáticos acontecimientos históricos son filtrados a través del humor y la comedia. Un ejemplo algo más actual conocido por el público es *La vita è bella / La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni. Este tipo de films plantea cuestiones de carácter ético. Algunos críticos incluso rechazan la idea de hacer reír a través de la representación de lo que fueron dramáticos episodios de la historia de la humanidad. Sin embargo, la calidad artística de muchos de los trabajos incluidos en esta categoría no merece ser desvalorada por dicha percepción. Otro ejemplo de comedia, en este caso un clásico, es *The Great Dictator / El gran dictador* (1940), título al que hacemos referencia precisamente por los guiños que encontramos en la película al mismísimo Charlie Chaplin.

Cuando la señora Lautmann le entrega a Brtko uno de los antiguos trajes de su marido fallecido y éste se lo prueba, su aspecto se asemeja al de Chaplin. Él mismo, al probarse el sombrero constata el parecido frente al espejo afirmando en voz alta “Me parezco a Chaplin”. Este parecido es retomado en la secuencia final, una incursión onírica que explicaremos más adelante. Y es que la película recrea muchos momentos de humor casi chaplinescos. La absurdidad de situaciones incomprensiblemente cotidianas provoca a menudo la risa en el espectador. Dina Iordanova (2003) atiende al motivo que explica la aparición de ese toque humorístico en películas como *El gran dictador* o la *Tienda en la Calle Mayor*, es decir, que retratan con ironía la temática fascista:

“Las casi-cómicas situaciones de estos films normalmente recaen en la diferencia inherente entre las pequeñas ambiciones de los protagonistas y los procesos de gran envergadura en los que esos mismos protagonistas se ven enredados, habitualmente por accidente” (p. 82-3).

Entramos gracias a este argumento en uno de los rasgos más característicos del film que es además extensible al resto de los trabajos de la *Nova Vlná*. Se trata del papel protagonista que le concede el Nuevo Cine checo al ‘pequeño individuo’, es decir, al individuo insignificante y corriente, el que abunda dentro de la sociedad de la época. Ya vimos como el héroe desaparece de la pantalla para dejar sitio al hombre vulgar y corriente, con sus preocupaciones y su forma de entender la vida. Este cambio debe mucho a la influencia literaria, algo que ya quedó explicado en el apartado referido a la importancia de las adaptaciones literarias en el Nuevo Cine checo.

La última autora mencionada ahonda en esa predilección por el pequeño individuo especialmente en este país: “La gente en Checoslovaquia parece particularmente escéptica a la temática del heroísmo y tradicionalmente se han burlado de la retórica beligerante en la construcción del nacionalismo.” (p. 83). La autora señala la novela de Jaroslav Hasek, *El buen soldado Svejk*, como ejemplo de la tendencia antibélica en la literatura checoslovaca. Por ello:

“Utilizando la premisa de que la guerra y los grandes cambios políticos son el adversario de la gente corriente que simplemente quiere disfrutar de una cerveza en un bar tranquilo, el foco de atención en el cine checo ha sido tradicionalmente la pragmática forma de actuación de los individuos que tratan de mantenerse al margen lo más posible de los grandes cambios históricos. Sin embargo, éstos acaban en el centro mismo de la acción porque resultan estar en lugar oportuno en el momento preciso.” (p. 83)

Esto es precisamente lo que sucede en *La tienda en la Calle Mayor* donde el protagonista, que demuestra una actitud reticente desde las primeras escenas hacia la política nazi, es convertido en el aranzador de la señora Lautmann. Un humilde carpintero que nada quiere saber de los asuntos políticos se ve de repente envuelto en un cargo propio de un ferviente seguidor de Hitler. Empujado por la codicia de su mujer y

su cuñado, Brtko tiene que hacerse con el mando de la mercería de la anciana. Se producen entonces toda una serie de situaciones cómicas debido a los malentendidos entre Brtko y la señora Lautman. Ella le toma por su ayudante y él, que agradece las atenciones amistosas de la anciana, decide mantener la farsa.

El protagonista es la encarnación misma de ese pequeño individuo tan característico de la literatura checa gracias a autores como Bohumil Hrabal o Milan Kundera. Brtko está preocupado por el trabajo y las relaciones del día a día y no por las cuestiones de Estado. Pero las circunstancias no le dejan escapatoria y se ve forzosamente obligado a tomar partido. El dilema final se hace tan insoportable que Brtko termina por quitarse la vida.

La película da testimonio de una trágica realidad a través de la mirada de personajes humildes. Jan Kadár corrobora este argumento retomando las palabras del escritor eslovaco Ladislav Mncako y del dramaturgo francés Armand Gatti:

“Ladislav Mnacko escribió en relación con el proceso de Eichmann que había encontrado la clave del entendimiento en el destino de los judíos que había conocido en persona, no en la suma total de los que mató Eichmann de forma indirecta. Los números no nos dicen nada. En esto estoy de acuerdo con Mnacko. Armand Gatti dijo más sobre los comunistas durante la guerra en *L'enclos* de lo que diría una superproducción arrolladora o una película impactante superficial. La reconstrucción más perfecta de una situación (y esto nos lleva a *La Tienda en la Calle Mayor*) no puede superar a una película del fascismo concentrada en la tragedia de un sólo ser humano”.⁵⁵

Vemos por tanto, como es el individuo el que adquiere todo el protagonismo. Es a través de su forma de entender la vida y de sus preocupaciones como el espectador adquiere conciencia de la cara más amarga del Holocausto. Las cifras de muertos y las generalizaciones se dejan al margen.

⁵⁵ *Ibíd.*

Asimismo, el film hace un retrato del fascismo eslovaco durante los años de guerra, incluyendo “todo el provincianismo y la familiaridad peculiares del mismo”⁵⁶. Una secuencia en particular se encarga de reflejar bien los intereses verdaderos de aquellos que mostraban una actitud positiva hacia el nuevo régimen. Recordemos la cena que Brtko y su mujer tienen con la hermana de ésta y su marido, cuando están todos borrachos, Brtko comienza a imitar la figura de Hitler y todos ríen alegremente. Lo que mueve a sus cuñados y a la mujer de Brtko no es la ideología sino el deseo de conseguir bienes materiales y poder social. Su caso particular puede extenderse a la mayoría de la población, quien más que nuevos, ideales ven en la guerra la oportunidad de conseguir riqueza.

Uno de los rasgos más destacables del film es la potencia de los sentimientos y la enorme emoción contenida en sus imágenes. La música de Zdenek Liske, interpretado por la Symphony Film Orchestra, contribuye enormemente a generar esa atmósfera. Pero sin duda alguna, lo que dota al trabajo de su alto nivel artístico y su humanismo, son las actuaciones de ambos protagonistas. La señora Lautmann es interpretada por Ida Kaminská, una actriz consagrada del Teatro Judío de Varsovia, que actúa además a partir de una experiencia real. Ida era descendiente de una familia de actores, fue su madre Esther Kaminská quien fundó dicho teatro. El papel masculino es interpretado por Jozef Króner, el propio Kadár explica que “ayudó de una manera increíble a resaltar los aspectos ridículos de su historia. Su trabajo es inclasificable: él es también una gran figura”.⁵⁷ Ambos se compenetran a la perfección y logran una intensa unidad dramática.

Peter Hames (2005), además de alabar la capacidad de interpretación de ambos actores, señala que la relación que mantienen en la película va adquiriendo un tono de romance. “La señora Lautmann cocina para él y le regala ropa de su marido (...) mientras él le arregla los muebles.” (p. 39). Esta idea se confirma definitivamente en la última secuencia, una especie de sueño en el que aparecen los dos protagonistas cogidos del brazo mientras pasean y bailan al son de los compases de la banda que aparece al comienzo del film. En esta fantasía, rodada a cámara lenta, los personajes parecen flotar

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

en una atmósfera de plenitud y felicidad, algo que genera un fuerte contraste con el carácter tan dramático de las secuencias precedentes.

Vemos como a la mezcla de comedia y drama se suma también la de realidad y fantasía. Se consigue con todos estos elementos un retrato único de las relaciones personales y los cambios de la sociedad alejado de cualquier estereotipo propio del cine ambientado en los años de guerra.

Otro rasgo a destacar es que, a diferencia de lo que vimos en los trabajos de Miloš Forman, Kadár y Klos no emplean las técnicas del *cinema-verité*. La multitud de extras que aparecen, los habitantes del pueblo, no son actores profesionales pero son conscientes de su presencia ante la cámara. Kadár lo explica:

“Descubrimos que los ciudadanos locales eran maravillosos como extras. Estaban desinhibidos, disfrutaban trabajando y actuando. También eran disciplinados y honestos en el trabajo diario y haciendo la película. Habría sido totalmente imposible haber rodado esto con extras profesionales. Pero no usamos el sistema del *cinema-verité*: la gente representaba el guion natural y conscientemente.”⁵⁸

Finalmente, en cuanto al escenario, la pequeña localidad de Sabinov fue elegida porque apenas había sufrido cambios desde la contienda a pesar de no ser el lugar original en el que se basaba la obra del escritor.

Cerramos el estudio con las palabras de Skvorecky (1971) que –a modo de resumen– enfatizan los aspectos más sobresalientes del film:

“*La tienda en la Calle Mayor* (1965) es una combinación de un tema y guion excelentes, brillantes actores, conocimiento profundo del entorno y una apasionada entrega a cuestiones artísticas a través de la forma. Todos estos elementos están bien definidos por la magnífica experiencia de los autores, quienes consiguen revivir el pasado. Ellos recrean la atmósfera de la pesadilla

⁵⁸ *Ibíd*

histórica en el Estado eslovaco fascista, que entre 1939 y 1945, reprodujo la espantosa y grotesca miniatura del apocalipsis del Tercer *Reich*.” (p. 228-9).

- Ivan Passer (1933-)

Su nombre representa una de las figuras más conocidas y características del movimiento checo. Su trabajo como guionista al lado del más famoso director de la *Nova Vlná*, Milos Forman, y sus únicos dos films realizados antes de partir al exilio, bastaron para contribuir de manera decisiva a la cinematografía de la década de los sesenta.

Recordemos como en el apartado dedicado a la definición de la *Nova Vlná* los distintos autores analizados no olvidaban señalar el nombre del artista, incluyéndolo además casi siempre bajo la tendencia de corte realista. Sin embargo, a pesar de sus colaboraciones con Forman (máximo exponente de dicha tendencia) los trabajos individuales de Passer se desmarcan introduciendo dosis de lirismo. Antes de analizar su único largometraje durante la etapa checa conozcamos primero algunos datos de su biografía y carrera profesional previa.

Ivan Passer nació en julio de 1923 en la ciudad de Praga. Pertenecía a una familia judía acomodada y con cierta tradición artística ya que su abuela era guionista de films mudos y su madre una conocida cartelista de la época. Debido a esa procedencia judía Passer sufrió los abusos de la política nazi durante los años de guerra. En la obra de Skvorecky (1971) pueden encontrarse interesantes detalles biográficos; sabemos que fue expulsado de la escuela y comenzó a trabajar en diversos puestos (peón, albañil, etc.) hasta que enfermó de hepatitis y tuvo que ponerse de dependiente. Cuando se recuperó viajó durante dos años trabajando como ayudante de circo hasta que finalmente consiguió ingresar en la FAMU (p. 96).

Llegamos a un punto delicado ya que las fuentes bibliográficas ofrecen datos notablemente diferentes en relación a la presencia de Passer en la FAMU; mientras Jaroslav Broz (1967) afirma que “Passer está graduado en la Facultad de Cine en Praga” (p. 100), Quim Casas en *Vientos del Este* señala que éste “llega al cine sin pasar por la FAMU” (p. 226). Ya vimos con anterioridad que Forman y Passer, aunque se conocieron de niños en un internado, desarrollaron su amistad precisamente en esta facultad por lo que al menos el ingreso de Passer en la Institución es indudable. Fran Benavente, en la biografía sobre el cineasta contenida en el DVD *Iluminación íntima*, (editado por Intermedio, 2006) señala que fue expulsado de la FAMU después de dos

años. El texto de Hames (2005) corrobora esta idea explicando que: “Passer fue a la FAMU pero no llegó a graduarse” (p. 106). Por último, con el objetivo de conocer el motivo de tal expulsión recurrimos a Skvorecky (1971), quien no sólo valida el argumento de los dos últimos autores mencionados sino que además ofrece respuesta a nuestra pregunta: “gracias a una feliz coincidencia fue aceptado en la Academia de Cine, pero dos años después cuando su origen fue descubierto, fue expulsado de nuevo” (p. 96). Consideramos necesario habernos detenido en esta cuestión debido a la enorme influencia que supuso la Institución para casi todos los miembros del movimiento, recordemos que ésta fue una especie de santuario para los jóvenes estudiantes de aquellos años.

Comenzó a trabajar en el mundo del cine colaborando con directores pertenecientes a la Primera Ola; fue ayudante de Ladislav Helge en *Velka samota*, 1959 (Gran soledad) de Zbynek Brynych en *Smyk*, 1960 (Resbalón) y también trabajó junto a Vojtěch Jasný en *Procesí k panence*, 1961 (Procedimiento a muñeca) y *Az prijde kocour*, 1963 (Hasta que llegue el gato)⁵⁹. Al igual que Forman y otros miembros de la *Nova Vlná*, Passer aprendió del talento de Alfred Radok participando en el proyecto *Laterna Magika*.

Su nombre empezó a adquirir prestigio gracias a las colaboraciones que realizó con su amigo Milos Forman. Figura como co-guionista en todos los films que hemos analizado de este último director, es decir, *Concurso*, *Amores de una Rubia* y *¡Al fuego bomberos!* La película que completa la filmografía de Forman durante su etapa checa es *Pedro el Negro*, en ella Passer trabajó como ayudante de dirección y, a pesar de no figurar en los créditos como guionista de la película, algunos textos no descartan su participación⁶⁰. Esta relación intensa con Forman se completa con Jaroslav Papoušek, otro de los nombres sobresalientes de la *Nova Vlná*.

⁵⁹ Traducciones de títulos originales gracias a la colaboración de Denise Osicka.

⁶⁰ Curiosamente Quim Casas en *Vientos del Este* afirma que Forman contó con Passer como guionista en tres de sus films checos mientras que en el restante, *Pedro el Negro*, estuvo presente “en calidad de ayudante de dirección” (p. 325). Este mismo autor, en un artículo de la revista *Dirigido* titulado “Los cimientos de la nueva ola Checa” (2006) explica que Passer: “trabaja como guionista de los cuatro films que Forman realiza en Checoslovaquia” (p. 69). Fran Benavente en la información adicional contenida en el DVD *Iluminación íntima* (editado por Intermedio, 2006) no descarta tampoco su labor de guionista en *Pedro el Negro* (1964) ya que afirma que Passer fue “asistente de Forman y co-escritor en algunas de sus más importantes películas desde *Concurso* hasta *Al fuego bomberos*”. Por último, César Ballester (2007) es de la misma opinión ya que afirma que “Passer colabora (sin crédito) en el guión de *As de Picas*” (p.140).

Su primer trabajo como director es el cortometraje *Fádni odpoledne*, 1964 (Una tarde aburrida), basado en uno de los relatos de Bohumil Hrabal. La idea inicial es que esta obra formara parte del film manifiesto *Perlicky na dne*, 1965 (Perlitas en el fondo del mar) junto con el resto de episodios adaptados por Evald Schorm, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš y Věra Chytilová. Sin embargo, debido a su excesiva duración, el film de Passer quedó fuera del proyecto, lo mismo que ocurrió con el del director Juraj Herz. La influencia de la obra de Hrabal marcará profundamente la trayectoria del cineasta.

Fádni odpoledne está ambientado en una taberna en la que aficionados al fútbol se reúnen para ver un partido, en palabras de Skvorecky (1971) se trata de “un estudio del alma futbolera” (p. 168). En este film pueden apreciarse elementos que el director desarrollará ampliamente en su primer largometraje, por ejemplo la presencia de una atmósfera con cierto grado de lirismo y fragilidad. Recibió el Primer Premio en la categoría de cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Mannheim.

Un año después realizó su primera y única película checa: *Intimní osvetlení / Iluminación íntima* (1965), obra que será analizada a continuación. Su tan reducida filmografía no supone un obstáculo para reconocer su talento. Fran Benavente hace referencia a su éxito: “Passer impone su nombre como uno de los principales del momento. Sus films recogen premios y le granjean una notable reputación entre la crítica, con presencia en festivales internacionales como el de Cannes, Locarno, Mannheim o Nueva York”.

Tras la invasión de los tanques soviéticos, Passer, al igual que otros de sus compatriotas como Forman o Němec, partió para el exilio dirigiéndose primero a París, después a Londres y por último a los Estados Unidos donde recibió la ayuda del productor Carlo Ponti. En su filmografía americana, cuyas preocupaciones se plasman a veces en una temática social que no suscitaba demasiado interés en el público, destacan títulos como *Cutter's way*, 1981 (El camino de Cutter) o *Hunted Summer*, 1988 (Verano atormentado), obra de carga literaria que recrea la relación entre Lord Byron y Mary Shelley. Su éxito de crítica y público no es comparable a la de su gran compañero Milos Forman.

- *Intimní osvětlení / Iluminación íntima (1965)*

Esta película ha sido elegida como objeto de estudio en la presente investigación porque nos va a permitir indagar en una faceta de la *Nova Vlná* que hasta ahora sólo ha sido posible enunciar brevemente. Passer, a través de un tono lírico heredado de la tradición cinematográfica checa, captura en esta obra retazos de realidad donde la cotidianidad embarga cada una de las situaciones que nos presenta. El protagonismo de ésta es tal que apenas hay espacio para abordar dudas de carácter metafísico, algo bastante común dentro de la cinematografía en los países del Este (incluida la checa), recordemos que ya ha sido mencionada la influencia nominal de escritores como Kafka o Kundera cuya obra desarrolla este tipo de contenido.

Ivan Passer es uno de los nombres que pertenecen a lo que se ha denominado la *Escuela Forman* y es que la relación entre ambos fue tan intensa que inevitablemente comparten múltiples rasgos en sus trabajos. El denominador común más significativo es el interés por registrar la realidad⁶¹, por retratar la vida cotidiana de la sociedad checa de una forma sencilla y honesta donde la línea narrativa se diluye para captar pequeñas y triviales situaciones que revelan los sentimientos de los personajes, su forma de entender la vida y de enfrentarse a ella. Sin embargo, el ambiente y el tratamiento que logra Passer en *Iluminación íntima* difiere en muchos aspectos de los otros dos componentes de dicha Escuela, es decir, Papoušek y el propio Forman.

En primer lugar, prestando atención a esos puntos de unión, se hace necesario señalar que Papoušek figura en los créditos de la película como co-guionista y el papel femenino más importante es representado por Vera Kresadlová (protagonista del primer film de Forman, *Concurso*, y su segunda esposa). El director de fotografía es Miroslav Ondříček, que como ya vimos era uno de los colaboradores habituales de Forman. Finalmente otro de los rostros resulta conocido, se trata de Jan Vostreil, padre de uno de los protagonistas (director de orquesta en el medimetroraje de Forman *Si esas canciones no existieran* y padre de Petr en *Pedro el Negro*).

⁶¹ La adopción de esta postura debe mucho al *cinema-verité*.

Con todo ello, el ambiente reflejado en la película de Passer no se corresponde con la visión llena de humor e ironía que veíamos en los films de Forman. Tampoco hay cabida para los jóvenes ni los sueños adolescentes que retrataba *Concurso* o *Los amores de una rubia*. Incluso aun compartiendo director de fotografía, el estilo cambia por completo, si en los films de Forman se apreciaba una estética próxima al documental, en *Iluminación íntima* el estilo ofrece una mirada más lírica, incluso con toques de romanticismo, más elaborada y menos naturalista⁶².

Terminando con la comparación entre las figuras de Forman y Passer nos remontamos a 1967 para presentar las palabras de Claire Clouzot en la revista *Film Quarterly* que evidencian el estilo personal y único del cineasta:

“Hasta ahora Ivan Passer ha sido conocido generalmente como ayudante, amigo, colaborador y guionista de Milos Forman (...). Esto me lleva a preguntarme hasta qué punto el *realismo formaniano* y la ‘observación objetiva’ penetran en *Iluminación íntima*. Sin embargo en este film (...) brotan de repente *flashes* de fantasía o incluso de locura que van mucho más allá de la visión práctica y sensata de Forman.” (p. 39).

A pesar de que la película contiene una historia mínima en el sentido estricto de la narración, veamos con más detalle la línea argumental. El film cuenta la historia del reencuentro de dos antiguos compañeros del conservatorio, que después de diez años sin verse, se reúnen con motivo de la celebración de un concierto en el pueblo donde uno de ellos vive. Petr llega de la ciudad, acompañado por su bella novia (Vera Kresadlová), y se instala en la casa que su antiguo amigo apodado ‘Bambas’ comparte con su mujer, sus padres y sus hijos.

El film muestra las situaciones que se van produciendo durante el fin de semana que precede al concierto. Se trata de un estudio de las relaciones y los comportamientos humanos donde la convivencia pone de manifiesto múltiples contrastes, especialmente entre las distintas formas de pensar, de enfrentarse al mundo y de las costumbres tan

⁶² En una crítica sobre el film, Claire Clouzot (1967) señala que: “(...) la iluminación empleada por Ivan Passer me resulta apocalíptica más que ‘íntima’ y de forma retrospectiva realza el conjunto del film dándole una nueva y mayor perturbadora dimensión” (p. 41).

opuestas de la gente de ciudad y de campo. En ocasiones la cotidianidad es tan abrumadora que se generan situaciones cómicas cercanas al absurdo. Durante la convivencia se revelan las desilusiones y frustraciones de los personajes pero predomina un cierto aire de optimismo, éste se mantiene hasta el último plano cuando sentados todos a la mesa el domingo por la mañana brindan alegremente.

Para profundizar en el sentido del film que mejor que atender a las palabras del propio director recogidas en la obra de Skvorecky (1971):

“No estoy interesado en la historia sino en la existencia misma del ser humano. Encontrar el sentido en la vida significa encontrar la última tarea que una persona es capaz de realizar. Significa que esa persona debe encontrar su propio límite, el cual le destruirá un poco, pero le obligará a sacar las mejores cualidades que posee. El héroe en *Iluminación íntima* es probablemente una persona que entendió esto. Yo diría que es un héroe moderno.” (p. 94),

Vemos como la preocupación del cineasta se centra en los pequeños detalles, en los acontecimientos triviales que componen el día a día de los individuos corrientes de la sociedad moderna. Tal interés refleja la influencia de escritores vanguardistas checos de la época, en especial el espíritu de Bohumil Hrabal, autor que Passer adaptó en su primer cortometraje y marcó definitivamente su forma de captar la realidad. Fran Benavente y Santiago Fillol en *Vientos del Este* explican cómo las ideas de Hrabal se aprecian en el film a través de “la brecha hacia lo cotidiano, lo oral, lo inmediato para mostrar las fallas de un ideal ficticio y encontrar por el camino, entretanto, el sentido de las pequeñas iluminaciones, del momento revelado” (p. 107). Ésta es precisamente la tónica general que se desprende después de ver el film. Y es que a Passer no le gustan las películas ambiciosas ni comprometidas sino “los films pequeños, que como por causalidad son importantes. Esos que sospechas que son más relevantes de lo que a primera vista parecen”. (p. 94).

De nuevo las palabras de Passer, presentes en el texto de Skvorecky (1971), ilustran dicho argumento:

“Un hombre puede vivir momentos cruciales o encuentros significativos que influyen su vida. Pero esto no ocurre muy a menudo. Estamos más bien influenciados por situaciones banales del día a día. Estos hechos no son indignos de nuestro interés, porque al fin y al cabo, nuestra vida está construida a base de ellos.” (p. 94).

Esta dedicación o estudio hacia lo aparentemente irrelevante se plasma ya desde las primeras secuencias del film. En ellas se establece una atmósfera a través de la cual el espectador tiene la oportunidad de ir descubriendo la vida de los personajes. Las revelaciones se suceden poco a poco, con ese ritmo pausado que caracteriza la vida rural. Las primeras imágenes nos presentan a `Bambas´, quien abandona una tarea administrativa para unirse al ensayo de la banda de música. Un par de planos de niños contrastan con la edad ya avanzada de casi todos los miembros de la banda. Este es el primero de los numerosos contrastes que progresivamente irá mostrando el film. El hecho de que los dos protagonistas sean músicos y que la música forme parte esencial del hilo narrativo del film demuestra una de las aficiones del director⁶³. A continuación aparecen unas imágenes cargadas ya de cierto lirismo cuando se dibujan las siluetas en movimiento de Petr y su novia a través de los cristales traslúcidos del vagón del tren. Hames (2005) apunta el “evidente dispositivo poético” (p. 134) en dichas imágenes.

Y de un pequeño o micro-conflicto pasamos a otro; del ensayo de música al reencuentro de Petr y `Bambas´, de las comidas compartidas entre la familia de `Bambas´ y los dos invitados a un entierro que se celebra en la pequeña localidad, etc. Son todas situaciones cotidianas que dejan al descubierto las diferencias entre unos personajes y otros. Véase por ejemplo el fuerte contraste entre la novia de Petr, una chica de ciudad con un estilizado *look* sesentero, y las campesinas del pueblo o la mujer de `Bambas´, cuyas preocupaciones se centran en los quehaceres del hogar y el cuidado de los niños (en detrimento de su aspecto físico). En algunas secuencias el contraste es tal que se producen momentos absurdos y con frecuencia cómicos, por ejemplo en la secuencia donde están todos reunidos en casa de `Bambas´ para comer pollo. Uno de los muslos circula de un plato a otro hasta que finalmente los niños empiezan a pelearse con él. Mientras `Bambas´ se irrita profundamente y castiga a los pequeños, la novia de Peter

⁶³ La música es tratada además como corresponde al cine moderno, es decir, a modo de ensayo, como veíamos en *Concurso* o en *Si esas canciones no existieran* de Milos Forman.

no puede dejar de reír. Para él es una amarga y desquiciable rutina, para ella algo extrañamente absurdo y divertido. El efecto cómico de la situación se enfatiza gracias a la sencillez y veracidad ya que todos hemos vivido esa misma situación, en la que por cortesía, unos se empeñan en que sean otros los que terminen la última pieza de comida.

La naturalidad con que Passer registra cada uno de los momentos que componen el film denota un conocimiento extenso de las costumbres rurales de la época. Así lo confirma el propio director en el artículo titulado “Entrevista con el checo Ivan Passer” de Jesús Martínez León, Vicente Molina Foix y Juan Tebar publicada en 1967 en la revista *Nuestro Cine*:

“(…) yo nací en un pueblo bastante parecido al que sacamos en la película. También, antes de empezar a escribir el guion, realicé un estudio sociológico en una zona de mi país (...). Consulté por lo menos con sesenta familias, y eso me ayudó a redescubrir el campo. Por último, estoy casado y creo que eso también ha influido en la película” (p. 56).

En ocasiones, esa naturalidad se rompe y es cuando toques líricos, románticos o incluso poéticos, hacen su aparición. Determinados momentos parecen alargarse en exceso, surgen matices extraños que trascienden la pura rutina y disturban al espectador. Un ejemplo de ello son las escenas que muestran el encuentro entre la novia de Petr y un campesino retrasado⁶⁴.

La mirada que Passer ofrece no toma partido, no hay preferencias por las costumbres campestres o cosmopolitas, la vida en el campo no es, ni mucho menos, una visión idílica o edulcorada pero tampoco concede ninguna superioridad a Petr y su novia por su procedencia urbana. Este es un rasgo que veíamos en las películas de Forman donde el cineasta se mantenía en una posición objetiva prescindiendo de cualquier juicio moral. Hames (2005) señala que Ivan Passer generaliza esta actitud al resto de la cinematografía checa de aquellos años, el cineasta define las películas como “un diagnóstico obtenido del descubrimiento de la realidad; no hay crítica, ni predicción, ni

⁶⁴ Claire Clouzot (1967) establece un paralelismo entre este personaje y el retrasado que aparece en *Viridiana* 1961, de Luis Buñuel (p. 40).

solución. Son una declaración del hecho de que como individuos y como sociedad, estamos en un estado permanente de crisis” (p. 134-5)⁶⁵.

Esta última alusión hacia el contexto social y político en el que se inscribe el film nos recuerda las imposiciones y la estrecha vigilancia por parte del Partido Comunista. Además, nos remite directamente a las palabras de José María Latorre en *Vientos del Este* donde queda anotada la metáfora que entraña el film sobre las circunstancias que se vivían bajo el régimen socialista:

“(…) se hace notar la mirada de un cineasta que, burla burlando, transforma la situación en una parábola sobre el inmovilismo en un país en el que todavía se ufanan de que el colchón de la cama es de antes de la guerra; ése y no otro es el sentido de la contraposición de dos formas de vida: los planos paisajísticos no forman parte de la ceremonia visual de un canto a la naturaleza (…) sino que parecen desprender el aire viciado y sofocante de los films oficialistas soviéticos” (p. 214).

El autor da sentido así al contraste permanente que se establece a lo largo del film, esa comparación entre dos estilos de vida y dos maneras tan distintas de entenderla no sirve sino para simbolizar el estancamiento que vive Checoslovaquia. Si bien es cierto que el espectador percibe el contexto de crisis que se vivía en aquella época a través de la película (buena prueba de ello es que fue censurada), consideramos este argumento algo reduccionista ya que limita a uno los diferentes significados contenidos en la obra. Recordemos, por ejemplo, que el contraste es el responsable de la mayor parte de las escenas de humor de tono agrí dulce que contiene el film, el tono cómico se genera precisamente a través de la comparación entre Petr y ‘Bambas’, también entre la mujer y la novia de éste o a través de la mentalidad anclada de los abuelos y la forma de pensar de la generación moderna.

Retomando esa estética de naturalidad antes señalada, es necesario mencionar que uno de los elementos que la acentúa es la presencia de actores no profesionales. Entran en

⁶⁵ Fuente original Ivan Passer entrevistado por Liehm, Antonin J. (1974) *Closely Watched Trains: The Czechoslovak Experience*. New York, Internacional Arts and Science Press, (p. 384).

esta categoría casi todos ellos con dos excepciones notables; Vera Kresadlová y Jan Votrčil, quienes contaban ya con cierta experiencia cinematográfica. Jesús Martínez León, Vicente Molina Foix y Juan Tebar (1967) ofrecen la respuesta de este criterio con palabras de Passer:

“(…) eso también da forma al estilo que queríamos para la película, porque si trabajábamos en exteriores naturales, donde todo es real, (…) entonces prefería tener ahí una persona también real, para que la experiencia personal que este no-actor trae en sí mismo pueda transmitirse al espectador”. (p. 56).

Passer concluye explicando que: “Para mi un no-actor ideal es aquel que podría interpretar el papel del guión en la vida real en las condiciones normales.” (p. 56).

Los personajes no evolucionan a lo largo del film, son exactamente igual al comienzo y al final, lo que cambia es el conocimiento que el espectador alcanza de ellos ya que, a través de la sucesión de esos micro-conflictos, se revelan poco a poco sus caracteres. Cada secuencia ofrece ‘pequeñas iluminaciones’ –empleando esa misma expresión acuñada por Fran Benavente y Santiago Fillol en *Vientos del Este*– donde el espectador tiene la posibilidad de descubrir detalles de la identidad de los personajes.

Atendiendo a los dos protagonistas masculinos podemos observar que, paradójicamente, no son tantas las diferencias que les separan. Ambos muestran cierto pesimismo y desilusión ante la realidad que les ha tocado vivir. La rutina resulta a veces asfixiante, especialmente en el caso de ‘Bambas’, cuya repentina irritabilidad denota la exasperación que esconde el personaje. En su aburrida vida campestre sólo la música y la pesca le hacen olvidarse de la aplastante cotidianidad. Petr, en cambio, no posee grandes bienes materiales (no tiene casa ni coche), ni tampoco ha formado una familia, pero tiene a Stepa (Vera Kresadlová) cuya ingenuidad, belleza y frescura hacen que su espíritu emprendedor no termine de destruirse.

Sobre esta última idea es posible encontrar distintas opiniones dependiendo de la fuente consultada. Claire Clouzot (1967) señala que las distintas procedencias de los protagonistas demuestran que la mediocridad puede encontrarse en todas partes y que la falta de ambiciones de ambos les iguala. ‘Bambas’ ha renunciado a la música para poder

alimentar a su familia y Petr se ha resignado con ser empleado de una orquesta en la ciudad (p. 40). Sin embargo, otros autores enfatizan el elemento de desencanto únicamente en la figura de Bambas, por ejemplo Alistair Whyte (1971) afirma que “la película sugiere la desilusión del hombre casado, quien, a diferencia de su amigo, ha sacrificado su libertad por las comodidades materiales” (p. 99).

Si bien las actitudes de los protagonistas son distintas y el pesimismo parece más palpable en el rostro de `Bambas`, existe una secuencia en la que sus posiciones se igualan por completo. Nos referimos al momento en que los dos amigos se emborrachan juntos en mitad de la noche. Después de muchos tragos ambos confiesan sentirse fracasados y buscan entonces la forma de poder evadirse de la realidad. En la conversación que mantienen en estas escenas, ética y filosófica, parece abrirse un resquicio hacia cuestiones de carácter existencialista, por fin se adopta otra perspectiva que permite a los individuos plantearse temas trascendentes, algo que la rutina omnipresente había evitado hasta el momento. El intento de abordar este tipo de cuestiones queda ahí, en un intento, en la dialéctica entre lo cotidiano y lo metafísico triunfa el primero y todo termina cuando despiertan en el garaje a la mañana siguiente. Sus planes de un futuro mejor se deshacen en sueños y el recuerdo sólo deja una amarga resaca.

El film continúa con el desayuno del domingo, donde mientras el ponche no parece estar dispuesto a abandonar el fondo de las copas inclinadas, todos esperan con paciencia que el líquido caiga creando una imagen extraña, absurda y divertida. Es entonces cuando la imagen se congela y ese brindis no consagrado quizás indique que todavía hay esperanza. Eso sí, habrá que seguir el consejo de las últimas palabras, en boca de la abuela, que dicen “un poco de paciencia, sólo eso”. Passer no concluye nada, no hay un final en términos estrictos, igual que en la vida real. La línea narrativa sólo sirve de excusa para investigar a fondo la realidad, para observar los pequeños detalles, aparentemente sin importancia, que componen el día a día.

Los diálogos son sencillos y ponen de manifiesto la trivialidad y la rutina que invade la vida de `Bambas` y su familia. La abuela hace alusión a ello cuando explica que “más bien hablamos de costumbres” y es que la rutina se ha apoderado ya de cualquier tema de conversación. Claire Clouzot (1967) afirma que “la mayoría de los diálogos son

improvisados” (p. 40) y Allen Eyles (1975), en la revista *Focus on film*, da un paso más al extender este rasgo a todo el film: “*Intimate Lighting* (1965) fue en gran medida improvisado” (p. 14). Sin embargo, en la entrevista a la que ya hemos hecho referencia Passer dice textualmente que todos los diálogos están escritos con anticipación y ahí no hay improvisación. Reconoce que “Nosotros sólo provocábamos a los actores para obtener unas reacciones inmediatas. Por ejemplo cuando dos actuaban juntos, uno no conocía el diálogo del otro.” (p. 56). Por tanto, comprobamos como la improvisación se basa en técnicas que trabajan sobre una base de diálogo previo.

Con relación a la estructura, el film se compone a base de fragmentos sueltos que siguen la lógica temporal de un fin de semana cualquiera. Similar a la narrativa que emplea Hrabal, se hace uso de la fragmentación para construir un universo a base de retazos de realidad. La sucesión de las secuencias parece azarosa, sin dirigirse hacia ningún fin en concreto. Recordemos que el propósito no es otro que investigar, analizar cada ínfimo detalle para dar cuenta de la realidad contemporánea. En conjunto, predomina la mirada de Petr, un invitado que observa impasible las costumbres campestres de su amigo y la familia de éste.

Finalmente, si hay un autor que presta atención al montaje de la película ése es nuevamente César Ballester (2007) quien a través de este film reafirma su hipótesis sobre el escaso uso del plano máster en los trabajos de la *Nova Vlná*. Sus palabras no dejan lugar a duda: “*Iluminación íntima* es un largometraje basado técnicamente casi en su totalidad en la ausencia del plano máster” (p. 91). Como consecuencia de ello, el espectador se ve obligado a reconstruir el espacio cinematográfico a partir de pequeños fragmentos. Según el autor, las distintas partes que componen el espacio se van definiendo no en escenas, ni siquiera en secuencias, sino a lo largo de todo el film. Es cierto que apenas podemos encontrar planos que nos muestren el espacio en su conjunto, especialmente esto se acusa en los interiores, en el colegio al comienzo y ya en la casa de ‘Bambas’ en el resto de la película. En este sentido, lo más interesante es que gracias a esa supresión del plano máster Passer “llega incluso a situar al espectador visualmente dentro del espacio narrativo” (p. 90), es decir, sitúa a éste junto a los personajes para que poco a poco vaya él mismo construyendo el espacio de la película.

Este argumento es fácilmente comprobable ya que los ejemplos son continuos desde el inicio hasta el fin⁶⁶.

⁶⁶ Debido a las limitaciones de esta investigación no es posible detenernos en ellos pero si el lector está interesado en la obra de Ballester encontrará información detallada (p. 91-100).

- Věra Chytilová (1929-)

Su nombre es internacionalmente conocido gracias a *Las Margaritas*, el film que hemos elegido para ser analizado en esta investigación. Chytilová nació en Ostrava, una localidad checoslovaca situada en la región de Moravia. Estudió arquitectura y filosofía pero sin haber terminado lo abandonó y se puso a trabajar como delineante, retocadora fotográfica y modelo. Después decidió adentrarse en el mundo del cine y empezó a trabajar de *script* en los estudios Barrandov. Comenzó también a escribir guiones y se matriculó en la FAMU donde se especializó en los estudios de dirección bajo la tutela de Otakar Vavra (prestigioso director de cine al que ya hemos hecho referencia).

Su nombre, junto con otros como Jiří Menzel, Ivan Passer o Miloš Forman, encabeza la lista de los representantes de la *Nova Vlná*. Su obra se ha calificado muchas veces de feminista pero ella misma ha rechazado tal crítica. Dina Iordanova (2003) dedica el capítulo VI (*Women's cinema and women's concerns*)⁶⁷ al cine de mujeres dentro de la filmografía europea. Es muy interesante atender a esta fuente para comprender el error que supone clasificar la obra de artistas como Chytilová bajo la categoría de feminista ya que sus intenciones van mucho más allá. Y es que no sólo se trata de lograr una igualdad de género sino también de luchar contra el resto de injusticias de los regímenes totalitarios. Es por ello que Chytilová tachó de “primitiva y sin fundamento” (p. 124)⁶⁸ la etiqueta reduccionista que la enmarcaba en el movimiento feminista. A pesar de este argumento, la temática que desarrollará la directora esta íntimamente ligada con las necesidades y desdichas de la figura de la mujer de su tiempo.

La primera película de Chytilová se estrenó bajo el título de *U stropu je pytel blech*, 1963 (En el techo hay un saco de pulgas) un trabajo que, como ocurría con *Concurso* de Miloš Forman, estaba formado por dos medimétrajes. El primero de ellos era *Strop*, 1961 (El techo), obra con la que alcanzó su titulación en la FAMU y el segundo *Pytel blech*, 1962 (Un saco de pulgas). Tal como viene indicado en *Le film tchécoslovaque: 1965-66*, *Strop* ganó el Premio de la Federación Internacional de Cine Clubs en el

⁶⁷ Traducción: “El cine de las mujeres y las preocupaciones de las mujeres” Dina Iordanova (2003), p. 119-142.

⁶⁸ Fuente original, Connolly, K. (2000) “Bohemian Rhapsodist: Interview with Vera Chytilová”, *The Guardian*, 11 de agosto, p. 3.

Festival Internacional de Oberhausen y *Pytel blech* fue premiado con la medalla de bronce en el Festival Internacional de películas documentales de Venecia (p. 106). El año del estreno de *U stropu je pytel blech* coincide con el de *El sol en la Red* (1963) de Štefan Uher y los primeros films de Forman, *Concurso* (1963) y *Pedro el Negro* (1963), contribuyendo así al inicio del Nuevo Cine checo.

Pytel blech demuestra la predilección de Chytilová por las técnicas del *cinema-verité*. Se trata de un documental con actores no profesionales sobre la vida en un internado de obreras textiles. Sin embargo, es en *Strop* donde pueden observarse muchos de los elementos que marcarán el estilo posterior de la directora. El film cuenta la historia de una chica que no sabe hacia donde encaminar su vida y abandona sus estudios para trabajar como modelo. Además de utilizar elementos autobiográficos, aparece ya la discontinuad narrativa y la investigación formal, dos rasgos fundamentales en la figura de Chytilová. También hace uso de la improvisación y –a pesar de que los escenarios son construidos– se esfuerza por lograr un aspecto de autenticidad. No hace falta explicar que el espíritu innovador de la artista se aleja por completo de las pautas estéticas del realismo socialista.

César Ballester (2007) señala la escasa presencia del plano máster y el uso reiterado del primer plano en ambos medimetros. El autor hace referencia también a la imposición de la mirada subjetiva “En *Un saco de pulgas* Chytilová exprime la técnica hasta el límite y rueda toda la película (excepto los últimos fotogramas del último plano) como una mirada subjetiva (es decir, con cámara subjetiva) del personaje principal (...).” (p. 47-8).

Su siguiente trabajo y primer largometraje es *O něčem jiném*, 1963 (Cualquier cosa diferente), film que alcanzó ya una cierta repercusión internacional en otros países europeos, en parte, gracias a los premios que recibió; el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Mannheim y el premio de la Crítica de Cine Polaco. Es una historia que muestra de forma paralela la vida de dos mujeres totalmente distintas; una gimnasta y un ama de casa. Chytilová enfrenta dos mundos y dos vidas opuestas, además la primera en forma de documental y la segunda concebida como ficción. Ciertos puntos en común pueden apreciarse entre las mujeres, especialmente la insatisfacción y el encorsetamiento que ambas sufren, cada una a su manera. Con una

estructura narrativa compleja, *flashbacks* incluidos, la directora logra una estética poderosa donde predominan los encuadres fijos y los planos largos. Hames (2005), a pesar de reconocer el mérito de este trabajo, afirma que “*Cualquier cosa diferente* no representa realmente un gran avance desde *Strop*, excepto por la duración y la ambición técnica” (p. 187).

Antes de abordar la película más importante en la filmografía de Chytilová, es necesario señalar la participación que realizó en 1965 en el film colectivo *Perlitás en el fondo*. Como ya hemos mencionado, esta obra puede considerarse lo más próximo a un manifiesto del Nuevo Cine checo. Chytilová realizó el episodio *Automat Svet* (Autoservicio El mundo, 1965) donde en palabras de Skvorecky “ella crea, junto con el episodio de Menzel, la parte visual más importante de los cinco episodios que componen el film.” (p. 110).

- *Sedmikrásky / Las margaritas (1966)*

Vimos al comienzo del apartado dedicado a la influencia literaria y teatral el punto de arranque de este film, una transformación, cuya naturaleza recordaba de algún modo a aquella aterradora mutación kafkiana que padecía el personaje literario Gregor Samsa. Y es que la primera escena da la clave argumental que hila, si es posible hilar en este caso particular, el desarrollo de la película. La directora nos presenta a sus dos protagonistas: Marie I y Marie II, dos muchachas que se dan cuenta de que el mundo está corrompido y deciden que inevitablemente ellas deben formar parte también de dicha corrupción. Las diabluras que a partir de ahí inician sirven de base para desarrollar lo que podemos calificar como el más significativo experimento formal dentro de la *Nova Vlná* e incluso uno de los más notorios dentro del panorama cinematográfico internacional de la década de los sesenta. Es por ello que esta película ha sido elegida como objeto de investigación, no sólo por ser uno de los trabajos más sobresalientes del Nuevo Cine checo, sino también porque permite ahondar en la faceta de experimentación y fantasía que exploraron algunos miembros del movimiento y que amplía la tendencia realista que hemos recogido a través de los ejemplos de Milos Forman.

Cualquier fuente bibliográfica que haga referencia a la *Nova Vlná*, por mínima que sea, siempre menciona el nombre de Chytilová como uno de sus miembros más destacables. De igual forma, si se señala algún trabajo de la directora, siempre aparece el título de este film. Su importancia es tal que, como bien señala Ruth Pombo en *Vientos del Este*, “esta película se considera generalmente la equivalente a *Al final de la escapada (Á bout de soufflé, 1959)* de Jean-Luc Godard en el nuevo cine checoslovaco” (p. 279). Su impacto fue inmediato, también fuera de las fronteras checas. Por ello, es posible encontrar críticas y comentarios referidos a la película así como también entrevistas que concedió la directora en revistas especializadas de cine de aquella época (especialmente en *Cahiers du Cinema*, prestigiosa publicación siempre atenta a lo más emergente del mundo cinematográfico). Gracias a tal cobertura mediática resulta más sencillo a día de hoy encontrar información sobre esta película, lo que permite emplear mayor diversidad de citas y referencias. Sin embargo, el éxito de *Las Margaritas* no se extiende al resto de la filmografía de la directora. Tengamos presente que la mayoría de sus películas

tuvieron una distribución muy limitada y en la actualidad no están disponibles en los mercados extranjeros. Si atendemos al caso español, sólo se han estrenado dos de sus títulos, *Las margaritas*, en 1968 –con 117.697 espectadores en las salas de Arte y Ensayo, cifra nada despreciable– y *Hra o jablko / El juego de la manzana* (1976) cuyo estreno tuvo lugar en 1979.

Abordemos una obra tan compleja desde el inicio mismo con el fin de acercarnos lo máximo posible al intricado juego que nos propone la directora. Las primeras imágenes, sobre las que se inscriben los créditos, muestran el funcionamiento de una máquina cuyo movimiento es constante y mecánico. Esta visión se intercala con secuencias aéreas de explosiones nucleares y bombardeos cuya fotografía emplea filtros de colores que dan ya indicios del experimento visual que tendrá lugar en el film. La alternancia de estas imágenes tan dispares, por corte directo, es una referencia al mundo en el que vivimos, una metáfora de la dicotomía característica de la sociedad contemporánea: la construcción y la destrucción. Glòria Salvadó en la introducción del DVD *Las Margaritas* (editado por Intermedio, 2006) hace referencia a esta forma de establecer el contexto social y político:

“Así, desde el primer instante del film, el público ya penetra en el dispositivo metafórico: el mundo de Marie I y Marie II es el del espectador, el ocupado por el trabajo en las fábricas, las cadenas de montaje, las guerras mundiales, las muertes sinsentido, el estricto régimen soviético que en aquellos años domina Checoslovaquia.”

Después de este montaje alterno entran en escena las protagonistas, dos muchachas de diecisiete años llamadas de igual forma; Marie I (la morena) y Marie II (la rubia), aunque en la película nunca se mencionan tales nombres. Mientras toman el sol en biquini mantienen un diálogo de autómatas, merece la pena recoger un extracto de esa conversación porque será lo que de `sentido´ a su comportamiento durante el resto del film:

- Marie I: Nadie entiende nada.
- Marie II: Nadie nos entiende.
- Marie I: Todo está corrompido en este mundo.

- (...)
- Marie II: Ya sabes, si todo está corrompido....
- Marie I: Si...
- Marie II: Nosotras también estaremos corrompidas.

Dos adolescentes aburridas comprenden que nada pueden hacer ante las catástrofes, perciben que ellas mismas están dentro de esa corrupción que rige el mundo y, sin encontrar otro remedio, deciden que la solución es sumarse a ella. Para ello llevan a cabo una serie de malévolas travesuras que consisten, por ejemplo, en seducir a hombres para después aprovecharse de invitaciones en restaurantes caros, sabotear un espectáculo de cabaret o jugar con los sentimientos de un hombre joven enamorado de una de ellas. Su comportamiento basado nada más que en el supuesto placer de destrucción, alcanza su clímax al final del film cuando se cuelan en un salón de un lujoso hotel y destrozan los preparativos de lo que iba a ser un espectacular banquete. Tras este acto llega el arrepentimiento y las dos se esfuerzan en enmendar lo irreparable. El film cierra de nuevo con las imágenes de los bombardeos que vimos al comienzo acompañadas de un mensaje provocativo “Este film está dedicado a aquellas personas que sólo se indignan ante una lechuga pisoteada”.

Para expresarse utiliza un lenguaje irreverente e innovador cuyos orígenes pueden situarse en la propia tradición cinematográfica checa, concretamente en los experimentos llevados a cabo por el grupo vanguardista Devětsil cuya importancia ya mencionamos anteriormente.

Este trabajo tan controvertido, desde el punto ideológico y formal, es mucho más que un experimento, se trata una crítica radical al sistema a través de una comedia que oscila entre la farsa y el absurdo. Skvorecky (1971), tratando de definir la naturaleza del film, recoge las palabras de la directora explicando que *Las Margaritas* “es una comedia extraña con matices de sátira y sarcasmo orientada hacia ambas protagonistas” (p. 108). Es interesante señalar el comentario que realiza este autor antes dichas palabras:

“Ciertamente es una comedia extraña, pero no estoy seguro si realmente el tono satírico se dirige a las traviesas protagonistas. Tampoco estoy seguro si el film

es una parábola de la fuerza destructora del nihilismo y la provocación absurda pero ciertamente es una excelente, rica, audaz y pícaro película” (p. 108).

Esa idea de destrucción, ya apuntada antes con las imágenes de los bombardeos, es uno de los elementos claves que estructura el film, no sólo conduce las acciones de las dos Maries sino que encierra el significado moral de la propia película. Las protagonistas desvelan un principio básico en uno de sus estrambóticos diálogos: “Vadi / Nevadi”, es decir, “Importa/ no importa”. Y es que nada importa en un mundo invadido por el sinsentido, un mundo que en vez de mejorar avanza a pasos agigantados hacia el atraso. Las protagonistas, quienes gozan de libertad, eligen llevar al límite su poder de destrucción, tratan de algún modo de ajustar su conducta a la del mundo que les rodea. Las consecuencias sólo pueden ser trágicas (destrucción de ellas mismas y de su entorno), sin embargo, como bien explica Glòria Salvadó “la película no recoge en ningún caso escenarios, situaciones o sentimientos graves ni trascendentales. Sus armas para edificar ese torrente visual son el humor, el juego y el disfraz”.

Atendiendo a esa presencia destructora que carga la atmósfera del film, la vida se presenta como un acto carente de significado, una existencia superficial y vacía. Las chicas no están sujetas a nada, no tienen planes de futuro, preocupaciones u obligaciones de ningún tipo. Esta vacuidad se subraya a través de la estructura formal del film en el que la continuidad temporal y espacial ha sido abolida. Nada sujeta la existencia de estos dos personajes, ni narrativa ni formalmente. Veamos algún detalle más de estas dos revoltosas adolescentes.

Ya vimos que comparten nombre, ¿algo más? Prácticamente todo, podríamos decir incluso que son intercambiables ya que excepto por su físico, una morena y la otra rubia, no hay cualidades que las distingan. La afirmación de Skvorecky (1971) al respecto no deja lugar a dudas “excepto por su apariencia ellas son totalmente intercambiables” (p. 108). En cuanto a su actitud y forma de expresarse es también la misma. Distintos autores prestan atención a este detalle, por ejemplo Ruth Pombo en *Vientos del Este* alude a ellas como:

“(…) jóvenes inseparables (...) vestidas y peinadas al estilo pop (el del *Swinging London* de la época) aunque siempre de manera a la vez idéntica pero

contrastada...es decir si las dos llevan el mismo vestido el de una es negro y el de la otra blanco. Las chicas actúan de manera estereotipada, unas veces de forma parecida a los autómatas y otras de manera casi histérica.” (p. 221).

Esta similitud, recíprocamente compenetrada, nos conduce a la posibilidad de una nueva interpretación basada en el concepto de dualidad. Michael Delaye y Jaques Rivette (1968) llegan incluso a sugerir que “las dos chicas son aspectos de una misma personalidad” (p. 72). Hames (2005) por su parte, investiga acerca de los posibles antecedentes para recordarnos que las protagonistas del ballet de Bertold Brecht y Kurt Weill *Die sieben Todsünden / Los siete pecados capitales* (1933) eran Anna I y Anna II “quienes podían ser hermanas o aspectos de una misma personalidad” (p. 188). Este autor señala también que un año antes de *Las Margaritas* se estrenó *Viva María! / Viva María* (1965) de Louis Malle cuyas protagonistas (Brigitte Bardot y Jeanne Moreau) comparten el nombre de María. Para confirmar estas posibles influencias Hames afirma que “las propias palabras de Chytilová sugieren definitivamente una influencia brechtiana, mientras que el dúo de Malle pudo haber inspirado los nombres de Marie I y Marie II” (p. 188).

Derivado de ese rasgo de intercambiabilidad se desprende otro que debe tenerse muy en cuenta: la falta de psicología en las protagonistas. Chytilová destruye dicha psicología por completo, en los diálogos que mantienen da lo mismo quien de las dos sea la que pronuncie la frase. En cuanto a éstos, a pesar de su aparente superficialidad⁶⁹, son reflexiones que en muchas ocasiones encierran metáforas trascendentes, una especie de crítica codificada con un lenguaje absurdo y divertido. Su papel en la película es fundamental, la directora lo explica en la entrevista concedida a Michael Delaye y Jaques Rivette (1968):

“Decidimos no dejarnos atar por nada. Absolutamente por nada. Nos sentimos libres de todas las implicaciones de la historia y nos mantuvimos apegados sólo a los diálogos, muy precisos y muy evocativos, que permanecerían totalmente fijos. Estos diálogos nos aseguraban una base, nos garantizaban que no

⁶⁹ César Ballester califica la primera conversación entre las protagonistas como “diálogo de besugos” (p. 60).

abandonaríamos el significado del film, en este sentido ellos eran los guardianes del significado” (p. 54).

Vemos como las conversaciones, que a primera vista pueden resultar incoherentes y estrafalarias, son una de las claves que articula el discurso del film, un elemento que vincula el mundo del absurdo con el mundo real, de alguna forma el vehículo portador del mensaje que encierra la obra. Hay frases que mezclan cuestiones metafísicas con el chiste: “¿Por qué se dice te quiero? ¿Por qué no se dice por ejemplo huevo?”, planteamientos absurdos: “Tendremos que inventar una vida peor”, o frases categóricas: “Al fin y al cabo existimos”. Uno de los diálogos más interesantes es el que aparece al final del film, cuando después de destruir por completo un enorme banquete las protagonistas se arrepienten y vuelven para tratar de recomponerlo, algo imposible después del sabotaje que han llevado a cabo. Una vez que dan por terminada la tarea de limpieza se tumban sobre la mesa y dicen:

- Marie II: Somos tan felices... Di que somos felices.
- Marie I: ¿Es esto un juego?
- Marie II: No.
- Marie II: Somos realmente felices.
- Marie I: Pero no nos importa.

Las Maries intentan arreglar su error, comportarse de nuevo como es debido pero no sirve de nada. Se trata sólo de una fingida vuelta a la normalidad, tal y cómo ocurre en el mundo real. Las atrocidades, como las explosiones de las imágenes iniciales y finales del film, se suceden día a día mientras los gobiernos dan soluciones ineficaces simulando que todo funciona a la perfección. El final moralista de la directora es un grito de protesta, sus palabras en el artículo de Adriano Apra (1966) indican su intención y su forma de lograrlo:

“Se trata de resumir qué provoca que aparezcan los valores individuales en el ser humano (...). Este objetivo serio debía ser tratado en el film de un modo absolutamente ligero, como el que persigue una comedia extraña con toques de sátira y sarcasmo gracias a sus dos heroínas. Había que conseguir que se entendiera acentuando sobre todo el aspecto grotesco (...).” (p. 14).

Para conseguir un efecto más poderoso la cineasta emplea toda una serie de técnicas de distanciación que limitan los vínculos emocionales del espectador. Peter Hames (2005) corrobora esta idea con las palabras de Chytilová:

“La intención del film era separar la atención del espectador de la psicología de las protagonistas para limitar su sentimiento de implicación y permitirle la comprensión de la idea subyacente o filosofía. Desde un determinado punto de vista, nuestro film es un documental filosófico en forma de farsa.”⁷⁰ (p. 187).

Aquí tenemos ya una definición precisa del film: documental filosófico en forma de farsa. Esto evidencia que las pretensiones de la película van mucho más allá de un alegato feminista o un experimento formal. Éste último fue el motivo de su éxito internacional, a ese afán de innovación le debe los premios recibidos e incluso un merecido lugar en la historia de la cinematografía. Sin embargo, la percepción del film debe trascender las asombrosas técnicas vanguardistas para encontrar el significado que hemos venido señalando.

Dentro del equipo de profesionales que hizo posible la película destacan dos nombres: Ester Krumbachová y Jaroslav Kucera (marido de la directora). El nombre de Krumbachová ya ha sido mencionado con anterioridad para señalar sus trabajos como guionista dentro de la *Nova Vlná*. En este film colaboró también de guionista junto a Chytilová pero su gran aportación fue a través de la estética de los decorados y el diseño de vestuario. Uno de los pocos artículos en español dedicado a la película es el titulado *¡Hala, niñas, a corrompernos!*, un texto de La Puri (2006) que en un tono muy distendido indaga en aspectos sobresalientes del film. El análisis de la estética es uno de los puntos fuertes del artículo, en concreto la autora explica que los trajes de las protagonistas eran realmente avanzados para la época: “la ropa de estas niñas era rompedora” (p. 101), un adelanto cuyo mérito otorga a Krumbachová. Señala además otros de sus logros:

“¿Guionista? No sólo. También pintora, decoradora y diseñadora de vestuario. Y algunas cosas más: ¿Recuerdan aquellas hojas de árbol que atraviesan tan raudas

⁷⁰ Fuente original Dewey Langdon (1968) *Vera Chytilová's 'Daisies'*. London, Federation of Film Societies, (p. 3).

la pantalla? Idea de la Krumbachová, sin duda. O las nueve rosas entrevistadas a la misma velocidad. O las mariposas, la quincallería o los candados.” (p. 101).

En cuanto a Jaroslav Kucera, Skvorecky (1971) no duda en definir su trabajo como “posiblemente el más brillante logro de cámara en la historia del cine checo” (p. 108). Su aportación en el lenguaje cinematográfico como director de fotografía es, sin duda, lo más novedoso que puede encontrarse dentro de la *Nova Vlná*. Tal es su importancia que incluso adquiere identidad propia, es decir, a pesar de que los efectos visuales acompañan en todo momento las acciones narrativas, son a veces tan poderosos que llegan a desprender significado por sí solos. Hames (2005) recoge declaraciones del propio Kucera que explican esta idea: “Estoy muy interesado en examinar la posibilidad de hacer de una imagen cinematográfica algo autónomo, totalmente separado del concepto tradicional de película” (p. 189)⁷¹. De este modo el autor está más atento a las posibilidades pictóricas que ofrece la fotografía.

El film mezcla blanco y negro, color, imágenes en negativo y virados monocromos, además de distintos tipos de efectos. Todo ello genera impactantes resultados, a veces ni siquiera planeados por el artista:

“Quería usar el concepto del color para desacreditar muchas cosas; no tenía ninguna intención de crear una impresión de belleza. Pero en algún momento, al principio del juego, resultó que unas estructuras junto a otras creaban una estética cuyos resultados yo no esperaba en absoluto” (p. 187)⁷².

Debido a las limitaciones de la presente investigación no podemos hacer un recorrido por cada una de las técnicas empleadas por Kucera pero sí señalar algunos casos concretos para que el lector pueda hacerse una idea de la magnitud de su trabajo. En una de las secuencias en un restaurante donde las protagonistas se aprovechan de un hombre maduro para devorar todo lo que hay en el menú, el mismo plano, primero en blanco y negro, cambia de color un total de diecisiete veces con lentes violeta, naranja, verde, azul y sepia. Este tipo de variación, mediante el uso de filtros de colores, se observa en

⁷¹ Fuente original Kucera entrevistado por Antonín J. Liehm (1974) *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. New York: Internacional Arts and Science Press, (p. 252)

⁷² *Ibíd.*, (p. 254). Inevitablemente este `factor sorpresa´ dificulta el análisis del film.

repetidas ocasiones, por ejemplo cuando las chicas están en bikini tomando el sol. Es interesante la asociación que realiza Glòria Salvadó en relación a estos cambios de color cuando afirma que “Chytilová tiene la capacidad de generar una atmósfera filosófica a partir de imágenes y de sus diversificaciones cromáticas”. Y es que la variación del color sirve como técnica de distanciamiento, algo que ayuda al espectador a reflexionar sobre aquello que ve y, de alguna forma profundizar, en el mensaje que encierra el film.

Otro de los efectos más impactantes tiene lugar en la estación de trenes donde Kucera aplica una cuatricromía y un ligero decolaje a las escenas rodadas desde un tren en marcha. El artículo de La Puri (2006) compara esta técnica con la que empleó Kubrick en *2001: A Space Odyssey / 2001: Una odisea del espacio* (1968) pero enfatiza que ésta última película es dos años posterior (p. 103).

Finalmente, consideramos necesario detenernos en la secuencia del cabaret debido al extraordinario juego de colores que la componen. En un principio las imágenes son en color pero pronto los planos de las protagonistas se vuelven rojos, algo que contrasta con el blanco y negro empleado para mostrar el espectáculo de cabaret en un montaje alternado. El rojo vira a verde y después, mientras Marie II sopla por la pajita y hace burbujas con su bebida, Kucera aplica una cuatricromía y de forma insólita vemos las burbujas saliendo en distintos colores sobre una imagen en blanco y negro.

Si la estética es impactante, la estructura -término de aplicación dudosa en este film- no lo es menos. La fragmentación es tan intensa que algunos autores niegan de forma directa su existencia, atendamos por ejemplo a las palabras de Glòria Salvadó:

“Tan subversivo como el comportamiento de las dos muchachas es la no estructura que presenta el film. Próxima al cine experimental y vanguardista, *Las Margaritas* sostiene su esqueleto fílmico en el ritmo visual, la asociación de ideas y de imágenes.”

Sin embargo, Ruth Pombo en *Vientos del Este*, no sólo señala su existencia sino que además la define como “una estructura rítmica, matemática, geométrica, por debajo de la aparente ligereza de tanto aire de *slapstick*” (p. 222). La complejidad del film explica en parte que puedan encontrarse opiniones tan diversas. En cambio, no hay duda de que

Chytilová rompe con las convenciones de género y la estructura narrativa tradicional. En cierto modo ese mismo espíritu destructor adoptado por las protagonistas es empleado contra prácticamente todos los elementos que componen el film. Hames profundiza en el análisis de la película a pesar de que reconoce la difícil tarea en una obra con una naturaleza tan particular. El autor divide el film en cinco secciones diferentes, las cuales están todas precedidas por escenas de las protagonistas en la piscina. “Esta estructura precisa indica que Chytilová no ha destruido simplemente la narrativa, sino que introduce un formato musical o poético en su lugar” (p. 188).

La investigación formal, de corte vanguardista y autoconciencia estética, parece no tener fin. Mientras la música (escasa y rítmica) y los decorados acompañan en cierta medida las travesuras de las dos Maries, el montaje se encarga de romper cualquier tipo de continuidad. Los saltos de *raccord* son la norma en vez de la excepción y junto con rupturas lingüísticas, quiebra de transparencia y atrevidos juegos visuales, crean un trabajo único difícil de describir. Quim Casas (2006), en un artículo titulado “Los cimientos de la nueva ola Checa”, resume el film de la siguiente forma:

“Chytilová articula su discurso contra el sistema a base de retazos de cine experimental, estética pop, manipulación del tiempo cinematográfico, técnicas de *collage*, *slapstick*, cine primitivo, alegato antiburgués, deconstrucción de las formas clásicas del relato, aires vodevilesco y humor absurdo, (...)” (p. 70).

El término de *collage* es bastante preciso para poder definir la naturaleza del film, la cual presenta influencias del *Underground* americano y el *Pop Art*. César Ballester (2007) se ha preocupado en su obra de subrayar las similitudes entre Chytilová y Maya Deren, uno de los máximos exponentes del movimiento de cine americano. El autor explica como las transiciones que emplea la directora checa se asimilan a las del trabajo de Deren *A Study in Choreography for Camera*, 1945 (Estudio para coreografía de cámara) donde “se socava por completo las expectativas que el espectador pudiese tener del estilo clásico de montaje” (p. 60). Y es que la alternancia entre los distintos espacios que presenta *Las Margaritas* rompe cualquier lógica posible. Al principio del film, por ejemplo, cuando las chicas están en biquini tomando el sol, una de ellas le da una bofetada a la otra y acto seguido vemos como ésta cae en un campo de margaritas. Hay

entonces un nexo causal entre la bofetada de una y la caída de la otra pero el escenario ha cambiado por completo.

Ballester hace referencia a este hecho y explica que “estos dos espacios no son continuos por lógica sino que son forzados al espectador al yuxtaponerlos por medio de planos contiguos (...). El espacio cinematográfico es aquí irrelevante como vehículo narrativo” (p. 60). Esta técnica se repite a menudo y genera una sensación de confusión en el espectador ya que éste trata inútilmente de orientarse.

Pero si hay un rasgo en el que este autor profundiza es en la reducida presencia del plano máster. Después de analizar diversos ejemplos donde la directora prescinde de este plano, Ballester sitúa el clímax de esta hipótesis en el momento en que las protagonistas cogen unas tijeras y comienzan literalmente a cortarse la una a la otra; primero el brazo, después la cabeza... Finalmente el propio plano es cortado en miles de trocitos creando un *collage* en movimiento. No por casualidad, según Ballester, el plano víctima de las tijeras de las Maries es un plano máster:

“De esta manera la mismísima esencia del plano máster es cuestionada: su función no es narrativa ni de orientación. El plano máster ha dejado de existir. Presenciamos la muerte del plano máster. El cine se convierte en un arte puramente visual.” (p. 62).

El autor termina por explicar que la reacción contra este tipo de plano es tal que pasa a formar parte del argumento, son las protagonistas las que se rebelan y cortan el plano con sus tijeras por lo que el experimento formal se introduce en la línea narrativa del film.

En relación a la temática, la película aborda distintos temas donde destacan la obsesión consumista (especialmente expresada a través de la comida), la muerte, la destrucción, la búsqueda de significado, el valor de la propia existencia y el coleccionismo de hombres. La crítica contenida en todos estos temas es elevada aunque se emplea siempre un tono de farsa. Se ponen de manifiesto todo tipo de tabús morales, entre ellos los alimenticios y los sexuales. Referido a esta última cuestión, es necesario reconocer que la visión que se ofrece es indudablemente feminista. Los hombres ya maduros,

casados y probablemente con hijos, tratan de conseguir los favores sexuales de las jovencitas invitándolas a comer. Sus miradas y gestos son lascivos y no hay lugar para el romanticismo. Las protagonistas, por su parte, les utilizan para satisfacer su apetito e inflarse de copiosas comidas en restaurantes caros sin recompensa alguna. De este modo, a través de una visión subjetiva de la feminidad se consigue representar una crítica mordaz del papel que ocupan las mujeres en la sociedad y de lo que se espera de ellas. La posición feminista vinculada a una estética tan particular era ciertamente algo novedoso en el cine del Este y también en el resto del continente. Sin embargo, como ya hemos mencionado, este rasgo no es suficiente para describir su obra, tan sólo debe entenderse como una característica más.

En el apartado dedicado al fenómeno internacional de los “nuevos cines” ya vimos como el espíritu innovador fue una de las características principales de la mayoría de los movimientos. Sin ir más lejos, en España encontramos un extraordinario ejemplo de ese afán de experimentación en el trabajo de la Escuela de Barcelona, cuyos miembros, en palabras de Carlos F. Heredero (2003), apuestan “a fondo por la especulación formalista y por la indagación metarreflexiva en los resortes del lenguaje filmico” (p. 157). Y es que la postura adoptada por Chytilová se inscribe de lleno en las tendencias cinematográficas que se estaban produciendo en aquellos años por todo el mundo, su trabajo es una prueba más de la potencia vanguardista que existía en el país checo, la cual no se restringía sólo al ámbito cinematográfico, sino que abarcaba el resto de modalidades artísticas. Las influencias entre las distintas artes deben tenerse en cuenta, tal es así que Hames (2005) señala que la película “se nutre indudablemente del clima de experimentación de la pintura y la escultura en Checoslovaquia a finales de los sesenta” (p. 195). Se registran también corrientes europeas como el dadaísmo, sobre todo a través del montaje, o incluso nuevas formas de expresión como el *happening*.

No queremos dejar pasar una conexión interesante recogida en el texto de este último autor, se trata de aquella que vincula la obra de Chytilová con la de uno de los directores más talentosos que ha conocido el cine español, nos referimos a Luis Buñuel. Atendamos al momento en el que se evidencia la huella del cineasta “la iconoclasta orgía final muestra vínculos con *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel en su ataque al orden establecido, la opulencia, el buen gusto y las buenas maneras” (p. 94). Lo que Hames

denomina “orgía final” se refiere a la última travesura que realizan las protagonistas cuando destrozan por completo un gran banquete de lujo en la sala del hotel.

Las Margaritas es un desafío que atenta directamente contra las expectativas convencionales del público. Su discurso, aparentemente inconsistente y ambiguo, permite articular múltiples interpretaciones incluidas casi todas ellas dentro del enfoque crítico que se emplea en torno a la temática de destrucción y consumo. Es significativo que en el momento en que las protagonistas se han arrepentido y han decidido volver a una actitud fingida de felicidad y conformidad es cuando el desastre culmina y la lámpara del techo se precipita a cámara lenta sobre ellas. Y es que es ese comportamiento de apatía el que la directora considera el más destructor de todos, el que permite que en el mundo se cometan toda clase de injusticias.

Esta provocación no podía ser bien recibida por el régimen totalitario que intentó censurar la película. Esta consiguió finalmente estrenarse. Es importante tener en cuenta el contexto social que existía en Checoslovaquia ya que como comenta Skvorecky (1971) en relación a este film “La fuerza de la opinión pública en aquella época era tan fuerte que ni siquiera el Presidente podía parar el estreno de la película” (p. 110). Sin embargo, tras la invasión de los tanques en 1968 y los procesos de normalización, el film fue prohibido y Chytilová no volvió a recibir ninguna ayuda para hacer cine. Como resultado de tales medidas represivas, sólo encontramos un título en la filmografía de la directora en los diez años siguientes: *Ovoce stromu rajských jime*, 1969 (Los frutos del paraíso), película que pudo realizarse gracias a una coproducción belga.

- Jan Němec (1936-)

Nacido en julio de 1936 en la ciudad de Praga, está considerado como uno de los directores más talentosos de la *Nova Vlná* a pesar de que su nombre no sea tan conocido como el de Forman, Chytilová o Menzel. Asistió a la FAMU bajo la tutela del director Vaclav Krska y alcanzó su título de graduación con el cortometraje *Sousto*, 1960 (Un trozo de pan), una adaptación del novelista checo Arnošt Lustig que cuenta la historia de dos judíos prisioneros que roban un trozo de pan a las SS. El trabajo le valió la Rosa de Plata en el Festival de estudiantes de Cine de Ámsterdam y el primer premio en el Festival de Cine de jóvenes en Cannes.

Este trabajo preparatorio sirvió de base para desarrollar después su primer largometraje, *Démanty noci*, 1964 (Diamantes en la noche) ya mencionado en la presente investigación como uno de los escasos ejemplos del cine checo moderno que emplea la temática del Holocausto. Basado de nuevo en una novela de Lustig, *Tmá nemá stín* (La oscuridad no arroja sombras)⁷³, el film narra la huida de dos chicos judíos que escapan de los nazis. Rompiendo con la estructura clásica del relato, Němec se sumerge en un estudio psicológico de los personajes expresado a través de un lenguaje fragmentado y subjetivo con un alto grado de experimentación formal. Su estilo tan personal y controvertido establece lazos con otros prestigiosos directores vanguardistas del cine europeo como Luis Buñuel o Alain Resnais. El film recibió bastantes premios en el extranjero, entre ellos el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Mannheim⁷⁴.

Al año siguiente Němec se embarcó en el proyecto colectivo del film manifiesto *Perlicky na dne*, 1965 (Perlitas en el fondo del mar), al que hemos hecho referencia en varias ocasiones. Su cortometraje, *Podvodníci* (Los impostores), está basado en uno de los relatos de la obra homónima del escritor Bohumil Hrabal, cuya influencia en la *Nova Vlná* no es ya necesario indicar. El film mantiene una estética grotesca gracias a la fotografía de Jaroslav Kucera y Miroslav Ondříček, quienes habían trabajado con el

⁷⁴ En la obra de Hames (2005) puede encontrarse información detallada sobre la temática y los aspectos formales de este film (p. 167-171).

director en *Diamantes en la noche*. Se trata de una historia sin acción donde dos moribundos hablan sobre sus pasados imaginarios. Skvorecky (1971) explica como a través del montaje, alternando rítmicamente los primeros planos de las caras de los dos personajes, logra un “efecto de pesadilla” (p. 116). Esto lo desarrollará ampliamente en su siguiente trabajo, es decir, el film que analizaremos a continuación: *O slavnosti a hostech*, 1966 (La fiesta y los invitados). Salvador Fortuny y Xavier Padullés en *Vientos del Este*, haciendo referencia al cortometraje, ofrecen más pistas que nos servirán para el análisis posterior de dicho film afirmando que “*Podvodnici* (Los impostores) contenía muchos de los elementos que configuran el imaginario y los rasgos de estilo del director: la desmitificación de la muerte, la aparición de actores no-profesionales y una suerte de cinismo en el tratamiento de los temas que se traduce en métodos de extrañamiento y desafectación dramática que lindan con la estética del absurdo.” (p.321).

Conocido como el *enfant terrible* de la *Nova Vlná*, Jan Němec ha trabajado también como guionista, actor, productor y cámara. Su filmografía como director abarca poco más de una veintena de obras, siendo *Troyen*, 2005 (Troyen) la última de ellas. Entre sus títulos checos antes de exiliarse a los EEUU destacan *Mučedníci lásky*, 1966 (Mártires del amor)⁷⁵ y *Oratorium pro Prahu*, 1968 (Oratorio de Praga). Mientras el primero, de fuerte tendencia surrealista, muestra un mundo onírico lleno de lirismo, el segundo es un poderoso documental que retrata la invasión de los tanques rusos en Checoslovaquia durante 1968. Su espíritu contestatario le obligó a exiliarse en 1974 y, tras recorrer varios países europeos, se afincó definitivamente en los Estados Unidos hasta la caída del muro de Berlín, momento en el que emprendió el regreso a su país de origen. En su periodo americano se mantuvo inactivo excepto por su colaboración con el director Philip Kaufman en *The Unbearable Lightness of Being*, 1988 (La insoportable levedad del ser), film basado en la obra homónima del gran escritor checo Milan Kundera.

Después de señalar brevemente algunos de los datos más relevantes del cineasta durante su etapa checa, con especial hincapié en su trayectoria antes de su tercer largometraje *La fiesta y los invitados*, comenzamos sin más dilación el análisis de esta obra que es, sin duda, la más controvertida de su filmografía.

⁷⁵ Jan Němec rodó esta película paralelamente a *La Fiesta y los invitados*, por eso ambas son de 1966.

- *O slavnosti a hostech, 1966 (La fiesta y los invitados)*

Bajo la atenta mirada de un régimen totalitarista, los artistas se ven obligados a utilizar su ingenio explorando todo tipo de fórmulas que logren satisfacer de alguna manera sus necesidades expresivas. Las armas más recurrentes son, por ejemplo, el uso de metáforas o alegorías, es decir, el cineasta –en el caso de nuestra investigación– recurre a mensajes simbólicos que deben ser descodificados por el espectador. Esto es lo que ocurre con muchos de los trabajos de la *Nova Vlná*, entre los que *La fiesta y los invitados*, constituye probablemente el ejemplo más sobresaliente. El criterio que rige la elección de este film como objeto de investigación es precisamente la oportunidad que ofrece para analizar ese mensaje de crítica mordaz cifrado en clave de parábola. Asimismo, la obra de Němec permite dar cuenta de la enorme influencia literaria, especialmente esa asfixiante atmósfera kafkiana, que contribuyó a dar forma a una de las dos tendencias registradas en el Nuevo Cine checo⁷⁶.

Amos Vogel (1974), en un apartado de su obra dedicado a la subversión en la Europa del Este, incluye a Němec en dicha tendencia y define ésta como:

“(...) más cerebral, sus guiones son cuidadosas construcciones intelectuales; sus escenarios y estilos visuales intencionalmente artificiales; su tono oblicuo queda cubierto de existencialismo. Hay menos de ese risueño optimismo de la tendencia realista; se trata de un tono más lúgubre, incluso pesimista. Estilísticamente, estos autores tienden a ser alegóricos, simbolistas o incluso absurdos (...)” (p. 140).

El autor señala conexiones con cineastas como Buñuel o Fellini pero reconoce a Kafka como la figura más influyente, como un profeta moderno cuya obra penetró de lleno en el marco intelectual y conceptual de la nueva generación.

Las palabras de Vogel sitúan el lugar en el que se inscribe la obra de Jan Němec además de precisar ya algunas de sus más importantes características. Antes de profundizar en

⁷⁶ La otra tendencia es la de corte realista, con Miloš Forman como máximo exponente.

esos aspectos de crítica y las posibles influencias veamos el argumento narrativo que estructura el film.

Esta especie de fábula siniestra se inicia con idílicas imágenes campestres donde un grupo de amigos disfruta distendidamente de un picnic bajo un día soleado. Al cabo de un corto periodo de tiempo, estos personajes comienzan a cruzar el bosque en dirección a una misteriosa fiesta a la que han sido invitados. Durante el camino son asaltados por un grupo de hombres de violentos modales que atienden a las órdenes de un cabecilla llamado Rudolf (Jan Klusac), cuyo extraño y excéntrico comportamiento asusta y paraliza a los amigos. La situación comienza a adquirir un tono absurdo, el líder y sus sicarios comienzan a hacerles ciertas preguntas acusatorias mientras les conducen hacia un claro del bosque. Los amigos, que no entienden nada de lo que ocurre, apenas muestran resistencia alguna y dócilmente acatan las órdenes de los asaltantes. Poco a poco la tensión y el sinsentido se incrementan, los amigos parecen estar detenidos ficticiamente por una incriminación que desconocen por completo. Sólo uno de los personajes muestra una cierta resistencia al trato que están recibiendo, se queja e incluso intenta marcharse pero entonces los supuestos guardianes se le echan encima.

Llegado este momento se descubre lo que parece haber sido una inocente broma, el resto de invitados salen de detrás de los árboles y el anfitrión de la fiesta aparece pidiendo disculpas por el comportamiento burlón de Rudolf, al que llama hijo adoptado. Los amigos se unen al resto de invitados y tras el susto inicial muestran gestos de reconciliación esforzándose en olvidar lo sucedido. El banquete va entonces a comenzar y todos los asistentes se sientan en unas mesas lujosamente preparadas a la orilla del lago. Parece que la única preocupación del anfitrión es hacer felices a sus invitados y que los presentes puedan gozar de una agradable velada... Sin embargo, uno de los invitados ha abandonado la fiesta (Evald Schorm), lo que perturba gravemente al convidante ya que la falta es entendida como una imperdonable ofensa. Para hacer feliz a su padre adoptivo, Rudolf sugiere que todos vayan en busca del invitado y lo traigan de regreso, idea que parece tener una gran acogida por parte de los asistentes. Acompañados de voraces perros y alguna que otra escopeta emprenden la `cacería`. El film cierra con un fundido en negro mientras se oyen sobrecogedores ladridos, parece que los perros se han hecho con su codiciada presa.

El film presenta una estructura narrativa no convencional; no hay un protagonista único sino que el interés recae sobre el grupo. Si nos fijamos en el personaje que abandona el banquete –el único cuyo comportamiento difiere del resto– apenas dice alguna palabra durante toda la obra, no sabemos como se llama y su partida ni siquiera aparece en pantalla (nos enteramos de la noticia a través de su esposa). En cuanto al estilo, Skvorecky (1971) indica que se emplea un estilo pictórico que se aprecia desde el mismo comienzo ya que la imagen de arranque mantiene una notable similitud con la obra de Manet *Déjeuner sur l'herbe*, 1863 (El almuerzo sobre la hierba). El estilo del film debe mucho al trabajo de Ester Krumbachová (Skvorecky, 1971).

La historia está basada en una novela de esta última artista, una de las guionistas más importantes de la *Nova Vlná* cuyo nombre ha sido ya mencionado en varias ocasiones durante esta investigación. Krumbachová ya había colaborado con Němec como diseñadora de vestuario en su primer largometraje, *Diamantes en la noche*, y junto al director escribió el guión de *La fiesta y los invitados*. Ambos artistas se casaron y las colaboraciones se repitieron, otro ejemplo destacable de esa fructífera cooperación es el film *Mucedníci lásky*, 1966 (Los mártires del amor). Němec ha aludido a Krumbachová como:

“una musa, una enigmática eminencia de las películas de la década de los sesenta (...). Tenía múltiples talentos; escribía, hacía vestuario y diseño, y me influenció no sólo a mí sino también a Věra Chytilová. Además, Otakar Vávra y Karel Kachyňa hicieron sus mejores películas en colaboración con ella. Fue una figura que aportó mucho al cine checo”⁷⁷.

En cuanto al resto del equipo es necesario mencionar algo bastante insólito y es que Němec reunió a muchos de los intelectuales que protagonizaron la Primavera de Praga para que interpretaran los personajes de su film; escritores como Josef Skvorecky o Pavel Bosek, directores de cine como Evald Schorm, o compositores como Jan Klusac. El filósofo y actor Jiří Němec (primo del director), el fotógrafo Milon Novotny y el compositor de música pop Karel Mares, son otras de las caras que aparecen entre los numerosos invitados. El propio Josef Skvorecky (1971) afirma que el film es “en buena

⁷⁷ Entrevista publicada en la Web Central Europe Review (http://www.ce-review.org/01/17/interview17_kosulicova.html). Link visitado en mayo de 2008.

medida un esfuerzo colectivo de los intelectuales de Praga” (p. 121). El autor continúa explicando que la mayoría eran amigos de Němec y Krumbachová y nunca antes habían trabajado como actores.

Los personajes están totalmente estereotipados, cada uno juega un papel muy concreto con diálogos típicos del cliché que representa. Podríamos decir que cada uno interpreta un rol simbólico de las flaquezas que invaden la sociedad. De este modo distinguimos la figura del oportunista, la coqueta, el apático, el hipócrita o el contestatario, aunque como explica el autor “las apariencias de los personajes contrastan con sus personalidades: así, por ejemplo, Jiří Němec, quien parece una persona honesta, resulta finalmente ser el mayor aliado del mal.” (p. 124).

El film ofrece un retrato de la sociedad burguesa de la época a través del estudio psicológico de los personajes. Se trata de una visión un tanto antropológica que revela los comportamientos y actitudes propios de una generación adulta, una fracción de la sociedad sometida a juicio bajo la mirada crítica del joven cineasta. Llegamos aquí a uno de los puntos significativos del análisis ya que, además del brutal ataque hacia el Estado totalitario que más adelante explicaremos, Němec hace una doble crítica acusando también a los ciudadanos que permiten y perdonan los abusos perpetrados por el régimen. Sólo hay un personaje, el interpretado por Evald Schorm, que se salva de toda crítica al ser el único que decide no formar parte de la farsa montada por el anfitrión. Su decisión tiene consecuencias graves ya que su destino termina con el ataque rabioso de los perros. El desenlace no podía ser más pesimista, el individuo que no acata las normas es finalmente destruido.

Es esa sociedad apática, alienada y conformista lo que el cineasta no es capaz de soportar. En la primera parte del film, no importa el grado de represión al que someten a los invitados, éstos son siempre incapaces de unirse y oponerse a las órdenes de los asaltantes. Su miedo y egoísmo les ha convertido en acomodados burgueses que aceptan pequeñas recompensas materiales a cambio de su libertad. Němec exagera la situación haciendo uso del absurdo, un absurdo ciertamente cómico que se convierte en aterrador al establecer similitudes con la vida real. Hames (2005) recoge las palabras del director: “Cuando uno vive en una sociedad donde la libertad está coartada, es la obligación de todo ser racional atacar los obstáculos a la libertad de cualquier modo que le sea

posible” (p. 167). Y eso es precisamente lo que hace Němec, reprobar ese comportamiento sumiso, tanto cultural como ideológicamente, ante la tiranía del régimen político.

El ataque al pequeño burgués nos permite establecer vínculos con la filmografía de Luis Buñuel, en especial esa ingeniosa parábola surrealista titulada *El ángel exterminador*, 1962. Algunos autores señalan ciertas similitudes pero es necesario tener presente que aunque la obra de Buñuel es anterior a la de Němec, éste ha afirmado que vio la película de Buñuel cinco años después de haber terminado *La fiesta y los invitados*⁷⁸. Lo cierto es que ambas son, como apunta Dina Iordanova (2003), “comedias negras que desafían la absurdidad del confinamiento social y el conformismo remilgado” (p. 101).

En relación a Buñuel, son muy interesantes las palabras de Vogel (1974) ya que además de establecer una relación con dicho autor, señalan otra posible influencia registrada en el film de Němec y atienden a la transformación que tiene lugar a medida que avanzan las imágenes:

“Renoir se convierte en Buñuel y descubrimos una mordaz y pesimista declaración sobre la conducta humana bajo un totalitarismo escalofriante, eterno, e inconfortablemente familiar.” (p. 150).

Investigando esa referencia a la obra de Renoir, Němec ha explicado que no hace mucho tiempo vio por primera vez la película de Jean Renoir *La règle du jeu / La regla del juego* (1939) y se dio cuenta de que bastantes escenas eran similares a las de *La fiesta y los invitados* aunque era imposible haber copiado nada porque él vio el film muchos años después de hacer el suyo⁷⁹. Esta conexión con Renoir se encuentra especialmente al comienzo del film cuando se retrata el momento de ocio de la clase burguesa en un escenario campestre de ambiente luminoso. Como hemos señalado, a medida que avanza el film el absurdo va en aumento, por ese motivo Vogel apunta a dicha transformación.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*

Salvador Fortuny y Xavier Padullés en *Vientos del Este* señalan una escena concreta para dar cuenta de esa crítica hacia la actitud colaboracionista que muchos mantienen con la autoridad. En el momento en que todos los invitados alzan sus copas para brindar con el anfitrión, éste queda fuera de plano y los personajes miran directamente a cámara. Esto permite una doble lectura: “por un lado la crítica al colaboracionismo de los intelectuales para con el régimen; por el otro, la acusación al espectador en tanto hipotético cómplice de todo sistema político” (p. 242). Y es que el pueblo participa incondicionalmente en el sistema impuesto por el régimen totalitarista.

Una vez atendida esa crítica hacia la sociedad, prestemos atención ahora a la que el cineasta dirige contra el Estado, posiblemente una de las más furibundas que puede encontrarse en la filmografía de la *Nova Vlná*.

El film es, en conjunto, una parábola de la situación que acontecía en Checoslovaquia, así como en otros tantos países sometidos a un régimen totalitarista donde la no adopción de la ideología dominante termina con la destrucción del individuo. A pesar de los elementos absurdos que se condensan en las escenas a medida que la obra avanza, las connotaciones políticas son nítidas. Skvorecky (1971) cuenta la anécdota de que el parecido físico del anfitrión (Ivan Vyskočil) con Lenin no fue intencionado (p. 126), aunque incluso obviando tal semejanza el film no deja duda de la brutal crítica lanzada contra el Estado. Salvador Fortuny y Xavier Padullés en *Vientos del Este* atienden a esta idea definiendo el film como:

“(…) uno de los alegatos filmados más incisivos dirigido contra todo tipo de totalitarismos. Němec se inspiró sobre todo en los métodos capciosos, represivos y brutales que caracterizaron la dictadura estalinista, la cual se camuflaba en una sentimentalización falsificada de la realidad y peraltada por la estética paternalista del realismo socialista.” (p. 242).

Esa propaganda política a la que estos autores hacen referencia se aprecia en determinados diálogos; por ejemplo cuando el anfitrión dice que “un hermano no debería estar en contra de un hermano” y, por tanto, “un invitado no debería ponerse en contra de otro invitado”. Se criminaliza el comportamiento del personaje que ha

abandonado el banquete acusándole de perpetrar una ofensa no sólo contra el anfitrión sino también contra el resto de los invitados.

El film evidencia la forma de actuación de la policía secreta a través del comportamiento de Rudolf y sus secuaces. La violencia, la coerción y sobre todo la corrupción del régimen se ponen de manifiesto en la obra. Peter Hames (2005) hace referencia a las implicaciones fascistas expresadas en especial a través de la figura de Rudolf, por ejemplo cuando toma del brazo a uno de los invitados y comienza una marcha en círculos a paso militar o en el momento en el que realiza un gesto equivalente al saludo nazi.

El personaje del anfitrión introduce una nueva crítica a la depravación del poder, sus palabras y su comportamiento, lleno de falsa cordialidad, reflejan la actitud hipócrita de los líderes políticos de la época. Este personaje, bajo una apariencia amable e incluso afectuosa, permite que se cometan brutales crímenes como la caza con perros del invitado que ha abandonado la fiesta.

Estos son algunos de los más significativos ejemplos de las connotaciones políticas que componen el film. La peculiaridad de éste no reside en la adopción de un punto de vista crítico, sino en la forma de llevarlo a cabo, es decir, el tono surrealista y absurdo que envuelve cada una de las situaciones. Němec crea una atmósfera de extrañamiento donde la línea narrativa se exagera hasta el absurdo mientras numerosas técnicas de descontextualización fragmentan el discurso. El pesimismo y la ironía se mezclan en una especie de pesadilla cuyas semejanzas con la realidad dan cuenta de la trágica situación que se vivía por aquella época. Skvorecky (1971) recoge las palabras del propio cineasta indicando la necesidad de éste de lograr alejarse de la estética realista y conseguir un enfoque personal:

“Considero que cuando un movimiento persigue la copia más precisa de la realidad esto es sólo un paso en el desarrollo. Seguro que ello enriquecerá el lenguaje pero yo sostengo que la tendencia debe dirigirse hacia la estilización. Es necesario para el autor poder plasmar su mundo interior en el film (...).”
(p.120).

Němec continúa explicando que en el cine son muy pocos los autores que han sido capaces de crear un mundo propio, algunas excepciones son Chaplin, Bresson o Buñuel. El cineasta explica que en sus películas:

“es evidente desde la primera imagen que las similitudes con la realidad no son importantes, de este modo el público es obligado a dejar de lado las comparaciones y tiene que concentrarse en las intenciones del autor”. (p. 121).

Sin embargo, esas intenciones están muy vinculadas a la realidad ya que tratan de luchar contra las injusticias del sistema. El cineasta, a través de un mundo completamente irreal, es capaz de hacer una de las críticas más feroces de la realidad que imperaba en aquellos años.

Esta devastadora parábola es un excepcional ejemplo para observar la influencia kafkiana en los trabajos de la *Nova Vlná*. Recordemos que uno de los eventos culturales más importantes de principios de los sesenta fue la recuperación de la obra de Kafka (a la que ya nos referimos en el apartado dedicado a las influencias literarias). Como Kafka escribía en alemán, su obra era bastante desconocida en Checoslovaquia. Cuando André Breton visitó Praga animó al grupo surrealista checo a que iniciasen las traducciones con el fin de dar a conocer la obra del escritor.⁸⁰ Su influencia fue enorme, los artistas del momento, incluido Jan Němec, leyeron con ahínco su trabajo y quedaron marcados con sus palabras.

En *La fiesta y los invitados*, el director reconoce que entre las posibles influencias literarias, Kafka es la más poderosa quizá debido a su carácter poético. Němec añade incluso que “cualquiera que viva en Praga y camine por las estrechas calles de adoquines tiene que sentir la influencia de Kafka. Dicha influencia no deviene directamente de su trabajo literario sino de su sentimiento espiritual.”⁸¹

⁸⁰ La obra de Peter Hames (2005) amplía detalles sobre la recuperación del trabajo de Franz Kafka, (p.139-140).

⁸¹ Entrevista publicada en la Web Central Europe Review (http://www.ce-review.org/01/17/interview17_kosulicova.html). Link visitado en mayo de 2008.

Ese espíritu al que se refiere Němec es precisamente el que encontramos en su película. Como Gregor Samsa en *La metamorfosis*, los personajes del film son introducidos en una realidad indescifrable a la que resignadamente tratan de adaptarse. Ante la sorpresa del lector, Gregor Samsa nunca se pregunta en ningún momento el por qué de su transformación, al igual que los invitados en la película no cuestionan las acusaciones incoherentes que pesan sobre ellos cuando son asaltados por la banda de Rudolf. En medio de un universo incomprensible todos estos personajes no se preocupan más que de pequeñas trivialidades de la vida cotidiana. Mientras las circunstancias les empujan violentamente a preguntarse por cuestiones trascendentes vinculadas a su propia existencia, ellos tienden a replegarse en sí mismos.

Además de todas las posibles interpretaciones filosóficas de *El castillo*, esta historia representa una sátira de la burocracia. Existe una secuencia en la película que atiende a esta misma idea: tras el asalto de la banda de Rudolf a los amigos en medio del bosque, éstos son empujados hasta una especie de claro donde los secuaces colocan una mesa y una silla para su líder. Rudolf hojea una carpeta con papeles mientras los amigos forman dos filas frente a la mesa, una representación irónica de la ineficacia y el sinsentido de los trámites burocráticos que invadían el país. Durante estas escenas la vigilancia alcanza límites desproporcionados y el mundo se convierte en una prisión absurda cuyos muros son una línea trazada con una piedra sobre la tierra. Esa ley punitiva que castiga sin razón alguna unido a una atmósfera asfixiante son rasgos reiterados en la obra del escritor checo.

La admiración hacia Kafka marcará también las obras posteriores del director, incluso llegará a hacer una adaptación de su relato más conocido, *La metamorfosis*, aunque debido a la imposibilidad de realizar un proyecto como ése en Checoslovaquia tuvo que esperar hasta que emigró a Alemania.

Němec encontró en Kafka una forma de expresión que permitía la introducción de elementos subversivos, sus palabras lo explican:

“El misterio y la abstracción de los personajes de *La fiesta y los invitados* surgió como consecuencia de nuestra lucha contra la censura. No hubiéramos tenido oportunidad de hacer la película si hubiéramos sido más concretos. Utilizamos

una estilización excesiva para confundir a los censores comunistas y que así no se percatasen inmediatamente de que estaba dirigida contra ellos”⁸².

A pesar de esa envoltura metafórica la película fue inmediatamente censurada, Antonin Novotny incluso amenazó con encarcelar al director. Durante casi dos años permaneció oculta hasta que finalmente, y gracias al apoyo de los intelectuales, pudo estrenarse con el gobierno de Dubček en 1968. Pocos meses después, tras la invasión de los tanques, el film fue de nuevo censurado y quedó marcado con la etiqueta de `prohibido para siempre´. Estas medidas represivas no impidieron que la película ganara el premio de la Crítica Checoslovaca (1967) y el Gran Premio de Bérghamo.

⁸² *Ibíd.*

III. SECCIÓN FINAL

Conclusiones

- Balance final, valoración de los datos y resultados obtenidos

Alcanzado este punto es momento de retomar esos objetivos marcados en la introducción que sirvieron de arranque al desarrollo de la presente investigación con la intención de señalar tanto los logros como las carencias de la misma. Se hace necesario enfatizar que no es éste un final sino un comienzo, un conocimiento que nos abre nuevos interrogantes sobre los que versará el trabajo de futuros investigadores, entre ellos la propia autora.

Como explicamos al comienzo, uno de los argumentos claves que nos hacía introducirnos en una aproximación al estudio de la *Nova Vlná* era el escaso conocimiento que existe en nuestro país sobre el Nuevo Cine checo, un movimiento que comenzó a deslumbrar a principios de los sesenta y murió aplastado por los tanques rusos en la invasión de agosto de 1968. La conjunción de unas circunstancias políticas, sociales y culturales tan específicas en las que se desarrolló el movimiento permiten un estudio independiente frente a las más habituales investigaciones colectivas que han venido haciéndose sobre los Nuevos Cines del Este, es decir, sobre la pluralidad de países que quedaron bajo la órbita soviética tras la II Guerra Mundial. Si bien la falta de fuentes bibliográficas y fílmicas era el mayor impedimento, dicha dificultad constituía al mismo tiempo la razón más poderosa para iniciar la investigación en un intento de incrementar, en la medida de lo posible, el cuerpo teórico que existe en nuestro idioma sobre esta temática.

Hemos llevado a cabo un estudio sobre aquellos elementos que permitían comprender la naturaleza del fenómeno conocido como “milagro checo” así como los rasgos identificativos de un movimiento cinematográfico cuyas aportaciones no pueden ser despreciadas en la configuración del cine de la modernidad. Era preciso demostrar la importancia de la *Nova Vlná* en la historia de la cinematografía, dar cuenta de sus contribuciones artísticas y su repercusión en el panorama internacional.

Para conseguir todos estos objetivos hemos realizado una intensa investigación que supera nuestras fronteras, recopilando datos de fuentes procedentes principalmente de Inglaterra, Estados Unidos y Francia, ya que éstos son los únicos idiomas a los que podíamos enfrentarnos, además de pequeñas traducciones de textos checos gracias a personas nacidas en Checoslovaquia que han colaborado con nosotros⁸³. La búsqueda de material bibliográfico y hemerográfico –revisando revistas de cine y artículos o reseñas en diversos tipos de publicaciones de la época principalmente extranjeras– además de la recopilación de films, nos ha sorprendido satisfactoriamente proporcionado mucho más material para trabajar del que en un principio habíamos previsto. Gracias a un enorme interés en cualquier dato que pudiera arrojar algo de luz sobre el espíritu de la *Nova Vlná* hemos logrado encontrar información interesante que, poco a poco y con paciencia, hemos unificado y dado forma en las páginas precedentes.

Con todo ello, nos sentimos satisfechos ante los argumentos expuestos durante la investigación y confiamos en los datos y resultados aportados ya que hay tras ellos un proceso sistemático de trabajo llevado a cabo con la mejor intención y el máximo rigor posible. Hemos conseguido analizar las condiciones históricas y el contexto cultural en el que se inscribe el movimiento, sus antecedentes e inicios, sus principales miembros, las distintas corrientes que lo componen, las intenciones y logros de sus autores así como sus obras de arte, esas películas llenas de un espíritu joven que se rebelaron contra el sistema imperante del realismo socialista y consiguieron renovar la industria cinematográfica bajo la atenta mirada de un régimen opresor.

No pretendemos dar validez a nuestro estudio ya que un tema tan complejo permite múltiples aproximaciones y puntos de vista, algo que ha quedado evidenciado a través de las distintas opiniones recogidas por otros autores que se habían preocupado en el pasado por el mismo objeto de estudio. A pesar de la dificultad de condensar los resultados obtenidos en relación al estudio teórico del movimiento en su contexto histórico y al análisis de los trabajos fílmicos realizados por sus miembros, enumeraremos las aportaciones que justifican la existencia de esta investigación y que como hemos señalado al comienzo, no cierran un interrogante sino que abren otras posibles investigaciones. Antes de ello, conviene señalar sus carencias.

⁸³ Denise Osicka y Adriana Krásová.

- Detención de carencias

Las carencias básicas vienen determinadas por la naturaleza del objeto de estudio, es decir, su ubicación alejada en el espacio y el tiempo del momento en el que se ha realizado esta investigación. No sólo debíamos trasladarnos a Checoslovaquia sino retroceder casi medio siglo para poder fijar nuestra atención en un movimiento cinematográfico que, aunque tuvo eco en aquellos años, apenas su influjo dejó huella en nuestro país. La escasa distribución de los Films, su reducida publicidad, y el peso de otros fenómenos más próximos, como la *Nouvelle Vague* y el *Free Cinema* inglés, apenas dejaron sitio para aquellos directores checos que con trabajos de enorme calidad artística proponían una mirada totalmente nueva en el ámbito cinematográfico. Téngase presente además el enfriamiento de las relaciones entre los países de la Europa occidental y los del Este que se vino acentuado tras la II Guerra Mundial y cuya escisión física se materializó en Berlín a principios de los sesenta. El aislamiento de los países incluidos en el bloque soviético contribuyó a aumentar el desconocimiento de lo que allí ocurría en relación con el resto del panorama internacional cinematográfico.

Esa lejanía, ya apuntada en la introducción, presenta una ventaja y es que la perspectiva adoptada no queda sesgada por ninguna percepción sociopolítica o cultural. Tiene por así decirlo, un mayor grado de independencia.

La falta de información a la que nos hemos referido en múltiples ocasiones se acentúa al no poder acudir directamente a las fuentes originales, el viaje a Checoslovaquia no era posible, pero incluso si lo hubiese sido, el idioma checo era una barrera ineludible. El problema principal es que apenas ningún título con información relevante sobre nuestro objeto de estudio ha sido traducido a otras lenguas y, en los casos en los que así ha ocurrido, esos idiomas se limitan a lenguas eslavas o con mucha suerte al alemán. Por ello, encontrar obras como la de Josef Skvorecky (1971) *All the bright young men and women*, es decir, un testimonio de primera mano de un checo que incluso participó en el movimiento, es casi como hallar un valioso tesoro. Otro checo traducido al inglés es Jaroslav Broz (1967) con su obra *The path of fame of the Czechoslovak Film: a short outline of its history from the early beginning to the stream of recent international successes*. Estas obras son pequeñas excepciones que han enriquecido enormemente

nuestra investigación. Ante esa imposibilidad de trabajar con fuentes originales del país y el escaso número de teóricos españoles que han investigado sobre el tema, hemos dirigido la búsqueda a otros textos extranjeros.

Si bien la conmemoración en el 2008 del mítico mayo de 1968, incluyendo la celebración del cuarenta aniversario de la Primavera de Praga, ha generado toda una serie de publicaciones, encuentros y conferencias en nuestro país centradas en recordar aquellos movimientos contestatarios que marcaron un punto de no retorno en la historia contemporánea, es muy escasa la atención dedicada a la cinematografía checa. Excepto algún artículo, por ejemplo en la revista *Cahiers du Cinema España*, no hay apenas ningún comentario que tenga en cuenta la repercusión de la *Nova Vlná*, las escasas referencias señalan únicamente que los tanques de Praga acabaron con la vida del movimiento. Esa falta de atención al cine checo inscrito en el espíritu revolucionario del 68 impide la revisión y el análisis de fuentes españolas sobre el asunto.

Probablemente la carencia principal de esta investigación es el difícil acceso al material fílmico. Son pocos los títulos que se han distribuido en nuestro país, incluso instituciones prestigiosas como la Filmoteca Española carece apenas de películas de esta nacionalidad en el periodo que abarca la investigación. Gracias a una herramienta fundamental como es Internet hemos podido aumentar el corpus de films adquiriendo algunos títulos en el extranjero (versiones originales subtituladas en inglés). La totalidad de obras se encuentra en la Filmoteca de Praga, es ahí donde esta investigación debería proseguir siempre y cuando se contase con la ayuda de algún traductor.

Las bases están asentadas; los antecedentes históricos, incluidos los cinematográficos, han quedado explicados así como las características y peculiaridades que identifican la *Nova Vlná*. Si en un futuro, probablemente no lejano, continuamos con esta investigación el punto que retomaremos será justamente donde hemos terminado, es decir, abordando nuevos directores y procediendo al análisis de sus obras.

Por último, conviene mencionar dos ámbitos de los que apenas nada se ha dicho en la investigación y que constituyen pilares relevantes dentro de la cinematografía checa. Se trata del cine de animación y el documental, dos mundos paralelos al trabajo de la *Nova Vlná* que a pesar de haber sido excluidos de los objetivos de esta investigación

precisamente porque su carácter autónomo así lo permite, su estudio sería interesante en futuras investigaciones para conseguir una visión más completa no ya del movimiento sino del conjunto de la industria cinematográfica del país. El cine de animación tuvo una gran repercusión internacional y las fuentes para su estudio son abundantes. En cuanto al cine documental, hemos dado cuenta de la influencia de este estilo en muchos de las películas del movimiento a través de la herencia del Neorrealismo y el *cinéma-verité*.

- Revisión de cumplimiento de los objetivos planteados

La lógica que ha regido el recorrido de la investigación se estructuraba en torno a tres núcleos fundamentales; el primero de ellos era analizar la coyuntura histórica que propició el nacimiento de la *Nova Vlná* así como conocer los antecedentes cinematográficos más relevantes que asentaron las bases del movimiento. Dentro de este contexto era necesario prestar atención a lo que estaba ocurriendo en el resto del mundo, es decir, la renovación cinematográfica llegada de la mano de las llamadas Nuevas Olas que configuraron el cine de la modernidad ya que es precisamente en ese mismo espíritu en el que se inscribe nuestro objeto de estudio.

En segundo lugar, se trataba de ahondar en las características de este fenómeno a través de la contrastación de las fuentes disponibles, comprobando a la vez la falta de consenso y la diversidad de opiniones dependiendo del autor escogido. Tal exposición pretendía dar sentido y explicar el por qué de las posibles divergencias sobre las mismas cuestiones. Nos hemos detenido en elementos indisociables a la propia naturaleza de la *Nova Vlná*; por ejemplo la prestigiosa institución FAMU y las influencias teatrales y literarias, cuyo papel en el ámbito cinematográfico es tan significativo que se convierte en uno de los principales rasgos que definen el movimiento.

Por último, el análisis fílmico a través de una selección representativa de films pretendía dar cuenta de los rasgos identificativos del movimiento así como de las particularidades de cada autor. El criterio de selección perseguía dar la posibilidad de comprobar los distintos estilos y corrientes que convivieron dentro del movimiento, las

influencias, la experimentación formal, la renovación temática y otros muchos aspectos que conformaron un grupo tan singular y heterogéneo, entre ellos la hipótesis formulada por César Ballester en relación a la reducción del plano máster como rasgo diferenciador del movimiento. No se trataba de abarcar el máximo número posible de films ya que ello hubiera implicado una visión más general y sintetizada de los mismos y eso era precisamente lo que queríamos evitar. La intención venía determinada por la necesidad de profundizar, en la medida de lo posible, sobre rasgos sobresalientes de las películas a través de análisis amplios e independientes. Como hemos señalado, la heterogeneidad presente en el movimiento no sólo permite que nos podamos aproximar a cada autor de forma independiente sino que parece el camino más acertado a la hora de abordarlo.

Los objetivos que quedaron anunciados en los aspectos introductorios y que hemos venido señalando han sido abordados en su totalidad lo largo de la presente investigación, más difícil sería darlos por resueltos si es que eso fuera realmente posible, algo que mantenemos en duda. El método de trabajo se basaba en recopilar toda la información que fuera posible y presentarla de forma coherente y estructurada con el fin de que el lector pudiera contrastar los diferentes enfoques que cada autor ha elegido a la hora de abordar distintos aspectos de la *Nova Vlná*.

No hay por tanto, una sentencia categórica, un resultado único sino que es el propio lector el que ante la variedad de argumentos y datos presentados y reflexiones que hemos ido realizando puede él mismo obtener conclusiones. Lo que no cabe duda es la necesidad de revisar un movimiento tan enriquecedor como éste y de que los teóricos presten una mayor atención y recuperen las contribuciones tan interesantes que éste aportó a la historia de la cinematografía. Ya que si hay que elegir el objetivo principal de esta investigación, ése es precisamente recuperar un movimiento olvidado, demostrando su riqueza y valor.

- Enumeración de aportaciones según el orden del desarrollo de la investigación

Sin más dilación procedemos a resumir aquellas conclusiones que merecen ser destacadas al término de esta investigación:

1. El fenómeno de la *Nova Vlná* es indisoluble del contexto histórico de Checoslovaquia por lo que se hace necesario prestar atención a la situación cultural, social y especialmente política del país para entender el surgimiento, la evolución y el fin del movimiento. Para ello, es preciso remontarse a los años de posguerra, comprender las represiones estalinistas que sufrió el país y las medidas censoras llevadas a cabo por el Partido Comunista. Figuras como Klement Gottwald y Antonín Novotný jugaron un papel decisivo en la imposición de un totalitarismo asfixiante siguiendo las directrices procedentes de Moscú. En relación a ello, consideramos eficaz la visión global que hemos presentado sobre el contexto histórico checo en el primer punto del cuerpo de la investigación.
2. Hemos advertido que el surgimiento de la *Nova Vlná* se apoya en una larga y consolidada tradición cinematográfica. Ya en la década de los veinte se registró un importante movimiento *avant-garde*, el llamado grupo Devětsil que consideraba el cine como la más importante de todas las artes. Sus miembros realizaron películas adscritas a las doctrinas funcionalistas del Partido Comunista pero sus ideas influenciaron a la siguiente generación de cineastas, entre los que destacan nombres como Martin Frič, Elmar Klos y Otava Vávra. Muchos de ellos fueron más tarde profesores de la FAMU (facultad de cine de la Academia de Artes Musicales de Praga), es decir, profesores de los jóvenes que formarían el Nuevo Cine checo. En relación a la citada Institución le hemos dedicado un apartado con el fin de destacar su papel. Recordemos que se convirtió en la cuna de la revolución fílmica, una especie de santuario donde los estudiantes tenían un excelente profesorado (con nombres como Milan Kundera), podían pensar y crear libremente, y ponerse al día de lo que estaba ocurriendo en el panorama cinematográfico internacional.

3. Entre los antecedentes de la *Nova Vlná* hemos prestado más atención a aquel considerado como más inmediato: la llamada Primera Ola, teniendo en cuenta sus miembros, obras y rasgos esenciales. Se entiende por Primera Ola un grupo de directores (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, František Vlácil, Ladislav Helge...) que a finales de los cincuenta empezaron a desarrollar unos contenidos y una estética alejada de la doctrina del realismo socialista. Este distanciamiento de la estética impuesta por el Partido se inscribe en un periodo más aperturista. Tras la dura crítica de Krushev a la figura de Stalin en el XX Congreso del Partido Soviético de 1956 comenzaron a relajarse ciertas medidas represivas. Muchos de estos directores pertenecieron a la primera generación de graduados de la *FAMU*. El intento reformista que llevaron a cabo así como la consolidación del grupo como tal, fue aplastado con las duras medidas represivas y censoras establecidas en la Conferencia de Banská Bystrica de 1959. La revisión y destrucción de las nuevas prácticas artísticas por parte del Gobierno se debía a la tendencia palpable que se venía registrando en el panorama cultural de abandonar las pautas del realismo socialista.
4. En relación al panorama internacional es necesario tener presente no sólo el deshielo cinematográfico que se produjo en los países socialistas del Este sino el fenómeno internacional de los “nuevos cines”, motivo suficiente para dedicar un apartado completo a ello. El espíritu renovador, con epicentro en Francia, se apoderó de todas las cinematografías del mundo y asentó las bases del cine de la modernidad. Por ello, es posible encontrar múltiples coincidencias temáticas y estilísticas entre la *Nova Vlná* y otros movimientos como la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* inglés y el *Underground* americano. Hemos hecho especial mención a las conexiones del cine checo con el movimiento inglés y el americano analizando vínculos muy puntuales.
5. No hemos dejado duda durante la investigación de que la *Nova Vlná* fue un movimiento cinematográfico a pesar de que no existiera conciencia de grupo entre sus miembros, no hubiera manifiesto o abarcase tendencias bastante heterogéneas. Consideramos miembros del Nuevo Cine checo aquellos directores (en su mayoría pertenecientes a la Segunda generación *FAMU*) que

hicieron sus *debuts* cinematográficos entre 1963 y 1968, periodo de vida del movimiento. Éste debe entenderse como una reacción contra el sistema imperante, contra la estética agotada del realismo socialista e incluso contra una sociedad alienada bajo la mirada represiva de un régimen totalitarista.

Dependiendo del autor consultado la pertenencia al grupo de determinados miembros es algo confusa pero no hay duda de la contribución de autores como Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Jan Němec, Ivan Passer y Evald Schorm entre otros. Hemos justificado también la exclusión de nombres como Jiří Trnka o Vojtěch Jasný ofreciendo argumentos que dan prueba de ello. Las distintas opiniones que hemos expuesto evidencian la falta de consenso, el estudio a veces escaso o demasiado generalista y los diversos enfoques que pueden adoptarse a la hora de abordar el movimiento.

6. La renovación fílmica que propusieron los miembros de grupo, comenzando con los estrenos de *O necem jinem*, 1963 (Algo diferente) de Chytilová, *Konkurs / Concurso* (1963) y *Černý Petr*, 1963 (Pedro el negro) de Forman y *Krik*, 1963 (Grito) de Jireš abrieron paso a una nueva forma de entender el cine que, al igual que sus antecesores de la Primera Ola, se desmarcaba por completo de las exigencias del realismo socialista. La atención se centra ahora en el individuo, éste se convierte en el protagonista a través de una fuerte subjetivización que se traduce tanto en la temática como en la forma (en este último caso con la reducción al máximo del plano máster). Pueden distinguirse varias corrientes; la primera encabezada por Miloš Forman se caracteriza por historias narrativas mínimas volcadas en registrar la realidad de la sociedad checa contemporánea, retratando las nuevas generaciones con sus preocupaciones y su forma de entender la vida donde se observa la herencia de técnicas documentalistas. La ironía y el escepticismo ideológico están siempre presentes, a veces como ocurre en las obras de Menzel, se suma a ello una visión lírica que continúa con la tradición poética presente en la cinematografía checa. Otros cineastas apostaron al máximo por la investigación formal siendo el caso de Věra Chytilová el más sobresaliente. Las influencias literarias jugaron un papel fundamental gracias a la obra de escritores como Milan Kundera, Bohumil Hrabal y Franz Kafka. A través del análisis fílmico se ha explicado la importancia de las adaptaciones teatrales y literarias y cómo el universo de éstos y otros autores contemporáneos

quedaron plasmados en muchas de las imágenes creadas por los directores. Asimismo, debe tenerse presente la lucha contra el sistema censor –tanto a nivel de contenido como de forma– que debían librar los cineastas, los cuales se valieron de distintas armas; la ironía, la sátira y el absurdo sirvieron para disfrazar mordaces críticas que apuntaban directamente a la ineficacia y corrupción del Estado.

7. El fin del movimiento vino marcado por los acontecimientos políticos que sufrió el país. Los tanques del Pacto de Varsovia invadieron las calles de Praga en agosto de 1968 dando fin a la llamada Primavera de Praga y aplastando la política reformista y liberadora de Alexander Dubcek, conocida como el socialismo de `rostro humano´. Tras la invasión comenzaron los procesos de normalización, se impuso de nuevo la doctrina de realismo socialista y se censuraron casi todos los trabajos que conformaban la *Nova Vlná*. Las medidas represivas fueron tan brutales que acabaron con el movimiento, muchos cineastas partieron para el exilio y, los que optaron por quedarse, encontraron serias dificultades, a veces insuperables para continuar trabajando en el mundo del cine. A pesar de este ambiente hostil, hemos apuntado también el declive que se venía produciendo en la última etapa de vida de la *Nova Vlná* ya que es importante señalar que su disolución no se debe exclusivamente a la invasión del 68 como habitualmente tiende a generalizarse en las referencias bibliográficas.
8. A través del análisis fílmico de las obras de Miloš Forman, Kadar y Klos, Ivan Passer, Věra Chytilová y Jan Němec hemos dado cuenta de los rasgos principales que definen el movimiento, las particularidades que marcan la obra de cada autor y los vínculos que unen los trabajos del Nuevo Cine checo. Nos hemos esforzado en comprobar las aportaciones y la riqueza de la renovación fílmica que cambió el rumbo de la cinematografía checa bajo el liderazgo de una generación de jóvenes estrechamente condicionados por una coyuntura histórica irrepetible. Se han incluido además referencias a la crítica y los premios que estas obras cosecharon en el panorama internacional con el fin de dar testimonio del éxito y el reconocimiento que lograron a pesar de las limitaciones impuestas por la censura. En el estudio de la experimentación formalista hemos tenido en cuenta la hipótesis formulada por César Ballester y ciertamente hemos

comprobado como la ausencia del plano máster se convierte en uno de los rasgos diferenciadores más significativos del movimiento frente al resto de los “nuevos cines”.

9. Este movimiento de cine se inscribe dentro de otro mucho más amplio que invadió el país y que abarcó también el resto de modalidades artísticas. Debe entenderse como un intento por parte de los intelectuales de crear una cultura más satisfactoria superando los modelos agotados impuestos por el comunismo soviético. Es por ello que el cine mantiene esos estrechos vínculos señalados con la literatura y el teatro contemporáneo, así como también con otras artes como la música o la pintura, a los que hemos hecho referencia durante la investigación.

10. Finalmente, consideramos que hemos realizado un análisis lo suficientemente exhaustivo para que el lector pueda comprender cuál fue el fenómeno de la *Nova Vlná* y por qué motivos su existencia no debe pasar al olvido en el plano teórico de la historia de la cinematografía. Asimismo, nos gustaría de nuevo señalar la necesidad de revisión de este movimiento y recordar que el presente estudio queda abierto a críticas y sugerencias que permitan entrever nuevos derroteros en la línea que hemos trazado. Éste es sólo un primer paso en una investigación cuya propuesta ofrece entre otros un análisis extensivo a otros cineastas y títulos adscritos al movimiento.

Bibliografía y fuentes

- (1965) *Modern Czechoslovak film 1945-1965*. Praha, Artia.
- (1963) *Le film tchécoslovaque*. Praha, Institut Cinématographique. (Anuarios Checoslovaquia 1963).
- (1966) *Le film tchécoslovaque: 1965-66*. Prague, Ceskoslovensk y Filmexport. (Anuarios-Checoslovaquia 1966).
- Aguilera, Christian. (2006) *Miloš Forman, el cineasta del inconformismo*. Córdoba, Berenice.
- Ballester, César. (2007) *Miloš Forman*. Madrid, Cátedra.
- Brumagne, Marie-Magdeleine. (1969) *Jeune Cinéma Tchécoslovaque*. Lyon, Serdoc. Société d'Etudes, Recherches et Documentation Cinématographiques.
- Burch, Noel. (1985) *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- Broz, Jaroslav. (1967) *The path of fame of the Czechoslovak Film: a short outline of its history from the early beginning to the stream of recent international successes*. Praga, Filmexport.
- Caparrós Lera, J.M. (2003) “Cine del deshielo: los países del Este y la URSS” pág.193-199. (*Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. Madrid, Rialp).
- Clark, Katerina. (2000) *The Soviet Novel. History as Ritual*, 3ªed. Bloomington, Indiana University Press.
- Cousins, Mark. (2005) *Historia del cine*. Barcelona, Blume.
- Cueto, Roberto y Weinrichter, Antonio eds. (2004) *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Daniel, Frantisek. (1983) “The Czech Difference” pág. 49-56 (*Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. David W. Paul. Ed. New York, St. Martin's.)
- Font, Doménech. (2002) *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós.
- Forman, Milos y Novak, Jan (1993) *Turnaround: a memoir*. New York, Villard Books.
- Fuentes, Carlos. (2005) *Los 68: París, Praga, México*. Barcelona, Editorial Debate.

- Gombrich, E. H. (1966) *The story of Art*. Londres, Phaidon.
- Gubern, Román. (1989) *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- Hames, Peter. (2005) *The Czechoslovak New Wave*. 2ª ed. Londres, Wallflower Press.
- Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique eds. (2002) *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
 - o (2001) **En torno al Free Cinema: la tradición realista en el cine británico**. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
 - o (2003) *Los nuevos cines en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Hobsbawn, Eric. (1995). *Historia del S. XX*. Editorial Crítica, Barcelona.
- Hrabal, Bohumil. (1997) *Trenes rigurosamente vigilados*. Introducción de Monika Zgustová. Barcelona, Muchnik Editores.
- Imago the Federation of European Cinematographers. (2003) *Making pictures: a century of European cinematography*. London, Aurum.
- Iordanova, Dina. (2003) *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*. London, Wallflower Press.
- Kafka Franz. (1992) *La metamorfosis y otros relatos*. Introducción de Jordi Llovet; traducción de Jorge Luis Borges. Barcelona, Planeta.
 - o (1979) *El proceso*. Barcelona, Lumen.
 - o (1980) *El castillo*. Madrid, Alianza.
 - o (1986) *La condena*. Madrid, Alianza.
 - o (2001) *Cuentos completos: (textos originales)*. Madrid, Valdemar.
 - o (2003) *El libro del hambre*. Barcelona, Sirpus.
- Kundera, Milan. (2007) *La insoportable levedad del ser*. Barcelona, Tusquets.
 - o (1987) *El libro de los amores ridículos*. Barcelona, Tusquets.
 - o (2000) *La ignorancia*. Barcelona, Tusquets.

- (2006) *La Broma*. Barcelona, Seix-Barral.
- Liehm Antonin. (1975) *The Miloš Forman Stories*. New York International Arts and Science Press.
- Monterde, José Enrique y Losilla, Carlos eds. (2006) *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos: 1955-1975*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Monterde, José Enrique, Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro. (1987) *Los "nuevos cines" europeos: 1955-1970*. Barcelona, Editorial Lerna.
- Poizot, Claude. (1987) *Miloš Forman*. París, Dis Voir.
- Quintana, Ángel. (1995) “Países del Este: nuevos cines contra la burocracia” pág.189-209 (*Historia General del Cine Volumen XI. Nuevos cines años 60*. Cátedra, Signo e Imagen).
- Salinger, Jerome David. (2005) *El guardián entre el centeno*. Madrid, Alianza Editorial.
- Sánchez Noriega, J.L. (2003) *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.
- Slater, Thomas J. (1987) *Miloš Forman: a bio-bibliography*. New York, Greenwood Press.
- Skvorecky, Josef. (1971) *All the bright young men and women: a personal history of the czech cinema*. Translated by Michael Schonberg. Toronto, Peter Martin Associates Ltd.
- Truffaut, François. (1999) *El placer de la mirada*. Barcelona, Paidós.
- Vogel, Amos. (1974) *Film as a Subversive Art*. London, Weidenfeld & Nicholson. (New edition, 2005, Foreword by Scott MacDonald).
- Whyte, Alistair. (1971) *New Cinema in Eastern Europe*. London, Studio Vista/Dutton.
- Williams, Kieran. (1997) *The Prague Spring and its Aftermath*. Czechoslovak Politics 1968-1970. Cambridge, Cambridge University Press.
- Zaoralová, Eva y Passek, Jean-Loup (resp.). (1996) *Le cinema tcheque et slovaque*. París, Centre Georges Pompidou.
- Zubiaur Carreño, F.J. (1999) *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona, Eunsa.

Artículos y revistas especializadas

- Aprà, A. (Enero 1966) “Chytilova parmi les marguerites”, p. 14 (*Cahiers du cinéma*, nº 174, París).
- Casas, Quim. (Abril 2006) “Los cimientos de la nueva ola Checa”, p. 68-71. (*Dirigido*, nº 355, Barcelona).
- Clouzot, C. (Junio 1967) “Intimate lighting”, p. 39-41 (*Film Quarterly*, vol 20, nº3, California).
- Collet, Jean. (Marzo 1966) “Indiscrétions. Lasky jedne plavovlasky (Les amours d’une blonde)”, p. 75-76 (*Cahiers du cinéma*, nº 176, París).
- Comolli, J.-L. (Enero 1968) “2 films tchécoslovaques”, p. 97 (*Cahiers du cinéma*, nº 197, París).
- Daney, Serge. (Septiembre 1967) “A propos de Vera Chytilova”, p. 193 (*Cahiers du cinéma*, nº 193, París).
- Delahaye, Michael y Rivette, Jaques. (Febrero 1968) “Le champ libre: entretien avec Vera Chytilova”, p. 46-73 (*Cahiers du Cinéma*, nº 198, París).
- Eyles, A. (Otoño 1975) “Ivan Passer”, p. 14 (*Focus on film*, London).
- Fieschi, J.-A. (Septiembre 1967) “La graphie des corps (à propos de *Quelque chose d’autre*)”, p. 59 (*Cahiers du cinéma*, nº 193, París).
- Iglesias, Eulàlia. (Abril 2008) “Tantas penas y tantos olvidos. Primavera en Praga”, p. 19 (*Cahiers du Cinéma España*, nº 11, Madrid).
- Jameson, R.T. (Julio-agosto 1981) “Passer’s way”, p. 22-23 (*Film Comment*, New York).
- Lucas, Gonzalo. (Febrero 2008) “Underground USA” (o Cómo algunos malos alumnos enseñaron a unos buenos profesores), p. 15 (*Cahiers du Cinéma España* nº 9, Madrid).
- Martin, Paul-Loius. (Febrero 1968) “Les métamorphoses de l’impertinence”, p. 59-69 (*Cahiers du cinéma*, nº 198, París).
- Martínez León, J; Molina Foix, V; Tebar J. (1967) “Entrevista con el checo Ivan Passer”, p. 54-57 (*Nuestro cine*, nº 58, Madrid).
- Narboni, J. (Marzo 1967) “Intimní Osvetlení” (*Cahiers du cinéma*, nº 188, París).
- Puri, Ia. (2006) “¡Hala, niñas, a corrompernos!”, p. 99-104. (*El Viejo Topo*, nº225, Barcelona).

- Rodríguez, Hilario J. (Octubre 2006) “Miloš Forman. Viento del Este”, p. 41-57. (*Dirigido*, nº 360, Barcelona).
 - o (Octubre 2006) “Entrevista a Miloš Forman”, p. 58-60. (*Dirigido*, nº360, Barcelona).

ANEXOS

ÍNDICE

- Anexo 1: Discurso del decano de la *FAMU*, Michal Bregant, con motivo de la Celebración de la Semana de Cine Experimental de Madrid (Noviembre, 2007). p. 213
- Anexo 2: “No los seis millones de personas, sino la una” por Ján Kadár. p. 216
- Anexo 3: Eulália Iglesias. *Cahiers du Cinema España*. Abril 2008, nº11 (p. 19). p. 217
- Anexo 4: Cronología – Aproximación a la *Nova Vlná* y al resto del contexto europeo. p. 230
- Anexo 5: Cuadro de la industria cinematográfica checoslovaca. p. 233
- Anexo 6: Fichas de películas. p. 235
 - *Slanko v sieti*, 1962 (Sol en la Red)
 - *Konkurs / Concurso* (1963). Dos medimétrajes: *Si esas canciones no existieran* y *Concurso*
 - *Černý Petr*, 1963 (Pedro el negro)
 - *Perlicky Na Dne*, 1965 (Perlitas en el agua)
 - *Lásky jedné plavovlásky / Amores de una rubia* (1965)
 - *Obchod na korze / La tienda en la calle mayor* (1965)
 - *Intimní osvetlení / Iluminación íntima* (1965)
 - *Ostre sledované vlaky / Trenes rigurosamente vigilados* (1966)
 - *Sedmikrásky / Las margaritas* (1966)
 - *O slavnosti a hostech*, 1966 (La fiesta y los invitados)
 - *Hori, ma panenke!*, 1967 (¡Al fuego, bomberos!)
 - *Zert*, 1968 (La broma)
 - *Skrivánci Na Niti / Alondras en el alambre* (1990, rodada en 1969)

Anexo 1

Discurso del decano de la *FAMU*, Michal Bregant, con motivo de la Celebración de la Semana de Cine Experimental de Madrid (Noviembre, 2007).

El cine como creación y educación

Cuando hace cinco años fui elegido decano de la *FAMU* (Facultad de Cine de la Academia de Artes Musicales de Praga), fue un honor para mí, pero también un reto: me preguntaba a mí mismo, ¿en qué consiste la esencia y la singularidad de una de las escuelas de cine más antiguas? ¿Qué es lo que puede aportar a la cinematografía checa y a la internacional? De la *FAMU* salieron extraordinarios directores, cámaras, guionistas...., nuestras películas ganan premios importantes en los festivales, logramos colocar las películas de estudiantes en la distribución regular. Así que parece que la tradición es un propulsor poderoso, pero ¿cómo sostenerla viva, cómo seguir desarrollándola? La tradición en sí misma no es un valor a priori, se convierte en él sólo entonces cuando nos dirigimos a ella periódicamente, la invitamos a dialogar: tenemos que preguntar su “historia” y su filosofía.

Un número relativamente grande de gente joven de todo el mundo quiere “estudiar el cine”. ¿Pero qué significa esto, qué posibilidades hay para estudiar el cine? En las universidades se ofrecen estudios teóricos, muchas veces desconectados de la parte práctica de hacer películas. Y luego existe una variedad de escuelas enseñando la profesión, concentrándose en los talleres prácticos, a veces, de carácter puramente técnicos. En cuanto a la habilidad de rodar películas, casi cada uno puede adquirirla con práctica: se compra una cámara y un ordenador, empieza a probar algo parecido que antes había visto en el cine – y al fin puede hasta encontrar público para su película. ¿Para qué, pues, estudiar en una escuela de cine, y además en una tan exigente con sus estudiantes y que les carga de educación? Simplemente porque la educación es un valor que no se puede adquirir fuera de la escuela. Podemos leer un número infinito de libros sabios, pero la educación nace en el diálogo, en la comprensión contextual tanto del pasado como del presente de lo que es el objetivo de mi interés y estudios.

La *FAMU* actualmente ofrece el estudio de diez especializaciones: dirección, escritura de guiones, cine documental, cámara, fotografía, animación, edición, sonido, producción y la nueva rama del estudio audiovisual, orientada al trabajo creativo en el ámbito de intermedios y con un trasfondo teórico más profundo. El idioma de estudios en la *FAMU* es el checo, así que, después de pasar por el examen de acceso, los estudiantes tiene que aprobar también un examen de checo. Sin embargo, los estudiantes extranjeros tienen la posibilidad de estudiar en inglés en el marco del programa *FAMU International*. Ofrece un año de estudio basado en la combinación de clases teóricas y del desarrollo individual del talento creativo de los estudiantes. Está enfocado, sobre todo, en la dirección, cámara y escritura de guiones. *FAMU International* ofrece también un programa orientado puramente al trabajo creativo: los estudiantes pueden inscribirse con su propio proyecto cinematográfico y bajo la supervisión pedagógica y artística de los profesores de la *FAMU* pueden realizar su película.

Cuando la *FAMU* celebró el 60 aniversario, decidimos ampliar la oferta de los programas para los estudiantes extranjeros que quieren estudiar más tiempo y adquirir el título de licenciado. Así que desde este año, la *FAMU* ofrece un programa de licenciatura independiente llamado *Cinema and Digital Media*, que se desarrolla entero en inglés y está destinado a los interesados en el estudio, pero que no saben checo. Los aspirantes tienen que tener el título de diplomado de otra universidad. Tienen que mostrar su portafolio artístico y aprobar los exámenes de acceso. Al acabar con los

estudios, reciben un título de licenciatura. En el curso de los estudios, bajo la dirección de sus tutores, adquieren habilidades y conocimientos necesarios y ruedan solos o con sus compañeros ejercicios prácticos. El portafolio de los ejercicios prácticos es extenso – desde los formatos experimentales con uso de técnica digital, ejercicios con la cámara de 16mm o 35mm, hasta los proyectos independientes de autor. Para finalizar, los estudiantes graban, en producción de la *FAMU*, su película de graduación.

La tradición pedagógica de la *FAMU* se basa en una relación estrecha entre el profesor y el estudiante, en el esmero en desarrollar el talento y las habilidades creativas personales de los estudiantes. Es una parte de la tradición respetada por la *FAMU*. La escuela reside en un edificio histórico en el centro de Praga, donde se encuentran los estudiantes checos con sus compañeros extranjeros, en los pasillos suena, a veces, más el inglés que el checo, detrás de las ventanas un río y encima de él, el panorama del Castillo de Praga, en la planta baja, la cafetería más antigua de Praga Grand Café Slavia. Un ambiente inspirativo, creativo y sugestivo.

El segundo edificio de la *FAMU*, igualmente en el casco antiguo de Praga, es Studio *FAMU*, un edificio que recuerda los años siguientes a la fundación de la escuela, cuando estudiaba aquí, por ejemplo, Milos Forman, director de las películas *Amores de una rubia*, *Amadeo* o *Los fantasmas de Goya*. Actualmente este edificio sirve de base para la producción y la postproducción de las películas estudiantiles. Dispone de un equipamiento para rodar películas de 16mm y 35mm y todos los formatos digitales corrientes, en la postproducción se pueden aprovechar todos los formatos de edición y el aula nueva de mezcla hace posible una finalización de sonido de mucha calidad de los ejercicios cinematográficos. La *FAMU* tradicionalmente colabora con las instituciones cinematográficas en la República Checa, como el estudio Barrandov o la Televisión Checa, pero también con empresas más pequeñas, que apoyan la creación de nuestros estudiantes pro el lado técnico.

Todo apunta a que nuestros estudiantes tienen condiciones sólidas para su trabajo, pueden aprender todas las habilidades necesarias. Lo más importante de todo es, no obstante, que los estudiantes se den cuenta de que no estudian y no crean en un vacío, que también sus estudios están anclados socialmente. La *FAMU* les lleva a una actitud activa hacia el mundo y la sociedad a que sean conscientes de su propia posición en los contextos sociales. Siendo todavía estudiantes, pasan a ser co-creadores del ámbito cinematográfico en lo más amplio de la palabra. El sentido de la pertinencia cultural y social tiene su proporción europea: Europa quiere ser el continente de la sabiduría y las escuelas artísticas como la *FAMU* le aportan una inversión valiosa. En la época de la desintegración del dogma de los métodos racionales de conocimiento, se está demostrando que también el trabajo artístico es una forma de conocimiento.

Michal Bregant

Decano

Facultad de Cine de la Academia de Artes Musicales de Praga, *FAMU*

Cuadro de la industria cinematográfica checoslovaca. Número de films producidos anualmente de 1945 a 1990.

Año	Checoslovaquia
1945	3
1946	12
1947	22
1948	20
1949	Sin datos
1950	20
1951	8
1952	17
1953	18
1954	15
1955	17
1956	22
1957	27
1958	29
1959	35
1960	36
1961	45
1962	39
1963	39
1964	41
1965	45
1966	40
1967	49
1968	45
1969	50
1970	54

Fuente: Vincendeau (ed) (1995) *Enciclopedia of European Cinema*, p. 464-5.

Anexo 3

Cronología – Aproximación a *la Nova Vlná* y al resto del contexto europeo.

El cuadro que se muestra a continuación resulta útil para repasar año a año los hechos fundamentales que marcaron la trayectoria de la *Nova Vlná*.

Aspectos legislativos, organismos y escuelas, censura y otros	Premios festivales	Films
<p>1962</p> <p>- <i>El Sol en la Red</i> de Stefan Uher es prohibido.</p>		<p>- <i>Pytel blech</i>/El saco de pugas, de V. Chytilová. (CM)</p> <p>- <i>Strop</i>/ El techo, de V. Chytilová. (CM)</p> <p>- <i>Umrel Nam pan Föster</i>/ Ha venido al menos el Señor Föster, de J. Menzel. (CM).</p> <p>- <i>Slenco v Siete</i>/ <i>El Sol en la Red</i>, de Stefan Uher</p>
<p>1963</p>	<p>- <i>O necem Jiném</i>/ Algo diferente, de V. Chytilová, gran premio en Mannheim.</p>	<p>- <i>Komorni harmonie</i>/ Armonía de cámara, de E. Schorm. (CM)</p> <p>- <i>Zit svuj zivot</i> / Vivir su vida, de E. Schorm. (CM).</p> <p>- <i>Postava k podpirani</i>/ Silueta de apoyo, de P. Juracek y J. Schmidt. (MM)</p> <p>- <i>Černý Petr</i>/ Pedro el negro, de Milos Forman.</p> <p>- <i>Konkurs</i>/ Concurso, de Milos Forman.</p> <p>- <i>Krik</i> / Grito, de J. Jireš</p> <p>- <i>O necem Jiném</i>/ Algo diferente, de V. Chytilová.</p>

Aspectos legislativos,	Premios festivales	Films
-------------------------------	---------------------------	--------------

organismos y escuelas, censura y otros		
1964	<p>- <i>Démanty noci</i>/ Diamantes en la Noche, de Jan Nemeč gran premio en Mannheim.</p> <p>- <i>Josef Killiam</i>, de P. Juracek y D. Schmidt, primer premio en Oberhausen y premio en Mannheim.</p>	<p>- <i>Fádny odpoledne</i>/ Una tarde aburrida, de I. Passer (CM).</p> <p>- <i>Josef Killiam</i>, de P. Juracek y D. Schmidt (CM).</p> <p>- <i>Mlčaníc</i>/ El Silencio, de J. Jakubisko (CM).</p> <p>- <i>Organ</i> /El órgano, de Stefan Uher. (CM).</p> <p>- <i>Proc?</i>/ ¿Por qué?, de E. Schorm. (CM).</p> <p>- <i>Kazdy den odvahu</i>/ El coraje cotidiano, de E. Schorm.</p> <p>- <i>Démanty noci</i>/ Diamantes en la Noche, de Jan Nemeč.</p>
1965	<p>- <i>Démanty noci</i>/ Diamantes en la Noche, de Jan Nemeč, Premio de la crítica en Pesaro.</p> <p>- <i>Nikdo se nebude smát</i>/ Nadie se reirá, de H. Bocan, premio en Mannheim.</p> <p>- <i>Fádny odpoledne</i>/ Una tarde aburrida, de I. Passer, ducado de oro en Mannheim.</p>	<p>- <i>Cekáni na Godota</i>/ Esperando a Godoy, de J Jakubisko (CM).</p> <p>- <i>Dážd</i>/ La lluvia, de J Jakubisko (CM).</p> <p>- <i>Nikdo se nebude smát</i>/ Nadie se reirá, de H. Bocan (CM).</p> <p>- <i>Zalm</i>/ Salmo, de E. Schorm (CM).</p> <p>- <i>Zrcadlení</i> /Reflejos, de E. Schorm (CM).</p> <p>- <i>Lásky jedné plavovlásky</i>/ Los amores de una rubia, de Milos Forman.</p> <p>- <i>Intimní osvětlení</i>/ Iluminación íntima, de I. Passer.</p> <p>- <i>Kazdy mladý muž</i>/ Cada hombre joven, de P. Juracek.</p> <p>- <i>Perlicky Na Dne</i>/ Perlitas en el fondo del mar, de V. Chytilová, J. Jireš, J. Menzel, J. Nemeč y E. Schorm.</p> <p>- <i>O slavnosti a hostech</i>/ La fiesta y los invitados, de Jan Nemeč.</p>

Aspectos legislativos, organismos y escuelas, censura y otros	Premios festivales	Films
<p>1966</p> <p>- <i>O slavnosti a hostech/</i> La fiesta y los invitados, de Jan Nemeč, prohibido por la censura checa. Se estrenará finalmente en 1968.</p>	<p>- <i>Ostre sledované vlaky/</i> Trenes rigurosamente vigados, de J. Menzel, gran premio en Mannheim.</p> <p>- <i>Kazdy den odvahu,</i> de E. Schorm, película más votada en Pesaro y premio de la crítica.</p>	<p>- <i>Obran Karel Havlicek/</i> Ciudadano Karel Havlicek, de J. Jireš (CM).</p> <p>- <i>Scrub/</i> El refugio, de J. Jireš (CM).</p> <p>- <i>Hotel pro cizince/</i> Hotel par extrnjeros, de A. Masa.</p> <p>- <i>Sedmikrásky /</i> Las Margaritas, de V. Chytilová.</p> <p>- <i>Mucednici Iásky/</i> Los mártires del amor, de J. Nemeč.</p> <p>- <i>Panna zazranicna/</i> Virgen milagrosa, de Stefan Uher.</p> <p>- <i>Návrat ztraceného syna/</i> La vuelta del hijo pródigo, de E. Schorm.</p> <p>- <i>Ostre sledované vlaky/</i> Trenes rigurosamente vigados, de J. Menzel.</p>
<p>1967</p>	<p>- <i>Ostre sledované vlaky/</i> Trenes rigurosamente vigados, de J. Menzel, Oscar a la mejor película extranjera.</p> <p>- <i>Kristove roky/</i> Años cruciales de J. Jakubisko, premio en Mannheim.</p>	<p>- <i>Matka e syn/</i> Madre e hijo, de J. Nemeč (CM).</p> <p>- <i>Horí, ma panenka/</i> Arde mi muchacha, de Milos Forman.</p> <p>- <i>Kristove roky/</i> Años cruciales, de J. Jakubisko.</p> <p>- <i>Ohlédnutí/</i> Mirda atrás, de A. Masa.</p> <p>- <i>Pet holek na krku/</i> Cinco chicas por el cuello, de E. Schorm.</p> <p>- <i>Rozmarné léto/</i> Verano caprichoso, de J. Menzel.</p> <p>- <i>Zeny nas osud/</i> Mujeres, nuestro destino, de A. Masa.</p>

Aspectos legislativos, organismos y escuelas,	Premios festivales	Films
--	---------------------------	--------------

censura y otros		
1968	<p>- <i>Rozmarné léto</i>/ Verano caprichoso, de J. Menzel, gran premio en Karlovy Vary.</p> <p>- <i>Cekáni na Godota</i>/ Esperando a Godoy, de J Jakubisko, premios en Oberhausen y Mannheim.</p>	<p><i>Fáraruv konek</i>/ El final del cura, de V. Chytilová.</p> <p>- <i>Zbehová poutníci</i>/ Los desertores y los nómadas, de J. Jakubisko.</p> <p><i>Zert</i>/ La broma, de J. Jireš.</p>

Fuente: Monterde, José Enrique, Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1987) *Los "nuevos cines" europeos: 1955-1970*. (p. 292-307). Barcelona, Editorial Lerna⁸⁴.

Consideramos que es interesante incluir el texto de forma íntegra para tener conciencia de lo que estaba ocurriendo en el resto de la cinematografía europea, algo que sin duda enriquece y aumenta la comprensión de nuestro objeto de estudio. Recordemos que los “nuevos cines” es un fenómeno internacional, ya vimos un apartado dedicado a ello, por lo que conviene repasar algunos de los hitos que durante esos mismos años acontecen fuera de las fronteras checas. En las páginas siguientes se muestran las reproducciones exactas de la obra de Monterde, Riambau y Torreiro (1987).

⁸⁴ En este cuadro reproducido de la fuente señalada hemos añadido algunos títulos originales. El lector debe tener en cuenta que la información que ofrecen estos autores no es exhaustiva sino aproximada, por lo que no es posible encontrar la totalidad de títulos y premios (por ejemplo no se señala el Oscar de *La tienda en la Calle Mayor*, 1965).

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas
Censura y otros

Premios, festivales

Films

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas
Censura y otros

Premios, festivales

Films

292

1963

- Decreto real de ayuda a la industria cinematográfica de la reforma de la cinematografía sueca. Creación del Svensk Film-Institut y de la Filmskolan.
- Entra en vigor la nueva ley de cine que sustituye a la de 1959 (Suiza)
- Se aprueba en España el primer código de censura. El prólogo de *Llanto por un bandido*, de C. Saura (en el cual aparece L. Buitrago), se elimina.
- Cambios, exiguos, por la censura, en el guión de *El buen amor*, de F. Resnais
- *Los forajidos*, de M. Carnus, censurado porque abordaba la relación entre dos homosexuales.
- H. C. OLP publica *De jenseit et illustration de la musique dans le film* (Francia).
- Aparece el último número de *La Fera del Crimen* (Italia)

- *O necem jidém*, de V. Chytilová, gran premio en Mánheim
- *el rosa al amanillo*, de M. Saura, premio del Canal 6 en Suiza
- *Fuego feroz*, de L. Maille, premio especial del Jurado en Venecia
- Delphine Seyrig, premio a la mejor actriz en Venecia por su trabajo en *Maribel*, de A. Resnais
- *La jeteé*, de Ch. Marker, Duceado de Oro en Mánheim
- *Tom Jones*, de T. Richardson, Oscar a la mejor película por director y mejor guión
- *The Carpet*, de C. Donner. Oso de plata en Berlín
- Richard Harris, mejor actor en Cannes por su trabajo en *El ingenio salvaje*, de L. Anderson y premio FI-PRESCI al mismo film
- Albert Finney, mejor actor en Venecia por su trabajo en *Tom Jones*, de T. Richardson
- *La soledad del corredor de bola*

- **Alemania (R.F.)**
- *Meinacht*, de R. Klicke (CM)
- *Die endlose Nacht* [La noche interminable], de W. Temper
- *Sie Jaden Jinen Weg* [Hallaron su camino], de H. Vasey (CM)
- *Konrad, hantome* [Armonía de cámara], de E. Schorm (CM)
- *Zelená hora* [Verde su vida], de E. Schorm (CM)
- *Ziti stuy zivot* [Vivir su vida], de E. Schorm (CM)
- *Poznav k podpirati* [Silueta de apoyo], de P. Jurček y J. Schmidt (MM)
- *Pedro el negro*, de M. Forman
- *Korkus* [Concursos], de M. Forman
- *Krák (Gnoj)*, de J. Jiráks
- *O vsem jidém* [Algo diferente], de V. Chytilová
- *Diebstahl*
- *Grande unida onde* [Calle sin fin], de Mogens Vorum

- **España**
- *A ser lado del muro*, de A. Fons (CM)
- *A través del túnel*, de A. Escaya y E. Querejeta (CM)
- *Sor Angelita*, de F. Reguero (CM)
- *El buen amor*, de F. Reguero (CM)
- *Del rosa al amanillo*, de M. Saura
- *Los diablitos*, de J. García Añorza
- *El españolista*, de I. Grau
- *Los jansenis*, de M. Carnus

293

1963

- Aparece el primer número de la revista *Shoog* (Hilobarda, revista de la revista alemana *Film*)
- V. Sjöman, p. 111, ca. L-136, *Dagbok med Jung*
- *Le Meri sulla Città*, de F. Rossi, reñida por la censura por «ofensa a las luchas del orden» (Italia)

- **Portugal**
- *Petra conciente*, de Antonio de Macedo (CM)
- *Passaros de asas cortadas*, de Arthur Siqueira
- *Aiskermani* [La amargura], de V. Sjöman
- *Don garito kuzman*, de J. T. Sjöman (CM)
- *The War Game*, de M. Zeitling (CM)
- *El niño y la cometa*, de B. Wildberg y J. Troell (CM)
- *Witnessband om kenne* [Testimonio de su lemal], de J. Donner (MM)
- **URSS**
- *Matek i golub* [El niño y el pichón], de A. Mikhal'kov-Konchalovskij (CM)
- *La guerra de Jasn*, de A. Tarkovskij
- *Kstaplene* [La entrada], de I. Talankin

- **Francia**
- *de fondo*, de T. Richardson, premio en Mar del Plata
- *Le Meri sulla Città*, de F. Rossi, León de San Marco en Venecia
- *I Fidanzati*, de E. Olmi, premio de la OCIC en Cannes.
- *Marina Vady*, premio a la mejor actriz en Cannes por su trabajo en *L'Age Revers*, de M. Ferreri
- *Szaki*, de R. Polanski, premio en Oberhausen
- *Un hombre de sereno*, de J. Szwed, premio en Venecia a la mejor ópera prima
- *Bibi Anderson*, premio a la mejor actriz en Berlín por su trabajo en *Aiskermani*, de Sjöman
- *Igra*, de Dusan Vukotic, mejor film en Oberhausen

- **Italia**
- *Los felices sucesos*, de I. Camino
- *Llanto por un bandido*, de C. Saura
- *El proscrito orlado*, de A. Escaya
- *Young Saverio*, de M. Carnus
- **Finlandia**
- *Kesäkuu kello viisi* [En verano, a las cinco], de E. Kivikowski
- *Meren juhlat* [Fiesta al borde del mar], de M. Kurkvaara
- *Sissi* [La patrulla leñal], de N. Niskanen
- *Tuulien pöyry* [Un día de viento], de E. Ruusisaio
- **Francia**
- *Méditerranée*, de Jean Daniel Pollet (CM)
- *Carrière de Suzanne*, de E. Rohmer (MM)
- *Los zarzaberos*, de J. L. Godard (CM)
- *El desmoron*, de J. L. Godard
- *Fuego feroz*, de L. Maille
- *Le Joli nu*, de Ch. Marker
- *Maniel*, de A. Resnais
- *Les plus belles escroqueries du monde*, de J. L. Godard, C. Chabrol, U. Gregoire, R. Polanski, Tomichi Horikawa
- *La Verd / Teners*, de Alain Jessua
- **Gran Bretaña**
- *Dne Proletari*, de R. Vas (CM)
- *El ojo del mirador*, de J. Schlesinger
- *El gran salvaje*, de L. Anderson
- *The Gentle Rider*, de S. Anderson
- *El señor de las moscas*, de P. Brook
- *This is my Street*, de Sidney Hayes
- *Tom Jones*, de T. Richardson
- **Hungria**
- *Héj, le eleven! Ja*, de M. Jancsó (CM)
- *A megerkészes*, de P. Gábor (CM)
- *Té (Tűz)*, de L. Szabó (CM)
- *Az viadók elölt ember* [El pendulino], de K. Makl
- *Mindennap elnök* [Días como los demás], de T. Renyi
- *En verano escarcello*, de P. Bacsó
- *Las odas a Kós* [Carnal], de M. Jancsó
- *Las odas a Kós* [Carnal], de M. Jancsó
- *Las odas a Kós*, de I. Osaí
- **Italia**
- *L'Age Regina*, de M. Ferreri
- *Il bacillate*, del Italo Werzmitler
- *Comizi d'amore*, de P. P. Pasolini
- *Le Meri sulla Città*, de F. Rossi

Aspectos legislativos, organizativos y escénicos
Censura y otros

Premios festivales

Films

- *Ombres*, de U. Gregorini
- *La rabia*, de P. P. Pasolini
- *Rogopaz*, de R. Rossellini, J. L. Godard, P. P. Pasolini, y U. Gregorini
- *Se acabó el negocio*, de M. Ferreri
- *Storia sulla rabbia*, de Ricardo Fellini
- *Il Terrorista*, de G. De Biasio
- **Noruega**
- *Españole*, de R. Clements
- **Polonia**
- *Alpazozera*, de A. Munk
- *Al pasadzi* [El silencio], de K. Kuz
- *Poniatal*
- *Os wrodze anoz*, de P. Koscha
- **Suecia**
- *Adam och Eva* [Adán y Eva], de A. Falck
- *Barwuzen* [El cochecito], de B. Widerberg
- *Lyeokodromusen* [Sueño de felicidad], de H. Abramson
- *Prins Hart onder Jordán* [El príncipe Sombrero bajo la tierra], de Bengt Lagerkvist
- *En söndag i september* [Un domingo de septiembre], de J. Donner
- *bez strada uprka* [Sin miedo ni temer-dimiento], de A. Mita
- *Tengo 20 años*, de M. Jurek
- *Ya shagayu po Moskve* [Me paseo por Moscú], de G. Danelia
- *Zivoti* [Calor], de Larissa Sheplika
- **Yugoslavia**
- *Dalni Ilos dani*, de A. Petrović
- *Prekora zanjak* [Casillo en la arena], de H. Hladnik
- *Porzavak* [El retorno], de Z. Pavlović
- **1964**
- Nueva ley de protección de la cinematografía danesa. Creación del Instituto Danés del Cine
- Se aprueban las «Nuevas normas para el desarrollo de la Cinematografía» españolas, que crean el control de la quilla
- *La tía Tula*, de M. Picares, sobre casi 5 minutos de copias; se prohíbe el final
- *Diamantes en la noche*, de J. Némes, Gran premio de Mannheim
- *Josef Kallian*, de J. Juracek y Daniel Schmidt, primer premio en Oberhausen
- *Portrait einer Bekehrten* [Retrato de una penitente], de A. Kluge (CM)
- *Portrait einer Frau* [Retrato de una mujer], de A. Kluge (CM)
- *Der Test* [La prueba], de P. Fleischmann (CM)
- *Los parientes de Chamberlain*, de J. Demy, Palma de oro y premio de la OCIC en
- *Alemania (R.F.)*
- *Buchhändler Wamlinger* [El encuadernador Wamlinger], de H. M. Adloff (CV)
- *Isidore Oui*, de G. Moorse (CM)
- *Ludwig*, de R. Kisch (CM)
- *Portrait einer Bekehrten* [Retrato de una penitente], de A. Kluge (CM)
- *Portrait einer Frau* [Retrato de una mujer], de A. Kluge (CM)
- *Der Test* [La prueba], de P. Fleischmann (CM)
- *Zimmer im Graten* [La habitación verde], de R. Fritsch (CM)

Aspectos legislativos, organizativos y escénicos
Censura y otros

Premios festivales

Films

- *Brillante provincia*, de V. Aranda y R. Gabarró, que se cambia por uno nuevo
- A. Kluge publica *Schlichte beschreibung*
- Muere Wilfried Berg, labn, cofundador, junto con Enno Paralis, de *Flüchtlinge* (RFA)
- 491, de V. Simon, sufre un intento de censura reformado por un escándalo público
- Cannes
- Anne Bancroft, mejor actriz en Cannes por su trabajo en *Sempre estoy sola*, de J. Clayton
- *El evangelio según San Mateo*, de P.P. Pasolini, premio especial del Jurado en Venecia
- *La psicóloga*, de A. Munk, mención del Jurado y premio HIPRESCI en Cannes
- Tharner Andersen, mejor actriz en Cannes por su trabajo en *Alf Alkes*, de J. Dønne
- *Der Damm* [El dague], de V. Kristl
- *Kondratzi na prostori* [El labrón de meleciones], de T. Stojanus
- **Checoslovaquia**
- *Fideli odpoledne* [Una tarde absurda], de L. Passer (CM)
- *Josef Kallian*, de J. Juracek y Schmidt (CM)
- *Mkame* [El silencio], de J. Jakubisko (CM)
- *Organi* [El órgano], de S. Uher (CM)
- *Proze* [¿Por qué?], de E. Schorm (CM)
- *El amor en la noche*, de J. Némes
- *Byzant med os* [Español], de H. Carlsen
- *Sotomostoln* [Escuela de sordos], de Knud Leif Thomsen
- *Sommerkrig* [Maniobras de verano], de P. Kjaerulf-Schmidt
- *Tot* [Dios], de P. Kjaerulf-Schmidt
- **España**
- *Anabel*, de P. Olea (CM)
- *Garabatos*, de A. Fons (CM)
- *Brillante provincia*, de V. Aranda y R. Gabarró
- *La tía Tula*, de M. Picares
- *Tengo 20 años*, de J. Demy
- **Finlandia**
- *Reino X*, de R. Jarva y J. Pakkavirta
- *Reporteri ei belatti lauvastotse* [Informe o balada sobre las amigas de los marinos], de M. Kurkvaara
- **Francia**
- *Nadia a Paris*, de E. Rohmer (CM)
- *L'amour avec des si*, de C. Lelouch (conmemorada en 1962)
- *Manda a paira*, de J. L. Godard
- *Lenny contra Alphonse*, de J. L. Godard
- *Les manuscrits/féquentations*, de J. Eustache
- *La muerte no dolega*, de A. Cavalier
- *Los parientes de Chamberlain*, de J. Demy
- *Der Test*, de C. Chabrol, J. Dønne, J. L. Godard, J. D. Pelele, E. Rohmer y J. Rouch
- *Le petit sœur*, de F. Truffaut
- *La Punition*, de J. Rouch (conmemorada en 1960)
- *Una oñca y los justos*, de C. Lelouch

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas
Censura y otros

Premios, festivales

Films

Una mujer casada, de J.-L. Godard

Gran Bretaña

Passo en la cumbre, de C. Donner

The Girl with Green Eyes, de D. Davis

Night and Day, de R. Kitz

Un beso en la boca, de R. Kitz

Diebstahl der Liebe, de R. Kitz

The Luck, de D. Davis (no estrenada)

Hungría

Dejélj megintéljé [Del methodia al alba], de T. Kenyí

La edad de las ilusiones, de I. Szabó

Miraminio, de M. Jancsó

Nékié emberék [Los intratables], de A. Kovács

Italia

Antes de la revolución, de B. Bertolucci

El escarabajo según San Mateo, de P. P. Pasolini

Polonia, de P. P. Pasolini

Ministerio encontrado en Zaragoza, de W. Has

Portugal

Belarmino, de F. Lopes

Domingo a tarde, de A. de Macedo

Suecia

Amor, de J. Donner

Broddspösvor [Boda a la sueca], de A. Fick

497, de V. Sjöman

Konstanstons, de M. Zetterling

Kururet i Koppar [El barrio del curro], de B. Wulderberg

Svenska bilder [Imágenes suecas], de Tage Danielsson

Suiza

Les Apparis, de A. Tanner

URSS

Dobra pochtina [Buenavista], de Ilya Klimov

Zen zabyyi predkov [La sombra de nuestros olvidados antepasados], de S. Yevladinov

Yugoslavia

Iskra [El traidor], de K. Radošević

Pravo zahtev saoz [La verdad de las cosas], de V. Siljepović

Prometej's otkaz [Prometeo en la isla de Visjevič], de V. Mirnica

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas
Censura y otros

Premios, festivales

Films

1965

• Revisión de la ley de 1956 y aprobación de la nueva ley «para la ordenación de las medidas a favor de la sinematografía italiana».

• Se crea el Consejo de administración del Ioven cine alemán (Kuratorium Junger Deutscher Film).

• La censura obliga a cambiar por 3 veces el guion de *Amantia*, de F. G. Coates y prohibición final, de *Rainbow*, CM de C. Duran

• *Diamantes en la noche*, de J. Nemeš, premio de la crítica en Pecsro

• *Nikšto se nebiše smat*, de H. Bakan, premio en Mánheim

• *Tadri odgolednje*, de I. Passer, Dúcarlo de oro en Mánheim

• *Lenny contra Alphaville*, de J. L. Godard, Oro de oro en Berlín

• *La juventud*, de A. Varian, Oro de plata en Berlín

• *Dobro*, de R. Schibler, premio en J. O. Sopotnik (Frederic Rapihal) y vestuario (Julie Harris). Asimismo, Julie Christie logra el premio a la mejor actriz en Moscú

• *El knuck... y cómo conseguirlo*, de R. Lester, Palma de oro en Cannes

• *Il Happend Here*, de Kevin Brownlow y Andrew Maltin, premio de la crítica en Mánheim

• *Requiem*, de R. Polanski, premio especial del Jurado y FIPRESCI en Berlín

• *Col cuore fermo*, Sicilia, premio en Mánheim

• *Portrait einer Bekehrung*, de A. Kluge, premio en Oberhausen

Alemania

Binnenschiffahrt [Navegación fluvial], de Edgar Reitz (CM)

Der Staatsrechner [El vagabundo], de R. W. Fassbinder (CM)

Der Triererfisch [El calamar], de H. Adloff (CM)

Die Versöhnung [La reconciliación], de Rolf Thome (CM)

Zwei Doss, de R. Kluck (CM)

Nicht Versohn [No reconciliados], de Jean-Marie Straub (MM)

Fritz Kortner proba otkazade van Leben [Fritz Kortner y los amantes e intrigueros], de H. J. Spehl

Romy, Anatomie eines Gestirbs [Romy, Anatomía de un semblante], de H. J. Spehl

Vedat de los zorros, de U. Schamoni

Zero in the Universe, de G. Moore

Bulgaria

Valdhistazata, de R. Valchanov

Checoslovaquia

Cekani na Godara [Esperando a Godot], de J. Jakubisko (CM)

Mazd [La tirada], de J. Jakubisko (CM)

Matka [La madre], de E. Schorm (CM)

Zeleni Isahaj, de E. Schorm (CM)

Zrcadlení [Reflejos], de E. Schorm (CM)

Los amores de una rubia, de M. Forman

Iluminación interna, de I. Passer

Kazdy mladý muž [Cada hombre joven], de P. Juráček

Perlicky na dne [Perillas en el fondo del mar], de V. Chytilová, J. Jiráš, J. Menzel, J. Nemeš y E. Schorn

Sobere la fiesta y los invitados, de J. Nemeš

Dinamarca

Allegro [Los gaitos], de H. Carlisen

España

Luciano, de C. Guerra Hill (CM)

Rainbow, de C. Duran (CM)

Francia

Amador, de F. Reguetto

El arte de vivir, de J. Diamante

La caza, de C. Saura

De cuerpo presente, de A. Esciza

España insólita, de J. Aguirre

El juego de la oca, de M. Summers

Nueve cartas a Berta, de B. Martin Parrino

Aspectos legislativos,
organizativos y escuelas
Censura y otros

Premios, festivales

Films

Una mujer casada, de J.-L. Godard

Gran Bretaña

Fuego en la cumbre, de C. Donner

The Girl with Green Eyes, de D. Davis

Night and Day, de R. Kitz

The Day After Tomorrow, de R. L. Lasker

The Luck, de D. Davis (no estrenada)

Hungría

Dejélj megdönté [Del methodia al alba], de T. Kenyí.

La edad de las ilusiones, de I. Szabó

Miranino, de M. Jancsó

Néki éntibek [Los intratables], de A. Kovács

Italia

Antes de la revolución, de B. Bertolucci

El escarabajo según San Mateo, de P. P. Pasolini

Polonia

Mamozirio encontrado en Zaragoza, de W. Has

Senas particidetes: niniguna, de J. Skolimowski

Portugal

Belarmino, de F. Lopes

Domingo a tarde, de A. de Macedo

Suecia

Ámora, de J. Donner

Brotlösbesvär [Boda a la sueca], de A. Fick

497, de V. Sjoman

Kos enamoras, de M. Zetterling

Kvarnen i Elden, de V. Sjoman

Kvarnen i Koppen [El barrio del cuerno], de B. Wulenberg

Svenska bilder [Imágenes suecas], de Tage Danielsson

Suiza

Les Apparis, de A. Tanner

URSS

Dobra pszholona! [Buenavida], de Ilya Klimov

Ten zabytyy predkov [La sombra de nuestros olvidados antepasados], de S. Yezhikov

Yugoslavia

Izazbik [El traidor], de K. Rakonjic

Pravo znanje snazi [La verdad de las cosas], de V. Siljepsotic

Prometej's otoka [Prometeo en la isla de Visjevič], de V. Mirnica

Aspectos legislativos,
organizativos y escuelas
Censura y otros

Premios, festivales

Films

1965

Resolución de la ley de 1956 y aprobación de la nueva ley «para la ordenación de las medidas a favor de la sinuomatografía italiana».

Se crea el Consejo de administración del joven cine alemán (Kuratorium Junger Deutscher Film).

La censura obliga a cambiar por 3 veces el guión de *Amantia*, de F. Cavalli.Censura y prohibición final, de *Rainbow*, CM de C. Duran• *Diamantes en la noche*, de J. Nemec, premio de la crítica en Pecsro• *Nisido, se nebiše snati*, de H. Baskan, premio en Mannheim• *Tadri odpoletno*, de I. Passer, Dúcarado de oro en Mannheim• *Lenny contra Alphaville*, de J.-L. Godard, Oso de oro en Berlín• *La juventud*, de A. Varian, Oso de plata en Berlín• *Dobro*, de R. Schibler, Oso de plata en Berlín• *Der Tag*, de J. Orosz, premio (Julie Christie) y vestuario (Frederic Rappald) y vestuario (Julie Harris). Asimismo, Julie Christie logra el premio a la mejor actriz en Moscú• *El knuck... y cómo conseguirlo*, de R. Lester, Palma de oro en Cannes• *Il Haipred Here*, de Kevin Brownlow y Andrew Maltin, premio de la crítica en Berlín• *Requiem*, de R. Polanski, premio especial del jurado y FIPRESCI en Berlín• *Col cuore fermo*, Sicilia, premio en Mannheim• *Portrait einer Bekehrung*, de A. Kluge, premio en Oberhausen**Alemania***Binnenschiffahrt* [Navegación fluvial], de Edgar Reitz (CM)*Der Staatsreiter* [El vagabundo], de R. W. Fassbinder (CM)*Der Triererfisch* [El calamar], de H. Adloff (CM)*Die Versöhnung* [La reconciliación], de Rolf Thome (CM)*Zwei Doss*, de R. Kluck (CM)*Nicht Versohn* [No reconciliados], de Jean-Marie Straub (MM)*Fritz Kortner proba ostende sua Leben* [Fritz Kortner prueba ostende su vida], de H. J. Spehl*Romy, Anatomie eines Gestirbs* [Romy, Anatomía de un semblante], de H. J. Spehl*Vedat de los zorros*, de U. Schamoni*Zero in the Universe*, de G. Moore**Bulgaria***Valdhizstara*, de R. Valchanov**Checoslovaquia***Cekani na Godara* [Esperando a Godot], de J. Jakubisko (CM)*Mazd* [La tirada], de J. Jakubisko (CM)*Matka* [La madre], de H. Božar (CM)*Zeleni Isahni*, de E. Schorm (CM)*Zrcadlno* [Reflejos], de E. Schorm (CM)*Los amores de una rubia*, de M. Forman*Iluminación interna*, de I. Passer*Kazdy mladý muž* [Cada hombre joven], de P. Jurack*Perlicky na dne* [Perillas en el fondo del mar], de V. Chytilova, J. Jirá, J. Menzel, J. Nemeš y E. Schorn*Sobere la fiesta y los invitados*, de J. Nemeš**Dinamarca***Allegro* [Los gaiteros], de H. Carlisen**España***Luciano*, de C. Guerra Hill (CM)*Rainbow*, de C. Duran (CM)*Arceño*, de J. Grau*Amador*, de F. Reguero*El arte de vivir*, de J. Diamante*La caza*, de C. Saura*De cuerpo presente*, de A. Esciza*España insólita*, de J. Aguirre*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers*Nueve cartas a Berta*, de B. Martín Paz*El juego de la oca*, de M. Summers

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas. Censura y otros

Films

Premios festivales

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas. Censura y otros

Films

Aspectos legislativos, organizativos y escuelas. Censura y otros

Der Paukenpeiler [El tamborileo], de varios directores
 • *Feminin*, de J. L. Godard
 • *El juego de la guerra*, de P. Watkins, Oscar al mejor documental y premio en Mannheim
 • *I Was Happy Here*, de D. Davis, Concha de oro en San Sebastián
 • Vanessa Redgrave, premio a la mejor actriz en *Morgen, ein schöner Tag*, de K. Reiz
 • *Dos Frios*, de A. Kovacs, premio en Karlovy Vary
 • *Una muchacha sin historia*, de A. Kluge, premio especial del Jurado y premio de la O.C.T.C. en Venecia
 • *La vida de los zorros*, de P. Schamoni, Oso de plata en Berlín
 • Yngre Gamlin, premio a la dirección en Berlín, por *Nanula*, Aitbasarova, premio a la mejor actriz en *Perey, uchitel*, de A. Mikhailov-Konchalovsky
 • *Tři*, de A. Petrovič, premio en Karlovy Vary

Der Paukenpeiler [El tamborileo], de varios directores
 • *Polymer*, de W. Tempel
 • *Wilder Reiter GmbH*, de F. J. Spieker
 Bélgica
 • *El hombre del casco rasurado*, de A. Delvaux
 • *I Was Happy Here*, de D. Davis, Concha de oro en San Sebastián
 • *Ritzaer bez bromve* [Caballero sin armadura], de B. Sharliev
 • *Cheslovovina*
 • *Provan Karel Hradek* [Ciudadano Karel Hradek], de J. Jirák (CM)
 • *Shel El*, de J. Jirák (CM)
 • *Hotel pro ciziny* [Hotel para extranjeros], de A. Masa
 • *Las mariposas*, de V. Chytilová
 • *Los maridos del amor*, de J. Němec
 • *Panna zavržená* [Virgen malograda], de S. Ulber
 • *La vuelta del hijo prodigo*, de E. Schorm
 • *Třemes rigorosamente vigiliados*, de J. Menzel
 Dinamarca
 • *Der Var engang en krig* [Érase una vez una guerra], de P. Kjaerulf-Schmidt
 • *Hejre*, de H. Carlsen
 España
 • *Circles*, de Ricardo Borjill (CM)
 • *Dittemando vede por nosotros*, de G. Suárez (CM)
 • *El horrible ser nunca visto*, de G. Suárez (CM)
 • *La buza*, de A. Fons
 • *Fada Morgana*, de V. Aranda
 • *Juguetes rotos*, de M. Summers
 • *Ultimo encuentro*, de A. Escra
 • *El último sábado*, de P. Balada
 • *Una historia de amor*, de J. Grau
 • *Minimania*
 • *Kopj sadna alia* [Piel con piel], de M. Niko
 Francia
 • *Les créatures*, de A. Varda
 • *La guerra ha terminado*, de A. Resnais
 • *La Música*, de M. Duras y Paul Seban
 • *Mescaline-Feminin*, de J. L. Godard
 • *Le Mystère Koumiko*, de Ch. Marker
 • *La religiosa*, de J. Rivette
 • *Gran Bretaña*
 • *Alife*, de L. Gilbert
 • *Calligon sin salida*, de R. Polanski
 • *El juego de la guerra*, de Peter Watkins

Morgen, un caso clínico, de K. Reiz
 The White Boys, de L. Anderson (MM)
 Grecia
 • *L'excursion*, de Takis Kanellopoulos
 • *Face à face*, de Ruyos Manthelis
 • *Juerga au bateau*, de Alexis Damiannos
 Holanda
 • *Dans van de reis*, de Frans Kadijmakers
 • *Jozsef Karis*, de W. Versteppen
 Hungría
 • *Alpo Pradel*, de I. Szabo
 • *Hogy szaladnoka jár* [El sacol], de P. Zolnay
 • *Szörny* [Sin salida], de T. Kenyi
 • *Pölyv*
 • *Smere provinciale* [La muerte de un provincial], de Krzysztof Zanussi (CM)
 • *La barrera*, de J. Skolimowski
 Portugal
 • *Mudar de vida*, de P. Rocha
 Rumanía
 • *Meandri* [Meandros], de M. Saucan
 • *Rascova* [Invierno en llanuras], de M. Muresan
 Suecia
 • *Att angöra en byggnad* [Como abordar un pontón], de T. Danielsson
 • *Kaj*, de J. Troell, P. Kjaerulf-Schmidt, P. Kjaerulf-Schmidt
 • *El juego de la guerra*, de Peter Watkins
 • *Heta, Roland* [Heta, Roland], de B. W. derberg
 • *Jaktens*, de Yngre Gamlin
 • *Juegos de noche*, de M. Zeitling
 • *Livet är stenkul* [Que extraña es la vida], de J. Halldorf
 • *Mi hermana, mi amor*, de V. Sjoman
 • *Mythen* [El mito], de J. Halldorf
 • *Ojolo, eller daugen om den eldröda hunden* [Uy, uy, uy, el cano del hombre escarabata], de I. Torbjörn Axelman
 • *Läsgården*, de H. Ahlman
 • *Svejk*, de J. Halldorf
 • *Stimulantia* [Stimulante], de V. Sjoman
 • *J. Donner*, I. Bergman, H. Abrahamson, T. Danielsson, H. Alfredson, Lars Corning, Gustaf Molander y A. Arnbom
 URSS
 • *Andrei Rublev*, de A. Tarkovsky
 • *Krylja* [Alas], de Larissa Shepitko
 • *Listopad* [La caída de las hojas], de O. Losseliani
 • *Zvonoy, oktroite dver* [Abre la puerta cuando suena el timbre], de A. Milla

Aspectos legislativos, organismos y escuelas
Censura y toros

Premios festivales

Films

Yugoslavia
El hombre no es un pajarito, de D. Mankavež
Povetkajac ili uvjak [Lunes o martes], de V. Mimica
Povratnik [La vuelta a casa], de Z. Pavlović
Komanda [Comando], de Z. Berković
Sanjela [Sueño], de P. Djaković
Trina godine [Los años calientes], de D. Lakić

1967

• Se crean las salas de Arte y Erasmov desaparece la Dirección General de Emisión y Regeneración, que en lo sucesivo se ocupará de los programas de la televisión en el marco del Ministerio de la Formación y Turismo (España).
• Se funda la National Film School (Gran Bretaña).
• Una ordenanza del Estado de Baviera establece la creación de la Hochschule für Fernsehen und Film (Escuela Superior de TV y Cine, HFF), en Múnich (RFA).
• Se celebran en Sitges las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, presididas por R. Gabren, Secretario del comunicado final, incidentes y encarecimiento de algunos participantes.
• *España otra vez*, de J. Camín, seriamente dañada por la censura, que obligó también a cambiar su título (*Spain again*) (España otra vez).
• *Milena arzihi*, de Ska Janowska, prohibida por la censura polaca. El director lo remonta en 1981 y le agregó un prólogo.
• Muere en un accidente ferroviario el actor polaco Zbigniew Cybulski.

• *La partida*, de J. Skolimowski, Oso de oro en Berlín.
• *Trens räturamontje vid sidan*, de J. Menzel, Oso de plata en la mejor película extranjera.
• *Kristove rakje*, de J. Jakubisko, premio en Mannheim.
• *Der var engang en krig*, de P. Kjaerulf-Schmidt, premio en Oberhausen.
• Sereta Vergano, mejor actriz en San Sebastián por su trabajo en *Uma historia de amor*, de J. Grau.
• *La caracteristica*, de E. Rohrer, Oso de plata en Berlín.
• *La Chimose*, de J.L. Godard, premio especial del Jurado en Venecia.
• Shirley Kimpli, mejor actriz en Venecia por su trabajo en *Durchman*, de A. Harvey.
• *Jozef Katis*, de W. Versappen, premio de la crítica en Pesaro.
• Ferenc Kissa, mejor director en Cannes por *Dobro jutro*.
• *China está cerca*, de M. Bellocchio, premio especial del jurado en Venecia.
• *Il giardino delle delizie*, de S. Agosti, premio de la crítica en Pesaro.
• *Smeté provincijala*, de K. Zanussi, premio en Miami Beach.

Alemania (R.F.)
Ami, du bist schön, de E. Herzog (CM)
Lezvie Korte [Ultimas palabras], de W. Herzog (CM)
Herbst der Gammier [El otoño de los melancólicos], de P. Fleischmann (MM)
Same Pleger Shoors Again, de W. Wenders (CM)
Aristas bajo la curva del circo: perple-Schlauplatz [Aqueltes], de W. Wenders (CM)
Aristas bajo la curva del circo: perplejos, de A. Kluge
Alle Jahre wieder [Todos los años por Navidad], de U. Schamoni
Die Frau der Anna Magdalena Bach, de J. M. S. de Ana
Engelchen oder die Jungfrau von Bamberg, de M. Gosow
Die Großen Poet [Los condes Poesía], de H. J. Spherberg
Mit Eichenlaub und Feggenblut [Con hojas de roble e higuera], de F. J. Specker
Mord und Totschlag [Muerte y asesinato], de V. Schulndorff
Paarungen [Apareamientos], de M. Verhoeven
Der saffre Lauf [La suave carrera], de J. Seidel
Spur eines Meddikers [Huellas de una muchacha], de G. Ehmack
Tatung, de I. Schaaf
Zur Sache, Schatzchen [Al grano, cariño], de M. Spiis

Bulgaria
La partida, de J. Skolimowski
Oklovene [Desvol], de T. Siovanov y G. Ostrovski

Aspectos legislativos, organismos y escuelas
Censura y toros

Premios festivales

Films

• *Jawia*, de J. Morgenstern, premio OCIC en San Sebastián, Morigensiem, mejor película extranjera en *Alle Jahre wieder*, de U. Schamoni, Oso de plata en Berlín.
• *Mobilization*, de E. Reitz, premio a la mejor ópera prima en Venecia.
• *Herbst der Gammier*, de P. Fleischmann, premio especial del Jurado en Mannheim.
• *Uppdel i molander* [Interviu en terreno pantanosos], de J. Trøll
• *Pia Diermark*, premio a la mejor actriz en Cannes por su trabajo en *Eivra Madigan*, de B. Wildenberg.
• Z. Pavlovic, premio al mejor director en Berlín por *Budenje pacova*.
• Lyubisa Smardzic, premio al mejor actor en Venecia por su trabajo en *Juro*, de P. Dordevic.

Pravaznina [El globo atado], de B. Zhelezkova
Checoslovaquia
Mitka e syn [Madre e hijo], de J. Nemec
Hraj, má pametko [Arde, mi muchachito], de M. Forman
Kristove rakje [La edad de Cristo], de J. Jakubisko
Ohlédnutí [Mirada atrás], de A. Masa
Pej holik na krku [Cinco chicos por el cuello], de E. Schorm
Reznarne livo [Verano caprichoso], de J. Menzel
Zory nas osud [Mujeres, nuestro destino], de A. Masa

Dinamarca
Fantazeme, de Kirsten Sienbak
Historia om Barbara [Historia de Barbara], de S. Sinding-Larsen
Menneker mødes og Sid musik optager [Entre ellos, una dulce música], de H. Carlsen
Den røde kappe [La manita roja], de Gabriel Axel
Thomas er Fredløs, de Sven Greenlykke
Tre mand frem for iold [El misterio de los bosques], de K. L. Thomsen

España
No contes con los dedos / No compten amb els dits, de P. Portabella (MM)
Una vez, que..., de C. Duran
Don't say anything serious, de J. Lombá y J. Escay
Ditranho, de G. Suárez
Oscuras sombras de agosto, de M. Pizarro
Papernini fagné, de C. Saura
Los salvajes en Puente San Gil, de A. Ribas
Si volvemos a vernos, de F. Reguero

Finlandia
Työnicken päiväkirja [Diario de un trabajador], de K. Jarva

Francia
La correspondencia, de E. Rohmer
La Chimose, de J. L. Godard
Deux ou Trois Choses que je sais d'elle, de J. L. Godard
La infancia desnuda, de M. Pialat (terminada en 1962)
Lein du Vietnam, film colectivo
Made in USA, de J. L. Godard

Aspectos regulatorios,
organismos y escuelas
Censura y otros

Premios festivales

Films

- La Marquise*, de M. Duras
Paris à l'assise, de Robert Benayoun
Trans-Europ-Express, de A. Robbe-Grillet
Week-End, de J. L. Godard
- Gran Bretaña**
Raz Dwa Triy / The Singing Lesson, de L. Anderson (CM)
Duchman, de Anthony Harvey (MM)
Como ganó la guerra, de R. Lester
Charlie Bubbles, de Albert Finney
Here We Go Round the Mulberry Bush, de C. Donner
Perceval, de Don Levy
Perceval, de R. Rice
Poor Cow, de Kenneth Loach
Privilege, de P. Watkins
- Holanda**
A Film for Lucieker, de J. van der Keuken (CM)
Paranoia, de A. Divoorst
Confessions of a Loving Couple, de W. Verstappen
- Hungría**
Öngyilkosság [Suicidio], de F. Kiss (CM)
Özsepi [Mensajel], de L. Gyarmathy (MM)
Özsepi é falon [Pajanos en la pared], de P. Sándor
Collapsus katinak [Rojos y blancos], de M. Jancsó
Fraké [Los muros], de A. Kovács
Keresztelő [Bautismo], de I. Galí
Ünnepnapok [Días de fiesta], de F. Karados
Verano en la montaña, de P. Bacsó
A volgy [El valle], de T. Renyi
Díez mil sokas, de F. Kiss
- Italia**
China está cerca, de M. Bellocchio
Edipo, el hijo de la jornada, de F. P. Pasolini
El hombre de M. Ferrari
I Sonnerosi, de P. y V. Taviani
Tro, de Gianfranco Mingozzi
- Noruega**
Vecke opp [Crecer], de Anja Breinen
- Polonia**
Jowita, de J. Morgensien
Sublokator [El arrendatario], de J. Majewski
Szófy [Cifras], de W. Has
- Rumanía**
Damianer în anul babei camine [Las ma-

Aspectos regulatorios,
organismos y escuelas
Censura y otros

Premios festivales

Films

- ñana de un buen hijo], de A. Blajer
Groenlandia föder sater [La Groenlandia sin somnol], de M. Ursam
- Suecia**
Brent barn [El niño quemado], de H. Abrahamson
Elvira Modigan, de B. Widerberg
Hugo y Josefina, de Kjell Grede
Ola y Julia, de J. Halldorf
«Quien va su muerte?», de J. Troell
Puss och kram, de Jonas Cornell
Tjuvbyrå [Cruzgrana], de J. Donner
Yr soj carrossa, de V. Sjöman
- Suiza**
Amorru de Standigov, de Jean-Louis Riou
Le lare avec les dents, de Michel Soutter
- URSS**
Dneprue zvezdy [Las estrellas del día], de I. Talankin
istoria Asi Khasino [La historia de Asia Khasikinal], de A. Mikhal'kov-Konchalovskiy
Nebó nashogo detstva [El cielo de nuestra infancia], de T. Oksyev
- Yugoslavia**
Budanje porova [El despertar de las raras], de Z. Pavlović
Arto [La manna], de P. Došenović
Moja vojna [Los soldados], de B. Centić
Nu pagizmath avionih [En aviones de papel], de M. Klopčić
Un asunto del corazón o la tragedia de una empuñada de Teléfonos, de D. M. Kavcgeč
- 1968**
- Se apropiaba la nueva ley de pinda al cine alemán (Filmförderungsgesetz), obra de los diputados democristianos Bernhard Martin y Hans Toussaint
 - El guion de *Libertina 90*, de C. Durán, y J. Jordá, se presenta a censura. Solo obtiene permiso en Filio. Ese mismo año, el Filio es prohibido (España)
 - *Roznane lica*, de J. Menzel, gran premio en Karlovy Vary
 - *Cekani na Godolu*, de J. Jakubisko, premios en Oberhausen y en Mannheim
 - Carlos Saura, premio a la dirección en Berlín por *Peppermint Poppe*
 - *La skatne fare du Penlagon*, de J. Jakubisko, premio en Oberhausen y FIPRESCI en Oberhausen
 - Jean-Louis Trintignant, premio al mejor actor en
- Alemania (R.F.)**
Alabarna, 2000 Light-years, de W. Wenders (CM)
Der Brauigam, die Kondofantin und der Zuhälter [El novio, la actriz y el traficante], de J. M. Straub (CM)
Feuertoscher E.A. Winterstein, de A. Kluge (CM)
Massnahmen gegen Fremder [Medidas contra transeúntes, de W. Herzog (CM)
Sommer Grog, de W. Wenders (CM)
Neurotica, de W. Schroeter (MM)
Bir zum Happy-End [Hasta el happy end], de T. Kaula

Aspectos festivos,
organismos y escuelas
Censura y otros

Premios festivales

Films

- Berlín, por su trabajo en *L'Homme qui ment*, de A. Robbe-Grillet
- Claude Rich, mejor actor en San Sebastián por su trabajo en *Te amo, te amo*, de A. Kasma
 - *Trépan*, de P. Brook, premio en Venecia
 - Carol White, premio a la mejor actriz por su trabajo en *Poor Cow*, de K. Loach (Karlowy Vary)
 - *Hel compomis*, de P. Bergstein, premio en Venecia
 - *Yerno en la montaña*, de P. Bascó, Concha de plata en San Sebastián
 - *Medida de az embor*, de J. Elak, premio en Oberhausen
 - *Nostalgia Signora del Turchi*, de C. Bene, premio especial del Jurado en Venecia
 - Laura Betti, premio a la mejor actriz en Venecia por su trabajo en *Teorema*, de P. P. Pasolini; el film obtuvo también el premio de la OCIC
 - *Aristista bajo la capa del circo*, *peppalos*, de A. Klufer, León de San Marco en Venecia
 - *Logos de vida*, de W. Herres, Oso de plata en Berlín
 - *Letzte Worte*, de W. Herzog, premio en Mambem
 - *¿Quién vio su muerte?*, de J. Trell, Oso de oro y premios de la OCIC y de la FIPRESCI en Berlín
 - *Higo y Josephu*, de K. Grede, Concha de plata en San Sebastián
 - *Kad baidan miran i beo*, de J. Pavlova, premio especial del Jurado en Venecia
 - FIPRESCI en Karlovy Vary
 - *Neurofi bez zrkite*, de D. Makavejev, Oso de plata en Berlín
- Blinker** [Luz intermitente], de U. Brandner
- Buckner** [Muechuelo], de R. Klieck
- Dezkrine** [El detective], de R. Thome
- Essens de caza en la Baja Bavera**, de P. Fleischmann
- L'ère-ère so weiter...** [Amor y otras cosas del año], de U. Stockl
- Mad de G. Mörse**
- Na, de G. Mörse**
- Quartierim bet**, de U. Schamoni
- Sorabea, wene!** *Erde brucht der Mensch* [Searabea, ¿cuánta tierra necesita el hombre?], de H. J. Spherberg
- Uymal**, de E. Reitz
- Zuckerbrot und Peitsche** [Una mano de hierro en un guante de terciopelo], de M. Gassow
- Belgia**
- Una noche, un tren*, de A. Delvaux
- Bulgaria**
- Shabara stia* [La habitación blanca], de M. Kolarov
- Chesobosania**
- Fandrov konok* [El final del carnaval], de V. Cvirilovs
- Zhehové a pouitici* [Los destruyores y los nomadas], de J. Jakubisko
- Zer!* [La bromal], de J. Jirás
- Dinamarca**
- Baldaten om Carl Henning*, de Sven y Lene Groenlybke
- Kåber vermanden* [Todos somos de- monios], de P. Kjaerulff-Schmidt
- Kyrtill haere og vesare*, de Ole Koos
- Midi i en vestri* [La juventud del jazz], de K. L. Thomsen
- Sandur er doelle* [Todos lo hacen], de K. L. Thomsen
- España**
- Al final de la tarde*, de Victor Erice (CM)
- Después del diluvio*, de J. Eizeva
- España otra vez*, de J. Camilo
- Nocturno 29*, de P. Portabella
- Stress es tres tres*, de C. Saura
- Tiro con amor*, de Francisco Monoliu
- Finlandia**
- Katunna Kasat?* [¿Gato caliente?], de E. Kivimäki
- Morsen valkosielia* [Banco sobre negro], de J. Donner
- Punahikka*, de T. Bergholm
- Vihrei lehti* [La vida verde], de J. Pakkasvirta

Aspectos festivos,
organismos y escuelas
Censura y otros

Premios festivales

Films

- Francia**
- L'Amour Fou*, de J. Riviere
- Goro, le siec del amor*, de W. Berowicz
- L'homme qui ment*, de A. Robbe-Grillet
- Marie pour mémoire*, de P. Carrel
- La Sixième face du Pentagone*, de Ch. Marker
- Te amo, te amo*, de A. Resnais
- Gran Bretaña**
- Il...*, de L. Anderson
- Kes*, de K. Loach
- Tell me Lies*, de P. Brook
- La prima carga*, de I. Richardson
- I okranbi* [La transmisión], de T. Angelopoulos (CM)
- Holanda**
- Birds*, de F. Zwartjes (CM)
- Obsessions*, de P. de la Parra (CM)
- The Spirit of the Time*, de J. van der Keuken (CM)
- Hungría**
- Krótona* [Comical], de I. Galai (CM)
- Medida de az embor?* [¿Dónde acaba la vida?], de Judit Elek (CM)
- Cari*, de Maria Mezáros
- Egyenes Irtina devarnisi*, de P. Bascó
- Fegyversek* [Vientos calientes], de M. Jancsó
- La piedra lanzada*, de Sándor Sára
- Silencio y clamor*, de M. Jancsó
- Til toi renlei* [Territorio prohibido], de P. Gábor
- Italia**
- Amor y rabia*, de Lizzani, M. Belliochio, B. Bertolucci, J. L. Godard y P. P. Pasolini
- Dietro di una squizzofrenica*, de N. Risi
- Dallinger ha muerto*, de M. Ferreri
- Galileo*, de L. Cavani
- Caros*, de G. V. Sabli
- Parer*, de B. Bertolucci
- Sotto il Segno dello Scorpione*, de P. y V. Taviani
- Teorema*, de P. P. Pasolini
- Tropici*, de Gianni Amico
- I Visconti*, de Maurizio Ponzi
- Polonia**
- Dialog* [Diálogo], de J. Skolimowski (CM)
- La estructura de cristal*, de K. Zanussi
- Manos arriba*, de J. Skolimowski
- La vida de Mateo*, de W. Leszczyński



Anexo 4

Texto íntegro del artículo publicado por primera vez el 23 de enero de 1966 en el *New Herald York Tribune* sobre el film *La tienda en la Calle Mayor* (1965). El comentario está firmado por Ján Kadár, director junto con Elmar Klos de la película. Las líneas a continuación hacen referencia a la excepcional perspectiva que adopta el film para retratar los horrores del Holocausto además de otros de sus muchos rasgos.

“No los seis millones de personas, sino la una” por Ján Kadár

De todas mis películas *La tienda en la Calle Mayor* es la que más profundamente me emociona. Por lo general, mi compañero Elmar Klos y yo trabajamos igualitariamente, pero en este caso me dio carta blanca. Sabe que no estoy pensando en el destino de seis millones de judíos torturados, sino que mi trabajo está determinado por el destino de mi padre, los padres de mis amigos, las madres de quienes me son cercanos, y por la gente que he conocido. No me interesa la simbología externa: cifras, declaraciones, generalizaciones. Quiero hacer películas emocionantes y las películas emocionantes surgen del sentimiento del director.

La novela corta de Ladislav Gosman, *La trampa*, titulada después *La tienda en la Calle Mayor* nos atrajo a Klos y a mí por su especial perspectiva de veracidad, por la tragicomedia y el enfoque humanístico del autor. El escritor ha creado una tragedia alrededor de una pareja (Rozalie Lautmann y Tono Brtko) y con ello ha visto el fascismo desde dentro. El propio Grosman escribió el guión; nosotros sólo arreglamos algunos detalles para filmar. Un tema tan específico no permite los modos habituales de coautoría.

En realidad la trama gira en torno a un malentendido, no falta humor hasta en las situaciones más trágicas, pero el espectador o el lector sabe que la vida está pendiente de un hilo. El autor conoce íntimamente a las personas sobre las que escribe y además es un maestro del estilo.

La tienda en la Calle Mayor da una idea del fascismo eslovaco con todo el provincianismo y la familiaridad peculiares del mismo, y con sus consecuencias todavía más espantosas. Aunque la historia está contada a través de dos personajes, toca temas más amplios, de manera que puede aplicarse a cualquier tipo de fascismo. Aunque expone el destino de dos personas, de hecho retrata un prototipo. Podemos sustituir la suerte de los judíos por la de cualquier persona de este mundo.

La tienda en la Calle Mayor, en resumen, es un episodio muy trágico, una concentración de las absurdidades del mundo, en el que personas buenas, ignorantes e indecisas como Brtko permiten que `la fuerza´ alcance con firmeza el poder.

Ladislav Mnacko escribió en relación con el proceso de Eichmann que había encontrado la clave del entendimiento en el destino de los judíos que había conocido en persona, no en la suma total de los que mató Eichmann de forma indirecta. Los números no nos dicen nada. En esto estoy de acuerdo con Mnacko. Armand Gatti dijo más sobre los comunistas durante la guerra en *L'enclos* de lo que diría una superproducción

arrolladora o una película impactante superficial. La reconstrucción más perfecta de una situación (y esto nos lleva a *La Tienda en la Calle Mayor* no puede superar a una película del fascismo concentrada en la tragedia de un sólo ser humano.

Situamos el escenario en Sabinov, un pequeño pueblo eslovaco situado en la frontera nororiental. El autor no había tomado la historia de allí pero es un pueblo que no ha cambiado de aspecto desde la época del Estado Eslovaco. La gente nos ayudó a reconstruir detalles. Descubrimos que los ciudadanos locales eran maravillosos como extras. Estaban desinhibidos, disfrutaban trabajando y actuando. También eran disciplinados y honestos en el trabajo diario y haciendo la película. Habría sido totalmente imposible haber rodado esto con extras profesionales. Pero no usamos el sistema del *cinema-verité*: la gente representaba el guión natural y conscientemente.

En cuanto a los protagonistas, Ida Kaminská y Jozef Króner, vivieron de tal modo sus papeles que dieron significado a la acertada declaración de Mnacko: la suerte estuvo echada con la aprobación de las leyes de Nuremberg. Lo demás fue cuestión de fantasía.

El papel de Tono Brtko ha sido la mejor oportunidad de Króner. Por primera vez ha podido tocar todos los registros. Yo operaba con Króner no con Brtko. Sabía antes de que empezara el rodaje que Króner era el único candidato para el papel. Los primeros fragmentos demostraban que estaba en lo cierto. Se fusionaron de alguna manera, y Króner oscilaba desde el nivel de la terrible crisis de un hombre por haber matado a momentos casi chaplinescos. Ayudó de una manera increíble a resaltar los aspectos ridículos de su historia. Su trabajo es inclasificable: él es también una gran figura.

Cuando pensé en asignar el papel de la viuda a Heinrich Lautman, que lleva la tienda que vende cintas, encajes, botones... no supe qué hacer. En Checoslovaquia no hay una actriz de la generación de los mayores con la experiencia vital necesaria para crear un personaje tan completo y excepcional. Pero algunos colegas polacos hicieron que nos fijáramos en Ida Kaminská. Con más de sesenta años, es directora, productora y actriz protagonista del Teatro Judío de Varsovia. Es hija de Esther Rachel Kaminská, la famosa actriz polaca que fundó el teatro hace justo cien años. La familia Kaminská representa para Ida una especie de dinastía de actores. Su marido, su hija y su yerno actúan ahora en el teatro. Ida Kaminská lleva dentro el destino de la viuda de Latumann, y actúa a partir de una experiencia real.

Tuvimos suerte al conseguir a Króner y a Kaminská como protagonistas en *La tienda en la Calle Mayor*. Su unidad dramática me ha arrebatado. Y estoy seguro de que a los espectadores les costará olvidar a la anciana señora de pelo blanco, dura de oído, desconcertada y con cara de inocente. Es el recordatorio más potente que conozco del fascismo y de sus víctimas.

***New Herald York Tribune*, 23 de enero de 1966.**⁸⁵

⁸⁵ Incluido en el material extra del DVD *La tienda en la Calle Mayor* de la colección Intermedio (2006).

Anexo 5

Con motivo del cuarenta aniversario en el presente año 2008 del histórico mayo del 68 la revista *Cahiers du Cinema España* ha incluido un artículo referido al Nuevo Cine checo. Presentamos a continuación una reproducción del texto íntegro.

“En las dictaduras de la órbita soviética, los años sesenta significaron una renovación en las filas de cineastas que dio paso a una nueva generación enfrentada a las estructuras de poder de sus respectivos países. En la Unión Soviética, Yugoslavia o Polonia, los cineastas servían películas de tintes oscuros que anunciaban el resquebrajamiento del sistema comunista. Pero fue en Checoslovaquia donde mejor se reflejó la posibilidad de un cine que manifestaba las ansias de renovación de la sociedad. El socialismo de rostro humano que lideró Alexander Dubcek, encontró en este cine su tarjeta de presentación y credibilidad internacional. Algunos directores, como Jiří Menzel, Ivan Passer, Jan Nemec o Milos Forman buscaron en las vertientes más revolucionarias del humor (ironía, cinismo, absurdo, humor negro...) y del erotismo su forma de confrontar el sistema. Otros apostaron por la experimentación vanguardista (Vera Chytilová con *Las Margaritas*). Con la entrada de los tanques rusos en Praga el 20 de agosto de 1968 se aplastaron definitivamente cualquier intento de liberalización del sistema comunista. Los cineastas también vivieron sus consecuencias. Algunos, como Passer, Forman y Nemec, optaron por el exilio. Éste último todavía tuvo tiempo de recopilar toda la documentación audiovisual sobre la invasión en *Oratorio for Praga* (1968).

Otros decidieron quedarse en su país pero trabajaron con enormes dificultades. Películas significativas de la época estuvieron prohibidas hasta los años noventa: fue el caso de la encantadora *Alondras en el alambre*, de Menzel, a partir de textos de Bohumil Hrabal, o la negra y desquiciada *La broma*, de Jaromil Jireš, inspirada en la novela homónima de Milan Kundera. El cine checo no ha vuelto a vivir una primavera cinematográfica como la de entonces, que también encontró a sus detractores entre los intelectuales marxistas más intransigentes, que quisieron ver en el rostro humano del socialismo una forma de reaccionarismo y contaminación occidental. En *Pravda* (1970), la incursión en la primavera de Praga llevada a cabo por el Grupo Dziga Vertov, se critica directamente a Chytilová y se acusa a los estudiantes que se enfrentaron a los tanques rusos de “*humanitarismo suicida*”. Algunos directores checos nunca se lo perdonaron a Godard.”

Eulália Iglesias. *Cahiers du Cinema España*. Abril 2008, nº11 (p. 19).

Anexo 6

FICHAS DE PELÍCULAS

Slanko v sieti, 1962 (Sol en la Red)

DIRECTOR	Štefan Uher
PRODUCCIÓN	Koliba (Bratislava)
PRODUCTOR	Juraj Červík
DURACIÓN	100 min
PAÍS	Eslovaquia
GUIÓN	Alfonz Bednár. Basado en la novela homónima de Alfonz Bednár.
FOTOGRAFÍA	Stanislav Szomolányi. Blanco y negro.
MÚSICA	Ilja Zeljenka
MONTAJE	Bedřich Voděrka
REPARTO	Marián Bielik (Fajolo), Jana Beláková (Bela), Olga Salagová (Jana), Jana Beláková (Bela Blažejová), Eliška Nosál'ová (mother), Andrej Vandlík (father), Peter Lobotka (son/brother Milo Blažej), Pavel Chrobak (Mechanizátor Blazej), Adam Janco (Stohár Blazej)...
SINOPSIS	El film explora las relaciones amorosas de un joven estudiante y aprendiz a fotógrafo llamado Fajolo. Al llegar el verano, el adolescente abandona su ciudad y marcha a una granja para realizar trabajos voluntarios. Esta situación propicia que tanto Fajolo como su novia comiencen relaciones con otras personas. El film rompe con la estructura clásica del realismo socialista, utiliza la introspección y hace uso de la metáfora y la subjetividad.
PREMIOS	Premio en el festival de Usti.

Konkurs / Concurso (1963). Dos medimetrajes: *Si esas canciones no existieran* y *Concurso*

DIRECTOR	Miloš Forman
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Rudolf Hajek, Milos Bergl
DURACIÓN	79 min.
PAÍS	Checoslovaquia.
GUIÓN	Miloš Forman e Ivan Passer.
FOTOGRAFÍA	Miroslav Ondříček. Blanco y negro.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Karel Cerný
SONIDO	Josef Vlcek, Adolf Böhm
MÚSICA	Jiří Šlitr, Jiří Suchý (" <i>Concurso</i> "), interpretada por la Ferdinand Havlík Orchestra y la Petr Brozek Crystal Band.
MONTAJE	Miroslav Hajek
REPARTO	<p>Primera parte: <i>Si esas canciones no existieran</i> Vladimír Pucholt (el joven de la Banda de Kmoch), Václav Blumentál (el joven de la Banda de los Bomberos), Jan Vostreil (director de orquesta de la Banda de Kmoch), Frantisek Zeman (director de orquesta de la Banda de los Bomberos)...</p> <p>Segunda parte: <i>Concurso</i> Jiří Suchý (El director del jurado del teatro Semafor), Jiří Šlitr (al piano, en las actuaciones de las aspirantes), Vera Kresadlová (aspirante al teatro Semafor), Markéta Krotká (La aspirante que falta al trabajo) Ladislav Jakim: (acompañante de Markéta)...Con la intervención de Petr Brozek, Karel Mares, Frantisek Pokorny, Vladislav Hrabánek y Jiří Planner...</p>
SINOPSIS	<p>Primera parte: <i>Si esas canciones no existieran</i> En la localidad de Kolín, se celebra la competición anual de bandas populares pero los adolescentes checos parecen tener otras inquietudes distintas. Los dos jóvenes protagonistas deciden ausentarse de las orquestas para satisfacer su pasión por las carreras de motos.</p> <p>Segunda parte: <i>Concurso</i> Haciendo un retrato de la juventud checa de los años sesenta, Miloš Forman cuenta la historia de dos jóvenes que acuden a una audición convocada por una compañía teatral. Las dos chicas persiguen un mismo sueño: convertirse en cantantes.</p>

Černý Petr, 1963 (Pedro el negro)

DIRECTOR	Miloš Forman
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Rudolf Hajek
DURACIÓN	79 min.
PAÍS	Checoslovaquia.
GUIÓN	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek (basado en la novela homónima de Jaroslav Papoušek).
FOTOGRAFÍA	Jan Nemecek. Blanco y negro.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Karel Cerný
SONIDO	Adolf Böhm
MÚSICA	Jiří Šlitr
MONTAJE	Miroslav Hajek
REPARTO	Ladislav Jakim (Petr), Pavla Martinkova (Asa), Jan Votrčil (padre), Vladimír Pucholt (Cenda), Pavel Sedlacek (Lada), Zdenek Kulhanek (Zdenek), Frantisek Kosina (encargado del supermercado), Josef Koza (capataz)...
SINOPSIS	Un joven y tímido adolescente checo, Petr, tiene que hacer frente a su monótono trabajo en una tienda de ultramarinos lo que le impide disfrutar de su interés por el fútbol. Al mismo tiempo, las difíciles relaciones que mantiene con su padre y sus primeras experiencias amorosas, marcan la búsqueda de identidad del muchacho
PREMIOS	Premio de la crítica Checoslovaca (1963). Gran Premio en el Festival de Locarno, Suiza (1964). Premio de la Federación italiana de Cine Clubes y del periódico Cinema en el Festival de Venecia. Premio mejor película extranjera por el Great Britain (1965).

Perlicky Na Dne, 1965 (Perlitas en el agua)

(Trad. al inglés: *Pearls in the abyss, Pearls from the depths, pearls on the ground, String of pearls, Little pears on the ground, Pearls of the deep*)

DIRECTOR	Evald Schorm, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš, Věra Chytilová
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov ceskoslovensky film.
PRODUCTOR	František Šandl
DURACIÓN	103 min
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Evald Schorm, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš, Věra Chytilová. Basado en la novela homónima de Bohumil Hrabal.
FOTOGRAFÍA	Jaroslav Kucera. Color.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Oldřich Bosak
SONIDO	Blazej Bernard
MÚSICA	Jiří Šust, Jan Klusák
MONTAJE	Jirina Lukesova, Miloslav Majek
REPARTO	Pavla Marsálková (la madre), Ferdinand Kruta (el padre), Jan Pech, Alois Vachek, Miloš Ctrnáctý (el humorista), František Havel, Josef Hejl, Jan Vasák, Josefa Pecháltová, Zák Václav (el pintor), Ivan Vyskocil (Kosilka), Antonín Pokorný, Vera Mrázková (la casada), Vladimír Boudník, Alžběta Lastovická, Dana Valtová, Karel Jerábek.
SINOPSIS	El film consta de cinco cortometrajes: <i>Smrt pana Baltazara</i> (La muerte del señor Baltasar) Jiří Menzel, <i>Podvodníci</i> (Los impostores) de Jan Němec, <i>Dům radosti</i> (La casa de la alegría) de Evald Schorm, <i>Automat Svet</i> (Autoservicio El mundo, 1965) de Věra Chytilová y <i>Romance</i> (Romance) de Jaromil Jireš.
PREMIOS	Premio FIPRESCI y Premio especial del jurado joven en el XVIII Festival de Locarno. Gran Premio por <i>Romance</i> de Jaromil Jireš en la categoría de ficción en el XII Festival de Oberhausen.

Lásky jedné plavovlásky / Amores de una rubia (1965)

DIRECTOR	Miloš Forman
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Rudolf Hajek
DURACIÓN	75 min.
PAÍS	Checoslovaquia.
GUIÓN	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek e Ivan Passer.
FOTOGRAFÍA	Miroslav Ondříček. Blanco y negro.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Karel Cerný
SONIDO	Adolf Böhm
MÚSICA	Evzen Illin
MONTAJE	Miroslav Hajek
REPARTO	Hana Brejchová (Andula), Vladimír Pucholt (Milda), Vladimír Mensik (Vakovský), Jiří Hruby (Burda), Josef Sebanek (padre) Ivan Kheil (Manas), Milada Jezková (madre,) Josef Kolb (Prkorný), Marie Salacová (Marie), Jana Novaková (Jana), Jarka Crkalová (Jaruska)...
SINOPSIS	Una película sobre la vida actual de las jóvenes, sus problemas y su forma de entender el amor. La historia se desarrolla en un pueblo con una enorme fábrica de zapatos para niños. Seiscientas chicas, contratadas en la fábrica, viven juntas en residencias y comparten sus alegrías y penas. La vida en el pueblo es monótona y las chicas están deseosas de diversión. La protagonista, Andula, conoce en una fiesta a un joven pianista de Praga que le invita a visitarlo. ¿Realmente el chico la quiere? ¿Significará esto un cambio en su vida o simplemente se convertirá en otra desilusión? ⁸⁶
PREMIOS	Premio CIDALC en el XXVI Festival de cine en Venecia (1965). Etoile de cristal, premio de la Academia Francesa. Bambi, premio de la Academia de Alemania Occidental.

⁸⁶ Traducción no literal de (1966) *Le film tchécoslovaque: 1965-66*. Prague, Ceskoslovensk y Filmexport. (Anuarios-Checoslovaquia 1966), p.27.

Obchod na korze / La tienda en la calle mayor (1965)

DIRECTOR	Ján Kadár, Elmar Klos
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Ladislav Hanus
DURACIÓN	128 min.
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Ladislav Grosman, Ján Kadár y Elmar Klos (Basado en la novela homónima de Ladislav Grosman).
FOTOGRAFÍA	Vladimír Novotný. Blanco y negro
DIRECTOR ARTÍSTICO	Karel Skvor
DISEÑO VESTUARIO	Marie Rosenfelderová
SONIDO	Dobroslav Srámek
MÚSICA	Zdenek Liske, interpretado por la Symphony Film Orchestra.
MONTAJE	Jaromír Janáček
REPARTO	Ida Kaminská (Rozalie Lautmann), Jozef Króner (Antonin Brtko), Frantisek Zvarík (Marcus Kolkotsky), Hana Slivková (Evelyna Brtková), Martin Holly (Imro Kuchar) Adám Matejka (Piti Báci), Mikulas Ladizinsky (Marian Peter), Martin Gregor (Jozef Katz, barber), Alojz Kramar (Balko, the bandmaster), Gita Misurová (Andoricová), Frantisek Papp (Andoric), Helena Zvaríková (Rose Kolkotsky), Tibor Vadas, (Tobacconist), Eugen Senaj (Blau, the Jewish relief treasurer)...
SINOPSIS	Anton Brtko (Jozef Króner) es un humilde carpintero que trata de vivir con placidez en una pequeña ciudad eslovaca durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando Markus, su cuñado, le ofrece hacerse cargo de la mercería de la anciana Sra. Lautmann (Ida Kaminská), su vida queda trastocada. Mientras Tono intenta hacer entender a la Sra. Lautmann que queda relegada del negocio por ser judía, surge entre ambos una relación de ternura y comprensión mutua. Las situaciones cómicas en la tienda se suceden mientras la fiebre antisemita se va intensificando en el exterior ⁸⁷ .
PREMIOS	Oscar a la mejor película extranjera (1966). Nominación al Oscar a la mejor actriz protagonista (1967). Nominación a la Palma de Oro en el Festival de Cannes (1965). Premio mención especial a los dos protagonistas en el Festival de Cannes (1965). Nominación a los Globos del Oro a la mejor actriz protagonista (1967). Premio a la mejor película extranjera en el KCFCC Award (Kansas City Film Critics Circle Awards) (1967). Premio a la

⁸⁷ Extracto no literal del DVD *La tienda en la Calle Mayor* editado por Intermedio, 2006.

mejor película extranjera en el NYFCC Award (New York Film Critics Circle Awards) (1967). Premio del público en el Pilsen Film Festival (1968).

Intimní osvětlení / Iluminación íntima (1965)

DIRECTOR	Ivan Passer
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Frantisek Sandr
DURACIÓN	73 min.
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Václav Sasek
FOTOGRAFÍA	Josef Strecha, Miroslav Ondříček. Blanco y negro
DIRECTOR ARTÍSTICA	Karel Cerny
DISEÑO VESTUARIO	Zdena Kadrnozková
SONIDO	Adolf Böhm
MÚSICA	Josef Hart, Oldrich Korte, interpretada por la Symphony and Wind Orchestra, de Tábor.
MONTAJE	Jiřina Lukešová
REPARTO	Karel Blazek (Bambas), Zdenek Bezusek (Petr), Vera Kresadlová (Stepa), Jan Vostrcil (el abuelo), Jaroslava Stedrá (Maruska Vlastimila), Vlková (la abuela), Karel Uhlík (el farmacéutico)...
SINOPSIS	En esta comedia lírica, la acción se sitúa en un pueblo durante una jornada completa. Seis personajes de varias generaciones y diferentes formas de vida conviven a lo largo del día. El encuentro da lugar a conflictos y choques debido a las distintas formas de entender la vida. Y así esta ingeniosa comedia se convierte en un estudio psicológico interesante de las relaciones y deseos de la gente joven del día de hoy ⁸⁸ .
PREMIOS	Premio especial de la Sociedad Nacional de Críticos de cine americana. Premio de la Fundación de Richard y Hilda Rosenthal.

⁸⁸ Traducción de (1966) *Le film tchécoslovaque: 1965-66*. Prague, Ceskoslovensk y Filmexport. (Anuarios-Checoslovaquia 1966), p.20.

Ostre sledované vlaky / Trenes rigurosamente vigilados (1966)

DIRECTOR	Jiří Menzel
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Zdenek Oves
DURACIÓN	93 min.
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Jiří Menzel y Bohumil Hrabal (Basado en la novela homónima de Bohumil Hrabal).
FOTOGRAFÍA	Jaromir Sofr. Blanco y negro
DIRECTOR ARTÍSTICA	Oldřich Bosák
SONIDO	Jiří Pavlík
MÚSICA	Jiří Sust
MONTAJE	Jiřina Lukešová
REPARTO	Vaclav Neckar (Miloš Hrma), Josef Somr (Hubicka), Vlastimil Brodsky (Zedniček), Vladimír Valenta (Jefe de estación), Libuše Havelková (mujer del Jefe de estación); Josef Somr (Hubicka); Alois Vachek (ayudante de estación); Jitka Zelenohorská (telegrafista), Ferdinand Kruta (tío Noneman), Jitka Bendova (Maša), Jiří Menzel (Dr. Brabec)...
SINOPSIS	Tragicomedia que se desarrolla durante la II Guerra Mundial. Milos, siguiendo el ejemplo de su padre, comienza a trabajar en una pequeña estación ferroviaria como aprendiz de controlador. Sus preocupaciones, centradas en la iniciación sexual, se mezclan con las circunstancias propiciadas por la guerra. El joven Milos tendrá que madurar rápidamente y afrontar su primera tarea trascendente.
PREMIOS	Gran Premio en el XV Festival de Mannheim (1966). Oscar a la mejor película de habla extranjera (1967). Gran Premio en el Festival de cine Internacional en Addis Ababa (1967).

Sedmikrásky / Las margaritas (1966)

DIRECTOR	Věra Chytilová
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Rudolf Hajek
DURACIÓN	73 min.
PAÍS	Checoslovaquia.
GUIÓN	Věra Chytilová, Ester Krumbachová, a partir de una historia de Věra Chytilová y Pavel Juráček.
FOTOGRAFÍA	Jaroslav Lucera.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Karen Lier.
DISEÑO DE VESTUARIO	Ester Krumbachová
SONIDO	Ladislav Hausdorf.
MÚSICA	Jiří Sust, Jiří Šlitr.
MONTAJE	Miroslav Hajek.
REPARTO	Jitka Cerhová (Marie I), Ivana Karbanová (Marie II), Jirina Mysková, Josef Koníček, Vaclav Chochola, Oldrich Hora, Jaromir Vomacka...
SINOPSIS	Dos chicas jóvenes concluyen, mientras toman el sol en bikini, que si "en este mundo todo está corrompido, estaremos corrompidas nosotras también". Así se activa el mecanismo que pone en marcha la película: una tras otra, se irán produciendo escenas inconexas en las cuales las dos protagonistas juegan a ser malas con su entorno. La película es crítica con la sociedad contemporánea y con la posición que ocupa la mujer en un mundo dominado por lo masculino ⁸⁹ .
PREMIOS	Nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Premio Chicago por la experimentación.

⁸⁹ Extracto de el DVD Las Margaritas editado por Intermedio, 2006.

O slavnosti a hostech, 1966 (La fiesta y los invitados)

DIRECTOR	Jan Němec
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Carlo Ponti
DURACIÓN	71 min.
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Ester Krumbachová y Jan Němec
FOTOGRAFÍA	Jaromír Sofr. Blanco y negro
DIRECTOR ARTÍSTICA	Oldřich Bosák
SONIDO	Jiří Pavlík
MÚSICA	Karel Mareš
MONTAJE	Miroslav Hájek
REPARTO	Ivan Vyskočil (anfitrión), Jan Klusák (Rudolf), Jiří Němec (Josef), Pavel Bosek (František), Karel Mareš (Karel), Evald Schorm (marido), Jana Pracharova (mujer), Zdena Skvorecka (Eva), Helena Pejšková (Marta), Dana Nemcova (prometida), Antonin Prazak (Antonin)...
SINOPSIS	En esta fábula unos amigos son abordados durante un picnic por un grupo de extraños. Los asaltantes están liderados por un hombre siniestro que tiene un fuerte control sobre sus seguidores. Tras un interrogatorio, los elegidos son invitados a una fiesta en honor de un aristocrático. Comenzará entonces el juego encubierto bajo la solemnidad del banquete.
PREMIOS	Premio de la crítica checoslovaca (1967). Premio del jurado internacional en el XI Festival del cine de Bérgamo.

Hori, ma panenka!, 1967 (¡Al fuego, bomberos!)

DIRECTOR	Miloš Forman
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia), Carlo Ponti Cinematografía (Italia).
PRODUCTOR	Rudolf Hajek
DURACIÓN	71 min.
PAÍS	Checoslovaquia / Italia
GUIÓN	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek e Ivan Passer.
FOTOGRAFÍA	Miroslav Ondříček. Color.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Karel Cerný
SONIDO	Adolf Böhm
MONTAJE	Miroslav Hajek
REPARTO	Jan Vostřil (jefe de bomberos), Josef Sebanek, Josef Valnoha, Frantisek Debelka, Josef Kolb, Josef Jan Stöckl, Vratislav Cermák, Josef Rehorek, Václav Novotný, Frantisek Paska, Stanislav Holubec, Josef Kutálek, Ludva, Frantisek Svet (presidente honorífico del cuerpo de bomberos) Ladislav Adam, Mila Zelena...
SINOPSIS	La brigada de bomberos decide celebrar una gran fiesta con motivo del cumpleaños de su presidente honorífico. Sin embargo, durante el baile nada sale como había sido planeado y en las situaciones que se van produciendo queda patente la ineptitud de la brigada. La alarma de incendios anuncia una catástrofe y los bomberos tratan inútilmente de cumplir con su trabajo. El director hace una ácida alegoría del funcionamiento del país Checo durante el régimen comunista ofreciendo un retrato honesto de la sociedad de la época.
PREMIOS	Nominada al Oscar por mejor película extranjera 1968. Sirena de Plata en el Festival de Sorrento 1969.

Zert, 1968 (La broma)

DIRECTOR	Jaromil Jireš
PRODUCCIÓN	Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia)
PRODUCTOR	Milos Stejskal
DURACIÓN	80 min.
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Milan Kundera, Jaromil Jireš. Basado en la novela homónima de Milan Kundera.
FOTOGRAFÍA	Jan Curík. Blanco y negro
DIRECTOR ARTÍSTICA	Leoš Karen
SONIDO	Adam Kajzar
MÚSICA	Zdenek Pololáník
MONTAJE	Josef Valušiak
REPARTO	Josef Somr (Ludvik Jahn), Jana Dítetová (Helena Zemánková), Ludek Munzar (Pavel Zemanek), Jaroslava Obermaierová (Markéta), Evald Schorm (Kostka) Jaromír Hanzlík (teniente), Jiří Cimický, Emil Haluska...
SINOPSIS	En 1950 Ludvik es expulsado de la universidad y del Partido Comunista al ser denunciado por enviar un mensaje a su novia con un pequeña broma, una ironía políticamente incorrecta. Después de su rehabilitación, con trabajos forzados incluidos y estancia en el ejército, Ludvik tratará de vengarse. Para lograr ese propósito intentará seducir a la mujer de Pavel, uno de sus antiguos amigos que participó en su acusación.
PREMIOS	Premio OCIC en el Festival Internacional de cine de San Sebastián (1969).

Skrivánci Na Niti / Alondras en el alambre (1990, rodada en 1969)

DIRECTOR	Jiří Menzel
PRODUCCIÓN	Karel Kochman, Pavel Juráček y Jaroslav Lucera.
PRODUCTOR	Karel Kochman
DURACIÓN	94 minutos
PAÍS	Checoslovaquia
GUIÓN	Bohumil Hrabal, Jiří Menzel (a partir de los relatos de Hrabal incluidos en el libro <i>Anuncio una casa donde ya no quiero vivir</i>).
FOTOGRAFÍA	Jaromír Sofr. Blanco y negro.
DIRECTOR ARTÍSTICA	Oldrich Bosák
SONIDO	Jiří Sust, Carl Maria von Weber
MONTAJE	Jirita Lukesová
REPARTO	Jitka Zelenohorská (Jitka), Vlastimil Brodský (el profesor de filosofía), Václav Neckár (Pavel), Rudolf Hrusínský (el enlace sindical), Jaroslav Satoranský (el guardia), Vladimír Smeral, Ferdinand Kruta, Frantisek Reháč, Leos Sucharípa, Vladimír Ptáček, Eugen Jegorov, Nada Urbánková, Vera Kresadlová, Vera Ferbasová, Jirina Stepnic...
SINOPSIS	En la ciudad de Kladno y durante los procesos de “rectificación” comunistas de 1950, se da cita un peculiar conjunto de personajes (entre ellos un músico, un profesor de filosofía, un cocinero, un fiscal...) represaliados en un desguace que recicla los signos del antiguo orden para fabricar nuevos tractores y máquinas. Por otra parte, aparecen también una serie de prisioneras condenadas a trabajos forzados por haber intentado huir de las fronteras checoslovacas. En este escenario se producirá la historia de amor entre el joven cocinero Pavel (Václav Neckár) y la prisionera Jitka (Jitka Zelenohorská). ⁹⁰
PREMIOS	Oso de oro y premio FIPRESCI en el Festival de cine de Berlín. Premio Kingfisher en el Festival de Cine de Pilsen.

⁹⁰ Extracto no literal del DVD *Alondras en el alambre* editado por Intermedio, 2006.