



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
Facultad de Filosofía y Letras.
Maestría en Estética y Arte.

**La Nueva Ola de Cine Checoslovaco.
Y la representación fílmica de realidades sociales.**

Presenta: Misael Uzziel Fiesco Martínez.

Asesor de tesis:
Dr. Víctor Gerardo Rivas

Lectores:
Dr. Fernando Huesca Ramón
Dr. Fernando de la Fuente Lora.

Índice.

Introducción.....	3
Cap. 1. La Nueva Ola de cine checoslovaco.	5
Antecedentes.....	8
Definición del movimiento.....	13
<i>La tienda de la calle mayor: fascismo y conciencia nacional en el cine de Kadár y Klos.....</i>	21
Cap. 2. <i>Trenes rigurosamente vigilados</i>: las posibilidades políticas del cine y el problema del realismo.	30
La tradición realista y el cine de Jirí Menzel.....	39
El problema del realismo.....	56
Cap. 3. <i>Las margaritas</i>: el cine vanguardista de Vera Chytilová.	68
Vanguardia y revolución.	93
Conclusiones.	98
Bibliografía.	102

Introducción.

El enérgico y reacio florecimiento del cine checoslovaco de la década de los sesenta ha sido señalado, algunas veces, como un “milagro”. Y es que quizás no hay término más oportuno para describir un movimiento cinematográfico a la luz de una atmósfera estrictamente comunista, en esencia post-estalinista. Contemporánea al surgimiento de los Nuevos Cines a lo largo y ancho de Europa, la llamada Nueva Ola de cine checo, o simplemente *Nová Vlna*, es el resultado cumbre de un esfuerzo por la renovación cultural en la extinta nación soberana. Es, a su vez, una generación de directores que naturalmente compartió la desazón ante la difícil empresa de expresarse a través de cualquier obra artística.

Esta investigación intenta contribuir a la mejor comprensión de uno de los fenómenos cinematográficos de envergadura y sin embargo poco explorados en los estudios estéticos, en principio, de México y Latinoamérica. A través de películas que abordan la vida cotidiana, los conflictos generacionales de una sociedad de postguerra, temáticas juveniles como la rebeldía, problemas morales y sexuales frente a convenciones sociales cambiantes, así como algunos conflictos de identidad en relación con la adopción del propio nacionalismo checo, se analizarán, además de estos elementos temáticos, las características estilísticas, metodológicas y técnicas que confluyeron y contribuyeron en la consolidación del movimiento fílmico en cuestión.

Asimismo, uno de los ejes que articulan este estudio es el seguimiento del contexto histórico —así como el pasado inmediato de Checoslovaquia— como un medio de cultivo para el desarrollo de la Nueva Ola. A tal efecto, interesa descubrir cómo se efectúa la representación del mundo circundante en cada filme revisado: este análisis pretende generar una discusión que gire en torno de las cualidades que el cine posee ante la aparente representación de realidades que nos son proyectadas en un lienzo blanco. De esta manera, se partirá de considerar las formas cinematográficas como síntomas y reflejos de tendencias y preocupaciones de una época y sociedad, a saber, políticamente mediadas.

Con este fin, se planteará que la *Nová Vlna* es un fenómeno multifacético, un movimiento de deconstrucción cinematográfica, de exposición y reflexión de la realidad checa ante la uniformidad estética impuesta por del Realismo Socialista. Del mismo modo, y en tanto que tratamos con un movimiento con bases académicas, como veremos, se

argumentará que las principales influencias estilísticas vienen del dadaísmo, del surrealismo, así como del *Cinéma Vérité* y la *Nouvelle Vague*. Finalmente, y aunque quizás suene contradictorio, se tratará de demostrar que la existencia de un criticismo de corte realista no necesariamente afectó negativamente la imagen del Estado checo, sino que fue el mismo Estado el que permitió “una versión oficial de vanguardia cinematográfica” para tratar de generar una buena imagen para el comunismo en el extranjero, respondiendo a la tesis de que no podría haber experimentación artística bajo una atmósfera estrictamente totalitarista.

Algunas de las preguntas clave para comprender el fenómeno en cuestión son: ¿cuáles son los rasgos característicos, temáticos, estilísticos y técnicos que definen la estética cinematográfica de la *Nova Vlná*? Es decir, ¿cuáles fueron las contribuciones e innovaciones cinematográficas del movimiento? Y, ¿aún es perceptible su legado estilístico? ¿Qué tanto las estructuras burocráticas marcaron el rumbo de la producción fílmica en cuanto a temas y modos de representar? Además, ¿es posible hablar de un cine nacionalista de acuerdo con los aspectos que abordan ciertas películas? Y, ¿existe una identidad grupal dentro del círculo de directores que comprenden el movimiento que refuerce su discurso?

Se debe mencionar que la Nueva Ola de cine checo es un tema que se ha trabajado mayoritariamente en el extranjero. Sin embargo, fue posible disponer de tres importantes referencias bibliográficas que me ayudaron a respaldar el estudio, a saber, *The Czechoslovak New Wave* de Peter Hames, *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties* de Jonathan Owen y *El Nuevo Cine Checo. Revolución cinematográfica en los '60*, Madrid de Cristina Gómez Lucas. Por último, hay que señalar que el análisis se centrará en tres filmes rodados en los escasos años que se mantuvo vigente el movimiento (c. 1963-1968): *La tienda de la calle mayor* (1965) de Ján Kadár y Elmar Klos, *Trenes rigurosamente vigilados* (1966) de Jiří Menzel y *Las margaritas* (1966) de Věra Chytilová. Cada película se expone en un capítulo diferente, en los que, respectivamente: se analiza el contexto histórico y se intenta dar una definición más amplia del movimiento (análisis histórico-político); se genera una discusión entre las posibilidades del cine de representar la realidad al tiempo de considerar cada filme como un dispositivo político (análisis ideológico-crítico), y; se identifican algunas características tomadas de los movimientos vanguardistas antes mencionados (análisis estético-estilístico).

Cap. 1. La Nueva Ola de cine checoslovaco.

Bohemia y Moravia son el centro en más de un sentido: tierras de las primeras revueltas modernas contra la jerarquía opresiva, tierras de elección de la herejía en su sentido primero; elegir libremente, tomar para sí; foros críticos, apresurados tránsitos a lo largo de las etapas dialécticas: barones vencidos por príncipes, príncipes por mercaderes, mercaderes por comisarios, comisarios por ciudadanos herederos de la triple herencia consumada de la modernidad; la rebelión intelectual, la rebelión de la industria y la rebelión nacional.

Carlos Fuentes, *Los 68. París-Praga-México*: 2005: 113.

Existen coyunturas históricas que engendran fenómenos artísticos potencialmente críticos, apostados en la reflexión de determinados asuntos sociales y culturales. Por ejemplo, el cine soviético de la década de 1920, el expresionismo alemán y el neorrealismo italiano son movimientos cinematográficos que, como apunta Andrew Tudor, surgieron de sociedades que habían sufrido un trauma sociocultural drástico y los tres representaron una ruptura estética importante con las tradiciones existentes.¹ La *Nová Vlna* o Nueva Ola de cine checo, en tal sentido, se desarrolló en la década de los sesenta dentro de una Checoslovaquia comunista, en medio de una tensión política y económica constante y con una sociedad bregando por la libertad de expresión que el realismo socialista había absorbido años atrás.

La historia de Checoslovaquia² se compendia en cuatro episodios principales dentro del siglo XX: su creación a partir del desmembramiento de tres regiones del Imperio Austrohúngaro en 1918 tras finalizar la Primera Guerra Mundial: Bohemia, Moravia —es decir, la parte checa de Checoslovaquia que formaba parte desde el siglo XVII del Imperio Austriaco— y Eslovaquia, la parte eslovaca que pertenecía desde el siglo X al Reino de Hungría; su ocupación nazi de 1938 a 1945 y, posteriormente, en su aventura de ser una República Socialista de 1948 —cuando el Partido Comunista dio un golpe de Estado

¹ Tudor, Andre, *Image and influence: Studies in the Sociology of film*, Londres, George Allen & Unwin, 1974, pág. 168, citado en Hames, Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Londres, Wallflower Press, 2005, pág. 4.

² Es fundamental señalar desde un inicio que tanto el nacimiento como el desarrollo de la Nueva Ola checa están íntimamente relacionados con los acontecimientos históricos, sociales y culturales que acontecían en la joven nación. Por motivos de este trabajo me enfocaré solamente en los sucesos que considere significativos para explicar el fenómeno cinematográfico y no intentar, por el contrario, hacer una historia más amplia.

instituyendo un modelo centralizado— hasta su disolución oficialmente en 1993. Dentro del primer episodio se encuentra el antecedente directo para la creación de Checoslovaquia; la formación de la Legión Checoslovaca, un cuerpo de soldados voluntarios checos y eslovacos que pelearon de la mano de la Triple Entente a cambio de su apoyo para la independencia del Imperio Austrohúngaro. En este punto resaltan nombres importantes como el del militar eslovaco Milan Štefánik y el filósofo checo Tomáš Masaryk, quien formó el Consejo Nacional Checoslovaco que más tarde se convertiría en un gobierno provisional ante el progresivo debilitamiento del Imperio del que ya se comenzaban a emancipar. Este diligente proceso independentista fue apoyado por el entonces presidente estadounidense Woodrow Wilson en el décimo de sus *Catorce Puntos* en el que proponía una “Oportunidad para un desarrollo autónomo de los pueblos del Imperio Austrohúngaro.” Así, con la derrota de la Triple Alianza en 1918 se firmó con Austria y Hungría los tratados de Saint-Germain-en-Laye y Trianón, respectivamente, mediante los cuales se desmembraron sus territorios y finalmente surgió la Primera República Checoslovaca liderada por el ya mencionado Tomáš Masaryk (hijo de padre eslovaco y madre checa). Para Eric Hobsbawm la constitución de Checoslovaquia en el proceso de reestructuración de Europa fue un desatino, pues para el historiador británico “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.”³ No obstante, se puede hablar de cierta estabilidad en este primer episodio el cual se fracturó cuando la Alemania nazi invadió y anexionó en 1938 las regiones checas de Bohemia Moravia (los Sudetes), donde se encontraba población germana, aproximadamente el 22% de la población total.⁴ Tan sólo un año después Hitler invadiría el resto del país troceando el territorio. Se creó el Protectorado de Bohemia y Moldavia y el Estado Eslovaco, el primero gobernado directamente por el Estado alemán —aunque Edvard Beneš, el segundo y entonces presidente de Checoslovaquia durante la ocupación nazi formó el Gobierno checoslovaco en el exilio desde Londres— y el segundo bajo el mando de Jozef Tiso, quien adoptaría abiertamente la ideología antisemita nazi durante el régimen del Partido

³ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2014, pág. 41

⁴ Martínez Hoyos, Francisco, “¿Por qué fracasó la Primavera de Praga?” en *La vanguardia*.

Popular Eslovaco de Hlinka.⁵ A este periodo caótico se le ha llamado la Segunda República Checoslovaca y se caracterizó por la hostil germanización a través de la asimilación, deportación y exterminio de miles de checos.⁶

En seguida a la consumación de la Segunda Guerra Mundial y con ella la derrota nazi, los territorios que Checoslovaquia poseía antes de la guerra le fueron devueltos y Beneš volvió a desempeñar el cargo de presidente del país, periodo conocido como la Tercera República. No obstante, en 1946 se celebraron unas elecciones libres en las cuales el Partido Comunista se mostró fortalecido y dos años más tarde ese mismo partido orquestó un golpe de Estado conocido como el Golpe de Praga, también llamado “El febrero victorioso”, en el cual Beneš cedió el poder al líder del mencionado partido, Klement Gottwald.⁷ Así comenzaba el progresivo comunismo en Checoslovaquia, aun fortalecido en 1951 cuando Antonín Novotný tomó el cargo de Secretario General del Comité Central del Partido Comunista y, seis años más tarde, se convertiría ya en presidente de la República Checoslovaca hasta 1968.⁸ Sin embargo, pese a que tras la muerte de Stalin en 1953 y tras el discurso de Nikita Krushev en el XX Congreso del Partido Soviético en 1956 hubo una especie de relajamiento político, Novotný no fue seducido por él y se encargó de reprimir muchos de los intentos reformistas en ámbitos culturales.⁹ No obstante, en 1960 se decretó una nueva constitución que bautizó, formalmente, a Checoslovaquia como una república socialista y con ello “parecía que ya no había tanta necesidad de estricta vigilancia [por parte de la URSS] y, poco a poco, las medidas se relajaron. Comenzaron a criticarse muchas de las pautas del realismo socialista sobre todo por parte de los intelectuales y estudiantes.”¹⁰

El llamado realismo socialista, en relación con lo anterior, puede asimilarse como una política y como un movimiento artístico que emanaba de la Unión Soviética hacia los países

⁵ Fue durante el gobierno de Tisa cuando se llevó al genocidio de la población judía eslovaca, aproximadamente el 83% de la misma. Dawidowics, Lucy, *The war against the jews*, Bantam, 1986, pág. 406.

⁶ En gran medida el responsable de que esto sucediera es el *Stellvertretender Reichsprotektor*, Reinhard Heydrich, también conocido como el “Carnicero de Praga”.

⁷ Esta medida obligó a Checoslovaquia a renunciar al Plan Marshall, que había aceptado en 1947. Grogin, Robert C., *Natural Enemies: The United States and the Soviet Union in the Cold War, 1917-1991*, Lexington Books, 2001.

⁸ Gómez Lucas, Cristina, *El Nuevo Cine Checo. Revolución cinematográfica en los '60*, Madrid, Shangila, 2020, pág. 14.

⁹ Ibid. Pág. 15.

¹⁰ Idem.

que conformaban su bloque de izquierda. La intensión que tuvo como política era la de homogeneizar el gusto estético como medio o factor de unión social a través de cánones impuestos, es decir, pensar en una estandarización artística y en una socialización sobre la base de un mismo patrón uniformador de todo lo diverso.¹¹ León Tolstói en su tratado *¿Qué es el arte?* “exigía, con la misma finalidad de llegar a la igualdad social, la unificación del canon estético de manera que se eliminasen precisamente las cumbres de la jerarquía estética, propagando la generalización del canon popular.”¹² En opinión del teórico checo Jan Mukařovský, el intento de equilibrar el gusto puede producirse “al nivel más alto posible: la norma estética más reciente, y por consiguiente la más alta, debe convertirse en la de todos.”¹³ Las palabras de Tolstói y las de Mukařovský justamente comprenden el error más grande de la política cultural oficial y excluyente de la URSS y de otros países que adoptaron el socialismo; asumir el realismo socialista “como dogma con una intensión monopolizadora del arte, *subordinándolo*, de por siempre, a la intencionalidad política en su uso como criterio deslegitimador de cualquier otra forma de manifestación artística y desacreditando todo arte que no tuviera una clara definición políticamente revolucionaria.”¹⁴ Así, la política del realismo socialista y su predeterminada función estética hacia lo revolucionario e histórico — el cómo *debería* ser— rechazó, segregó e inclusive persiguió otras manifestaciones artísticas que incluían, por ejemplo, la experimentación.

Antecedentes.

Los primeros peldaños de la tradición cinematográfica checa se sitúan a finales del siglo XIX, pocos años más tarde de que el cinematógrafo apareciera en escena y se distribuyera internacionalmente a partir de 1895. Las primeras películas checas fueron realizadas en 1898 pero no fue hasta el período de entreguerras cuando se puede hablar ya de una industria fílmica de entretenimiento, siendo los estudios Kavalírka en la década de 1920 y posteriormente los Barrandov, situados en Praga, en el decenio de 1930, los responsables del desarrollo cinematográfico nacional. El crecimiento a largo plazo más significativos para el

¹¹ Fabelo Corzo, José Ramón, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos”, pág., 35.

¹² Citado en Fabelo, “Nuevas tesis...”, pág. 34.

¹³ Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 74.

¹⁴ Fabelo Corzo, “Nuevas tesis...”, *ob. cit.*, pág. 36.

cine checoslovaco surgió del movimiento *Devětsil*: “dedicado a la revolución en el arte, la vida y la política, el *Devětsil* se vinculó al Partido Comunista, defendió el trabajo de una naturaleza conscientemente vanguardista e intentó promover el cine como una forma de arte.”¹⁵ Algunas de las figuras más importantes asociadas a dicho movimiento fueron el crítico y arquitecto Karel Teige, el poeta Vítězslav Nezval, el novelista Vladislav Vančura y el cineasta Martin Frič. Nezval escribió el guion de diferentes películas, entre las que destaca *De sábado a domingo* (1931) de Gustav Machatý. Vančura, por su parte, dirigió cinco películas, siendo *Before the finals* (1932) quizás su filme más reconocido y Frič quien además de haber rodado más de cien películas entre 1929 y 1968, destaca por haber sido un formador de directores posteriores como Jiří Voskovec y Jan Werish. La importancia de estos cineastas mencionados resalta cuando notamos que diversas películas propiamente de la Nueva Ola checa están basadas en la obra de escritores del *Devětsil*: *Marketa Lazarová* (1967) de František Vlácil es una adaptación de la novela homónima de Vančura, de la misma manera que *Un verano caprichoso* (1968) de Jirí Menzel. Finalmente, *Valerie y su semana de las maravillas* (1970) es, asimismo, la puesta en escena de la novela homónima de Nezval. Así, si bien la cinematografía de la década de 1920 en Checoslovaquia apenas está estudiada por críticos e historiadores no checos o eslovacos, en el siguiente decenio aparecería la primera película checa que se haría de una reputación internacional, *Éxtasis* (1932) del ya citado Gustav Machatý, quien fuera asistente de D. W. Griffith y Erich von Stroheim en Hollywood años atrás y cuya película en cuestión se exhibiría en el Festival de cine de Venecia en la edición de 1934. *Éxtasis* es una película que centra su atención en las necesidades sexuales de las mujeres; el personaje principal es interpretado por Hedy Lamarr, una joven recién casada con un marido desganado que la ignora tanto personal como sexualmente. Al poco tiempo ella huye y se dirige al campo, donde se convierte en la amante de un capataz. Cuando su marido la busca es demasiado tarde. Durante un tiempo vive amenazada de muerte, pero es su marido quien finalmente se suicida. “La película es una celebración visual de la sexualidad y lo físico”¹⁶, con poco más que ofrecer más allá de los innovadores desnudos y escenas acompañadas de sensualidad. *Éxtasis*, así como dos películas anteriores de Machatý,

¹⁵ Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Londres, Wallflower Press, 2005, pág. 9.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 11.

Erotikon (1929) y *De sábado a domingo* (1931), se consideran una trilogía en la que se examinan las relaciones entre hombres y mujeres.

En suma, hay por lo menos tres directores más que son significativamente influyentes para el desarrollo del cine checo, a saber: Karl Anton con la primera película sonora checa, *La horca de Tonka* (1930); Josef Rovenský con *El río* (1933), tal vez la introducción al cine poético/lírico y; Alexander Hammid, uno de los pioneros del cine independiente y de vanguardia, algunas veces en formato documental o con cortometrajes, con filmes como *El castillo de Praga* (1932), en el que intenta encontrar una relación entre la forma arquitectónica y la música.¹⁷

Ahora bien, dando un pequeño salto en la historia, es fundamental señalar que existen por lo menos tres antecedentes directos, además del contexto político, para la conformación de la Nueva Ola checa: la nacionalización de la industria cinematográfica, la creación de la FAMU y La Primera Ola. El decreto para nacionalizar la industria fílmica se firmó en agosto de 1945 y con él se comenzaron a rodar películas como *La huelga* (1947) de Karel Steklý, *La frontera robada* (1947) de Jiří Weiss, *Un largo viaje* (1949) de Alfréd Radok, entre otras, con un claro compromiso socialista, así como de una fuerte orientación política. No obstante, los primeros años de la Checoslovaquia comunista fueron contemporáneos del rígido y centralizado periodo estalinista, lo que se vio reflejado en el número de películas producidas; 22 en 1950, nueve en 1951 y una docena entre 1952 y 1953.¹⁸ De esta manera, uno de los fenómenos que se produjo fue un creciente rodaje de películas animadas en la década de 1950 ya que “hubo menos presión ideológica externa en este campo.”¹⁹ Para Gómez Lucas se puede ver en el cine de animación que en determinadas ocasiones “una industria de cine en manos del Estado era la única forma de mantener económicamente determinadas producciones [ya que] no depender del éxito en taquilla fomenta la experimentación, el creador no se ve limitado por restricciones comerciales y los resultados suelen alcanzar una

¹⁷ Hammid, quien también fuese director de cámara y editor, continuó su carrera en los Estados Unidos y, junto con su entonces esposa Maya Deren, co-dirigiría metrajes surrealistas como el ya clásico *Meshes of the afternoon* (1943).

¹⁸ *Ibidem.*, pág. 27.

¹⁹ *Idem.* Dos de los mayores representantes de este fenómeno fueron Jiří Trnka y Karel Zeman, quienes trabajaban con marionetas. Cfr. García Cabezas, Ana Rosa, *El stop-motion checo entre 1945 y 1989. La producción estatalizada en la época comunista*, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

mayor calidad artística.”²⁰ Por otro lado, las industrias nacionalizadas de los estados comunistas trajeron sus propias complicaciones: inclusive en la era más liberal de la década de 1960 (si es que puede llamarse de ese modo), los cineastas checoslovacos estaban a merced de preocupaciones políticas, es decir, de burócratas culturalmente conservadores

De la mano con la nacionalización de la industria fílmica, otro proyecto llevado a cabo por el gobierno checo fue la creación de la Facultad de cine y televisión (FAMU) de la Academia de Artes Escénicas de Praga en 1946, cuya contribución a la Nueva Ola es significativa pues en ella se formaría una buena parte de los directores protagonistas. La escuela se organizaba alrededor de siete departamentos: guion, dirección (incluía la edición), fotografía, documental y reportajes, técnicas (incluyendo música y sonido), producción y teoría (comprendiendo historia y crítica del cine).²¹ Hay, a su vez, dos factores clave por los que se caracterizó la FAMU: el primero es que la facultad puso en contacto directo a los estudiantes con directores y escritores destacados. Entre los directores ya consolidados que daban clases estaba Otakar Vávra — para algunos, padre de la cinematografía checa—, Václav Krška y Václav Wasserman, quienes trabajaron con los posteriormente reconocidos Věra Chytilová, Jan Němec y Elmar Klos, respectivamente. Milan Kundera, como escritor y profesor, por ejemplo, también influyó bastante en la obra de Miloš Forman. De esta manera, nos cuenta Ballester, “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*”,²² es decir, la combinación de la realidad con la metáfora visual que solían utilizar directores vanguardistas checos como Martin Frič y Jiří Weiss en el periodo de entreguerras. El segundo factor importante es que los estudiantes tenían acceso a películas del extranjero puesto que “las importaciones fílmicas permanecían en Praga durante unos días, tiempo suficiente para pasarlas en la FAMU, independientemente de que luego fueran distribuidas o no en el país.”²³ Dicho de otra manera, los estudiantes, privilegiadamente, podían disfrutar el espectáculo cinematográfico internacional. La importancia de la FAMU deriva, entonces, en que aglomeró en sus aulas a un grupo de

²⁰ Gómez Lucas, *ob. cit.*, pág. 31.

²¹ Hames, *ob. cit.*, pág. 28

²² Ballester, César, *Miloš Forman*, Madrid, Cátedra, 2007, citado en Gómez, *op cit.*, pág. 35.

²³ *Idem*.

personas entusiasmadas y comprometidas en alterar la producción artística dentro de una época gradualmente favorable.

La Primera Ola, por último, Peter Hames la define como “aquel grupo de directores que prepararon el camino para los desarrollos de la década de 1960 a través de rupturas temáticas o formales con las convenciones del realismo socialista,”²⁴ esto es, parte de la primera generación de graduados de la FAMU: Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, Jaroslav Kučera, Peter Solan y Štefan Uher. Aunque el grupo también estaba conformado por directores y fotógrafos que no pertenecieron a la academia, resaltan nombres como Ján Kadár, Ladislav Helge, entre otros. Desde la Primera Ola hasta la década de los sesenta podemos observar que el cine checo no se constituyó por medio de generaciones, sino por un sentido común artístico que trabajaba en contra de la ortodoxia preponderante que se irradiaba desde Moscú. Uno de los principales cambios que se realizó en películas como *Un romance de Zizkov* (1958) y *Cinco entre un millón* (1959) de Zbyněk Brynych, fue que el colectivo dejó de ser el protagonista y ahora cobraba relevancia el pequeño individuo no idealizado por el Estado. Sin embargo, el gobierno checo no descuidó la industria cinematográfica y la censura no se hizo esperar. La mayor de las represiones, cuenta Gómez Lucas, “tuvo lugar durante la Conferencia sobre cine checo y eslovaco celebrada en Banská Bystrica en 1959 [donde] se prohibieron la mayoría de los filmes críticos que se habían realizado durante los años previos y se cambió la dirección en los principales estudios de cine (Barrandov).”²⁵ De esta manera, la tentativa reformista de la denominada Primera Ola se desarticuló, pero no sin dejar rastros para que en el futuro panorama cultural se siguieran desafiando las pautas estéticas del socialismo real. En realidad, las temáticas y los estilos que se desarrollaron en la década de los cincuenta se superponen y coinciden con las primeras obras de la Nová Vlna. El mejor ejemplo de lo anterior es quizás *La tienda de la calle mayor* (1965) de Elmar Klos y Ján Kadár, el primero estudió en la FAMU, pero el segundo no, y ambos crearon, como se verá más adelante, una de las obras más representativas del movimiento. Finalmente, no se puede dejar de lado una de las obras constitutivas del cine checo de principios de los años sesenta, *Sol en la red* (1962) de Štefan Uher, una considerable

²⁴ Hames, *op cit.*, pág. 29

²⁵ Gómez Lucas, *ob. cit.*, pág. 54. Tres de las películas que especialmente fueron prohibidas son *Tres deseos* (1958) de Kadár y Klos, *Hic sunt leones* (1958) de Václav Krška y *El final de la hechicería* (1957) de Ján Roháč y Vladimír Svitáček.

influencia de películas venideras y tal vez el punto de arranque de la Nueva Ola. La película, basada en tres cuentos de Alfonz Bednár, *La contribución de Fajolo*, *El día del pontón* y *Golden Gate*, y quien también participara en la elaboración del guion, aborda una serie de temas sociales como la distancia entre padres e hijos, la infidelidad, las relaciones entre adolescentes, el suicidio, entre otros temas que, no obstante, no se resuelven de manera positiva. La novedad en el entorno urbano y la sutil introducción a discutir tabúes sociales y políticos no pasan desapercibidos por la cinta de Uher, quien rompería nuevamente el estilo tradicional y abriría el espacio cinematográfico checo a más oportunidades de diferentes directores. De hecho, los temas abordados tienen una relación significativa con una obra posterior, que también se verá próximamente, con *Trenes rigurosamente vigilados* (1966) de Jirí Menzel.

Definición del movimiento.

Terry Lovell se ha referido al concepto de “movimiento” como algo “intencional”, y lo relaciona con otros conceptos sociopolíticos como “revolución” y “cambio”.²⁶ De esta manera, considerar la Nueva Ola de cine checo como un movimiento implica ver el fenómeno cinematográfico como una acción consciente, colectiva y con objetivos por parte de los directores que lo constituyen y, de este modo, intentar proporcionar una cultura más satisfactoria. En contraste, por ejemplo, “revolución” enfatiza más el logro — de un conjunto de cambios en estructuras sociales, políticas, etc.— que la intencionalidad, es decir, en teoría no habría revoluciones fallidas, pero sí movimientos fracasados o malogrados. No obstante, una revolución usualmente también puede ser considerada como el resultado de movimientos, tanto heterogéneos como opuestos en objetivos e intereses. En tal sentido, se podría decir que rara vez ocurre que el cambio revolucionario coincida con dichos objetivos e intereses de un solo movimiento. En resumidas cuentas, para Lovell un movimiento tiene como objetivo prevenir o inducir el cambio social. Ahora bien, el término 'nueva ola' era una etiqueta periodística conveniente, probablemente originada en l'Express —un semanario francés fundado en 1953 como suplemento del periódico económico liberal Les Echos—, utilizada “como reconocimiento de que el cine francés estaba experimentando cambios

²⁶ Lovell, Terry, “Sociology and the cinema” en *Screen*, vol. 12, primavera, 1971, pág. 19.

rápidos en varios frentes, más que para referirse a un fenómeno unitario bien definido,”²⁷ aludiendo a que aproximadamente entre 1958 y 1961 un buen número de directores jóvenes franceses realizaron sus óperas primas, un fenómeno inusual en ese entonces. Sin embargo, Lovell argumenta que sólo una parte de la *Nouvelle vague* puede llamarse movimiento: el núcleo de críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* que se habían convertido en directores; Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer y Doniol-Valcroze. Por otro lado, Lovell identifica dos grupos más, uno de izquierda en el que se encuentran Resnais, Marker y Varda, y el de Malle, Demy y Vadim, directores que individualmente considera muy distintos al resto. Sin meterme detalles y sólo para continuar con el ejemplo, si bien la *Nouvelle vague* revitalizó el cine francés anunciando innovaciones de estilo y temas y “lo actualizó como una forma de arte autónoma”, para Lovell

falló, a un nivel más parroquial, en cambiar la estructura de la industria cinematográfica francesa. Como resultado, los controles eran, en todo caso, más estrictos que antes. Los requisitos de capital iniciales, por ejemplo, para hacer una película se elevaron desproporcionadamente al aumento de los costos. Se hicieron más estrictos los requisitos sindicales. El resultado neto en este frente fue simplemente que una generación de cineastas pudo abrirse camino en una industria moribunda. En el proceso, no han facilitado la tarea a las generaciones futuras. Quizás era demasiado esperar que hicieran. Porque institucionalizar la creatividad no es imposible, como demuestra la organización social de la ciencia. Sin embargo, en una forma de arte tan necesariamente en mayúsculas como el cine, seguramente es sumamente difícil.

Por su parte, y a pesar de que no encontramos un manifiesto —a diferencia de, por ejemplo, el Nuevo Cine Alemán que supuso su nacimiento a través del Manifiesto de Oberhausen el 28 de febrero de 1962, firmado por un grupo de veintiséis realizadores, entre los que destacan Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, entre otros y a quienes más tarde se unirían los ahora reconocidos W. Fassbinder, W. Herzog y W. Wenders. A partir del

²⁷ Ibidem, pág. 20.

manifiesto, los directores acentuaban la necesidad de una renovación cinematográfica, tanto en la ejecución como en el modo de ver, subrayando la manera en que el cine se relacionaba con el pasado reciente alemán y sus nuevos públicos— y que, como veremos, haya una variedad de enfoques estéticos, los directores de la Nueva Ola checa “estaban claramente unidos en su rechazo por las restricciones del realismo socialista y deseaban crear una cultura más satisfactoria.”²⁸ Para Peter Hames la Nueva Ola checa puede considerarse como una “ola de revitalización” que se desarrolló gradualmente dentro de una cultura socialista. En tal sentido, Milan Kundera argumentó que

Nuestra industria cinematográfica nacionalizada ha liberado al cine de los lazos de la comercialización y las ganancias que obstaculizan el arte cinematográfico en todo el mundo. Si nuestro socialismo es capaz de tomar conciencia de sí mismo, conviene fomentar este crecimiento y velar por la libertad conquistada por los jóvenes cineastas, porque esta libertad es motivo de honor y orgullo.²⁹

De esta manera, cuando se refiere a la Nueva Ola checa — algunas veces también conocida como “Milagro de cine checo”— se suele aludir a aquellos directores quienes rodaron sus primeras películas a principios de los sesenta: Miloš Forman, Věra Chytilová y Jaromil Jireš, directores que poco a poco se fueron incluyendo; Jirí Menzel, Juraj Herz, Jan Němec, Ivan Passer, entre otros, y aquellos quienes se incorporaron al movimiento habiendo ya hecho cine desde años atrás. Es por ello por lo que no intentaré colocar sobre la mesa una fecha definitiva sobre el inicio del movimiento, el cual vislumbro como un acontecimiento colectivo a consecuencia de la producción de filmes que se estructuran sobre propósitos y finalidades comunes. Tampoco considero a la Nueva Ola checa como un fenómeno generacional, sino como un movimiento que acumuló experiencia, conocimientos, así como de un entusiasmo enardecido por hacer un cine crítico y astuto, ante las posibilidades de censura, a fin de renovar la cinematografía nacional. En palabras de Sánchez Noriega

La *Nová Vlna* agrupa a cineastas que quieren hacer un cine más personal y al margen de las estructuras burocráticas. Se caracteriza por

²⁸ Hames, *ob. cit.*, pág. 4.

²⁹ Milan Kundera, entrevista en Liehm, 1973, citado en Hames, pág. 6.

la contestación frente al sistema establecido, la apología de 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.³⁰

De una manera bastante similar es cómo Fran Benavente y Santiago Fillol se refieren sobre la Nueva Ola checa:

[...] 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 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 agujerar el relato, deshilar la narración, impugnar la tradición y situarse en la ley.³¹

En tal contexto, la inquietud por la forma no significa que la Nueva Ola desatendiera las prácticas representativas de las vanguardias y su función directamente crítica. Una vez que el realismo socialista dejó de imponerse como el único modelo estético permisible en los primeros años de los sesenta, la cuestión de cómo representar mejor la realidad contemporánea y el significado mismo, inclusive, de lo que constituye el "realismo", se debatió en las películas en sí. Un componente de este cambio estético fue la tendencia hacia una mayor apertura narrativa e interpretativa. Por ejemplo, *¡Al fuego, bomberos!* (1967) de Miloš Forman nos presenta múltiples lugares de acción que nos posibilitan a seleccionar nuestros diferentes sucesos y objetos de atención. Esta tendencia hacia la indeterminación hace a las películas ser "obras abiertas".³² La ambigüedad de este tipo de películas es

³⁰ Sánchez Noriega, J. L., *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2003, pág. 469, citado en Gómez, *op cit.*, pág. 57.

³¹ *Ibidem*, pág. 63

³² Umberto Eco propone el concepto de "obra abierta" para delinear una nueva dialéctica entre obras artísticas e intérpretes, obras que se presentan "no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras 'abiertas' que son llevadas a su término por

desagradable e incómoda para el realismo socialista, donde el anhelo de manipular los pensamientos y sentimientos del espectador de una manera en particular se ve amenazado, entre otras cosas, por la persuasión ideológica acompañada por la inserción diversos puntos de vista sobre uno o varios temas. De esta manera, las obras abiertas en el Nuevo Cine checo cambiaron lo convencional: crearon una relación colaborativa entre el director y el espectador al no reducir la obra a un solo entendimiento o interpretación. Por otro lado, un segundo componente del cambio de estilo fue la mayor autoconciencia estética que se combina con el reemergente Estructuralismo de Praga.³³ Dicho movimiento se fundó en la noción del lenguaje como un sistema de signos, realizando detallados análisis formales a obras literarias. Así, para Jonathan Owen, el énfasis en la forma y la concepción de la obra de arte como una estructura específica, una realidad en sí misma, seguramente tuvo una influencia, aunque distante, en el "ala" formalista de la Nueva Ola (Věra Chytilová, Jan Němec, Jaromil Jireš, etc.).³⁴ Quizás aún más cercanamente importante es el principio del Estructuralismo de Praga, heredado de los formalistas rusos, de desfamiliarización o extrañamiento: el principio de que la especificidad, el valor del arte, consiste en su énfasis en la materialidad del "lenguaje" que es capaz de hacer extraño el medio de expresión.

En la Nueva Ola checa las representaciones críticas más perspicaces se logran mediante analogías más que a través de una descripción abiertamente literal. Una forma absurda de criticar, por ejemplo, puede ofrecer algo más profundo de lo que se puede pensar: en lugar de tratar de representar la realidad de un modo disfrazado, se trata de jugar con la irracionalidad, entre otras cosas, de los personajes y sus acciones. Dicha crítica adopta una lógica similar a lo que Slavoj Žižek describe como un proceso de *doble reflexión*, donde una imagen aparentemente "invertida" de la realidad actúa intencionalmente para revelar lo "invertido."³⁵ Lo anterior forma parte de lo que Jonathan Owen describe como el aspecto más significativo dentro del compromiso de los directores de la Nueva Ola, a saber, su acercamiento a la subjetividad promoviendo una visión de la identidad humana radicalmente

el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente." Eco, Umberto, *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta, 1992, pág. 33.

³³ Owen, Jonathan, *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties*, Estados Unidos, Berghahn Books, 2011, pág. 29.

³⁴ *Ibidem*, pág. 17

³⁵ *Cfr* Žižek, Slavoj, *For they know not what they do: Enjoyment as a Political Factor*, London, Verso, 1991, pág. 11.

opuesta a la ideología oficial. En películas como *Trenes rigurosamente vigilados*, la ironía y el aparente escepticismo ideológico se funden dentro de una narrativa no optimista en la que subjetividad del personaje principal, joven e inestable, entra en contacto con aspectos existencialistas que el espectador debe descifrar a través de la sátira y lo absurdo. Finalmente, la forma cinematográfica de reforzar lo anterior se aprecia en el uso de planos que intensifiquen la individualidad: con la ausencia del plano maestro y el empleo del plano subjetivo, donde la cámara nos muestra lo que teóricamente ve el sujeto intentando mantener al espectador en la piel del personaje. Esta diferencia en el uso de planos tiene consecuencias importantes, en palabras de Ballester,

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.³⁶

En este aspecto, se podría llegar a pensar que el cine sirvió como un medio para compensar la escasez de libertad en la propia sociedad checa. Dicho de otro modo, ver en el cine la oportunidad de representar las imperfecciones y carencias del régimen en el que se vivía. Nada descabellado, por cierto. Sin embargo, los burócratas comunistas no siempre se mostraron adversos cuando veían, inteligentemente, en una película el éxito comercial y, por ende, los intereses económicos salían a flote. Esto es, fue el mismo éxito que las películas checas (experimentales o no) disfrutaron con públicos internacionales —en la década en cuestión se obtuvieron 26 premios por largometrajes y 41 por cortometrajes en festivales internacionales. Entre las películas que destacan está *La tienda de la calle mayor* por ganar un Oscar por mejor película extranjera en 1965 y *Trenes rigurosamente vigilados* dos años después en la misma categoría— las que las hizo tolerables para las autoridades porque ellas también se ganaban un aplauso. Inclusive el mismo Miloš Forman describe en su autobiografía la variación que se produjo en las actitudes oficiales una vez que alguna

³⁶ Ballester, César, *Miloš...*, citado en Gómez, *ob. cit.*, pág. 72.

película ganaba algún prestigioso premio en el extranjero.³⁷ Michal Bregant describe la Nueva Ola checa como “una versión oficial de la vanguardia, fomentada como un medio para ganar una buena imagen para el comunismo checoslovaco en el extranjero,” y más adelante agrega que “el estado necesitaba una representación positiva en el exterior y el llamado cine joven de los años sesenta, que obtuvo una acogida excepcionalmente positiva en todo el mundo, se utilizó como prueba de la base liberal de la política cultural comunista.”³⁸ Bregan, así, reconoce las películas de la Nueva Ola no como alternativa de la corriente dominante comunista, sino como parte de ella rayando los límites de lo permitido. Es decir, la supremacía comunista se manifestó en crear y contener su propia oposición artística y por ello la Nueva Ola no alcanzó un carácter de “alternativa cultural”, lo que hace pensar en la idea de que la legitimidad del sistema de dominación no provenía principalmente de la imposición y la prohibición, sino más bien de un conjunto de mediaciones generadas por mecanismos resistentes a ciertas críticas.

Tristemente, las políticas de la Guerra Fría intervinieron en Checoslovaquia antes de que la Nueva Ola continuara proclamándose. El 20 de agosto de 1968 la Unión Soviética y otros miembros del Pacto de Varsovia invadieron el país como consecuencia de los intentos reformistas de Alexander Dubček, el entonces Primer Secretario del Partido Comunista Checoslovaco. Dubček, en la llamada Primavera de Praga, intentó otorgarles derechos adicionales a los ciudadanos checos en un acto de descentralización del poder, así como de democratización del país. El relajamiento en las normas también incluía a los medios de comunicación y, con ello, una mayor libertad de expresión. No obstante, una vez que se interrumpió con tanques el país, los principales líderes checos fueron arrestados y enviados a la URSS, donde los obligaron a firmar el Protocolo de Moscú, en el cual se estipulaba que Checoslovaquia regresaría a las políticas de línea dura. De esa forma, Checoslovaquia entró en un período de “normalización” en el cual se intentó restaurar valores políticos que se habían perdido con el gobierno de Dubček, al que reemplazaría Gustáv Husák, quien revirtió todas las reformas que considerara tenían principios liberales. Es en este contexto en el que la gran mayoría de los autores consultados marcan el fin de la Nueva Ola checa, ya que los años siguientes se caracterizaron por una censura cultural mayor. Karel Pryn sostiene que la

³⁷ Cfr. Forman, Miloš y Jan Novák, *Turnaround: A memory*, London, Faber, 1994.

³⁸ Citado en Owen, *ob. cit.*, pág. 12.

invasión incitó al cineasta al desafío y que películas posteriores comprendieron una "demostración consciente de una negativa a ceder"³⁹ refiriéndose a películas como *Alondras en un hilo* (1969) de Jirí Menzel. Sin embargo, la llamada normalización se propagó oficialmente a la industria cinematográfica en 1970, archivando y prohibiendo películas que se habían realizado en la década anterior, obligando así a diversos directores a emigrar a otros países desintegrando el movimiento.

En suma, más que otra cosa, la nueva ola de cine checo fue producto de su época, de la situación política y cultural en que la ya extinta nación se hallaba y, en retrospectiva, “se puede ver que las reformas de la década de 1960 fueron el resultado de un retorno a las tradiciones que habían permanecido latentes durante el período estalinista.”⁴⁰ En tal sentido, la desestalinización que ya se había comenzado a gestar desde mediados del decenio anterior, tuvo consecuencias espontáneas en el ámbito de la cultura, en el florecimiento de las ideas, así como en el empeño por las artes, particularmente en el cine y la literatura. Hames se refiere a lo anterior en sentido de que

Antes de la década de 1960, [las artes] tomaron la convicción de decir la verdad sobre la vida cotidiana dentro de las convenciones narrativas tradicionales o enfatizar lo poético: cualidades formales de la tradición fotográfica lírica y desarrollos que en sí mismos no parecerían intrínsecamente subversivos. Es notable que, incluso con la mayor libertad proporcionada en la década de 1960, los directores que realizaron su aprendizaje en la década de 1950 no cambiaron radicalmente su enfoque o sus métodos.⁴¹

Una vez que se quitó la tapa sobre Checoslovaquia, la energía reprimida ahí guardada tenía que encontrar expresión. Así, la Nueva Ola de cine checo, como fenómeno de época, es equivalente a desarrollos cinematográficos similares en Europa Occidental porque, en principio, era completamente natural que tanto los nuevos directores como algunos ya con cintas rodadas estuvieran más influenciados por las rupturas radicales con la tradición

³⁹ Citado en Hames, ob. cit., pág. 240.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 20.

⁴¹ *Idem*.

característica del cine francés e italiano contemporáneo e inclusive con el cine británico que trataban de enfatizar los problemas de la vida diaria.

La tienda de la calle mayor: fascismo y conciencia nacional en el cine de Kadár y Klos.

Como se pudo observar anteriormente, el cine producido durante la denominada Nueva Ola de cine checo ha tratado de representar cada una de las etapas de la historia de Checoslovaquia, prestando peculiar atención a las traumáticas cuestiones de la soberanía, identidad e integración nacional, problemas domésticos que invariablemente tuvieron implicaciones políticas. Ján Kadár y Elmar Klos en *La tienda de la calle mayor* (1965), su séptima colaboración, por cierto, intentan dar sentido al mundo hostil desde la ambivalencia moral y el escepticismo ideológico de Tono Brtko (Jozef Kroner), el personaje principal de este filme que se desarrolla en las vísperas de 1942 en un pueblo eslovaco —cuando Eslovaquia se había convertido en un Estado separado de la pretérita Checoslovaquia y había acogido la ideología nazi durante el régimen del Partido Popular Eslovaco de Andrej Hlinka, un gobierno que adoptó la política rigurosa antisemita y cuyas leyes paulatinamente llevarían al genocidio de la población judía eslovaca—. Es importante señalar, en ese sentido, que hablar de Checoslovaquia es referirse a un Estado multinacional comprendido principalmente por dos pueblos: los checos y los eslavos, así como de minorías germanas, polacas y húngaras. En resumen, estos diversos pueblos tuvieron siempre una influencia en el país y una apetencia contante en capitanear en el cuadrilátero.

Las primeras imágenes de *La tienda de la calle mayor* justamente muestran un pueblo eslovaco donde la cotidianidad no parece verse interrumpida por los efectos de la ocupación y quehacer nazi en medio de la Segunda Guerra Mundial. La música de una pequeña banda que toca en un parque acompaña dichosamente la atmósfera de una sociedad boyante, aparentemente satisfecha y complacida por la situación conveniente hacia todo aquel que se identifique como ario o, en su defecto, como no judío. Estas primeras imágenes también comienzan a exhibir y a señalar los valores negativos humanos que se examinan a lo largo del filme: la injusticia, la intolerancia y, posteriormente, la cobardía, la codicia, el egoísmo y la traición. Esta nimiedad también es visible en Brtko, quien perdona despreocupadamente alegre ganando insuficiente dinero siendo carpintero y, sin embargo, observa con ironía y

desprecio a los simpatizantes de los nazis que tratan de imponer una nueva disciplina sobre la comunidad y quienes, por si fuera poco, construyen un monumento de madera en honor a Hitler en el centro del pueblo, tarea en la que se niega a participar por considerarla una estupidez —aunque, en realidad, el trabajo le fue denegado por Markus, su cuñado—. Brtko, por otro lado, se muestra fastidiado por los constantes ataques de su esposa que le recuerdan su inestable condición económica y quien también le reclama que no es capaz de acercarse a Markus, de quien podría sacar provecho por el hecho de estar bien posicionado en el partido nazi, pero con quien está resentido por algún problema de herencia familiar. En una escena de discusión, la esposa de Brtko lo cuestiona al decirle “¿qué pasa, te enfermaría usar el saludo fascista? ¿Se te dormiría el brazo por levantarlo en saludo? Todos los demás son más listos que tú.” De este modo, la idea de posesión de características identitarias o de atributos semejantes desde un entendimiento político transitorio, como lo fue el nazismo, se contrapone con una rescindida conciencia colectiva, a saber, nacionalista o, en su defecto, de posición moral y de clase. Es decir, en la cinta existe una aparente predilección por la solidez económica y el estatus social elevado vinculado con transigir la propiedad ajena a costa del sometimiento a una ideología externa, de la cual no hay mayor interés o curiosidad por entender, siempre y cuando se pueda lucrar con ella.

Lo anterior puede verse reflejado en un dialogo más, posterior al momento en que el cuñado de Brtko le ofrece la administración de un negocio de mercería cuya dueña, una anciana judía, es despojada de sus posesiones debido a que las nuevas leyes antisemitas les prohíben a los judíos tener negocios propios. Markus, persuadiendo a Brtko, le comenta que “Somos una familia y si no nos enriquecemos ahora, como Dios y el Führer quieren que hagamos, ¡jamás lo haremos! Esto es servir a la patria. ¡Recuérdalo!”. Poco después Markus vuelve a aludir a asuntos económicos al decir, “Bien... pues bebamos como lo hacían nuestros padres. Pero me imagino que no tenían mucho dinero. Eran pobres, pero nosotros somos ricos ¡y lo seremos aún más!” Así, gradualmente se continúa desarrollando la idea de un colectivo imaginario de pertenecer y defender a una nueva patria a través de la elevación simbólica de características intrínsecas basadas en la etnicidad y el colectivismo —siempre teniendo en cuenta el provecho económico que ello representa—, fomentando la percepción, asimismo, de que se tiene una labor en común: la de exterminar a los judíos. No obstante, Kadár y Klos crean una confrontación satírica en el transcurso de esta misma secuencia,

cuando Brtko, alcoholizado al igual que su esposa y cuñados, comienza a imitar los discursos de Hitler; una actuación que genera regocijo al inicio pero que finalmente es respondida con constantes “¡*Seig heil!*”. Esta escena —produce, en principio, cierto titubeo en el espectador al hacerle cuestionar si lo que estimula e impulsa a los protagonistas es la adopción de una nueva ideología o es simplemente el querer gozar un ascenso social. Inclusive, se pone de manifiesto una aparente diferencia de clases entre ambas familias, cuando Markus le regala un porta cigarrillos a Brtko tanto él como su esposa se muestran confundidos con lo brillante del estuche; “Ya aprenderá a ser un caballero”, expresa la esposa de Markus, quien responde con un “Haré de él un caballero con clase.”— es casi chaplinesca, le hace guiños a *El gran dictador* (1940) en tanto que Chaplin, desde la figura de un judío marginado, se mofa de la naturaleza represiva del Tercer Reich y ridiculiza las tendencias militaristas del mismo Hitler. Aun más adelante se hace una referencia al mismo cineasta británico, cuando la señora Rozália Lautmann, la entonces dueña de la mercería le regala a Brtko un traje que era de su esposo y al medírselo exclama un “Me parezco a Chaplin.”



La tienda de la calle mayor de Ján Kadár y Elmar Klos

Existe, además, un factor que es sustancial: la presencia del *otro* en la formación del *sí mismo*.⁴² De otra manera, la constitución de una nueva conciencia colectiva es un proceso problemático especialmente cuando existen múltiples *otros*, aunque sólo uno dominante en el periodo en cuestión, el de ascendencia germana. No obstante, Kadár y Klos contraponen y especulan sobre el sometimiento ciego de la sociedad eslovaca a la otredad extranjera con diversos elementos, uno de ellos son los cánticos de militares eslovacos, quienes repiten mientras marchan “Somos eslovacos de pura raza, ninguno de nosotros se quedará con las manos vacías. Pelearemos hasta la muerte, pelearemos duro, hasta que los eslovacos gobiernen su propio país.” Liah Greenfeld, en ese sentido, cuando se refiere al nacionalismo checo, advierte sobre el concepto de “resentimiento.”⁴³ La autora soviética se refiere al resentimiento como un “estado psicológico resultado de la supresión de la envidia, el odio y la imposibilidad de satisfacerlos.”⁴⁴ Así, la sociedad que importa las ideas de nación va a reaccionar al origen de éstas, sobre todo si dichas ideas hacen énfasis en su superioridad. Dicho de otro modo, es posible pensar que el nacionalismo checo y eslovaco, visible en *La tienda de la calle mayor*, haya empleado el sentido de resentimiento para construir su conciencia nacional, primero con la hegemonía alemana y años más tarde con la soviética. Y es que, como reflejo de lo anterior, cerca de tres millones de personas de etnicidad alemana fueron expulsadas del territorio de Checoslovaquia entre 1945 y 1946, otras más fueron transferidas a diversas regiones para trabajos forzados y el número de alemanes desaparecidos durante esas operaciones oscila entre 20,000 y 250,000,⁴⁵ lo que habla de un descontento social, así como de un enfado generalizado.

⁴² Neumann, Iver, *Uses of the other: “The East” in European Identity formation*, University of Minnesota Press, 1998, pág. 3.

⁴³ Greenfeld, L., *Nationalism: five roads to modernity*, Harvard University Press, 1993, pág. 15. Anteriormente introducido por Nietzsche y Scheler.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Golovátina-Mora, Polina, “Expulsión de alemanes de Checoslovaquia después de la Segunda Guerra Mundial en el discurso intelectual y cultural contemporáneo en la República Checa como manifestación de la búsqueda del *sí mismo* nacional”, Universidad de Medellín, pág. 8.

En relación con lo anterior, la personalidad de Brtko no se ve comprometida por su nueva y engañosa posición de gerente y “arianizador”⁴⁶. En realidad, Kadár y Klos aprovechan su escepticismo ideológico, su evasión social y su temperamento cálido para generar un ambiente burlesco de confusión y desbarajuste. Y es que Brtko no está del todo convencido de instalarse en un negocio que en principio sabe que no le corresponde, no obstante, la presión social, por una parte, y los anhelos banales de su esposa, por otra, hacen que tome la decisión de hacer valer su entonces privilegio. A pesar de ello, desde el inicio de que Brtko recibe el negocio es consciente de cómo lo obtuvo y se avergüenza incluso de explicarle a la señora Lautmann que ahora él es el propietario. En un diálogo, Tono le cometa a la sorda anciana que parece no entender la situación ni de su tienda ni mucho menos del contexto político en que vive: “he sido designado gerente ario de su tienda. Se acabaron las tiendas judías, así es la ley [...] yo soy su ario y usted es mi judía,” como si de amo y esclava se trataran. Sin embargo, al poco tiempo, Brtko se da cuenta que ha sido engañado, pues el negocio está en bancarrota y la anciana vive de las limosnas de la comunidad judía. Kuchár, un amigo de Brtko, le hace creer a la anciana que Tono es un familiar que la ayudará a las tareas de la tienda y, a cambio, la misma comunidad le pagará por cuidarla, sabiendo que Tono es incapaz de hacer valer su posición y que, además, parece no interesarle. Es una mofa, pues, que Kadár y Klos utilizan para desarrollar un conflicto moral, es decir, Brtko es una



La tienda de la calle mayor de Ján Kadár y Elmar Klos

⁴⁶ Un agente ario encargado de administrar y controlar establecimientos judíos.

persona sencilla y humilde, algo perezosa y torpe que, a final de cuentas, se beneficia de manera indirecta de la ley antisemita, no como su esposa piensa si no, más bien, consigue ganar dinero gracias a la comunidad judía por lo que está haciendo: por un lado, se hace pasar como ayudante con la anciana y, por otro lado, a su esposa le hace creer que sólo mantiene a la señora por compasión y que ya ha tomado las riendas de la tienda, ganando así su respeto.

De esta manera, las escenas humorísticas fueron una constante dentro de la Nueva Ola de cine checoslovaco que bien pueden agruparse en un género, el de las tragicomedias.⁴⁷ Este tipo de películas, considero, son un modo en que los cineastas trasladaron, con humor y drama, su pasado inmediato a la pantalla grande. Algunos otros filmes como *Trenes rigurosamente vigilados* (1966) de Jiri Menzel, *El incinerador de cadáveres* (1969) de Juraj Herz, así como *¡Al fuego, bomberos!* (1967) de Milos Forman, evidencian satíricamente acaecimientos políticos que marcaron la vida social y económica de Checoslovaquia. Se trata también de filmes intimistas que encuentran en el individuo mismo formas de reflexión e introspección, como la vida de Brtko, usualmente correlacionadas a la memoria histórica — o falta de— y a una búsqueda de esencia colectiva. Las tragicomedias comprenden e incluyen un criticismo de corte realista ya que presentan imágenes de la vida cotidiana con un carácter denunciante y acusador y entoldan irónicamente los personajes y situaciones expuestos. Asimismo, comprendo las tragicomedias, más como una simple etiqueta o posición espectral que puede exigir un público, como aquello dentro de una estructura o entramado formal sobre el que se constituyen diversas películas, es decir, son una categoría útil que ponen en contacto múltiples intereses, por ejemplo, al contraponer la desdicha del pasado con un presente optimista.

Lo anterior puede verse reflejado en las escenas finales de *La tienda de la calle mayor*, donde el drama llega a su máxima expresión cuando el patetismo de Brtko se transforma en el momento en que comprende que las verdaderas intenciones del nazismo son trasladar a miles de personas, amigos entre ellas, a campos de concentración. Tono, entonces, se verá en el conflicto de si apoyar o no a la anciana que ha estado cuidando, aun sabiendo que si descubren que está ayudando a un judío recibirá un castigo en el que ambos podrían terminar muertos. Una noche Brtko frenéticamente irrumpe en casa de la anciana para intentar

⁴⁷ Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 35.

advertirle de las circunstancias y que ella huya, sin embargo, Rozália, aún sin reconocer la situación que le depara, le prepara una cama pensando que Brtko se ha peleado con su esposa y no tiene dónde pasar la noche. Entonces, cual atisbo de comedia, se impondrá la cruda realidad: el momento en que la anciana descubre lo que está pasando en la calle haciendo comprender al espectador que no hay espacio para un desenlace feliz. La ambivalencia moral de Tono se desfigura entre su cobardía y culpa, miedo e impotencia, así como de un desasosiego que no advierte esperanza al pensar “es ella o yo, se tiene que ir”. Al final, Tono, borracho e inseguro de si entregar a Rozália y autoconvenciéndose de que no pasará nada malo con ella pues “es muy vieja y sorda para trabajar en un campo de trabajos forzados”, la mata accidentalmente tratando de esconderla en un ataque de pánico. Los encuadres siguientes a este hecho, sombríos y melancólicos, persiguen la mirada culpable de Brtko, quien encuentra en el suicidio la solución de su impotencia y desconuelo. Así, la identidad de Tono, por un lado, puede ser vista por encima de las circunstancias de su contexto, como un ejemplo de aquellas personas que quisieron mantenerse apartadas de una ideología extranjera que había penetrado en su sociedad, aquellos que detestaban la situación pero que al mismo tiempo se veían abocados a ella inapelablemente. Por el contrario, la esposa y cuñado de Tono representan a aquellas personas que se dejaron cegar por los privilegios que el nazismo había llevado a su pueblo, sin reflexionar sobre lo que eso conllevaba. Es un lance de perspectivas en el cual el carácter de metamorfosis de Brtko se convierte en el motor de la vida socioindividual. Con todo, la película culmina con un plano onírico, utilizando la voz en *off* como componente importante del ambiente idealizado, en el que ambos personajes principales se reencuentran en un lugar más acogedor que el que les ha tocado vivir, escenas poderosamente románticas. De esta menara, se fusionan los mundos subjetivo y objetivo, también el de la realidad y el de la fantasía. La epistemología dominante en Occidente desde Descartes, con su egocentrismo y los valores dominantes del individualismo y la libertad, se reducen aquí al absurdo.⁴⁸ La egotización del mundo llega al punto, quizás, del solipsismo,

⁴⁸ Lovell, *ob. cit.*, pág. 20.

donde el yo se sumerge en el mundo objetivo: se desborda la interioridad del sujeto. Paradójicamente, el mundo está despersonalizado en tal contexto.



La tienda de la calle mayor de Ján Kadár y Elmar Klos

Así, *La tienda de la calle mayor* es un lienzo sobre el cual se plasman las distintas personalidades que surgieron en los países ocupados por la Alemania Nazi y los dilemas morales que se presentaron cuando hubo que elegir entre lo justo y lo legalmente establecido. Es un filme que provoca simpatía en las escenas cómicas y profunda aflicción en las escenas más introspectivas. Ante todo, nos encontramos frente a una película que se mofa del pasado fascista checo. En palabras de Dino Iordanova, “las casi cómicas situaciones de estos filmes normalmente recaen en la diferencia inherente entre las pequeñas ambiciones de los protagonistas y los procesos de gran envergadura en los que estos mismos protagonistas se ven enredados, habitualmente por accidente”,⁴⁹ es decir, el “pequeño individuo” es un elemento característico de la Nueva Ola, un cine en el que no hay héroes porque su propia

⁴⁹ Iordanova, Dina, *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*, London, Wallflower Press, 2003, págs. 82-83, citado en Gómez Lucas, *op cit.*, pág. 141.

historia no se lo permite, sino personas comunes y corrientes ante adversidades reales. Iordanova continúa argumentando que

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, estos acaban en el centro de la atención porque resultan estar en el lugar oportuno en el momento preciso.⁵⁰

Con todo, *La tienda de la calle mayor* se concentra en el individuo sin dejar de examinar la colectividad de la que forma parte. A medida que el filme transcurre, mezcla la comedia y el drama para culminar, literalmente, asfixiando al protagonista.

⁵⁰ Ibidem, pág. 142.

Cap. 2. *Trenes rigurosamente vigilados*: las posibilidades políticas del cine y el problema del realismo.

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época”

Freund, *La fotografía como documento social*, 1976: 7.

El arte muchas veces ha sido considerado una forma de representación de la realidad. La mimesis griega, por ejemplo, a grandes rasgos distinguía la imitación de la naturaleza como el fin esencial del arte. Sólo un par de miles de años más tarde, cabalmente con la invención de la fotografía en el siglo XIX y con la posterior presentación del cinematógrafo en 1895, la vida cotidiana parisina, en principio, pudo verse retratada a través de 16 imágenes por segundo proyectadas sobre un lienzo blanco.⁵¹ El cine, de esta manera, surgía como espectáculo de lo cotidiano con la notable capacidad para convertirse en reflejo de su tiempo: una aparente reproducción fiel de la realidad.

A lo largo del siglo pasado, el cine constituyó una relación especular tanto con la historia como con la realidad política en virtud de diversos entramados contextuales significativos. El hervor sociopolítico que se vivió en gran parte de Europa durante toda la centuria anterior—y en especial después de las dos grandes guerras— alimentó el empeño artístico por intentar representar acontecimientos, provocando una especie de retroalimentación visual de lo experimentado hacia el espectador por medio de lo proyectado en las salas oscuras. De este modo, comprendemos que el cine checoslovaco de la década de los sesenta, como ya se intentó resaltar en el capítulo anterior, se desarrolló en un ambiente de postguerra, es decir, aún con marcadas aflicciones de la ocupación nazi, bajo la eminente tutela política y cultural de la URSS —a la cual habían decidido vincularse apenas unos cuantos años después de haber concluido la guerra— y, por ende, en medio de las tensiones coercitivas y casi permanentes de la Guerra Fría.

Es imprescindible señalar, en tal sentido, que dentro de la Nueva Ola de cine checo la gran mayoría de películas rodadas, como es el caso de *Trenes rigurosamente vigilados*

⁵¹ Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016, pág. 17-18.

(1966, *TRV*), se desarrollaron entre la sutil línea del cine histórico y el cine político. En la clasificación del cine histórico me referiré a aquellos filmes que tienen “un marco histórico de referencia y una interpretación política y estética que corre paralela a la obra.”⁵² La película de Menzel, independientemente de su género dramático —el cual corresponde a la tragicomedia, de la misma manera que *La tienda de la calle mayor*, el filme analizado el capítulo anterior— se desarrolla nuevamente durante la Segunda Guerra Mundial, un período clave en la historia de Checoslovaquia y, por lo tanto, se puede discutir acerca de qué tanto se compromete con una postura ideológica precisa, lo que nos llevaría a lidiar con el cine político, es decir, aquel que “propone una restauración de la diferencia y de la identidad [al] contrarrestar el discurso del poder, o incidir social y políticamente en la discusión de problemas sociopolíticos de las naciones.”⁵³

En principio, defiende la tesis de que toda película tiene una carga ideológica y política de la que no se puede sustraer, pues la relación entre las formas de expresión artísticas de una época y las peculiaridades de sus circunstancias históricas en la que es producida implican una toma de conciencia que, a su vez, puede denotar cierto compromiso —por ejemplo, disponerse a procurar contar la verdad ya que el cine, ante acontecimientos históricos, muchas veces consiste en la subordinación de la verosimilitud del pasado recreado y, en tal sentido, en cómo se logran reconstruir ciertos sucesos— a través de una intencionalidad estética definida por parte del autor o autores. Dicho de otro modo, en un filme el análisis de lo político siempre tendrá un marco histórico de referencia y el análisis de lo histórico, por su parte, tendrá un marco político que lo sustente.

La relación entre cine, historia y política es compleja, se trata de una relación dinámica, esencialmente, de dos direcciones: por un lado, la política incide en el cine cuando se convierte en el asunto, materia o trasfondo de las obras en el momento que determina el contenido o condición de creación de las mismas y, por otro lado; el cine puede desempeñar una influencia sobre la política misma por su impacto en la opinión pública en lo que respecta a ciertos intereses, por ejemplo, el cine propagandístico.⁵⁴ A este respecto, podríamos decir

⁵² Robles, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, México, UNAM, 2014, pág. 59.

⁵³ *Ibidem.*, pág. 70-71.

⁵⁴ Combs, James, “Introduction. Understanding the politics of movies” en Combs (eds.) *Movies and politics: the dynamic relationship*, Nueva York, Garland Publishing, 1993, págs. 4-7.

que lo político se encuentra en el cine de modo intrínseco a partir del hecho de que se realiza en una determinada época y es obra de individuos pertenecientes a una sociedad, esto es, sus obras se ven afectadas tanto por los elementos que conforman su realidad histórica, como por las políticas que regulan su entorno. Dicho de otra manera, el cine debe entenderse en el contexto del proceso político, si por proceso entendemos la configuración de hechos que dan sentido político en desarrollo a un tiempo y a un lugar: el cine se convierte en una de las respuestas estéticas que puntúan y registran esa configuración temporal.⁵⁵

El cine político ha moldeado ideológicamente al espectador al apoyarse en modos de ver y de comprender el mundo, mismos que a su vez se articulan en beneficio de algún proyecto ideológico. En este tipo de cine la ideología siempre remitirá a la realidad, de ahí que se diga que todo filme es político, es decir, que el cine es político gracias a la imagen de lo real que promueve en el espectador: “si toda historia construye un sentido desde o hacia lo real, cualquier forma de relato cinematográfico —ficción o no— es portador de ideología.”⁵⁶ El cine, así, respondería a demandas ideológicas específicas desde el momento en que su contenido trata de simular lo real. De esta manera, en el momento en el que el cine se convirtió en un modo de expresión de tensiones y de conflictos, estos roles y temas cinematográficos también se convirtieron en una forma de localizar conflictos ideológicos y generacionales, tipos de autoridades, etcétera, esto es, el cine elaboró en la sociedad una forma relevante de entender qué es una ideología y hacia dónde va, determinando la manera en que vemos las películas. En suma, siguiendo los lineamientos de Combs, lo anterior denota que las películas pueden ser vistas como comunicación de masas, pero también como comunicación política, o sea, que podemos ver al cine como una especie de agencia de mediación política, un proceso de comunicación en el que el presente, incluido el presente político, recibe y adopta representaciones.⁵⁷ En tal sentido, para Jean-Patrick Lebel, la ideología y la política de un filme viene determinada por la elaboración-producción de significantes a partir de elementos tomados de lo real (de lo real socializado), que constituyen, a su vez, la materia prima fílmica. Por ello, la esencia política, ideológica e

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Cfr. Zimmer, Christian, *Cine y política*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1975, pág. 199.

⁵⁷ Combs, *ob. cit.* pág. 21.

inclusive estética de los filmes funciona en relación con la base social del cine. En palabras de Lebel,

El cine en sí o a través de sus formas de expresión no segrega ideología como el hígado segrega bilis. No la refleja como tampoco refleja los objetos que sirven de base a la fabricación de sus imágenes y de sus sonidos [...] A través de la historia del filme, de las etapas de su fabricación (su proceso de producción) y por el filme, hay elaboración, acumulación, formación, producción de ideología (de un contenido ideológico). Y, si ese contenido ideológico reproduce muy a menudo la ideología dominante, no es a causa de la naturaleza del cine, sino porque este descentramiento de la esencia ideológica de los filmes es un descentramiento social y, por consecuencia, la ideología dominante influye con todo su peso en el cerebro de los que hacen filmes y de los que los consumen.⁵⁸

Desde los estudios sociales del arte se ha abordado la relación entre estética y política de diversas maneras. Desde la perspectiva de autores como Carl Schmitt o Benjamin Ardití, por ejemplo, la política no puede reducirse a una sola región de lo social puesto que lo político, como momento de inscripción y configuración de las relaciones sociales es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente.⁵⁹ La filosofía de la emancipación política de Jacques Rancière trata de retomar justamente dicho vínculo entre la estética y la política. El autor desarrolla una interpretación del arte que centra la mirada más allá del contenido temático de las obras. Para el teórico francés, la política trata de “lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”⁶⁰ Asimismo, en la base de la política existe una estética “que no tiene nada que ver con la estetización de la política propia de la ‘época de masas’ de la cual habla Benjamin” sino que es un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, es decir, “es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la

⁵⁸ Lebel, Jean-Patrick, *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica, 1973, pág. 10.

⁵⁹ Cfr. Schmitt, Carl, *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza, 1998 y Ardití, Benjamin, “Rastreando lo político” en *Revista de Estudios políticos*, núm. 87, enero-marzo, 1995.

⁶⁰ Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009, pág. 10.

problemática de la política como forma de experiencia.”⁶¹ Dicho de otro modo, Rancière liga la estética y la política mediante la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, del ordenamiento de objetos y cuerpos, así como de asignación de lugares y funciones en relación con un orden social.

Para Rancière, añadiendo, la política no es el ejercicio de poder o la lucha por el poder, sino “la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos [...] Es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes.”⁶² La política, entonces, la entendemos como “el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de los objetos como concernientes a lo común y de los sujetos como provistos con la capacidad de una palabra común.”⁶³ El arte y el cine en particular, en ese sentido, propiciarían nuevas formas discursivas y de identificación —cuyas características son contextuales e históricas—. Para el filósofo francés, la manera en que inicialmente el cine se presentó como instrumento político no fue realmente a través de las capacidades del aparato mismo, sino “a través de la capacidad entonces del artista político de seleccionar momentos de esta realidad para construir un discurso, que es un discurso coherente sobre la sociedad, o para construir una imagen, una imagen adecuada de la sociedad.”⁶⁴ Lo político en el arte, para Rancière, “no depende de la temática de la obra sino de los procedimientos poéticos y del poder de reconfigurar el reparto de lo sensible, de hacer visible lo que no lo era, de hacer hablar a *los sin voz* en una nueva configuración de sujetos, objetos, espacios y tiempos.”⁶⁵ Como sostiene Richard:

Para Rancière, lo político en el arte no radica en dotar a los explotados y marginados de un aparato representacional que le haga simbólicamente justicia a su condición de desfavorecidos, sino de introducir entre la obra y el

⁶¹ *Idem.*

⁶² Rancière J., *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, pág. 33, 61-62.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Casas, Armando y Flores Farfán, Leticia (coords.), *Jaques Rancière. En los bordes del cine*, México, UNAM, 2014, pág. 79.

⁶⁵ Capasso, Verónica, “Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jaques Rancière” en *Estudios de Filosofía*, no. 58, julio-diciembre de 2018, Universidad de Antioquía, pág. 230. *Cfr* Rancière J., *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

espectador, entre el espectador y su comunidad, entre lo representado y el dispositivo mismo de la representación, la paradoja de lo inanticipado; una paradoja encargada de alterar las maneras de ver, de sentir y decir de todas las identidades en juego (incluyendo la identidad de los oprimidos) que deben dejar de parecerse a sí mismas, de ser idénticas a su representación, para admitir el salto y la ruptura de lo no-coincidente que descalza lo prefigurado de su retrato.⁶⁶

Rancière, cuando analiza las posibilidades de la estética en torno a la política, y de acuerdo con la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y modos de identificación —cuyos elementos son contextuales, históricos y no predefinidas—, interpreta que éstas dan cuenta de la vasta capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible y, de esta manera, sostiene que el arte tiene que ver con la política en tanto que practica una distribución nueva del espacio material y simbólico, es decir, el efecto, en el tiempo político, de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte, a saber, lo que autor sintetiza en lo que llama *política de la estética*. Por otro lado, Rancière también sostiene que existe una *estética de la política*, aquella que “altera el reparto de lo sensible que existe con la policía [la lógica del gobierno], oponiendo otro orden de sensibilidad, haciendo emerger lo heterogéneo.”⁶⁷ Dicho de otra manera, se puede hablar de una *estética de la política* a razón de que finalmente la política es siempre una manera también de unir nombres, cuerpos, actitudes, movimientos, etc. esto es,

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una *estética de la política* en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una *política de la estética* en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de

⁶⁶ Richard N., *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2013, pág. 149.

⁶⁷ Rancière J., *El malestar... op cit.*, pág. 33.

los efectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible.⁶⁸

La relación entre la *estética de la política* y la *política de la estética* explicaría de una mejor manera cómo se enlaza el arte (el cine) y la política. Rancière, en principio, hace referencia a que no habría arte sin un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permita distinguir sus formas como formas comunes⁶⁹ y, de esta manera, el filósofo francés distingue tres regímenes de identificación del arte:

- a) El régimen ético o archiético de las imágenes, donde no existe propiamente arte sino imágenes que producen determinada significación que se juzga en función de la verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad.⁷⁰ Por ejemplo, las imágenes religiosas, aquellas que materializan lo divino, realizadas durante la Edad Media europea, donde no hay una separación entre arte y vida.
- b) El régimen poético o representativo, donde la representación es precisamente todo un orden de integración de las cosas que llamamos “obras de arte” a un sistema de percepción en vigor. La lógica representativa es una lógica donde no hay arte en general, sino que hay artes en particular que de algún modo son definidas por normas internas sin que sean normas de perfección artística. Es también todo un sistema de verosimilitud: la obra está ubicada en cierta forma en una repartición jerárquica de la experiencia.
- c) El régimen estético de las artes, donde hay un corte entre la perfección técnica y el modo mismo de sensibilidad que a ésta responde. Es decir, el régimen estético es justamente el momento en que todo se rompe; ya no hay correspondencia entre la perfección de la fabricación y la emoción que se espera sentir. Dicho de otro modo, este régimen desmonta la correlación entre el tema y la manera de representación, ya no hay jerarquías y, por ende, permite conceptualizar lo político en el arte; es un

⁶⁸ Rancière J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pág. 65.

⁶⁹ Capasso, *ob. cit.*, pág. 224.

⁷⁰ *Ibíd.* pág. 225.

régimen que desnormativiza y que podemos situar sus inicios a finales del siglo XVIII.⁷¹

La *política de la estética*, en el régimen estético del arte, entonces, implica “la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas.”⁷² Siguiendo estos lineamientos, el cine político —en particular aquel que intenta ser crítico— debería “proponer cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver otra manera aquello que era visto fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los efectos.”⁷³ Así, si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la *política de la estética* en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de modos de ver de los cuales emergen mundos propios a través de lo que Rancière llama “el trabajo de la ficción”, el cual no consiste en la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino que es el trabajo “que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.”⁷⁴

Para Rancière, por lo tanto, el cine es un arte que ha sido una especie de combinación entre el régimen representativo y el régimen estético, pues la narrativa cinematográfica, en principio, requiere cierto esquema de perfección: crea una nueva expectativa que debe producir algo a través de cierto encadenamiento en su relato pero, en consecuencia, hay toda una serie de variaciones en el uso del tiempo, así como un uso de las variaciones de la luz con ciertas relaciones entre blancos, grises y negros y un uso también del carácter espectral o fantasmagórico del cine que se desvía de la lógica meramente representativa. En todo caso, cine no es político “por los mensajes y sentimientos que transmite acerca del orden del

⁷¹ Casas, Armando, *ob. cit.*, pág. 45-49.

⁷² Rancière J., *El malestar...* *ob. cit.*, pág. 66.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibidem.*, pág. 67.

mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales” sino que es político “por la distancia que toma en relación con sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye, por la manera mediante la cual corta ese tiempo y puebla este espacio.”⁷⁵ Entonces, ¿cómo podríamos relacionar la Nueva Ola de cine checo con los apuntes de Rancière? Podemos decir que en el régimen estético del cine checo existe una experiencia estética que modificó el orden social, modificando las jerarquías de lo sensible desde las propias especificidades artísticas de cada director, sin fundirse en una especie de comunidad romántica, liberando al cine de todo deber anterior (del Realismo Socialista) y sin la intención de generar una movilización política que podría estar más allá de sus posibilidades meramente artísticas. Esta redistribución de lo sensible en el cine checo ofreció, como veremos, otros modos perceptibles de visualizar su historia, alterando espacios, tiempos, sujetos y objetos.

A la postre, estética y política se encuentran imbricadas dado que son regímenes de imaginación y producción: constituyen dispositivos de pensamiento a partir de los cuales se hacen visibles los sujetos y sus experiencias, sus lenguajes y los materiales que emergen desde su actividad creadora. Con todo, el pensamiento de Rancière “encuentra lo político como un mecanismo inherente de lo estético a partir de la creación de experiencias, sujetos y objetos que se sustraen a sus funciones (ordinarias, frecuentes, preestablecidas, etc.) en una suspensión propia del régimen de las artes.”⁷⁶ En este sentido, el cine se implicaría en la creación de un tiempo y un espacio que suspende las condiciones habituales de producción y poder, para instituir un espacio solo definible por ese recorte en un nuevo “reparto de lo sensible.” Estética y política, finalmente, se cruzan como modos de intervenir y entender dicho reparto; los dos regímenes se convierten en dispositivos de identificación y visibilidad que distribuyen la identidad de los sujetos y los objetos de la política o del arte, en cada caso.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 33.

⁷⁶ Montenegro, Rodrigo, “Estética y política, algunas propuestas novoseculares” en *Aisthesis*, núm. 62, Argentina, Universidad Nacional del Mar del Plata, diciembre, 2017, pág. 53-4.

La tradición realista y el cine de Jirí Menzel.

Regularmente se ha asociado el inicio de la Nueva Ola de cine checo al año de 1963, con el estreno de películas que realizaban acercamientos críticos de su época y en las cuales se hacía hincapié en retratar la vida cotidiana de individuos comunes en el interior de sociedades no estereotipadas. Filmes como *Concurso* y *Pedro el negro* de Milos Forman, *Algo diferente* de Věra Chytilová y *El llanto* de Jaromil Jireš, conforman lo que Hames llama la *tradición realista*, una categoría que comprende películas que deben ser vistas dentro del contexto de una reacción en contra del Realismo Socialista, del que justamente se intentaba distanciarse al pretender reflejar la realidad diaria promoviendo discusiones en torno a problemáticas ordinarias, es decir, el realismo checo fue políticamente reaccionario.⁷⁷ Se debe mencionar, por otra parte, que no hay que considerar a la *tradición realista* como una categoría estrictamente rigurosa, pues, como veremos, algunos de los directores mencionados desarrollaron en sus películas diversas formas de experimentación narrativa y visual que dotaban a su contenido de un dinamismo no necesariamente “realista”, por ejemplo, con el uso de tipos de montaje no forzosamente cronológicos (Chytilová), el uso de la autoconciencia poética más cercana a la influencia introspectiva de la *Nouveau roman* y del mismo estilo kafkiano (Jireš y Bočan), interludios irónicos (Schorm),⁷⁸ así como el uso de la metáfora para resguardarse de la censura (Forman). Esta especie de dislocaciones en el realismo checo probablemente advertían al espectador de que lo que se estaba proyectando no eran más que imágenes, sin embargo, aquellas contenían un acercamiento incisivo tanto de la sociedad contemporánea como la de su pasado inmediato: el cine actuaba como una extensión de la memoria social y política.

La *tradición realista* en el cine checo, de esta manera, se desarrolló durante toda la década de los sesenta, y fue el mismo Forman uno de los principales exponentes de esta categoría con películas posteriores como la nominada al Oscar a la mejor película extranjera *Los amores de una rubia* (1965) y *¡Al fuego, bomberos!* (1967), la última cinta de Forman antes de exiliarse, en las cuales participaron Ivan Passer y Jaroslav Papoušek, los guionistas respectivamente y quienes posteriormente también dirigirían filmes como *Iluminación íntima*

⁷⁷ Hames, *ob. cit.*, pág., 78.

⁷⁸ *Ibid.*

(1965) y *La edad más hermosa* (1969). Otros directores que decidieron seguir esta tradición dentro del movimiento fueron Evald Schorm —*El coraje cotidiano* (1965) o *El regreso del hijo prodigio* (1967)— y Hynek Bočan —*Nadie se reirá* (1966). Así, hablando de la vitalidad del realismo en el cine, el filósofo checo Karel Kosík escribe que,

Hubo una fecundación cruzada definida entre la literatura, el arte y la filosofía, de modo que realmente podemos hablar de cultura en el sentido más amplio de la palabra... hubo un "común dominador" cultural particular que surgió durante los últimos años y que se manifestó en sí mismo especialmente en nuestro cine. Durante este período, el cine checoslovaco centró su atención en los problemas humanos existenciales, y el "común denominador" fue la pregunta: ¿qué es el hombre?⁷⁹

Mientras que algunas otras películas no se centraban en tratar de responder esta cuestión, autores como Jirí Menzel decidieron explorar tal problemática aprovechando el debate cultural y político de su tiempo. El cine de Menzel casi siempre fue producto de adaptaciones de la literatura nacional —para rodar *Alondras en el alambre* (1969) y *Perlas en el fondo del mar* (1966) se habría basado en novelas de Bohumil Hrabal, y habría hecho lo mismo con *El crimen de la escuela de jovencitas* (1965) y *Capricho de verano* (1968) con las novelas homónimas de Vladislav Vančura—. *TRV* no es una excepción, es nuevamente una adaptación cinematográfica en blanco y negro de la novela homónima de Hrabal —quien también participó en el guion del filme, introduciendo un buen número de modificaciones del texto original—, publicada sólo un año antes del rodaje de la película. El filme es quizás el primer gran trabajo de Jirí Menzel, el cual le llevó a ganar un Oscar dentro de la categoría de mejor película de habla no inglesa, contribuyendo así en el proceso de internacionalización del cine checo.

El trabajo de Bohumil Hrabal proporciona uno de los pocos vínculos inmediatos entre la vanguardia checa de la posguerra y el renacimiento cultural de la década de los sesenta. El escritor estaba vagamente afiliado al grupo clandestino de escritores y artistas visuales que publicaron, al estilo Samizdat, la antología cultural *Půlnoc*, durante 1950.⁸⁰ Dentro de este

⁷⁹ Kosík, Karel, "Entrevista en Liehm", 1973, pág. 397-8, citado en Hames, *Ibid.*, pág. 78-79.

⁸⁰ Owen, Jonathan, *ob. cit.*, pág. 72.

grupo se encontraban dos amigos e influencias de Hrabal, el filósofo y poeta Egon Bondy (Zbyněk Fišer) y el artista expresionista Vladimír Boudník. Martin Machovec observa que en *Půlnoc* existe una la persistencia de rasgos del surrealismo tales como la poética del objeto encontrado, la concepción de sueño igual a vida (y por supuesto vida igual a sueño), la incapacidad para jerarquizar valores e incluso la fe en la revolución socialista (de aspecto anti-estalinista, tipo trotskista) en un intento de reformular los preceptos de André Breton ante los horrores del estalinismo checo y del monótono ambiente artístico plebeyo.⁸¹ Bondy, por ejemplo, “proclama una estética de ‘realismo total’, aunque el suyo es un realismo que abraza la realidad de la experiencia subjetiva: empeñado en expresar el sujeto poético definido en el momento definido.”⁸²

Menzel aportó sus propias credenciales surrealistas y vanguardistas a la filmación de *TRV*, transformando la literalidad del texto en una película que no necesariamente sigue las características que se suelen asociar al cine ‘estrictamente’ surrealista, como pueden ser los efectos especiales o la falta de linealidad en la narrativa. La cuestión, quizás, es que, si bien la película respeta en términos generales el texto de Hrabal, “su forma directa de exposición exhibe a Menzel a la acusación de imponer un orden censorador a las dislocaciones narrativas y temporales de la novela, de domesticar y, por lo tanto, neutralizar el original anárquico de Hrabal.”⁸³ En tal sentido, también es cierto que la película de Menzel puede parecer muy alejada de la noción *in extremis* de cine surrealista, sin embargo, desde la perspectiva de Susan Sontag, por ejemplo, quien afirma que “el surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural,”⁸⁴ entonces podríamos decir que una concepción surrealista del cine, curiosamente, no estaría tan desviada de una insistencia baziniana en preservar la autenticidad ontológica de la imagen, pues el cine, como veremos más adelante, podría servir para descubrir la poesía inmanente de lo real.⁸⁵

⁸¹ Machovec, Martin, “Od avantgardy přes podzemí do undergroundo” en Alan, *Alternativní Kultura*, pág. 158. Citado en Owen. *Ibid.*, pág. 72.

⁸² *Ibidem.*, pág. 73.

⁸³ *Ibidem.*, pág. 76.

⁸⁴ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Gandhi, 2018, pág. 58-59.

⁸⁵ Owen, *ob. cit.*, pág. 76.

La historia de *TRV* está narrada autodiegéticamente por el joven e inexperto Miloš Hrma, quien en las primeras secuencias de la película nos cuenta brevemente la trágica, pero a su vez ociosa historia familiar que desea emular. Mientras se prepara para su primer día de trabajo como guardavías de la estación de ferrocarriles de Kostomlat, el pequeño pueblo donde vive, Miloš nos platica que su bisabuelo Lukas, un recluta a quien le fracturaron una pierna en una revuelta y gracias a lo cual lo indemnizaron, no movía un dedo, “se compraba una botella de ron y dos paquetes de tabaco diarios [...] y se iba a burlar de la gente que estaba trabajando”, de suerte que no pasaba mucho tiempo antes de que recibiera palizas, el motivo por el cual perdió la vida. Miloš, situándonos en contexto, nos cuenta que su abuelo William era un hipnotizador,

en marzo los alemanes violaron nuestra frontera y sólo el abuelo William les opuso resistencia, utilizando la hipnosis quiso detener los tanques que avanzaban [...] El primer tanque se detuvo y el ejército quedó paralizado. Pero acto seguido el tanque se puso en marcha, mi abuelo no se apartó y el tanque le pasó por encima cortándole la cabeza, deshaciéndose así el ejército del Reich del único obstáculo que se interponía en su camino.

Por último, su padre fue maquinista y se jubiló cuando tenía 48 años, por lo que era motivo de envidia del pueblo entero ya que a su edad tampoco movía un dedo. Durante este breve repaso por su historia familiar, Miloš se está vistiendo con su nuevo uniforme, una escena que es acompañada con un movimiento de cámara de abajo hacia arriba en el que se aseguran de mostrarnos el impecable atuendo y cuya última prenda, su gorra, se la pone su mamá como si de una especie de ceremonia de coronación se tratara. Sin embargo, es notable que la supuesta grandeza del uniforme es inversamente proporcional a la importancia de su trabajo, y su uso aquí es principalmente simbólico e irónico. Miloš concluye describiendo concisamente sus planes a futuro mencionando que “todo el mundo sabe que he buscado este trabajo para no dar ni golpe, igual que mis antepasados [...] mientras que los demás se dejarán la vida trabajando y trabajando,” difícilmente prestando atención o preocupándose por lo que sucedía en otras escalas no familiares y personales en su mismo entorno.

Con las líneas anteriores se puede notar que la película está ambientada durante la ocupación alemana en Checoslovaquia, un contexto que no impide que Miloš se aventure de una manera optimista en su primer día de trabajo y en su búsqueda de futura gloria y ociosidad. Sus compañeros de la estación parecen compartir esta última actitud: Hubička, el guardia de la estación, un hombre que sólo parece preocuparse por su vida sexual; el jefe de la estación, quien jocosamente recibe a Milos con una paloma posada en su cabeza y cubierto de excremento de aves; Zdenka, la telegrafista; y Npvák, el portero, quien no hace algo realmente significativo. La tarea Miloš es asegurarse que no haya inconvenientes en el tráfico de trenes de su estación, sin embargo, lo que en verdad le preocupa y le casusa angustia es pensar en cuestiones sexuales, particularmente en perder su virginidad —un paso importante para él porque considera que sólo después de entender lo que es “ser un hombre”, comprenderá el significado de la vida— y así satisfacer los deseos sexuales de su novia, Máša, con quien no ha sido capaz de tener relaciones por sufrir disfunción eréctil.



Trenes rigurosamente vigilados (1966) de Jirí Menzel.

Una primera escena quizás icónica de *TRV*, nos presenta una despedida entre Miloš y su novia, una revisora de un tren local, quien arriba de un último vagón está a punto de besarlo, sin embargo, Hubička ante la acción hace sonar su silbato para que el tren avance, dejando

los labios de la joven pajera a sólo unos centímetros de hacer contacto. A Miloš, aún con la mueca del intento de besar y con los ojos cerrados, lo trae de vuelta a la realidad su colega cuando le coloca su propio silbato en su boca semiabierta. Esta escena, más que otra cosa, acentúa la inocencia y simpleza de Miloš y coloca a Hubička como el hombre espabilado ante aspectos de amoríos y cuyo interés posterior se centrará en saber “cómo es Máša en la cama”, una pregunta recurrente al punto volverse obsesión. Hay diversas escenas que refuerzan el carácter lúbrico de Hubička, una primera que está impregnada de cavilaciones lujuriosas, cuando la condesa de la región se presenta a la estación para hablar sobre algunas tareas, Hubička, sin dejar de verle el trasero susurra, “Oh, si tan solo se inclinara sobre mí... Eso dejaría todo el mundo a oscuras para mí,” y una segunda en la que Miloš, durante su primera noche haciendo guardia en la estación, lo espía mientras se encuentra junto con su prima en la oficina del jefe en plena actividad carnal. Este “empleado libidinoso” es una persona sencilla, noble, libre de ambiciones o ascensos y tampoco muestra un desmesurado espíritu nacionalista ni un interés político. Es señalado por sus conocidos como un mujeriego y tanto él como Miloš se han dado cuenta que es posible observar el mundo sin la necesidad de reaccionar, intentan confrontar los hechos que suceden a su alrededor con una sonrisa y, por lo tanto, no expresan sentimientos negativos hacia el enemigo —en ningún momento la intención Menzel fue mostrar escenas de crueldad o violencia producto de la guerra, una característica que comparten otros directores de la Nueva Ola checa—.

Los trazos explícitamente políticos de la película, por otro lado, comienzan cuando Zedníček, un controlador y portavoz nazi, hace su aparición. Su presentación ocurre durante una pequeña visita a la estación y bien se puede distinguir en la descripción que aparece en el guion:

Un coche montado sobre las vías viene hacia la estación. La puerta del auto se abre y el concejal Zedníček, vestido con un costoso abrigo, baja ceremoniosamente al estribo: se queda allí saludando mientras el auto se acerca a nosotros. Su entrada de algún modo evoca a Lohengrin sobre el cisne o al mariscal de campo Kietel entrando en las grandes ciudades conquistadas, con una mano apoyada contra el parabrisas de su coche y con la otra sosteniendo su bastón de mariscal adornado con diamantes... [Zedníček] es un

ser humano discreto, inspirado todo el tiempo por las grandes ideas del Nazismo, la Misión y la Providencia brillando en sus ojos.⁸⁶

Durante su presencia en la estación, Zedníček hace firmar a los empleados un documento oficial en el cual afirman ser conscientes de que, si alguien no cumple con sus deberes, será condenado a diez años de cárcel y, en determinadas circunstancias, la pena sería de muerte. Zedníček también encarga a los empleados la misión de proteger ciertos vagones estratégicos —“la orden es prestar atención extra a los trenes rigurosamente vigilados.”—, indispensables para seguir surtiendo de municiones al ejército alemán y así seguir llevando a cabo los planes del Führer. Es en los diálogos de este personaje donde se construye el discurso político del filme, que sobre todo hace referencia a dos cuestiones: unas de carácter nacionalista y otras de asuntos acerca de la juventud checa, según él estropeada en comparación con la alemana. Por ejemplo, ante la existencia de grupos guerrilleros checos, el controlador menciona que “Unos cuantos nacionalistas checos se creen capaces de cambiar el curso de la historia. Pero el Führer, que vela por nosotros, los buenos checos, piensa que la providencia no nos abandonará.”⁸⁷ En esa misma secuencia, cuando Zedníček explica y describe los planes estratégicos nazis al grupo —mientras trata de no distraerse con la blusa semiabierta de Zdenka—utilizando un mapa y los sellos oficiales de la estación para identificar los puntos importantes de las tácticas militares, Miloš y Hubička responden en cuatro ocasiones con un desinteresado y cómico “¿para qué?”:

Zedníček: Aquí, por táctica nos retiramos ante los americanos hacia Bélgica. Y aquí logramos un movimiento táctico magistral en Italia.

Hubicka: ¿Para qué?

Zedníček: Buena pregunta. Para que el enemigo caiga en nuestra trampa. [...] Una vez rodeados, atacaremos por ambos lados.

Hubicka: ¿Y... para qué?

Zedníček: Sencillamente, para que todos vivamos mejor [...]

⁸⁶ Menzel, Jirí and Bohumil Hrabal, *Closely Observed Trains*, Londres, Lorrimer, 1971, pág. 45-6.

⁸⁷ Las referencias a lo religioso, en este sentido, tampoco son pocas: en la película, la cual tiene un carácter marcadamente erótico, se trata de reflejar las diferencias generacionales con comentarios religiosos, a saber, uno del jefe de la estación, cuando afirma que se encuentran en “la maldición del siglo erótico, ¡el Apocalipsis! Acaba con la fantasía corrupta de los jóvenes.”

- Miloš: ¿Y para qué?
- Jefe Est. ¡No preguntes bobadas!
- Zedníček: Déjele, es joven, hace bien en preguntar. ¿Para qué? Para salvar nuestra civilización.
- Hubicka: ¿Para qué?
- Zedníček: ¡Porque el Führer así lo desea y basta! —y en un tono más sutil— Debemos armarnos, porque estamos embarcados en la misma nave, ¿está claro?

Tales preguntas, en apariencia frívolas, son la herramienta de Menzel para criticar el centro de la ideología y la política estalinista, pues la fe de Zedníček en el nazismo ofrece una solución ostensiblemente más apropiada al progreso no sólo checo, sino europeo. Lo anterior descansa sobre el hecho de que por lo regular los regímenes comunistas se han presentado a sí mismos como el ejemplo a seguir de una civilización racional y bien instruida y, por esa razón, la película de Menzel es tal vez más reconociblemente una crítica al estalinismo que al nazismo. Otra forma de ver el cuestionamiento repetido de Hubička y Miloš es como un medio para parodiar la lógica nihilista de la necesidad histórica, es decir, la repetición de la pregunta "¿para qué?" "constituye la reducción al absurdo de un proceso de razonamiento en el que nada se permite valerse por sí mismo, en el que todo fin es sólo el medio de otro fin más."⁸⁸ De tal manera, cuando Zedníček intenta justificar el proyecto histórico de los nazis, "la abstracción elevada e intangible de los términos de su defensa, la redención de la "civilización", se contraponen al sensualismo y la inmediatez concreta de los placeres y preocupaciones del trabajador de la estación."⁸⁹ Para Jonathan Owen la película de Menzel, y en particular los aspectos asociados con Zedníček, se puede leer en términos de la *bajeza* batailleana, es decir,

[Menzel] hace un estudio más explícito de la lucha entre los sistemas idealistas y los placeres sensuales, ayudándose en ello de la presencia material enfática de los objetos y la ilustración del conflicto en términos de personajes. El administrador traidor Zedníček se establece como el contraste filosófico de la

⁸⁸ Owen, *ob. cit.*, pág. 88.

⁸⁹ *Ibidem.*, pág. 80.

película no solo porque defiende los principios del nazismo, sino también porque, en términos más generales, representa un idealismo pálido e "incorpóreo".⁹⁰

Durante casi todo el metraje Miloš permanece como un ser inocente e inofensivo, imagen que se buscó desde la audición. Después de quince pruebas fallidas a actores, se le sugirió a Menzel que probara con el joven cantante de pop Václav Neckář, con quien finalmente se logró retratar el espíritu juvenil e inexperto que se necesitaba para el papel, para lo cual también ayudó que Neckář no fuese un actor profesional.⁹¹ Miloš, en tal sentido, es una persona que depende de los consejos de las personas que lo rodean ante su inexperiencia en todos sentidos. Es Máša, por ejemplo, la que toma la iniciativa y la que le propone que pasen la noche en la casa de su tío —un fotógrafo que aparenta tener buenos modales pero que es un “mano larga” con todas las mujeres que van a retratarse a su estudio—. Esa noche, de cara a perder su virginidad, la incomodidad de Miloš de tener al tío de su novia del otro lado del cuarto impidió que el acto sexual sucediera, permaneciendo en castidad. En las siguientes tomas de la misma secuencia, vemos cómo el edificio donde se encuentra el estudio fotográfico queda destruido tras una gran explosión de un ataque de bomba. Esta pequeña secuencia en la que también se puede ver al fotógrafo libidinoso conmocionado, caminando sin rumbo y sin parar de reír, es la primera escena en la que se puede asociar una explosión con lo absurdo y cómico al mismo tiempo: Miloš, a su vez, permanece incoherentemente parado en medio de los estragos de la explosión a lado de un perchero, del que simplemente recoge su abrigo.

Ante dicho encuentro sexual fallido con Máša y sin haber logrado idearse remedios satisfactorios, Miloš, en una escena estremecedora y metódica, halla la solución a sus problemas intentando suicidarse cortándose las venas con un par de navajas en la bañera de un hotel —quizás paradójico para la trama posterior, pues una recamarera del lugar le ofrecería a Miloš no estar solo en la habitación, una invitación que Miloš rechaza sin pensarlo dos veces—. Su plan no funcionó, un obrero que trabajaba en el hotel se dio cuenta de lo sucedido al perforar accidentalmente el muro de la habitación donde se encontraba, acción

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Hames, *ob. cit.*, pág. 157.

que eventualmente salvó la vida de Miloš. Para Owen, “el intento de suicidio de Miloš es un evento físico y táctil tan significativo como narrativo, que ofrece una mezcla dolorosa pero convincente de vetas de madera [donde recarga las navajas], carne blanda, vapor y sangre, así como los sonidos constantes del grifo abierto y el martillo del trabajador.”⁹² Despertando ya en el hospital, Miloš se ve obligado a contarle sus problemas al Dr. Brabec, interpretado por Menzel mismo, mencionándole que, “sé perfectamente, doctor, que no soy un hombre y ya no tengo esperanza. Lo que para los demás es facilísimo, a mí me resulta imposible conseguirlo.” Después de que el Dr. Brabec le revele que padece eyaculación precoz, Miloš sale del consultorio con la no menos que astuta recomendación médica de que busque a una mujer madura, con edad, experiencia y que sepa comprenderlo y lo inicie “en las técnicas del amor y el sexo” o que durante sus relaciones piense en fútbol.



Trenes rigurosamente vigilados (1966) de Jirí Menzel.

Miloš, una vez recuperado, primero va a reportarle su no minúsculo inconveniente a Zedníček, quien lo corre de su oficina cuando el joven guardavías le pide consejos sobre mujeres. Posteriormente le pide ayuda a la esposa del jefe de la estación, una persona mayor

⁹² Owen, *ob. cit.*, pág. 78.

—en una escena en la que alimentaba forzosamente a un ganso manoseando toscamente su cuello para que engullera la comida. Algo, si se quiere, no menos simbólico— incapaz de socorrerlo. Es sólo después de que Hubička le haya explicado la situación a la combatiente de la resistencia de nombre clave ‘Viktoria Freie’, que Miloš se “convierte en hombre” en un acto dicharachero en el sofá austriaco del abnegado jefe de la estación. En la novela, por otra parte, cuando Miloš pierde su virginidad con dicha combatiente, coincide con el bombardeo a la ciudad de Dresde que tiñe la noche de rojo: “este impactante ejemplo de mordaz humor hrabaliano sirve para alinear la atrocidad con el encuentro sexual.”⁹³ Así, para Owen la versión de Menzel de la secuencia “es quizás más simplista en su identificación implícita de liberación personal y política, así como en su negativa a implicar a una democracia aliada en la violencia heterogénea.”⁹⁴ Empero, esa identificación ya está sugerida por el nombre mismo de “Viktoria”, que Menzel deriva de la novela; mientras que este nombre en clave obviamente sirve como una invocación de la “victoria de la libertad”, Josef Škvorecký hace referencia a que, cuando se pronuncia en checo tal nombre también tiene connotaciones de “beber y fornicar”.⁹⁵

Como gradualmente se hace evidente en el filme, el ambiente de la estación de trenes, así como en otros espacios es infantil, libidinal y enérgico no por principios intelectuales, sino por obsesiones sexuales. Inclusive el moralizante jefe de la estación —quien frenéticamente deja claro que, “para ese muchacho [Hubička] no hay nada sagrado, ¡qué depravación! Y la Iglesia se mantiene con pies de barro, pero cuando la Iglesia caiga, nos arrastrará a todos. Más valdría que Dios nos llevara a todos al Juicio Final y acabara con todo, ¡Armagedón! ¡Sodoma y Gomorra, qué barbaridad! ¡La maldición del erotismo! [...] ¡Fuera la monstruosidad de las mentes juveniles, sólo piensan en la carne!”— es una persona a la que también le atrae el galanteo y demás placeres superficiales como sus trajes y su sofá austriaco. Para Owen la figura cruda pero seductora de Hubička sirve inconscientemente como el defensor clave del “materialismo” de la película y, en tal medida, presenta una inversión provocadora o una parodia de la convención del Realismo Socialista.⁹⁶ En

⁹³ Ibiem, pág. 97.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Škvorecký, Josef, *Jirí Menzel and the History of the Closely Observed Trains*, New York, Columbia University Press, 1982, pág. 33.

⁹⁶ Owen, *ob. cit.*, pág. 81

principio, porque es el hombre mayor que constituye un modelo sexual a seguir y también quien inicia a Miloš en ese mundo, pero también porque Hubička —representando la contraposición ante Zedníček— lo inmiscuye, como veremos, en la resistencia nacionalista dándole una misión mortal. Hubička también es responsable de la corporeización del lenguaje⁹⁷ a partir de la escena del juego sexual consensuado en el que coloca los sellos oficiales de la estación en el trasero y piernas de la telegrafista, Zdenka. Para Owen,

El estampado de Zdenka representa la fusión de lo lingüístico con lo corporal tanto por las palabras reales en los sellos, que están inscritos en la carne de Zdenka, como porque los sellos en sí mismos han sido investidos con una función significante, cortesía del relato de Zedníček sobre las estrategias militares, que transforma los sellos en representantes de los ejércitos alemanes. Por supuesto, los sellos también garantizan el carácter vinculante de todos los documentos de la estación.⁹⁸

La utilización sexual de los sellos por parte de Hubička se traduce en un gesto provocador que a la vez se mofa del pasmoso procedimiento oficial y ensucia tal formalidad al conferir a los sellos una cualidad material y corporal obscena. Por otro lado, estéticamente hablando, esta escena es significativa: mientras la apacible luz de una lámpara abraza tenuemente los cuerpos de ambos personajes, resaltando la textura suave de la piel de Zdenka y entretanto el sonido del reloj indica la media noche, algunas tomas hacia objetos y máquinas de la habitación se convierten en pequeños contrapuntos sensibles y misteriosos; claroscuros que enfatizan la última secuencia, en la que sello por sello es delicadamente templado por el aliento de Hubička, para entonces alojarlos sensualmente en el cuerpo lentamente desvestido de Zdenka.

⁹⁷ Ibidem, pág. 82.

⁹⁸ Idem.



Trenes rigurosamente vigilados (1966) de Jirí Menzel.

En relación con lo anterior, hay un par de líneas por parte de Zedníček en las cuales hace se refiere al asunto juvenil en Checoslovaquia: en un primer momento le menciona a Miloš que “los jóvenes alemanes mueren en el campo de combate mientras tú te cortas las venas en una bañera de hotel de citas.” Y en un segundo instante hace una distinción; “lo mejorcito de Europa se marcha al frente para conseguir la paz para ustedes, perdiendo su juventud, su vida, ¿y ustedes cómo se lo agradecen al Reich? Uno sellando el trasero de la telegrafista y el otro cortándose las venas por una revisora”. Se puede observar en este tipo de diálogos la intencionalidad de Menzel de fragmentar y romper, en principio, con la idea de un nacionalismo checo —presente de igual manera en *La tienda de la calle mayor*— y, además, el empeño de crítica la infravaloración de las problemáticas usuales dentro de una sociedad con una atmósfera bélica. No obstante, Menzel utiliza una secuencia que le servirá para confrontar esto último, justamente en el momento cuando se recibe la noticia de que se esperan los trenes con municiones, también hay una advertencia de que otro tren con tropas de la SS va a pasar por la estación. Todo el mundo sale corriendo a excepción de Miloš, quien permanece parado saludando a los mandos nazis que viajan en los primeros vagones. El tren se para enfrente de él y lo primero que ve es un par de cuerpos en uno de los vagones de carga. Inmediatamente, lo fuerzan a subir al tren mientras lo apuntan con dos subfusiles. Durante el lacónico recorrido, Miloš viaja con las manos en alto mientras de fondo suena una

melodía incongruentemente alegre que se conecta con tomas del paisaje campirano. El guion describe el recorrido: “vemos desplegada frente a nosotros toda la belleza del mundo tal como Miloš lo ha conocido, la belleza del mundo del que se está despidiendo.”⁹⁹ Cuando el *Kommandant* se da cuenta de las cicatrices en las muñecas de Miloš, para el tren y le ordena que se baje, entonces “mientras baja los escalones del vagón de carga, es como si retrocediera por los peldaños de una escalera hacia la piscina, la belleza del paisaje lo rodeaba como el agua. A partir de una situación de guion convencional, Menzel y Hrabal han producido una secuencia de sensibilidad y poesía, de amor y humanidad.¹⁰⁰ En palabras de Owen, “Menzel muestra hasta qué punto el fenómeno heterogéneo del sacrificio se extiende en las esferas marciales y políticas: las cicatrices resultantes del intento de suicidio "irresponsable" de Miloš se reflejan en las cicatrices del soldado nazi, que discierne rápidamente un parentesco de humanidad transgresora por encima de diferencias nacionales o políticas.”¹⁰¹

Tanto Miloš como Hubička muestran una actitud indiferente en cuanto al tema de la resistencia de su país frente la ocupación alemana, no obstante, ambos tienen la oportunidad de sabotear un tren con veintiocho vagones cargados con municiones alemanas que tiene que pasar por su estación gracias a que la guerrilla nacionalista checa está avanzando por otras zonas. A Miloš, sin embargo, parece que le llama más la atención la explosión que generarían con el estallido de una bomba que les proporcionará la resistencia —a través de Viktoria Freie— que el hecho mismo de frenar el envío de bastimento. Llegado el día, Miloš, audaz por haber perdido su virginidad la noche anterior, asume el papel de Hubička para sabotear el tren —mientras este último era escrudiñado por Zedníček por el caso de Zdenka y los sellos, ya que lo sucedido había llegado hasta la comisión disciplinaria de la compañía ferroviaria—. La película concluye con la muerte de Miloš al tratar de hacer explotar los vagones que le fueron encargados —hecho que sucede, sin embargo, con él dentro de ellos. Para Owen lo que hace que este final sea tan subversivo es la forma en que evoca el modelo del Realismo Socialista sólo para contaminarlo con muestras de lo heterogéneo. Por ejemplo, la gorra de Miloš que, con la fuerza de la explosión, vuela hacia las manos de Máša, es “un detalle que vincula la muerte de Miloš con las otras ocasiones en las que se quita la gorra: su

⁹⁹ Menzel, Jirí and Bohumil Hrabal, *ob. cit.*, pág. 109.

¹⁰⁰ Hames, *ob. cit.*, pág. 159.

¹⁰¹ Owen, *ob. cit.*, pág. 95.

encuentro sexual exitoso y su intento de suicidio erotizado y sexualmente motivado.”¹⁰² En tal sentido, Herbert Eagle considera que el uso de la gorra es un símbolo de “represión.”¹⁰³ Otros elementos que acompañan el martirio final de Miloš son las campanadas del reloj — como si de un sacrificio sexual se tratara pues son las mismas que sonaban durante episodios eróticos— y las carcajadas bulliciosas de Hubička como consecuencia de la explosión; una entremezcla, nuevamente, de lo absurdo y lo trágico, un homenaje agridulce a la finitud y la pérdida irrecuperable.

El final de *TRV* integra la vida personal de un adolescente y su imprevisible implicación con la lucha para la liberación nacional, es decir, se conecta con las secuencias iniciales y evidencia que no es sólo una película acerca de los problemas sexuales de un hombrecillo: incluye aspectos realistas de la guerra como un elemento valioso y necesario en su integración con aspectos cómicos. Con todo, el obstáculo más imponente de *TRV* se halla en cómo establecer una relación entre lo particular e íntimo y la inmensidad de la escala contextual, una escala sociopolítica que termina por rebasar al propio Miloš. El recurso que utiliza Menzel y Jaromir Sofr, el director de fotografía, para solucionarlo es yuxtaponer lo cómico y lo trágico de la vida de Miloš junto con aspectos eróticos —el momento en que un joven comienza a “hacerse hombre” en medio de un trasfondo bélico— a través de miradas discretas y casi perversas mediante el uso de planos subjetivos, aquellos que nos presentan a cada uno de los personajes masculinos con un aparente deseo sexual desaforado gracias a que sabemos lo que ellos están viendo: glúteos, pechos, piernas, etc. de las mujeres jóvenes que los rodean. Así, para Hames “la asociación del sexo con el tema de la liberación nacional fue una de las cualidades políticamente más subversivas de la película” pues socavó “la conversación tradicional (e inhumana) del noble luchador de la resistencia.”¹⁰⁴ Menzel logra combinar un humor que desnuda la insensatez y lo ridículo que puede ser la barbarie en momentos de vulgar zozobra romántica. Al final, lejos de pretender contener una narrativa épica de grandes héroes, Menzel narra de un modo sencillo pero agradable la implicación de un trabajador de ferrocarriles checo en la resistencia antinazi, una persona con problemas usuales, frágil y quien no protagoniza un gran evento histórico.

¹⁰² *Ibidem.*, pág. 96

¹⁰³ Eagle, Herbert, *The cinema of the central Europe*, 121. Citado en Owen, *Idem.*

¹⁰⁴ Hames, *ob. cit.*, pág. 155-6.



Trenes rigurosamente vigilados (1966) de Jirí Menzel

El trasfondo de un contexto histórico específico le permite tanto a Menzel como a Hrabal, en un principio, contraponer los gestos libidinales de los protagonistas con una “economía totalitaria de los cuerpos que representa el principio de homogeneidad en su forma más extrema y brutal.”¹⁰⁵ Si bien la relevancia política de la película no parece ser del todo evidente debido al significativo escenario de la ocupación alemana, debe recordarse que “las dimensiones éticas del estalinismo y del fascismo son en gran medida las mismas en lo que respecta al individuo humano,¹⁰⁶ pues, como sugiere Terry Eagleton, “ambos sistemas se basan en la homogeneización masiva de los cuerpos, por lo que los individuos se convierten en objetos idénticos para ser utilizados o descartados como extraños.”¹⁰⁷ Por lo tanto, en *TRV* la utilización y transformación del cuerpo, casi siempre femenino, en instrumento político constituye la imputación del principio de heterogeneidad: la separación del “valor de uso” del individuo.

Škvorecký menciona que en la Unión Soviética se consideró que la película era un insulto al movimiento de resistencia antinazi, ya que “abordaba la idea herética de que,

¹⁰⁵ Owen, *op. cit.*, pág. 86.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Eagleton, Terry, “Bakhtin, Schopenhauer, Kundera” en Hirshchkop, Ken y Shepherd, David (eds), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2001, pág. 234-37.

incluso en tiempos de revolución, los jóvenes, además de estar preocupados por los asuntos sagrados de la nación, también pensaron en los santuarios de sus muchachas.”¹⁰⁸ El autor checo le atribuye esta desaprobación de la película al puritanismo soviético, pues “esto es comprensible ya que es bien sabido que en la Unión Soviética los niños son traídos por una cigüeña ¹⁰⁹” Para Owen, en suma, el insulto de la *TRV*, si es que lo llegó a ser, “no era para la coalición desorganizada y esporádicamente eficiente que comprendía la verdadera oposición checa al régimen nazi, sino para la iconografía soviética de la Resistencia que constituía la gran ficción ideológica de la Checoslovaquia comunista.”¹¹⁰

A fin de cuentas, la película de Menzel se apoya más en una aparente irracionalidad que la novela de Hrabal, de tal manera que examina las posibilidades del cine de establecer relaciones entre lo subjetivo y objetivo. Los signos de surrealismo de la película se pueden definir en “términos de una deformación de la escala, una ausencia de proporción, la usurpación de lo público y global por lo privado y local. Menzel subraya las implicaciones humanistas de su escala deformada al definirla frente al discurso del Realismo Socialista, cuyo ‘correcto’ sentido de la proporción implica negar el valor de individuos específicos.”¹¹¹ Ante todo, la humanidad en *TRV* es sutil y profunda, representa al pequeño hombre como víctima de los inmisericordes acontecimientos militaristas, impulsado, si acaso, por anhelos de vana gloria. A la postre, y en palabras de Menzel, “todos sabemos que la vida es cruel y triste. ¿Cuál es el punto de demostrar esto en una película? Demostremos que somos valientes riéndonos de la vida. Y es que reír no nos permite buscar el cinismo sino la reconciliación.”¹¹² En tal sentido, no estamos hablando de una película convencional de guerra, sino de una que trastoca estereotipos, muestra a los personajes como seres humanos y provoca al no mostrar grandes ídolos.

¹⁰⁸ Škvorecký, Josef, *All the bright young men and women: A personal history of the Czech Cinema*, Toronto, Peter Martin Associates, 1971, pág. 170.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Owen, *op. cit.*, pág. 89.

¹¹¹ Ibidem., pág. 93.

¹¹² Hames, *ob. cit.*, pág. 158.

El problema del realismo.

El contexto y entorno necesario para acentuar la semejanza cómica y dramática de *TRV* se logra al enfatizar la combinación de la sátira antiheroica del personaje principal, Miloš, con todo y sus problemas sexuales, en contraste con la realidad representada durante la guerra en el filme. Siguiendo a Hames, “el ataque del dogmatismo ideológico, la burocracia y los valores morales anacrónicos, sin duda, alcanza objetivos más amplios que el período de la ocupación nazi,” sin embargo, “sería un error reducir la película a una reflexión codificada sobre la sociedad checa contemporánea: las actitudes y las ideas derivan de las mismas condiciones que la inspiraron originalmente.”¹¹³ Dicho de otro modo, nos encontramos ante una realidad compartida; Menzel representa circunstancias políticas y culturales constantes en la historia de Checoslovaquia y es en este escenario reflexivo donde las formas narrativas y los elementos estéticos del cine nos invitan a analizar las condiciones por las cuales es posible relacionar las características de la imagen cinematográfica y el estatuto visual proyectado en la gran pantalla, ya que más allá de una posible ontología específica, no cabe duda de que el contenido cinematográfico puede provocar una impresión de la realidad.

A mediados del siglo pasado Marcel Martin consideraba ya que el cine poco a poco se había convertido en lenguaje —un medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas—, cuya evolución se ha dado mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos fílmicos de expresión —sobre todo, mediante el perfeccionamiento del montaje— y comentaba que lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que justamente su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad. Para Martin, con el cine “los seres y las cosas mismas aparecen y hablan, se dirigen a los sentidos y hablan a la imaginación: a primera vista parece que cualquier representación (significante) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehicula (significado).”¹¹⁴ Esta dialéctica de significante-significado también fue comentada por Bernard Pingaud, quien explicaba que en el cine “a diferencia de sus análogos reales, vemos siempre lo que (los objetos) quieren decir, y cuanto más evidente es este saber, más se diluye en él el objeto y más valor especial se pierde. De

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002, pág., 22

este modo, la película parece condenada a la opacidad de un sentido rico a la claridad en un sentido pobre. O bien símbolo o bien enigma.”¹¹⁵ Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características primordiales de la expresión cinematográfica y define, en gran medida, la relación del espectador con las películas: una relación que va desde la creencia inocente en la realidad de lo representado, hasta la percepción intuitiva (o intelectual) de los signos implícitos como elementos de un lenguaje.

Así, teniendo en cuenta que la imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico —es la materia prima fílmica, pues— es menester mencionar que se caracteriza por una ambivalencia: por un lado, es el resultado de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir objetivamente la realidad que se le ponga enfrente y, por otro lado, esta actividad está presidida conscientemente por un realizador: la realidad que aparece en la imagen, entonces, es el resultado de una percepción subjetiva del mundo, la realidad de una imagen artística seleccionada, ordenada y dispuesta a lo que el realizador pretende hacerle expresar. Las imágenes obtenidas, en ese sentido, se sitúan, a la vez, en diversos niveles de la realidad. La imagen cinematográfica, nos vuelve a decir Martin, “restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción *objetiva*.”¹¹⁶ La imagen fílmica, acompañada de elementos específicos como lo son el movimiento, el sonido, el color, etcétera, está dotada de las apariencias de la realidad, mismas que provoca en el espectador. Además, otro aspecto fundamental de la imagen cinematográfica necesario de resaltar es que está *siempre en presente*, es decir, “como fragmento de la realidad exterior, se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia: el desfase temporal sólo se realiza mediante la intervención del juicio, único capaz de formular como pasados los acontecimientos respecto a nosotros o de determinar varios planos temporales en la acción de la película.”¹¹⁷

Para Jean Mitry, siguiendo con la discusión, el cine “es la única de todas las artes que significa la inmanencia de lo real apresando ‘lo que es aquí y ahora’ en un ‘todo’ episódico, es decir, en una duración que es la existencia misma mantenida y proseguida en la actualidad

¹¹⁵ Citado en Martin, *Ibidem*, pág. 23.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 26.

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 28.

continúa de su evolución.”¹¹⁸ No obstante, Mitry, en relación con la imagen fílmica y mental, también comenta que:

[...] la imagen no parece como objeto sino como ‘ausencia de realidad.’ No tiene contenido sensible y no es la expresión de un contenido sensible. No existe fuera de la intencionalidad que la provoca y que la crea. Asimismo, los términos ‘presencia’ y ‘ausencia’, que se aplican generalmente a lo real concreto, pierden aquí todo su sentido. La imagen es irreal, insustancial. No es la presencia de algo sino un ‘parecer’ de un imaginario. Digamos que es una forma.¹¹⁹

De esta manera, parece ser que en el cine las cosas están comprometidas en una realidad contingente que tiene un inicio y una conclusión: forman parte de un drama. La magia esencial del cine, continúa diciendo Mitry, “procede de que el ‘dato real’ se convierte en el elemento mismo de su propia fabulación.”¹²⁰ Así, para Mitry afirmar que lo real se expresa ‘por entero’ en la imagen es inexacto pues en el cine, por un lado, la realidad nos es presentada de manera viva, intensiva o implícita, pero, por otro lado, lo real se convierte en *lo que podría ser*; en el enunciado de lo irreal o lo imaginario, de lo verosímil o lo inverosímil; una imagen donde lo real, a condición de un coeficiente estético más o menos pronunciado, está dado como más perfecto de lo que es.¹²¹

El primer soporte de la realidad en el cine, para Edgar Morin, son *las formas*, “llamadas reales, aunque no sean más que aparentes, y que precisamente porque son fieles a las apariencias dan impresión de realidad.”¹²² Esta impresión de realidad descansa sobre el hecho de que el cinematógrafo aumenta la realidad de las imágenes gracias al movimiento que genera y a su sucesiva proyección sobre la pantalla. La proyección del movimiento restituye a los seres y a las cosas su movilidad física, biológica, etc., esto es, el movimiento aportó la dimensión de tiempo: el filme tiene una duración. La proyección cinematográfica, de igual manera, libera a la imagen de la placa y del papel fotográfico, la imagen fílmica ya

¹¹⁸ Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 1986, pág. 132.

¹¹⁹ *Ibidem.*, pág. 126

¹²⁰ *Ibidem.*, pág. 147.

¹²¹ *Idem.*

¹²² Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 108.

no queda estática en un eterno instante. Así, “la conjunción de la realidad del movimiento y de la apariencia de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva.”¹²³ Dicho de otro modo, las formas proporcionan una estructura objetiva al movimiento y el movimiento da cuerpo a las formas, lo que genera una “verdad objetiva”, como la nombra Morin, la cual despierta en los espectadores ciertas participaciones afectivas ligadas a la vida real (proyectamos nuestras necesidades, deseos, simpatías, miedos, etcétera), lo que significa que los procesos de la percepción práctica y objetiva actúan asimismo en la percepción de las imágenes cinematográficas. Por lo tanto, “la percepción práctica considera las cosas fijas y constantes en su materialidad, es decir, irrevocablemente idénticas a sí mismas” y, adicionalmente, “las cosas objetivas obedecen no sólo a las imágenes de la retina donde aparecen, desaparecen, aumentan y disminuyen, ni a las ubicuidades y metamorfosis, sino a su esencia y permanencia, a su propia *identidad*.”¹²⁴ La conciencia opera inmediatamente sobre las formas que el cinematógrafo reproduce, no obstante, el espectador constantemente desatiende que es él y no la imagen, quien aporta la unidad de la visión psicológica, a saber, la identificación con el mundo.

A propósito de lo anterior, el concepto de realidad fílmica se ha interpretado, por lo general, alrededor de dos acepciones: tratar de reproducir la realidad representada con la mayor autenticidad posible a través del paulatino desarrollo de técnicas cinematográficas, por una parte, y la abstracción y reinterpretación de ésta para confeccionar un mundo singular, por otra. De cualquier modo, la propia imagen fílmica no deja de ser una representación que sustituye a la realidad pero que no es la realidad misma. Dicho de otra manera, los medios técnicos del cine ofrecen abundantes posibilidades para reproducir la realidad, pero no son capaces de sustituir el objeto filmado. Como bien cita Marcel Martin,

En realidad, la representación es siempre mediatizada por el procesamiento fílmico, tal como señala Christian Metz: “si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso. Las efigies del mundo, dispuestas

¹²³ *Ibidem*, pág. 109.

¹²⁴ *Idem*.

de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado.”¹²⁵

Considerar aspectos como la intencionalidad del director y el desarrollo de las técnicas cinematográficas a manera de mediar la realidad representada en una película es particularmente importante, sobre todo cuando la relación con el espectador, como ya se ha mencionado, entró en la misma ecuación: el eje del debate contemporáneo del cine en su condición como dispositivo; una discusión epistemológica de grandes aportes en la teoría fílmica europea de los años setenta y en cuyas posturas se constituyen las ideas sobre la condición artificial de la práctica cinematográfica o la ausencia de una perspectiva científica en su ejecución, es decir, cuando se le suele asociar a una estrategia ideológica burguesa de dominación. Jean-Louis Baudry ha descrito el dispositivo cinematográfico —aquel que abarca el aparato de proyección, la sala oscura, así como la inmovilidad del espectador y las imágenes dotadas con sonido y movimiento— como una especie de máquina de regresión que reconduce al sujeto-espectador hacia un narcisismo relativo y más aún hacia una forma de relación con la realidad que se podría definir como envolvente, en la cual los límites de del propio cuerpo y de lo exterior no estarían precisados claramente.¹²⁶ El cine como dispositivo, para Baudry, es capaz de determinar un estado artificial por medio de una relación envolvente con la realidad al afirmar que “el aparato de simulación consiste en transformar una percepción casi en alucinación, dotada de una efecto de realidad no comparable con el que aporta la simple percepción,”¹²⁷ es decir, el cine como dispositivo sería una especie de ensoñación a través de la cual el espectador crea un vínculo con una variedad amplia de fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales; un efecto-pantalla que correlaciona las características de la imagen fílmica con las condiciones psíquicas de su recepción. La teoría del dispositivo en el cine está asociada directamente a la relación de éste con la figura del espectador, esto es, por medio de un estado artificial-imaginario el espectador se siente cercano a la realidad de las imágenes que la pantalla le ofrece. En palabras de Metz,

¹²⁵ Martin, Marcel, *El lenguaje... ob. cit.*, pág., 22.

¹²⁶ Baudry, Jean-Louis, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité” en Bellour, Raymond, et al. (coords), *Psychanalyse et cinéma*, 23, 1975, pág. 67.

¹²⁷ Idem.

la posición del yo en el cine no depende de una milagrosa semejanza entre el cine y las características naturales de toda percepción: al contrario, ya está prevista y marcada de antemano por la institución (instrumental, disposición de la sala, dispositivo mental que interioriza todo eso) y también por las características generales del aparato psíquico (como la proyección) que, sometidas menos directamente a una época de la historia social y a una tecnología, no expresan con tanto rigor la soberanía de una vocación humana, sino que, a revés, se hallan moldeadas por ciertas peculiaridades del hombre como animal¹²⁸

Theodor Adorno y Max Horkheimer vincularon los agentes anteriores con el sistema de la industria cultural, dominante ya en el transcurso del siglo XX. Para los teóricos alemanes es importante prestar atención a la experiencia de ir al cine cuando éste era mudo, así como cuando se fueron perfeccionando las técnicas cinematográficas. Adorno menciona que

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine.¹²⁹

Para Adorno, entonces, cuanto más perfeccionadas sean las técnicas cinematográficas, más íntegra será la experiencia de creer que el mundo exterior es justamente lo que se está mirando en las imágenes proyectadas. Por lo tanto, el proceso de producción mecánica del cine sonoro “no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo: adiestra a los que se entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad.”¹³⁰ Dicho de otra

¹²⁸ Metz, Christian, *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001, 67.

¹²⁹ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2018, pág. 171.

¹³⁰ *Idem.*

manera, la tensión que crea el cine es, para Adorno, tan automática que no necesita ser actualizada: logra reprimir la imaginación. Siguiendo esta lógica, Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* argumenta algo similar a lo antes dicho por Adorno en cuanto al proceso de producción mecánica del cine. Para Benjamin, la toma cinematográfica “presenta un suceso en referencia al cual no existe ya ningún punto de vista capaz de dejar fuera del campo visual del espectador aquellos elementos que no pertenecen al hecho escénico en cuanto tal: el aparato de grabación, la maquinaria de iluminación, el equipo de asistentes, etcétera,”¹³¹ es decir,

en el estudio cinematográfico el sistema de aparatos ha penetrado tan profundamente en la realidad, que el aspecto puro de ésta, libre de ese cuerpo extraño que sería dicho sistema, es el resultado de un procedimiento especial, a saber: de la grabación mediante un aparato fotográfico enfocado apropiadamente y de su montaje con otras grabaciones del mismo tipo.¹³²

Para Benjamin, entonces, el cine establece un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos “no sólo en la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino en la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante.” Así, el cine, como producto de una era maquinista, es necesariamente el espejo de las participaciones y realidades, en principio, del siglo pasado. No obstante, dicha máquina “de reflejar el mundo ha realizado su metamorfosis en máquina de imitar el espíritu.”¹³³

En el cine, después de todo, coexiste la percepción objetiva de las cosas (los objetos mismos se reproducen sobre la película gracias a la luz reflejada en ellos y que es captada por el objetivo), acompañada de una intencionalidad, la del realizador, que asimismo se encuentra mediada por el sentido que nosotros [como espectadores] le damos. Sobre lo anterior, Mitry, siguiendo a Bazin, considera que

Enfocar una imagen filmica como un “enunciado del mundo real”, en razón de su objetividad considerada como absoluta, decir que ella es “*cosmofánica*

¹³¹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, pág. 66.

¹³² *Ibid.*, pág. 70.

¹³³ Morín, *El cine... ob. cit.*, pág. 191.

en su esencia”, es plantear al mundo como un *en sí* y plantear ese *en sí* como algo que debe ser semejante (aunque más “puro”) a lo que es el objeto tal y como nosotros lo conocemos, sin tomar en cuenta que ese objeto [o fenómeno] no es así sino por la obra de nuestra percepción. Es hacer un *realismo trascendental*.¹³⁴

Afirmar que lo real se expresa “por entero” en la imagen cinematográfica parecería muy inexacto, pues ésta nunca revela sino aspectos, posibilidades. Así, para Mitry las imágenes fílmicas son “revelaciones”, pero de realidades más intensamente percibidas y significadas y no de realidades trascendentes: “el sentido que nosotros les damos no puede ser más que un sentido estético que depende entonces del encuadre y la organización del campo.”¹³⁵ Del mismo modo, la “esencia” de la que habla Mitry se debe entender desde en un sentido fenomenológico, es decir, como una virtualidad que descansa sobre la idea de que una cámara descubre el mundo “más allá del mundo”: la imagen fílmica se sitúa, entonces, “menos entre lo real y lo imaginario que entre la esencia y la existencia [...] apela a una esencia a través de una existencia concreta, tal como apela a una presencia a través de una ausencia; lo real en el cine está presente porque, efectivamente representado, no es nunca más que un aspecto elegido, inmediatamente confrontado con otro aspecto elegido.”¹³⁶ La imagen fílmica no agota lo que muestra, se convierte en posibilidad de todos los aspectos que puede, o no, suponer. El sentido inagotable sólo existiría en la idea detrás del filme. Con todo, el cine ofrece directamente su objeto; “la representación concreta del mundo y las cosas para luego servirse de esos datos inmediatos como un instrumento de mediación.”¹³⁷ La imagen fílmica crea, entre las cosas que presenta, un compuesto de vínculos precisos deducidos de la propia existencia. Así,

El cine hace visibles y deseables objetos, situaciones y formas de ser que antes de la invención de él hubieran sido inimaginables y, más aún, de hacer que los mismos trasciendan el estrecho límite de la proyección para metamorfosearse en la estructura de la existencia real que se tiene en un medio cultural donde

¹³⁴ Mitry, *ob. cit.*, pág. 145. Cfr Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, RIALP, 2008.

¹³⁵ *Ibidem.*, pág. 146.

¹³⁶ *Ibidem.*, pág. 144-5.

¹³⁷ *Ibidem.*, pág. 166.

todo es mediación de sentido y donde cualquier apelación a una determinada naturaleza se antoja un anacronismo o patético o ridículo [...] la magia del cine se basa en la consciencia absoluta de un mundo que se proyecta desde la pantalla hasta nuestro modo de ser.¹³⁸

Siguiendo esta lógica, *TRV* se mueve en las arenas del cine realista no sólo porque aprehende el mundo conocido (el mundo de los hechos, el que observamos, el que vivimos), sino porque describe hechos concretos y se circunscribe a una determinada inmanencia, esforzándose por desembocar en una eventual trascendencia (la explosión que termina con la vida de Miloš, pero cuyo resultado es favorable a la causa nacionalista checa). Es a través de esta trascendencia, siguiendo a Mitry, que el filme de Menzel puede considerarse asimismo irreal al no respetar una verdad esencial. En el primer caso, los espectadores nos limitamos a observar la realidad concreta e inmediata que se nos presenta. En el segundo caso, al tratar de alcanzar la “esencia” a través de una existencia prácticamente imaginaria, se pone de manifiesto cierto convencionalismo y se halla separada, voluntariamente o no, de sus propias contingencias históricas y sociales que intenta situar —lo anterior lo resume Marc Ferro en el esquema presente en su libro *Historia contemporánea y cine*, justamente cuando discute que “una película no es más que un acontecimiento, una anécdota, una ficción, una serie de informaciones censuradas [en la cual] la realidad cuya imagen ofrece el cine es terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición”.¹³⁹ Debemos tomar las palabras de Ferro en relación con el ya citado “trabajo de la ficción” de Rancière, aquel en el que la ficción no es vista como la creación de un mundo imaginario opuesto al real, sino el trabajo que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad—. Con lo anterior, partimos de la premisa de que el espectador nunca mantiene una relación pura con las imágenes que observa, es decir, separada de toda realidad concreta pues “la visión de un filme se da en un contexto determinado —social, tecnológico, situacional, biográfico, institucional e ideológico—, transformándose en factor que regula la relación del espectador con la imagen.”¹⁴⁰

¹³⁸ Rivas, Víctor Gerardo, *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, México, BUAP, 2010, pág. 182.

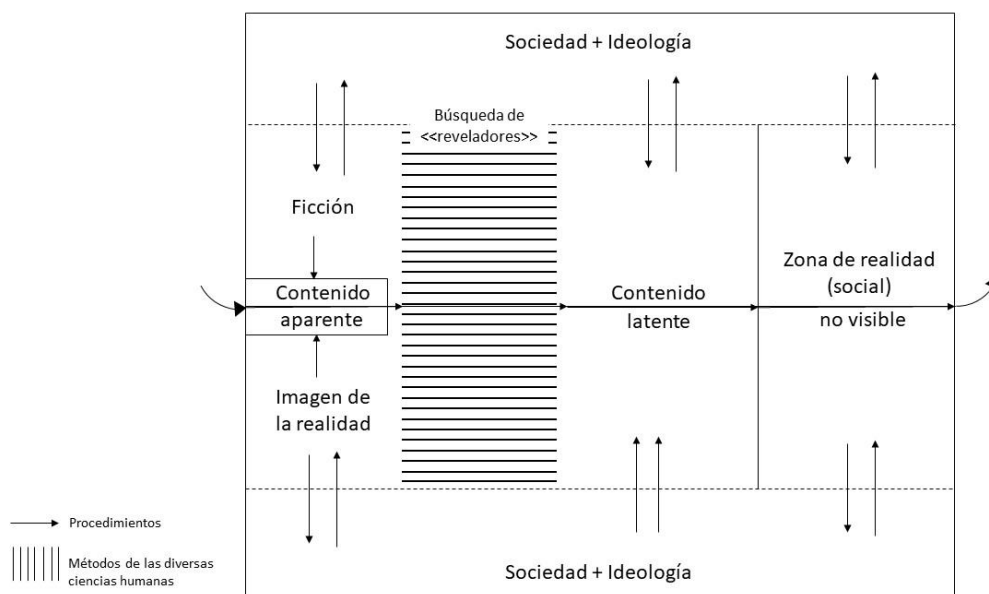
¹³⁹ Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000, pág. 37.

¹⁴⁰ Aumont, Jaques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, 15.

Supone bastante decir entonces que el cine, “arte de lo real”, no es necesariamente realista. En el cine una imagen o, mejor dicho, la secuencia de imágenes es una realidad estructurada, una forma. Un filme, por lo tanto, no exime de la posible preocupación de imaginar lo que nos muestra, pero, por el contrario, nos exige imaginar con lo que nos muestra. La imagen fílmica, después de todo, no es una finalidad sino un comienzo, tanto de lo representado como de su propuesta y en el caso particular de *TRV*, de una propuesta política. Sería legítimo, a la sazón, preguntarse por el discurso político que se expresa a través de un dispositivo audiovisual donde el realismo es aparentemente la principal garantía de recepción, pues, como hemos visto, el cine puede responder a demandas ideológicas específicas en el formato de un producto que se crea, exhibe y distribuye en mercados nacionales e internacionales. A este respecto, una visión política del cine sería, finalmente, una visión de la contingencia del sentido fílmico, considerando que la ideología está en el contenido intrínseco del cine.¹⁴¹ En un inicio, podríamos decir que un filme político sólo es tal en la medida que se desempeña desde su discursividad como un objeto que ha dejado ser neutro y que acompaña al momento histórico al que pertenece y/o evoca. *TRV*, en tal sentido, es una película que torna al presente hechos del pasado, es decir, se trata de un filme que provoca una lectura política al intentar desenmascarar, en todo caso, dos sistemas políticos coetáneos en el transcurso de la historia de Checoslovaquia: el nazismo y el socialismo. El filme de Menzel es, a propósito, un aparente reflejo ingenuo de la realidad social; critica y examina su entorno a través de la comedia trágica, la cual no busca que el espectador olvide sus problemas cotidianos, sino que reflexione sobre ellos a partir, por supuesto, de indagar justamente en asuntos del día a día.¹⁴²

¹⁴¹ Sin embargo, una identificación más prolija del proyecto político que una película contiene se encuentra en su estructura narrativa, en sus recursos estéticos, etc.

¹⁴² Además de hacerlo con actores no profesionales, como en su momento lo hizo el soviético Dziga Vértov, autor de filmes experimentales como *El hombre de la cámara* (1929) o *Historia de la guerra civil* (1922) y quien, con su teoría del *cine-ojo*, buscó como una innovación expresiva una nueva puesta en escena, justamente con la sustitución de actores profesionales por gente de la calle.



Con todo, la tendencia del cine checo a la politización (que en realidad sucedió desde los propios inicios de la Nueva Ola) se estimuló a través de las tragicomedias y del realismo que en ellas se trataba de crear, pues no era necesariamente un modo directo de crítica política, sino adyacente, es decir, que mediante temas supuestamente aislados no se dejaba de insistir e incidir en los asuntos del pasado y del presente inmediato del turbulento país. *TRV* representa la encrucijada entre estética y crítica política: en ella confluye sensibilidad e ideología, la materialidad de sensaciones corporales e imágenes del mundo ante determinadas relaciones de poder, pues la realidad que aparece proyectada en la película de Menzel nunca es totalmente neutra: materializa la memoria histórica y; por otro lado, constituye una memoria en sí misma, es decir, *TRV* permite leer el pasado no como un *continuum*, sino como una interpretación activa y dinámica; su construcción transforma la realidad y provee de nuevos modelos a través de los cuales se la interpreta y continúa construyendo. En otras palabras, la condición del filme de Menzel, como uno político, no es cerrada. De esta manera, el cine de la Nueva Ola checa y *TRV*, en particular, parten de lo ausente; Menzel se niega a tomar lo que hay por realidad, la cuestiona y pone de manifiesto que la realidad no es lo que ha llegado a ser, sino también lo que es posible a través de la imagen fílmica, ya que “el cine no tiene por función la sublimación de la existencia, sino su proyección como posibilidad

auténticamente mágica, lo que es muy distinto.”¹⁴³ El cine, hablando en términos generales, nos puede aproximar al pasado de una forma singular y por lo mismo exige un ejercicio interpretativo y crítico por parte del sujeto y la sociedad que lo mira. La imagen cinematográfica nos ofrece fragmentos y pequeños vestigios del pasado, que en su diálogo con nuestro presente nos permiten establecer vínculos con espacios cercanos o lejanos; tanto el cine político como el histórico son anacrónicos, lo que no compromete, sin embargo, su valor estético.

¹⁴³ Rivas, ob. cit., pág. 215.

Cap. 3. *Las margaritas: el cine vanguardista de Vera Chytilová.*

La locura permanece, 'la locura que se encierra' como tan acertadamente se ha dicho. Esa locura u otra... Todo el mundo sabe, en efecto, que los locos deben su encarcelamiento a una serie de acciones legalmente reprobables, y que, si no fuera por esas acciones, su libertad (o lo que entendemos como su libertad) no estaría en riesgo.

André Breton, *Primer manifiesto surrealista*, 1924: 4.

En 1920 Otto Dix pintó una escena callejera de Praga en la que se puede observar a un par de hombres sin piernas frente a los cristales de una tienda que exhibe prótesis, corsés y demás artículos de esta índole. En el lienzo, donde se distingue la anotación “Dedicado a mis contemporáneos”, notamos que mientras que uno de los hombres pobremente vestido y aun sin un brazo pide limosna, el otro, engalanado con un bombín y un saco del que cuelga una medalla, se impulsa con palos con el torso apoyado en una plataforma móvil, la cual pisa un panfleto que lleva por título “¡Judens raus!” (¡Fuera judíos!). Esta escena grotesca, ejecutada poco tiempo después de que el multifacético artista alemán participara en la Gran Guerra, nos recuerda tanto el terrible costo humano de la guerra como algunos de los componentes del entorno inmediato de Dix en Checoslovaquia. En el mismo año, Praga se convirtió en un desfile exitoso de la gira dadaísta de Richard Huelsenbeck, Johannes Baader y Raoul Hausmann. Un año más tarde, Hausmann junto con Kurt Schwitters y Hannah Höch hicieron acto de presencia en la capital checa y en junio de 1926, Schwitters celebró dos “Noches de lo grotesco.”¹⁴⁴ A pesar de estas apariciones destacadas, lo Dadá nunca tuvo un impacto tan profundo en la cultura checa moderna como lo hizo el surrealismo. Cuando André Breton visitó la capital checa en marzo de 1935 y rindió homenaje a su movimiento surrealista local, “el evento dejó una impresión duradera que sobreviviría no solo a la década de 1930 sino también a la ocupación nazi de Checoslovaquia durante la guerra y al régimen comunista que sucedió.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Thomas, Alfred, “Dada and its afterlife in Czechoslovakia: Jan Svankmajer’s *The Flat* and Věra Chytilová’s *Daisies*” en Adamowics, Elza y Robertson, Eric (eds.) *Dada and beyond. Dada and its legacies*, Vol. 2, Boston, Brill, 2012, pág. 245.

¹⁴⁵ Sayer, Derek, “Surrealities” en Timothy O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, Los Angeles County Museum of Art/MIT Press, 2002, 90.

Durante el periodo de entreguerras, el recién fundado Estado de Checoslovaquia se convirtió en una de las democracias más estables y exitosas de Europa central. T.G. Masaryk, el entonces presidente, es conocido por haber tolerado múltiples matices de opinión política, incluida una intelectualidad de izquierda entusiasta por la Revolución de octubre de 1917. Así, la libertad política y cultural de la que disfrutaba no sólo la izquierda sino la sociedad checa significaba que no compartía las asperezas, a saber, de sus homólogos alemanes y austriacos. Donde la vanguardia alemana favoreció los modos artísticos extremos del expresionismo y el dadaísmo, dice Alfred Thomas, “los checos prefirieron el credo más suave del poeta, un movimiento basado en el simple disfrute de la vida cotidiana que rápidamente dio paso a los principios del surrealismo de inspiración francesa con su énfasis en la vida subjetiva e inconsciente del artista en lugar de los principios objetivos y politizados de la *Neue Sachlichkeit*.”¹⁴⁶

Así como en la Alemania posterior a 1918 el dadaísmo desempeñó un notable papel político como respuesta antisistema a la República de Weimar, en la Checoslovaquia postestalinista lo Dadá proporcionó un revulsivo artístico al monopolio del Estado en la esfera de las artes que se puede evidenciar con el estreno en 1966 de *Las margaritas*, metraje dirigido por Věra Chytilová (1929-2014), considerado uno de los filmes más sobresalientes del movimiento cinematográfico checo de los sesenta. *Las perversas*, título con el que también se conoce al filme en España, es una colorida aventura de dos jóvenes mujeres con ascendentes intenciones anárquicas y quienes se niegan a reconocer cualquier limitación a su libertad personal, pues “comparten una resistencia subversiva a la conformidad estética y política típica del Dadá.”¹⁴⁷ Y es que la tensión “antirrealista” en el surrealismo y el dadaísmo hizo que estos movimientos fueran “vehículos especialmente apropiados y efectivos de resistencia contracultural a la doctrina oficial del realismo socialista en los estados satélites soviéticos de Europa central” ya que la tradición particularmente importante del surrealismo en la Checoslovaquia de antes de la guerra “permitió a los artistas de la posguerra desplegar formas anteriores de subjetividad para abordar cuestiones de libertad política y artística de una manera indirecta y alegórica.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Thomas, *ob. cit.* pág. 246

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

Como se intentó señalar en el capítulo anterior, una de las grandes cualidades del cine de la Nueva Ola checa descansa en su “realismo” y, aunque aparente contrariedad, en su ficción, es decir, en la manera de modelar no un mundo irreal sino formas de enunciación entre la apariencia y la realidad. Los primeros trabajos de la directora checa, quien en un inicio había estudiado arquitectura y filosofía, demuestran cierta inclinación por las técnicas del *cinema-varité* —*El techo* (1961), cortometraje con el que se tituló de la FAMU, *Un saco de Perlas en el fondo del mar* (1965), filme en el que colabora con Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec y Evald Schorm—, y en ellos privilegia la utilización de actores no profesionales, la improvisación, el formato de documental, así como diversos componentes contantes como el uso de elementos autobiográficos, la investigación formal y la discontinuidad narrativa. Sin embargo, en *Las margaritas*, Chytilová insinuará una conexión entre prácticas estéticas, como veremos, radicales en contraste con la agenda política contemporánea.

La secuencia de apertura de la película, que bien podemos considerar como una especie de prólogo en la que también aparecen los créditos, es una yuxtaposición de imágenes a color de guerra y explosiones que han sido filmadas desde el aire e imágenes de engranajes moviéndose desde una toma cerrada. Esta secuencia que hace recordar obligadamente los montajes de Eisenstein es acompañada por el sonido de tambores y de una trompeta como si de una banda de guerra se tratara. De esta manera, la sustitución del ruido de las explosiones por el de partituras simples aparece como un punto de desahogo, pues desde esta perspectiva “la violencia representa un asalto a una conciencia insidiosamente ‘mecánica’, una ruptura en la existencia cosificada y rutinaria” ya que “la distorsión estética de estas imágenes sugiere que a Chytilová le interesa la violencia no como un acto físico sino como un evento textual, como las prácticas deformantes del arte de vanguardia.”¹⁴⁹

Inmediatamente después de los créditos, aparecen en un encuadre simétrico las margaritas, María I y María II (Jitka Cerhová e Ivana Karbanová, respectivamente)¹⁵⁰,

¹⁴⁹ Owen, *ob. cit.*, pág. 107.

¹⁵⁰ El dispositivo básico de la película (dos mujeres, una morena y una rubia) tiene precedentes rastreables. Por ejemplo, en *Los siete pecados capitales* (1933), un balé cantado de siete escenas compuesto por Kurt Weill con un libreto de Bertolt Brecht, en el cual se exponían las hipocresías de una sociedad materialista a través de dos niñas, Anna I y Anna II. Además, un año antes de que Chytilová exhibiera su película en cuestión, Louis Malle lanzaría *¡Viva María!* (1965), una película, en su mayoría rodada en México, que cuenta la historia de

estáticamente sentadas mirando al frente, con las piernas estiradas, en bikini y recargadas sobre una pared de madera. En seguida, María I se lleva su mano derecha a su nariz y María II hace sonar una trompeta sin armonía alguna, a continuación exclama, “ni siquiera esto me sale bien”. El movimiento de sus extremidades es seguido por el sonido de un chirriar de madera, alejándose poco a poco de cualquier intención de realismo. Esto no sugiere, como apunta Owen, que la transformación de Chytilová de sus protagonistas en títeres o autómatas tenga solo una función satírica relativamente superficial pues, como se verá más adelante, “las imágenes de la película de humanos automatizados también ilustran la noción de identidad ‘ensamblada’” en vista de que la representación abierta de los actores de la película como marionetas en esta escena introductoria “indica que estos protagonistas no deben ser tratados como personajes de carne y hueso sino como cifras, peones en las maniobras formales e intelectuales del cineasta; Marie I y II ‘nacen’, o se activan, simultáneamente con el comienzo de la película, despertadas a la animación por el propósito del titiritero-director.”¹⁵¹

Acto seguido, la yuxtaposición de imágenes se hace presente una vez más y ahora se nos muestra un edificio desplomándose. El dialogo posterior nos dará las pistas para tratar de averiguar el meollo del filme:

María I: Soy una muñeca, ¿lo entiendes?

María II: Nadie entiende nada.

María I: Nadie nos entiende.

María II: En este mundo todo está corrompido.

María I: Todo, ¿qué?

María II: Pues... todo. Sabes una cosa, si todo está corrompido...

María I: Pues...

María II: Pues nosotras también, ¿importa? En absoluto.

María II (Brigitte Bardot), la hija de un terrorista irlandés, que se encuentra con María I (Jeanne Moreau), una cantante de circo, y en cuyas aventuras en un país imaginario de América Latina, accidentalmente inventan el *striptease*.

¹⁵¹ Idem.

En este breve diálogo se establece el juego subversivo del filme. Es posible, quizás, encontrar en estas palabras inaugurales probables exploraciones por parte de Chytilová a una especie de nihilismo juvenil, puesto que líneas como “nadie nos entiende”, “en este mundo todo está corrompido” o un previo “no podemos hacer nada”, podrían reiterar la justificación de una francachela desastrosa posterior. Herbert Eagle, en tal sentido, también encuentra en el inicio de la película una clara alusión a lo Dadá y su propio compromiso con la "acción estropeada" como respuesta a la "rápida industrialización y la Primera Guerra Mundial" (a propósito de la secuencia preliminar donde observamos el engranaje y el bombardeo).¹⁵² Del mismo modo que con el dadaísmo y otras vanguardias, la respuesta de las Marías a los males de su mundo parece ser esencialmente estética: una clase de deterioro como la deformación de la sociedad necesita otra, es decir, la deformación del arte, pues, como veremos, “en su ambición declarada de contrarrestar el mal con aún más mal, las protagonistas demuestran su fe en el poder subversivo de la representación; su preocupación es la puesta en escena, la visualización del mal de una manera que lo desenmascarará a sus propios perpetradores y colaboradores,”¹⁵³ a saber, las personas quienes las miran en todas las escenas públicas.

Al finalizar el dialogo citado, las dos Marías se ponen de pie y María II abofetea a la otra quien repentinamente cae en una suerte de prado lleno de margaritas. Durante este cambio brusco de atmósfera, la toma se abre y podemos observar un singular árbol repleto de manzanas y duraznos en medio de los pastizales. Mientras suena una melodía, ambas bailan, ahora portando vestidos, alrededor del árbol entretanto María I toma un durazno y se lo come al mismo tiempo que vuelve a cambiar el escenario. Estos cambios violentos en el montaje que incluyen la fragmentación y alteración de tomas, escenarios y hasta de tonos irreales en la pantalla, en gran medida producto del ingenio de Kučera, el director de fotografía, y de Krumbachová, la diseñadora del vestuario, complican la escritura de líneas moderadamente coherentes. Requeriría un análisis de toma por toma de una película de 74 minutos, así que las siguientes observaciones del filme serán inevitablemente selectivas, tratando de no dejar cabos sueltos para una mejor comprensión de su estructura. Por lo tanto, dividiré la película a partir de lo que considero son tres espacios significativos en los que se

¹⁵² Eagle, Herbert, “Dada and structuralism in Chytilová’s *Daisies*” en Matejka, Ladislav, et al, (eds), *Cross Currents*, núm. 10, Yale University Press, 1991, pág. 226.

¹⁵³ Owen, *ob. cit.*, pág. 108-9.

desarrolla, a saber, 1) las escenas que se desenvuelven en diversas habitaciones de lo que parece ser el departamento de las Marías; 2) el aprovechamiento que éstas realizan de los hombres (específicamente en las secuencias de los restaurantes), y; 3) los escenarios exteriores (en el cabaré, en el campo y la escena final en el gran salón).



Las Margaritas (1966) de Vera Chytilová.

La primera escena en la que podemos observar a las Marías en su habitación es justamente después de verlas bailar brevemente en el prado. Cuando María I se asoma un par de veces por una de las ventanas del apartamento, cuya curiosa decoración se distingue por tener dibujos botánicos y especies de plantas colgadas en las paredes, es posible apreciar sólo por unos segundos un estruendo de música de banda mientras que una toma parcialmente vertical conduce nuestra mirada al deambular de la gente, haciéndonos comprender que el entretenimiento se encuentra allá afuera. Lo anterior lo complementan las siguientes líneas de la misma secuencia, cuando María II, explorando en su guardarropa, le dice a su compinche que vayan a “algún sitio donde pase algo,” confirmando el estado de aburrimiento en el que se encuentran y el anhelo de que suceda cualquier cosa. “Las escenas restantes del

cuarto se centran en temas particulares: muerte, consumo, colección [de hombres], significado [de las cosas] y destrucción.”¹⁵⁴

La escena que trata sobre la muerte procede de su triunfo con su primera víctima masculina, de quien logran obtener comida gratis en un restaurant. En principio vemos a María II tendida como muerta sobre una cama, donde también reposan manzanas verdes que rodean su cuerpo, mientras que una corona de margaritas parece haber caído de su cabeza. Tan pronto como María I entra a la habitación, se da cuenta de que algo no anda bien. Tanto el sonido de fondo como un breve *close-up* a un medidor nos ayudan a darnos cuenta de que hay una fuga intensional de gas. María I rápidamente detiene dicha fuga y arremete con un insípido e imprevisto “¿quién lo pagará? Olvidaste cerrar la ventana.” Inmediatamente después de este intento fallido de suicidio suena el teléfono. La llamada, después de un buen rato de espera, la responden con un “centro de rehabilitación ¡Muere, muere, muere!” Esta última oración la repite María I instantes después de colgar la llamada, mientras que algunas imágenes de rosas, cuán *collage*, se apoderan de la pantalla al unísono de la pronunciación de cada “muere.” Después de una pequeña discusión entre las protagonistas —María I reclama lo rápido que se les escapa la vida, mientras que María II simplemente piensa que es genial estar en casa—, esta escena concluye con una sucesión de imágenes de lirios, con los intervalos de sonido de un péndulo de fondo, en la que eventualmente vuelven a aparecer las Marías, entre diversos filtros monocromáticos en la pantalla, en lo que parece ser una reconciliación.

La siguiente escena que se desarrolla en su habitación es la extensión de una desanimada noche en un bar. “Vamos a hacer algo grande”, mencionan decididas a irse del lugar. Cuando la toma cambia y ahora se encuentran en su cuarto, vociferan un “¡ardemos!”, refiriéndose a su acción de prenderle fuego a retazos de papel que están colgados por doquier. Después de un momentáneo bailoteo mientras los papeles se consumen por el fuego, mientras suena de fondo una especie de cantos llanos, el teléfono vuelve a sonar y esta vez es posible escuchar la conversación. Con un sosegado tono de voz escuchamos a un hombre preguntar, “Julie, ¿eres tú?”, las dos Marías, al mismo tiempo, responden eufóricamente “Sí, soy yo.” Cuando el hombre se aventura a mencionar “Julie [refiriéndose a María II] no paro de pensar

¹⁵⁴ Hames, *ob. cit.*, pág. 190.

en ti”, la declaración es seguida de risas burlonas de ambas protagonistas que posteriormente derivan en la acción desinteresada de hacer el teléfono a un lado para dejar hablando solo al flechado varón, quien continúa diciendo “creo que me he enamorado de ti. No sabes lo que significó esa noche para mí. Tengo miedo de no volver a verte. No seas cruel conmigo, sabes lo mucho que te quiero. Sin ti mi vida es una tortura.” Entre tanto la seducida criatura expresa sus sentimientos no correspondidos, María I y María II cortan con unas tijeras, es un acto no menos simbólico, panecillos largos, pepinos, salchichas, un huevo y un plátano que después engullen. Esta escena en principio relacionada con el consumo o la glotonería, no obstante, alude de una manera evidente a representaciones fálicas con el claro diálogo estilizado por teléfono diseñado como un contrapunto de sus acciones. Al final, cuando no queda comida real para comer, se complacen con ingerir trozos recortados de papel de revistas en los que están impresos platillos. Esta secuencia termina cuando María I accidentalmente concluye la llamada al recostarse sobre el teléfono. “¿Qué haces?, es una pena, ¿cómo se llama?”, exclama María II, a la vez que María I tibiamente responde, “¿puedes creer que no lo sé? Me olvidé por completo de preguntárselo.”

El repaso alfabético de los amantes pasados de las Marías es el inicio de la cuarta escena que se desarrolla en su hogar —“Arsen... / Ese está en la cárcel, ¿no? / Con A es todo, ahora con la B”—. La decoración cambia una vez más, ahora podemos observar en las paredes y en el techo un sinfín de apuntes, recortes, garabatos y demás cosas que parecen ser el material con el que rememoran sus antiguas citas. Al tiempo que de fondo se percibe el sonido de una máquina de escribir siendo utilizada, resuena el timbre de la casa, “Ha llegado el pequeño Honza y ya está cortejando a María,” menciona María II. Las súplicas telefónicas previas en el filme ahora son sustituidas por los ruegos incesantes de otro galán amartelado: “María, por favor, abre. Sé que estás ahí [...] No paro de pensar en ti, ¡abre!” Estas gemebundas palabras son arremedadas y ridiculizadas por María II, quien sopesando la reacción de María I le menciona que, si no le importa esa cita, entonces le pase la dirección “del pequeño Honza”.

Un efímero plano de la luna, acompañado por la misma música ligada a la secuencia de apertura de la película, es la primera imagen de la sección dedicada a la búsqueda de significados. María II, en concreto, se pregunta “¿Por qué se dice ‘te quiero’? ¿Por qué no se

dice, por ejemplo, huevo?” Al mismo tiempo de que ambas toman un baño en una bañera llena de leche, huevo y sal, siguen las preguntas, “¿Y quién te dice que nosotras somos nosotras, que existes?” Tales cuestionamientos son ingenuamente (o ingeniosamente) respondidos por María I, quien argumenta contundentemente que “no estás registrada en ningún sitio, no trabajas. No hay pruebas de tu existencia.” Y sin darle más vueltas al asunto, ambas se ponen a beber la leche que las cubre.



Las Margaritas (1966) de Vera Chytilová.

Por otro lado, en la última escena de que se desarrolla en su habitación se repite una selección de diálogos de las escenas anteriores a lo largo de pequeñas secuencias en las que vemos a María II enrollando con una sábana negra a María I: “¿Sientes cómo se nos escapa la vida? / No seas tan cruel, sabes lo mucho que te quiero. / ¿Qué será de nosotros, qué será de nosotros? / No tenemos pruebas de nada. / ¿Acaso importa?” Cuando María II corta la blusa de María I con unas tijeras, una pieza de jazz comienza a acompañar las siguientes secuencias. En éstas, haciendo uso tanto de un montaje como de una edición experimental, podemos observar cómo las dos Marías “cortan” sus extremidades y aparecen en pantalla sus torpes

cuerpos sin cabeza y sus cabezas sin cuerpo flotando delante de los ya habituales *collages* decorativos de los muros; una completa fragmentación y manipulación de la imagen que se acelera al unísono de la velocidad con la que se toca dicho jazz. A final de cuentas, en palabras de Hames, la conclusión de su persistente búsqueda de sentidos y significados es y será la autodestrucción pues “el corte de la imagen también proporciona un correlato al estilo de montaje de la película, en sí mismo un montaje fragmentado.”¹⁵⁵

En comparación con las escenas en el apartamento de las Marías, las propias ambientadas en restaurantes son más sencillas y el interés se centra especialmente en crear atmósferas incómodas e irritantes dentro de una situación simple, cuando se está comiendo, bebiendo u ordenando alimentos que las protagonistas evidentemente no costearán. En la primera escena con estas cualidades, María I se encuentra ya en la mesa con su cita, un hombre indiscutiblemente mayor quien se dirige a ella como “Jirinka”, y cuando llega abruptamente María II se une a ellos en la merienda sin pedir permiso alguno, ella es la única que habla,

María II: Qué casualidad, esto es bonito, ¿verdad? Por fin le conozco, mi hermana me ha hablado mucho de usted, ¿no vas a presentarme? Soy... su hermana, ¡Jarmilka!”

La inoportuna llegada de María II y su manejo descarado de la situación hacen que el hombre se quede sin palabras, sobre todo cuando ella comienza a ordenar cuanto cosa se le antoja del menú y se comporta sin modales algunos: come con la boca abierta, sorbe el caldo de los platos, se limpia la boca con las manos, salpica de comida a los demás después de sus brascas mordidas, entre otras cosas. Por otro lado, María I en todo momento mantiene una pose de niña educada, comiendo moderadamente con cubiertos y sin decir palabra alguna. Mientras la incomodidad también se hace verbal, con una serie de comentarios y cuestionamientos disparatados por parte de María II, el desarrollo de la escena nos presenta el uso de los primeros conjuntos de efectos, pues la utilización de filtros de colores para producir imágenes con tonos verdes, amarillos y naranjas se vincula con una fragmentación de tomas sin concluir que, junto con la música de fondo, logran crear una secuencia bastante equilibrada. Kučera, en tal sentido, tal vez interesado más por el arte pictórico que por el literario, ha

¹⁵⁵ *Ibidem.*, pág. 192.

indicado la forma en que sus experimentos de color producían efectos distintos a los pretendidos. Sobre su trabajo en *Las margaritas*, el director de fotografía ha mencionado:

Estoy terriblemente interesado en explorar la posibilidad de convertir una imagen cinematográfica en un asunto autónomo, completamente separado de este concepto convencional de cine. Se trata de si simplemente estamos creando en una película imágenes en movimiento más o menos bellas o algo así, o si estas imágenes pueden no ser portadoras de significado en sí mismas, si no pueden comunicar algo subjetivamente en lugar de objetivamente. Me gustaría llevar a cabo un experimento en el cine en el nivel archivado hace años por la pintura moderna, la poesía, la música - para crear un nuevo sistema de medios de comunicación cinematográfica.¹⁵⁶

La escena concluye en una estación de trenes. Cuando el malaventurado hombre se queda hablando solo con María I, ella le explica, refiriéndose a María II, que “le he dicho que es usted el tío de mi novio [...] Ella no entendería lo nuestro, diría que ando con abuelos.” El último engaño de María I, o quizás deba decir de “Jirinka”, es hacerle pensar a “su novio” que viajará junto a él en el tren. En realidad, salió de un brinco una vez que el tren estaba en movimiento. Las últimas imágenes que observamos a modo de transición entre escenas son las de un trayecto en cámara rápida por las vías que recorre un tren. Esta breve secuencia editada en efectos de colores prismáticos y monocromos termina en una entrada parecida a la de un túnel oscuro, misma que proporciona la entrada a la siguiente escena, la del cabaré.

La posterior escena en un restaurante es bastante breve y menos elaborada. La escena comienza con la toma de un camarero llevando una bandeja repleta de manzanas verdes a la mesa donde están las Marías con su entonces cita. En un inicio parecen divertirse los tres, sin embargo, preguntas como “¿Por qué quiere pervertirnos? ¿No ve que todavía estamos en pleno desarrollo?,” así como otros comentarios y acciones exasperantes comienzan a fastidiar al individuo. La escena termina nuevamente en la estación de trenes, con el pequeño hombre triste tras las historias inventadas por las Marías, quienes, tras risas burlonas, mencionan, “es el quinto que se nos va, esto ya no me divierte / Hay que inventar algo mejor.” Sin embargo, Marie I y Marie II empujan su rutina cada vez más hacia el reino de lo grotesco. La última

¹⁵⁶ Kučera, entrevista en Liehm, 1974, pág. 252, citado en Hames, *Ibidem*, pág. 189.

comida es una variación de estas dos primeras. Inicia con una toma vertical del pequeño banquete y está filmada en monocromos, color y algunos tonos sepias. Esta vez su víctima es un hombre presumiblemente mayor que los dos anteriores. Lo interesante en esta secuencia es que, en principio, la actitud de las Marías cambia bastante, cuidan de que no se vaya a tragar las espinas del pescado que se está comiendo y lo besan en las mejillas cuando el anciano simplemente les dice, “Chicas, chicas, chicas, el mundo está corrompido, ¿verdad? Bésenme.” En el momento del beso, es posible observar, quizás de una manera simbólica, cómo los lunares de los vestidos de ambas mágicamente se hacen más grandes. Una vez más la secuencia termina en el momento en que acompañan al hombre a la estación de trenes. Cuando los tres intentan alcanzar el tren ya en movimiento, la música se acelera para acentuar la situación cómica de la acción, la cual concluye cuando el anciano se queda en la plataforma de abordaje y las Marías son quienes incidentalmente realizan el viaje. Finalmente, después de una fugaz repetición de las tomas prismáticas de los rieles, las chicas vuelven a aparecer en pantalla saliendo de un túnel, apenas logrando caminar entre las vías por llevar tacones y con las caras llenas de hollín mencionan, “esto ya no es divertido, tendremos que inventar una vida peor.” Los contornos de la situación sexual básica, una transición entre la edad establecida y la juventud núbil e indefensa, “se vuelven así cada vez más pronunciados y caricaturescos: con cada cita, las comodidades materiales se amplían aún más, las chicas se vuelven más codiciosas e insensibles y los hombres mayores se vuelven cada vez menos atractivos.¹⁵⁷ Esta última reunión, a saber, es auténticamente grotesca, pues el último *sugar daddy* de las Marías se asemeja más a un abuelo encantador y delicado que complace a sus dos tiernas nietas. Además, Chytilová y sus dos protagonistas también revelan y se burlan de los roles definidos patriarcalmente a través de estas representaciones realizadas, pues el papel tradicionalmente masculino de proveedor económico “se interpreta con una expansión insolente, con ambas chicas ordenando grandes cantidades de comida [...] como respuesta al estado casi infantil de las mujeres, las Marías se vuelven literalmente infantiles, juegan con su comida y comen desordenadamente, visten atuendos cursis y usan juegos de palabras [igualmente] infantiles.¹⁵⁸ Así, la crítica patriarcal desarrollada a través del tema del restaurante se traduce aquí en términos políticos:

¹⁵⁷ Owen, *ob. cit.*, pág. 110.

¹⁵⁸ *Idem.*

el paternalismo masculino encuentra su paralelo en el paternalismo estatal, la explotación sexual en la explotación del trabajo, la doble moral que rige la probidad sexual en la doble moral que se refiere a los "estilos de vida políticamente correctos". Lejos de la iluminación recibida habitualmente en el Realismo Socialista, la iniciación de las niñas en el santuario interior del Partido [comunista] produce solo la imagen especular de su propia glotonería, una avaricia primaria aquí sublimada en ceremonia.¹⁵⁹

Estas tres escenas en las que las Marías explotan a los hombres mayores se complementan con una más, una escena de seducción protagonizada por María II y un hombre joven que tiene una particular colección de mariposas. Es una de las secuencias que está fuera de la estructura repetitiva de la película —aunque está estrechamente relacionada con el ya comentado acto donde las Marías cortan “comida fálica”— y su mayor característica es que es la única escena en la que sólo sale una de las “hermanas”. La secuencia comienza románticamente, pues mientras se nos presenta la imagen de una mariposa amarilla posada en una rosa, las líneas de cortejo del hombre no se hacen esperar, “Esto es tan inusual. Nadie lo creería, como un mensaje de otro mundo. Y sin embargo eres terrenal a pesar de ser tan divina. No perteneces a este siglo.” No obstante, enseguida de la pronunciación de estas palabras, un efecto monocromático amarillo somete nuestra mirada mientras que la actitud cortejadora del hombre cambia bruscamente al gritar “¡Ojalá nunca hubieses entrado en mi vida!” A la vez que comienza a tocar el piano frenéticamente, se apoderan de la pantalla imágenes de mariposas que aparecen y desaparecen al unísono de los acordes, así como de tomas seductoras de María II. Esta especie de parodia continua cuando el joven varón se da cuenta que María II sostiene cajas con mariposas disecadas sobre zonas estratégicas de su cuerpo desnudo. Los tonos reales de la pantalla reaparecen, así como la voz moderadamente imploradora del hombre que, con un evidente cambio de actitud, repite “perdona, ha sido un malentendido [...] no seas cruel conmigo, sabes que te quiero. Ojalá este momento fuera eterno. No seas tan cruel conmigo, sin ti mi vida es un tormento. Creo que me he enamorado de ti.” María II sencillamente responde a sus vacilaciones con un “No sé de qué me hablas, ¿no tienes comida? Aunque sea un poco de mermelada.” Para Hames, “la observación de los

¹⁵⁹ Ibidem, pág. 111.

hombres en todas estas escenas es indiscutiblemente feminista y muy crítica” pues “se les muestra vanidosos, preocupados por el sexo y asumiendo un derecho automático a engañar a sus esposas con mujeres jóvenes.”¹⁶⁰ Dicho de otro modo, lo cómico nuevamente aparece como una forma de crítica aparentemente suave, ya que se trata de exhibir la envergadura de la “naturaleza carnal” masculina, tanto de los más jóvenes como de los más viejos.



Las Margaritas (1966) de Vera Chytilová.

Existen por lo menos otras tres secuencias que extienden la estructura escénica del filme. La primera de ellas se desarrolla en un cabaré. La escena comienza cuando las dos Marías entran a través de una cortina roja al lugar y se encuentran inadvertidamente en el centro de una

¹⁶⁰ Hames, *ob. cit.*, pág. 193.

función nocturna, como si ellas estuvieran a punto de ejecutar el siguiente espectáculo. Enseguida son apartadas tanto por una pareja que comienza a bailar charleston como por los meseros, quienes las dirigen a uno de los palcos principales o, mejor dicho, a una especie de caja de marionetas. La pareja en el escenario “baila todo el tiempo con un número de jazz sin palabras de Eva Pilarová, la principal cantante popular de Checoslovaquia de la década de 1960.”¹⁶¹ La secuencia a continuación alterna una serie de tomas entre las Marías y los bailarines, nuevamente editadas con filtros de diversos tonos. No obstante, son las dos chicas las que poco a poco comienzan a robarse las miradas del público, pues a medida que se emborrachan es cuando llevan a cabo sus travesuras: molestan a las demás parejas del lugar vertiendo en sus cabezas burbujas de sus bebidas, roban copas, bailan arriba de la división entre los palcos hasta caerse, etc., hasta que finalmente son expulsadas del lugar tras un mar de silbidos.

Škvorecký ha dado cuenta del intento del departamento de cultura de Antonín Novotný, el entonces presidente de Checoslovaquia, de desacreditar a los cantantes de jazz y de pop.¹⁶² Hames, en tal sentido, nos cuenta que:

Se alega que Eva Olmerová [una cantante de jazz] se cayó del escenario sobre la audiencia del club nocturno Alhambra mientras estaba borracha. Esta es una referencia obvia para la escena, pero Eva Pilarová, quien cantaba todo el tiempo, y otros cantantes, fueron acusados de peores infamias. Pilarová y Waldemar Matuska fueron acusados de orinar sobre una delegación de trabajadores mientras Karel Gott cantaba "The Bubbling Stream" como acompañamiento. En este sentido, la escena es un ataque tanto al *establishment* cultural como a las tácticas neoestalinistas utilizadas para desacreditar la cultura popular. Esta interpretación se apoya en los aplausos y silbidos de la banda sonora, que ciertamente es de un partido de hockey sobre hielo y connota el enfrentamiento anual entre Checoslovaquia y la URSS (un enfrentamiento que, por supuesto, se volvió abiertamente político en 1969).¹⁶³

¹⁶¹ Škvorecký, Josef, *All the bright...*, ob. cit., pág. 103-4.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Hames, ob. cit., pág. 193.

La segunda secuencia que no corresponde del todo con la estructura repetitiva del filme tiene lugar inmediatamente después de que concluye la escena de la bañera. Inicia con una toma monocromática en donde las Marías se encuentran frente a un gran cartel el cual tiene un hoyo a través del cual pueden ver una pradera. Cuando mencionan, “¿qué hacemos? / Por una vez podemos probar en otro lugar, ¿no? ¿Te importa? / En absoluto. ¡Hay que probarlo todo!”, la toma cambia y entonces podemos observar a ambas chicas rodando colina abajo mientras de fondo suena música producida por un clavicémbalo, al mismo tiempo que imágenes fugaces de limaduras de hierro y desechos industriales conquistan la pantalla. Después de que las Marías vuelven a aparecer con restos de metal oxidado como parte de su vestuario —María II emerge en la toma con un sombrero de alambres retorcidos y María I con una malla de metal envolviéndola—, divisan a lo lejos a un granjero y a su perro. A simple vista parece un episodio un tanto elegíaco, pues mientras suena música coral, el hombre camina con pesadez arrastrando una manguera. Cuando las Marías hacen ruidos para llamar su atención, él voltea, pero parece no importarle o, más bien, no percibir las, como si no existieran. Más adelante, cuando ambas chicas caminan tranquilamente por una calle mientras mordisquean mazorcas robadas de los campos del granjero, un grupo de obreros en bicicletas pasan por delante de ellas sin siquiera inmutarse por su presencia. Las Marías, pensativas, se dicen a sí mismas “nadie se da cuenta que estamos aquí, ¿y si nos hace falta algo?”. Las siguientes tomas de la secuencia conciernen a un intento reflexivo por parte de las Marías, estando ahora arriba de un bote viejo a las orillas de un río. María II, comenta “Me gustaría saber por qué el hombre del jardín no nos has visto, ¿por qué no nos echó? Ni siquiera sintió pena por nosotras”, a lo que María I, impasible, le contesta, “¿Ese abuelo? ¡Por favor! Nosotras somos jóvenes y tenemos la vida por delante.” Sin embargo, estas precarias líneas no dejarían tranquila a María II, quien aún pensativa menciona, “¿sabes lo que me asusta, de repente? Aquel viejo ni siquiera nos vio, es como si nos hubiéramos desvanecido en el aire. ¿Por qué no nos vio y tampoco los de las bicicletas?” Más allá de cualquier intento por responder estos cuestionamientos, las chicas, saltando en cada extremo opuesto del bote, con un repertorio de más dudas, cantan “¿Por qué hay agua? ¿Por qué? ¿Por qué hay un río? ¿por qué? ¿Por qué tengo frío? ¿Por qué?” La escena concluye cuando ambas, ahora alegres, llegan a la conclusión de que al final y al cabo existen, no obstante, una toma de sus desperdicios que dejaron tras comer maíz nos recuerda que su existencia está afianzada

por la destrucción y los escombros que van dejando atrás. Después de que las Marías marchan mientras corean “existimos, existimos, existimos”, las últimas imágenes de la secuencia son las de una variedad de cerraduras y candados cerrados, quizás una breve connotación a su futuro.



Las Margaritas (1966) de Vera Chytilová.

La escena final se desarrolla en un gran salón donde hay un lujoso banquete listo para ser ingerido. Las dos Marías llegaron ahí simplemente porque, pendoneando, vieron un cartel que decía “comida” y decidieron averiguar de qué se trataba. En su camino hacia el salón, observan una orquesta sinfónica interpretando una pieza, se trata de un fragmento de *El ocaso de los dioses* de Wagner, un vínculo más con la alta alcurnia cultural. Cuando finalmente hallan el salón, se quedan atónitas ante el festín que nadie parece custodiar. No pasa mucho tiempo antes de que comiencen a beber vino y a tomar, sin delicadeza alguna, “probaditas” de los platillos elegantemente servidos y dispuestos. La apenas perceptible música de fondo es opacada por los ruidos y los chasquidos que producen las Marías al masticar con la boca abierta. Cuando accidentalmente María I derrama el líquido de una copa, y ésta se rompe, el sonido de sus jadeos de culpa exagerados se entrelaza con diversas tomas fijas de los

alimentos que pasan rápidamente en la pantalla, asimismo la fotografía deja de ser monocromática para volver a los colores reales y es entonces cuando inicia la verdadera comilona tras preguntarse “¿realmente importa?”. Probando y manoseando cada platillo sin tasa de limitación o impedimentos, llegan a la sección de postres. María II, después de mencionar “¡estos sí son pasteles, no las porquerías que haces tú!” comienza una guerra de comida que desemboca en la anarquía total: rompen botellas, arrancan las cortinas del lugar para inaugurar un desfile de modas apropiándose de la mesa cuán pasillo de pasarela, se desnudan parcialmente, bailan, pisotean y patean la comida al compás de un R&R de fondo y escalan un candelabro para columpiarse. La acción de columpiarse se nos presenta como un acto circense, pues es acompañado por un redoble de tambores que, ante el del sonido de cristales quebrándose, culmina con el cambio brusco de una toma acuática en la que es posible ver dos cuerpos entrando al agua, como si de un clavado doble se tratara. Se trata de las Marías, quienes mientras intentan mantenerse a flote, una frase comienza a aparecer en pantalla, “Sólo podía acabar así, ¿sería posible arreglar lo que ha sido destruido?”. Paralelamente, las chicas comienzan a gritar “¡Nos estamos ahogando! ¡Por favor, ayuda! Porque estamos corrompidas”. Nuevamente otra frase surge en pantalla, “Si existiera esa posibilidad, en el mejor de los casos, sería algo así”.

La frase anterior da pauta a que después del castigo de Chytilová a sus marionetas, éstas intenten poner todo en orden, ¿por qué? Porque el filme “debe tener un final moralizante”. Así, la secuencia regresa al gran salón, de nuevo con la fotografía en un tono monocromo azulado. Las Marías, con periódicos atados al cuerpo, dan comienzo a la limpieza del caos que dejaron al tiempo que susurran en repetidas ocasiones, “De prisa, tenemos que arreglarlo todo. Si somos trabajadoras, seremos felices. Si somos buenas, seremos felices”, mientras apilan la comida en montones repugnantes, vuelven a armar los platos con sus pedazos rotos y les colocan servilletas encima, berren los desechos, etcétera. En realidad, nada está bien hecho. Cuando dan por terminada su labor, se recuestan con satisfacción sobre la mesa y comentan:

María II: Hemos trabajado mucho

María I: Sí

María II: Pero lo hemos arreglado todo, ¡Soy feliz!

María I: ¡Yo también soy muy feliz”

María II: Somos tan felices. ¿Verdad que somos felices?

María I: ¿Hacemos ver que somos felices?

María II: ¡No! Somos felices de verdad, pero no importa...

Esta secuencia final, con notables vínculos con *Viridiana* (1961), así como con *El fantasma de la libertad* (1974) de Luis Buñuel por su crítica al orden establecido, a las buenas maneras, al buen gusto y a la opulencia, finaliza cuando un candelabro cae sobre ellas en cámara lenta, acción que se mezcla con un par de secuencias de explosiones de bombas, justamente como en el inicio de la película. También reaparecen imágenes aéreas de zonas bélicas mientras que emerge nuevamente una frase en pantalla: “Esta película está dedicada a aquellas personas que sólo se indignan ante una lechuga pisoteada.” Resulta contradictorio que en el final del filme —a propósito, claro— la catástrofe sólo ocurra después de que las Marías se muestran relativamente felices y de que intenten comportarse de una manera correcta, es decir, su conformismo y moralismo resultaron ser más destructivos que todas sus estupideces y excesos previos.

En el transcurso de la película, Chytilová y sus heroínas llevan la función metafórica de cenar quizás hasta su punto más extremo, pues el asalto a los códigos correctos de alimentación se fusiona con el asalto a los códigos de comportamiento de género. Hasta los minutos finales del filme, Chytilová identifica las costumbres de comer culturalmente adquiridas con otros sistemas de convenciones más intensivos que regulan la vida de los individuos. Por ejemplo, en la primera escena en un restaurante, la conducta de María II desafía el comportamiento femenino “correcto”, puesto que, en principio, no fue invitada y, en segundo lugar, realiza preguntas incómodas e imprudentes a un hombre mayor. En la conversación, como muestra de lo anterior, mientras que el hombre rechaza un postre como si de algo típicamente femenino se tratara, María II le pregunta “¿estás a dieta?” Además, en contraste con la manera descarada de comer de María II, el comportamiento tímido y casi coqueto de María I, la “novia”, exhibe la prohibición de poder expresar deseos autónomos. De esta manera, la película puede verse (sobre todo),

como un examen de varios tipos de códigos, desde los códigos multiformes que se entrecruzan que gobiernan el comportamiento (códigos de comida,

códigos de cortejo, códigos que regulan la identidad social y de género) hasta los códigos estéticos. códigos que informan la práctica fílmica y la construcción de narrativas. Si la obra de arte comprende un despliegue y arreglo de códigos, entonces *Las margaritas* se vanagloria del desajuste y el desorden, de la dislocación y del error: adoptando las palabras del pie de foto del final de la película y extendiendo su uso de la metáfora culinaria, *Las margaritas* constituye “la cena de un perro” de una película.¹⁶⁴

De suerte que la conclusión apocalíptica de la película, con la caída del gran candelabro del salón de banquetes que parece anunciar nada menos que el fin del mundo,

sugiere un aguijón de advertencia en la historia que justificaría las afirmaciones de Chytilová sobre la naturaleza moralista de su empresa. Si bien las acciones subversivas de las protagonistas pueden ofrecer la promesa de un “cambio explosivo” (lo que en realidad podría destruir el mundo), Chytilová parece sugerir, en la misma complacencia sin afecto, ese fracaso o insuficiencia de percepción que su propio esfuerzo artístico busca rectificar.¹⁶⁵

¿Qué forma toma esta protesta estética? Si bien las grescas que realizan las Marías en sí mismas parecen espontáneas y suficientemente anárquicas, la secuencia general del filme depende de la repetición de motivos o temas (principalmente relacionadas con comida y con hombres mayores), así como de estructuras de una lógica de creciente ultraje o, digamos, humillación, pues “es este sentido de premeditación y control lo que indica la naturaleza "artística" y simbólica de estas acciones.”¹⁶⁶ Eagle analiza estas bromas como una especie de *happenings*. Los *happenings*, como una forma de performance pública conceptual que abandona la habitual división jerárquica del teatro —espacio teatral y auditorio, intérpretes y espectadores— tienen una porción de sus raíces en el dadaísmo y en los asaltos teatrales del *Cabaret Voltaire*. Florecieron en diversas partes de Europa y en Estados Unidos desde la década de 1950 y posteriormente fueron adoptados por artistas conceptuales como Joseph Beuys, Jean-Jaques Lebel, Georges Maciunas (fundador de Fluxus) y por grupos políticos

¹⁶⁴ Owen, ob. cit., pág. 115.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 113.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 109.

contraculturales como los Yippies (el Partido Internacional de la Juventud o *Youth International Party*). Inclusive lograron una gran visibilidad en el mundo del arte checo en la década de los sesenta, sobre todo a través de las actuaciones de Milan Knížák. Así, si las grescas de las Marías nos pueden parecer ruines o quizás abusivas, por ejemplo, con los hombres “inocentes” a quienes estafan, no obstante se debe mencionar que los *happenings* eran virtualmente, por definición, “eventos de confrontación y provocación, a menudo un tanto crueles en su interacción con aquellos técnicamente ‘fuera’ de la actuación”, pues la finalidad del *happening* era, en ocasiones, “una especie de sátira viviente que incorporaba directamente los propios objetivos satíricos al espectáculo.”¹⁶⁷ En tal sentido, bien se podría objetar que las acciones de las protagonistas en la película de Chytilová son meramente simuladas (¿en de qué película no?), pero también se podría sugerir que el uso excesivo de la improvisación, a la par de la acción orientada sólo del guion, empujaría al filme hacia la dialéctica de estructura y espontaneidad, a saber, arte cinematográfico y vida real.

Es a través de este mismo espectáculo de vandalismo estético que podemos observar con mayor claridad los códigos colectivos que rigen la expresión cinematográfica, pues hay convenciones cuya observancia garantiza ese "efecto de realidad" crucial de una película. Y es que, así como las Marías hacen alarde de las convenciones de la comida y el comportamiento de género, Chytilová asimismo hace alarde de las reglas de la gramática cinematográfica. Un ejemplo concreto es la utilización de los *jump-cuts* (o “cortes con salto”) que la directora checa utiliza a lo largo del filme —una técnica nueva inclusive para el año en que se estrenó la película en cuestión— en lugar de valerse de un montaje más convencional como el del cine realista comercial y la aplicación de simples disoluciones o desvanecimientos entre escenas. Por si fuera poco, y como ya se ha intentado describir, Chytilová colorea muchos cambios de secuencias de diferentes tonos, algo prácticamente inédito en cualquier narrativa cinematográfica previa. Sin embargo, también se debe mencionar que el uso excesivo de filtros de color en el metraje desafía la convención más

¹⁶⁷ Idem.

general en la que la forma debe seguir a la función, pues hay momentos en que su utilización parece no tener motivos o sentido, llegando a ser pesado a la vista.

Las Margaritas (1966) de Vera Chytilová.



Estas peculiares características estéticas le sirven a Chytilová para desnaturalizar la realidad: en su obra nos presenta una visión políticamente codificada de la sociedad, sirviéndose de nuevas técnicas cinematográficas para ocultar —mas no silenciar— en lugar de dejar al descubierto hechos que bien podrían ser evidentes. Sería un error, sin embargo, considerar estas prácticas estéticas deconstructivas simplemente como un juego formal desinteresado, “ya que el discurso naturalizador del realismo juega un papel político importante en la legitimación y, por lo tanto, en la consolidación del *statu quo*.”¹⁶⁸ Rudolf E. Kuenzli argumenta que esta fue una de las ideas centrales del Dadá, y que el proyecto político del movimiento se promulgó a través de su práctica estética de desorden semiótico:

Al deconstruir el sistema cultural de signos a través de sus propias producciones de signos, los dadaístas intentaron convencer a su audiencia de

¹⁶⁸ Ibidem, pág. 119.

la naturaleza arbitraria de los signos y, por lo tanto, liberarlos de la prisión de su orden social asesino. A través de una deconstrucción de la función semántica del sistema de signos, los dadaístas esperaban perturbar y cambiar la forma en que la sociedad veía el mundo.¹⁶⁹

Para Kuenzli, entonces, el ímpetu inmediato del proyecto cultural dadaísta fue el papel jugado por la cultura oficial en la movilización del público de la guerra:

Durante la Primera Guerra Mundial, el sistema de signos sociales estaba codificado ideológicamente mucho más intensamente que durante la época de paz. Periodistas, poetas, artistas, filósofos, maestros en conjunto con todos los medios de comunicación disponibles crearon entusiasmo por la guerra y, como dijo Hugo Ball, "hicieron pasar la carnicería civilizada como un triunfo de la inteligencia europea". Además, la glorificación constante y repetida de la guerra y la muerte de la patria permaneció prácticamente indiscutida debido a un buen funcionamiento de los sistemas de censura que suprimieron cualquier crítica directa a la cultura de la guerra.¹⁷⁰

Es posible hallar paralelismos de la cita anterior con el régimen totalitarista de Checoslovaquia —particularmente en la década de los cincuenta, cuando el estalinismo aún estaba fresco— el cual también “censuró todas las voces disidentes y promovió una estética cuya aparente neutralidad estilística desmiente su propia codificación ideológica intensiva.”¹⁷¹ Sin embargo, como contrapunto, las prácticas de montaje de Chytilová en *Las margaritas* son un ejemplo concreto de la fragmentación del mundo diegético que se puede lograr a través de la manipulación de la imagen cinematográfica, pues muestra como ilusoria esa sensación o impresión de continuidad espacial y temporal que forma parte del efecto de realidad, en principio, del cine clásico, pero también de las peculiaridades de lo que el realismo socialista intentaba engendrar. En ese marco, Chytilová no sólo “disipa el efecto de la cruda realidad a través de una flagrante manipulación visual, sino que también se entrega a una grotesca intensificación de las convenciones narrativas”, pues la historia en *Las*

¹⁶⁹ Kuenzli, Rudolf E., “Te semiotics of Dada poetry” en Stephen C. Foster y Rudolf Kuenzli (eds), *Dada spectrum: the dialectics of revolt*, Madison, Coda Press, 1979, pág. 56.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Owen, *ob. cit.* pág. 120.

margaritas “recicla en forma de broma dos tropos gastados de las narrativas del realismo socialista: el del regreso del protagonista al campo y al "pueblo" como forma de salvación, y el de la reforma voluntaria por la que un personaje negativo o parasitario decida volverse socialmente útil.”¹⁷²

Sin embargo, quizás una de las críticas más reprobadoras de la película de Chytilová ha sido la del historiador del arte checo Vratislav Effenberger, quien no logra ver ningún propósito real, crítico, moral o de otro tipo en el metraje. Effenberger acusa a su compatriota de un eclecticismo oportunista, describiendo la película como nada más que un conjunto superficial de estilos artísticos "de moda" divorciados de su verdadera función subversiva:

Encontramos aquí todo lo que el mercado internacional del arte es capaz de aceptar (por supuesto de forma degenerada) del desarrollo del arte moderno y a través del cual florece el bullicio artístico actual: pop-art, op-art, happenings, decoraciones bíblicas, absurdo en el estilo de los años veinte y otras formas de cinismo decorativo, de las que ha huido la fuerza del sarcasmo. Todo lo que una vez fue obra de la protesta imaginativa vuelve ahora... como formalismo decorativo.¹⁷³

Effenberger desecha la película como una obra meramente sucedánea de vanguardias, que carece de las cualidades verdaderamente subversivas de los movimientos artísticos a los que se refiere manifiestamente. La acusación de tal eclecticismo por parte de Effenberger, esa caracterización de la película como una variedad de estilos prestados, para Owen, en realidad dio en el clavo de la peculiaridad estética de la película, pues Chytilová “hace alarde del carácter ensamblado de su trabajo, pareciendo tratar los estilos artísticos como si fueran pre-discursos existentes o preparados para ser apropiados y combinados a voluntad”, es decir,

no hay nada debajo de la amalgama de tropos estéticos de cortar y pegar de la película, sus protagonistas podrían confrontarnos con una sensación persistente, casi extraña, de superficie sin profundidad, de cuerpo sin alma, de

¹⁷² Ibidem, pág. 121.

¹⁷³ Effenberger, Vratislav, “Obraz člověka v českém filmu” en *Film a doba*, pág. 349-50. Citado en Owen, *Ibid.* pág. 101.

una plétora de apariencias deslumbrantes en busca de una esencia sustancial. Effenberger está a la vez en lo correcto y fuera de lugar cuando critica a *Las Margaritas* como un mosaico de estilos estéticos prestados. La película de Chytilová une descaradamente diferentes movimientos artísticos y diferentes modos de hacer cine, de una manera grosera, incluso discordante, pero al hacerlo pone en primer plano la idea de la creación artística como el despliegue y la disposición de códigos colectivos, en contraste con las nociones más tradicionales del arte. como autoexpresión trascendente, la superación de una subjetividad originaria única y coherente.¹⁷⁴

Ese principio de ensamblaje es también un medio para exponer la naturaleza construida de la realidad diegética de la película. No obstante, y por extraño que parezca, los comentarios de Chytilová—en 1975, frustrada por su situación como cineasta “políticamente dudosa” cuyos proyectos eran frustrados continua y sistemáticamente por las autoridades, Chytilová escribió una carta al presidente Gustav Husák apelando al derecho a ejercer la profesión que había elegido. En el transcurso de esta extensa carta, la directora checa reitera su adhesión al socialismo, desestima las críticas oficiales que se hacen a su obra y resume su trayectoria como directora. Ya sea para intentar disipar los temores sobre los peligros ideológicos o simplemente para demostrar la validez artística incondicional de su trabajo, explica brevemente la importancia filosófica de cada una de sus cintas— sobre esta película

no evocan nada más que la franca moralización, la transparencia didáctica del realismo socialista. La descripción de *Las margaritas* como una especie de fábula contemporánea sobre la juventud maligna sugeriría, a quienes no estén familiarizados con la película, una obra inofensiva e insípidamente responsable, convencional en el medio como en el mensaje: después de todo, la condena del vandalismo, el nihilismo y la política. la desconexión, de tal manera que rechaza la ambigüedad o la posibilidad de un disfrute transgresor, difícilmente constituye una desviación radical del discurso cultural y político oficial.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Owen, *ob. cit.* pág. 102-3.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 99.

Pese a ello, Chytilová fue castigada con la prohibición de trabajo entre 1969 y 1975 por Miroslav Müller, un político intransigente y responsable de asuntos culturales del Partido Comunista Checoslovaco después de la Primavera de Praga.¹⁷⁶ Empero, el interés de Chytilová en *Las margaritas* no está del todo asociado en generar una discusión que verse sobre la representación de realidades sociales estrechamente relacionada a una crítica perspicaz al Estado comunista checo, sino en ocasionar un debate vinculado con el espectáculo cultural “políticamente correcto”. Con ello, se puede argumentar que la sátira en *Las margaritas* depende de algún nivel de desfamiliarización en la medida en que la exageración y el énfasis excesivo son necesarios para revelar la realidad social, ya que el surrealismo, especialmente el surrealismo checo, “a menudo ha desplegado su exaltación de la representación para este propósito satírico”, sin embargo, “las prácticas de desfamiliarización de Chytilová también están desnaturalizando, forzando nuestra conciencia de los códigos como códigos y exagerando los contornos de las identidades sociales y de género hasta que estas identidades se convierten en parodias de sí mismas.”¹⁷⁷ Desfamiliarizar o "hacer extraño" un fenómeno es hacer que parezca antinatural, hacerlo chocar con las texturas de nuestra experiencia ordinaria y cotidiana.

Vanguardia y revolución.

Después de todo, nos encontramos ante una obra abierta, de corte vanguardista y con una evidente autoconciencia estética: Chytilová rompe con las convenciones de género y la estructura narrativa y visual tradicional. En palabras de Quimm Casas, “Chytilová articula su discurso contra el sistema a base de retazos de cine experimental, estética pop, manipulación del tiempo cinematográfico, técnicas de *collage*, *slapsticks*, cine primitivo, alegatos antiburgueses, deconstrucción de las formas clásicas del relato, aires vodevilescos y humor absurdo.”¹⁷⁸ *Las margaritas* representa, de igual manera, un desafío contra las expectativas convencionales del espectador. Su discurso, aparentemente inconsistente y ambiguo, permite articular múltiples interpretaciones que, sin embargo, es difícil deslindarlas del conformismo

¹⁷⁶ Castro, Orisel et. al. “El erotismo y la forma como subversión en *Las margaritas*” en *L’Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 23, 2017, pág. 110.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 114.

¹⁷⁸ Casas, Quim, “Los cimientos de la nueva ola checa” en *Dirigido por*, No. 355, Barcelona, abril-2006, págs. 68-71, citado en Gómez, *Ibíd.* pág. 171.

y el consumismo; es directamente una provocación a los estatutos de la vida cotidiana ante totalitarismos y, por otro lado, a la vida burguesa ante contextos postbélicos.

Marcuse, contribuyendo a la estética marxista, sostiene que el arte puede ser revolucionario en diversos sentidos: “si representa un cambio radical en estilo y técnica”, por ejemplo, cuando una vanguardia anticipa o refleja transformaciones sustanciales en la sociedad en su conjunto como “el expresionismo y el surrealismo anticiparon la destructividad del capitalismo monopolista y la emergencia de nuevos objetos de transformación radical.”¹⁷⁹ La primera distinción que hace Marcuse que considero importante señalar es que “la definición exclusivamente de ‘técnica’ del arte revolucionario no dice nada sobre la calidad de la obra, ni tampoco acerca de su autenticidad y verdad.”¹⁸⁰ Para Marcuse, la obra de arte puede considerarse revolucionaria, además, cuando “en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación).”¹⁸¹ Para Marcuse, en tal sentido, toda auténtica obra de arte debería de ser revolucionaria, es decir, subversiva en cuanto a su denuncia a una realidad establecida y, en el caso del cine, que sus imágenes manifiesten la liberación. En *Las margaritas*, sus posibilidades dadas de transformación radical se dan en virtud de la estructura social que enfrentó —la distribución de la opresión de la población, la composición y distribución de la clase dirigente, etc.—, a saber, del ya mencionado hasta el hartazgo: sistema político y cultural de la URSS.

El cine de la Nueva Ola checa puede entenderse en palabras de Marcuse como una producción “en una situación donde la miserable realidad sólo puede transformarse mediante la praxis política radical, interesarse por la estética exige justificación”¹⁸², es decir, tomar el contexto, quizás, como un elemento de inspiración. *Las margaritas*, en tanto que cine surrealista y Dadá, encajaría en una primera tesis que sugiere Marcuse, a saber, que

¹⁷⁹ Marcuse, H., *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 54.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibidem.*, pág. 57

las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión de la liberación se fundamentan precisamente en las dimensiones en las que el arte trasciende su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y el comportamiento, preservando sin embargo su arrolladora presencia.¹⁸³

De esta manera, la realidad que se proyecta en el filme de Chytilová es reconocida como una realidad que aparece negada y deformada en la sociedad dada ya que “bajo el dominio de la forma estética la realidad dada se sublima necesariamente: el contenido inmediato queda estilizado, los ‘datos’ se remodelan y se ordenan de nuevo de acuerdo con las exigencias de la forma artística,”¹⁸⁴ por ejemplo, la representación de la destrucción en el filme se vería como una forma de esperanza, una necesidad que nos muestra la obra de arte. *Las margaritas*, en ese sentido, también representan lo que Marcuse llama “el renacer de la subjetividad rebelde” pues, en tanto que forma estética, es el resultado de la transformación de un contenido dado de una manera autónoma, es decir,

la obra es “sustraída” del constante proceso de la realidad y asume un significado y una verdad propios. La transformación estética se consigue a través de una remodelación del lenguaje [en este caso, cinematográfico], la percepción y la inteligencia tal que éstos terminen por revelar la esencia de la realidad en su apariencia: las potencialidades reprimidas del hombre y la naturaleza. La obra de arte, por consiguiente, re-presenta la realidad a través a la vez que la denuncia.

Así, la función crítica de la obra de Chytilová y su contribución a la lucha por la liberación residiría en su mera forma estética, a saber, de la representación “correcta” de las condiciones sociales que en ella se presentan. Al respecto, Marcuse piensa que la forma estética libera al arte “de la realidad pura y simple” ya que la forma estética “constituye la autonomía del arte frente a ‘lo dado’,” sin tratar de crear una falsa conciencia o una mera ilusión, sino, por el

¹⁸³ Ibidem., pág. 61.

¹⁸⁴ Idem.

contrario, una “contraconsciencia: la negación de la mentalidad realista y conformista.”¹⁸⁵ De esta manera, en el pensamiento de Marcuse tanto la forma estética, la autonomía y la verdad estarían interconectadas. La verdad en *Las margaritas* descansaría en su potencial para quebrar el monopolio de la realidad establecida “para definir lo que es real”, es decir, el mundo ficticio del arte aparecería como la verdadera realidad pues, para Marcuse, el mundo del arte es el de otro principio de realidad: el de la enajenación, “y sólo como alienación realiza el arte una función cognitiva; informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; contradice, en definitiva.”¹⁸⁶

Así, a manera de conclusión general, en la Nueva Ola checa las representaciones críticas más perspicaces se logran mediante analogías más que a través de una descripción abiertamente literal. Una manera absurda de criticar o simplemente de exponer, por ejemplo, puede ofrecer algo más profundo de lo que se puede imaginar, pues en lugar de tratar de representar la realidad de un modo enmascarado, se trata de jugar con la irracionalidad, entre otras cosas, de los personajes y sus acciones. Por añadidura, como bien apunta Hames,

Chytilová ha señalado que la película es un documental filosófico que desvía al espectador del entorno, destruye la psicología y acentúa el humor. Se rechaza la narrativa tradicional en favor de una fragmentación rítmica constante, en la que los comentarios de los personajes sobre lo que harán a continuación están medio dirigidos a la audiencia. En ningún momento se intenta crear una ilusión realista. Esto también es cierto para la fotografía, que constantemente hace malabarismos con la percepción y la "realidad".¹⁸⁷

Como hemos visto, los movimientos occidentales del dadaísmo y el surrealismo se adaptaron especialmente bien a las necesidades del arte disidente en la Checoslovaquia comunista. De esa forma, Chytilová, al aproximarse hacia la creación de un cine independiente, más allá de tratar de ilustrar un guion hacia la improvisación y la experimentación pictórica, trasladó casi inevitablemente a *Las margaritas* a un sistema de variaciones estilísticas, temáticas y, sobre todo, estéticas que derivaron en un enfoque crítico ante cuestiones imperantes como el

¹⁸⁵ Ibidem., pág. 63.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Hames, *ob. cit.*, pág. 195.

consumismo, la opulencia y los buenos modales, específicamente, femeninos. La forma experimental de la estructura dramática, así como del montaje discontinuo y algunas secuencias estrepitosamente coloridas, son una apuesta por la ruptura de lo hasta entonces convencional. A final de cuentas, la cinta en cuestión acentúa el hecho de que el cine es el producto de una sucesión de intenciones conscientes que no necesariamente defienden o soportan un solo sentido, ya que, sólo tal vez, uno de los objetivos del metraje es forzar que su interpretación no se reduzca a una sola. Por ende, Chytilová nos revela la realidad como un artificio, una obra de arte históricamente situada y, a la vez, cambiante.

Conclusiones.

En la década de 1960 se produjo un movimiento cultural en Checoslovaquia que congregó escritores, filósofos, artistas y, como hemos visto, directores de cine. Esta especie de levantamiento en contra del sistema dominante, sin embargo, estuvo inscrita en un periodo más aperturista gracias a que comenzaron a ablandarse ciertos estatutos represivos emanados de la URSS — después de que en 1956 se llevó a cabo el XX Congreso del Partido Soviético en el que Nikita Jrushchov, el entonces presidente del Consejo de Ministros de la Unión Soviética, criticó el riguroso proyecto estalinista—, cuyas consecuencias no se hicieron esperar en la producción cultural checa. El cine que se realizó en la denominada *Nova Vlná*, no obstante, estuvo más interesado en sobresalir ante su deficiencia de preceptos estéticos — modos deficientes de mirar y representar el mundo— que en un mero embuste en contra de las políticas socialistas checas. La adopción de métodos vanguardistas de trabajo, tomados principalmente del dadaísmo y del surrealismo, así como la influencia adquirida de otros fenómenos cinematográficos que se desarrollaron al unísono o años antes como es el caso particular de la *Nouvelle vague*, ayudaron a la constitución de una estructura narrativa y visual más definida.

Las características estéticas tomadas tanto del surrealismo (en las dos primeras películas) como del dadaísmo (en la última analizada), en principio, históricamente tenían ya una carga provocativa ante problemáticas políticas y sociales, ya sea porque desafiaban los controles monopólicos en el arte sobre la interpretación de la realidad o porque, justamente, representaban asuntos inaceptables para los dogmas oficiales. En el caso particular checo, la filmografía producida en los años sesenta esclareció el sometimiento desdeñado y repudiado de la sexualidad, la fantasía, los anhelos y aspiraciones, etcétera y se implicó en el proceso que tales fenómenos comprendían una dimensión inalienable, si no central, a saber, de la existencia humana.

En *Trenes rigurosamente vigilados*, por ejemplo, Menzel muestra una naturaleza humana que parece persistir y obstinarse —en un contexto de dos sistemas totalitarios confrontados— ante los intentos de adoctrinamiento y reeducación, ya que los personajes de Menzel son capaces de realizar gestos heroicos nacionalistas al estar relativamente preocupados por preservar sus libertades, llegando a reproducir una especie de hedonismo.

Este tipo de películas, además, enfatizan la importancia de los problemas cotidianos, anteponiendo los placeres personales y sexuales sobre la agencia racional, necesaria durante los acontecimientos bélicos representados.

A pesar de que en este texto sólo revisamos tres filmes —desde un inicio no se trató de hacer un análisis enciclopédico del movimiento—, es posible percibir una evolución progresiva que va desde la crítica social en *La tienda de la calle mayor*, a la manifiesta innovación formal en *Las margaritas*: siempre, por lo menos, con una característica en común; la necesidad de reflejar, por un lado, la sociedad en su conjunto y, por otro lado, identidades individuales y sus circunstancias cotidianas. Asimismo, en tal desarrollo sobresale el debate, en su momento en boga, entre el realismo y el no realismo; formas de representar en las cuales se suele producir una tensión entre la afirmación directa de ideas o perspectivas particulares como medio de intervención política subversiva y la oferta burlesca de imágenes con un indefinido número de lecturas posibles.

Los mensajes contenidos en los formatos de las tragicomedias revisadas, así como la radical mezcla de estilos en la película de Chytilová, promueven cierta convención realista en la que la función del cine, por decirlo de alguna manera, es valiosa al permitir la examinación de, digamos, la crisis social que se padecía en la Checoslovaquia comunista. Además, uno de los factores más relevantes dentro de esta transición y experimentación de otros métodos y técnicas cinematográficas —en la búsqueda de mejores estructuras narrativas— fue, en principio, el desprendimiento de las distorsiones a la que estaban sometidas las artes con el Realismo Socialista, pues la supresión de un estilo único fomentó y favoreció una diversidad de orientaciones en los que los métodos de un realismo a lo sumo crítico y la vanguardia se compaginaron en una misma contienda; tratar de exponer la verdad sobre un sistema basado en falsedades.

Los jóvenes directores de la década de los sesenta desafiaron los valores de los sistemas dominantes, a saber, del capitalismo y del socialismo. Esta absorción contracultural es posible observarla en el cine checo y está acompañada, a su vez, del surgimiento de valores juveniles modernos, tales como la libertad sexual, una mayor expresión imaginativa, exploraciones de la autoconciencia, etcétera. Desde este punto de vista, llama particularmente la atención que, en cada una de las tres películas revisadas en este texto, la aspiración de

construir un estilo de vida diferente por parte de cada uno de los protagonistas culmina, explícitamente, en un intento de suicidio o en el suicidio en sí. Esta constante solución fatalista y/o forma de rebelión, debe observarse cuidadosamente, pues es evidente que gira en torno a las preocupaciones contemporáneas concretamente expuestas en los filmes: ya sean inconvenientes sexuales o problemáticas relativas a identidades individuales (e inclusive nacionalistas). Después de todo, el amargor y la desesperanza nacional con el que se identificó el grupo de directores asociados al movimiento, acompañado del radicalismo político recolectado, se transformó, temporalmente, en formas estéticas y temáticas igualmente radicales. De esta manera, cometeríamos un error si pasamos por alto la función crítica de las propias formas de expresión. El efecto subversivo en estas películas no es sólo una cuestión de contar hechos subversivos, sino de la manera en que tales hechos son estructurados, dispuestos y reflexionados.

De esta manera, observamos que los filmes rodados durante este periodo son más que documentos intentando reflejar la época en la que fueron creados, pues el cine checo opera en y con recortes de espacio material y simbólico, sus realizadores notaron que podían contribuir en la distribución y redistribución de lugares e identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra, de los elementos que constituyen el reparto de lo sensible y es por lo que sus obras, su cine, tienen que ver tanto con la realidad y como con la política. Arte y política, después de todo, se encuentran ligados como formas de presencia de cuerpos singulares en un contexto específico: una valora la sociedad de una manera sensible y heterogénea; la otra, el gesto de un espacio común, es decir, pone en relación la constitución de formas materiales y de temporalidades simbólicas y ciertas formas de ser de la comunidad. Dicho de otro modo, arte y política son dos formas de división de lo sensible, mutuamente dependientes de un régimen específico de identificación. El cine, particularmente, al no ser una copia de lo real y al no limitarse a la comprobación pura y simple, no se opone a la interpretación estética. El arte se propone expresar la esencia de lo real a través de sus formas y de su apariencia concreta, entendiendo la esencia en su sentido, en su idea.

Con todo, el objeto de una obra con características realistas, como es el caso de los filmes aquí revisados, puede ser, recordando a Mitry, el estudio de los caracteres o de las psicologías, con el único requisito de que no se considere al ser humano en general sino a

individuos sujetos a obligaciones aproximadamente determinantes, es decir, sociales, morales o culturales y no apartados de las contingencias que les hacen ser lo que justamente son.

La Nueva Ola de cine checo fue una manifestación de experimentación estética que congregó, asimismo, una exploración filosófica en donde el sentido coexiste con el sinsentido, ya que la conflictiva necesidad de expresión desafió el deseo de deleitarse en la plasticidad de la imagen cinematográfica y en la aparente conquista de la realidad. Fue también un desafío subversivo, una provocación que no sólo iba dirigida a las autoridades, sino al público expectante. Las películas en cuestión se encuentran bajo la soberanía de lo dado, aunque transgrediendo constantemente esa ley: se hallan en una interacción entre la afirmación y la denuncia de la realidad, entre ideología y verdad. El cine checo posee su propio lenguaje e ilumina la realidad sólo a través de este “otro” lenguaje. Posee, además, su propia dimensión de afirmación y negación, instaurada en sus dimensiones estéticas.

Esta investigación, por otra parte, no ha concluido. Las posibles respuestas a nuestras preguntas de investigación no ofrecen un único acercamiento a los objetos de estudio, pues existen otras posibilidades de aproximación teóricas que pueden ser exploradas para enriquecer la reflexión de este. Además, aún resta un amplio listado de películas por abarcar —algunas de ellas sólo se mencionaron en el texto—, la cuales tienen elementos estéticos, discursivos, etc., por descifrar, y cuyo análisis aportará a la mayor comprensión del movimiento. Por ende, queda más que abierta la invitación tanto al consumo de cine checo como a su posterior análisis.

Bibliografía.

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Aumont, Jaques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Ballester, César, *Miloš Forman*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Baudry, Jean-Louis, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité” en Bellour, Raymond, et al. (coords), *Psychanalyse et cinéma*, 23, 1975.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, RIALP, 2008.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Capasso, Verónica, “Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jaques Rancière” en *Estudios de Filosofía*, no. 58, julio-diciembre de 2018, Universidad de Antioquía.
- Casas, Quim, “Los cimientos de la nueva ola checa” en *Dirigido por*, No. 355, Barcelona, abril-2006.
- Castro, Orisel et. al. “El erotismo y la forma como subversión en *Las margaritas*” en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 2017.
- Combs, James, “Introduction. Understanding the politics of movies” en Combs (eds.) *Movies and politics: the dynamic relationship*, Nueva York, Garland Publishing, 1993.
- Dawidowics, Lucy, *The war against the jews*, Bantam, 1986.
- Eagle, Herbert, “Dada and structuralism in Chytilová's *Daisies*” en Matejka, Ladislav, et al, (eds), *Cross Currents*, núm. 10, Yale University Press, 1991.
- Eagleton, Terry, “Bakhtin, Schopenhauer, Kundera” en Hirshchkop, Ken y Shepherd, David (eds), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta, 1992.
- Effenberger, Vratislav, “Obraz člověka v českém filmu” en *Film a doba*, No. 7, 1968.

Fabelo Corzo, José Ramón, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos” [texto proporcionado por el profesor].

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

Fuentes, Carlos, *Los 68. París-Praga-México*, Buenos Aires, Debate, 2005.

Greenfeld, L., *Nationalism: five roads to modernity*, Harvard University Press, 1993.

Golovátina-Mora, Polina, “Expulsión de alemanes de Checoslovaquia después de la Segunda Guerra Mundial en el discurso intelectual y cultural contemporáneo en la República Checa como manifestación de la búsqueda del sí mismo nacional”, Universidad de Medellín.

Gómez Lucas, Cristina, *El Nuevo Cine Checo. Revolución cinematográfica en los '60*, Madrid, Shangila, 2020.

Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016.

Hames, Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Londres, Wallflower Press, 2005

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2014.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2018.

Lovell, Terry, “Sociology and the cinema” en *Screen*, vol. 12, primavera, 1971.

Marcuse, H., *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Menzel, Jirí and Bohumil Hrabal, *Closely Observed Trains*, Londres, Lorrimer, 1971.

Metz, Christian, *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 1986.

_____, *Estética y psicología del cine. Las Formas*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

Montenegro, Rodrigo, “Estética y política, algunas propuestas novoseculares” en *Aisthesis*, núm. 62, Argentina, Universidad Nacional del Mar del Plata, diciembre, 2017.

Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977

Neumann, Iver, *Uses of the other: “The East” in European Identity formation*, University of Minnesota Press, 1998.

Owen, Jonathan, *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties*, Estados Unidos, Berghahn Books, 2011.

Peña Ospina, Paola, “Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado” en *Polis*, vol. 8, núm. 1, 2012, págs. 115-142.

Rancière J., *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

_____, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

_____, *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

_____, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Richard N., *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2013.

Rivas, Víctor Gerardo, *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, México, BUAP, 2010.

Robles, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, México, UNAM, 2014.

Sánchez Noriega, J. L., *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2003.

Sayer, Derek, “Surrealities” en Timothy O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, Los Angeles County Museum of Art/MIT Press, 2002, 90.

Škvorecký, Josef, *All the bright young men and women: A personal history of the Czech Cinema*, Toronto, Peter Martin Associates, 1971.

_____, *Jirí Menzel and the History of the Closely Observed Trains*, New York, Columbia University Press, 1982.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Gandhi, 2018.

Thomas, Alfred, “Dada and its afterlife in Czechoslovakia: Jan Svankmajer’s *The Flat* and Věra Chytilová’s *Daisies*” en Adamowics, Elza y Robertson, Eric (eds.) *Dada and beyond. Dada and its legacies*, Vol. 2, Boston, Brill, 2012.

Fuentes en línea.

Martínez Hoyos, Francisco, “¿Por qué fracasó la Primavera de Praga?” en *La vanguardia*.

En <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20190705/47311286239/por-que-fracaso-la-primavera-de-praga.html>

[Consultado el 29/07/21].