

José Tirado Muñoz

La condició precursora de l'obra d'Andrzej Wajda, emparada dins l'ampli panorama del Nou Cinema Europeu, és equiparable a la d'autors com Godard, Richardson o Jancso. Tot i així són moltes les crítiques que pretenen aïllar-lo del context cinematogràfic apel·lant al seu caràcter històric i literari, a cavall entre el realisme i la fantasia. Al marge d'aquesta individualitat tan idiosincràtica com òbvia pel que fa a estil, problemàtica i filosofia pròpia, en conjunt, els joves cineastes esdevenen una tendència decisiva per l'evolució de l'art filmic.

Per comprendre els mecanismes catalitzadors dels Nous Cinemes, cal analitzar els esdeveniments traçats entre el 1954 i la dècada dels setanta, data de presentació de l'òpera prima de Wajda (*Generación*) i dels últims èxits del Jove Cinema Suís, respectivament.

Com a preàmbul de l'impuls de la indústria cinematogràfica es prengueren una sèrie de mesures econòmiques que, amb el suport de l'estat i de les empreses productores, van permetre superar la crisi del mitjà. Gràcies a aquesta interacció financera, el ressorgiment del cinema va esdevenir una realitat immediata a mans d'una fèrtil generació formada en les files dramàtiques (és el cas dels integrants del Free Cinema, vinculats al grup Angry Young Men), literàries (poetes com Pasolini, Bertolucci, Moor-se) i cinematogràfiques (Skolimowski i Polanski col·laboren en diverses obres de Wajda). Precisament aquesta última inclou experiències com la crítica (revistes com *Sight and Sound* o *Cahiers du Cinéma*, on teoritzen els joves del Free Cinema i la Nouvelle Vague), i l'escola cinematogràfica; aquesta institució, més arrelada a l'est d'Europa que a la resta del continent, té un dels seus màxims exponents en la cèlebre Escola de Lodz, bressol d'artistes com Wajda, Polanski, Skolimowski o Zanussi.

Des dels seus inicis l'Escola Nacional d'Art Teatral i Cinematogràfic de Lodz, fundada l'any 1946, es va veure sotmesa a les mateixes restriccions estalinistes que les homòlo-

gues hongareses i txecoslovaques. Aquest ambient de censura va generar un esperit d'oposició que esclatà el 1954, en motiu de la celebració del Congrés de l'Associació Polonesa d'Artistes de Teatre i Cinema, on es criticaren durament les mesures repressores adoptades pel govern. Tan sols dos anys més tard, amb l'arribada al poder de Wladislaw Gomulka,

s'adoptaren noves mesures de liberalització cultural (*Poprostu i Nowa Kultura*) que aconseguíen contagiar l'experiència cinematogràfica.

Entre les prevencions reformistes destaquen la dissolució de l'oficina fiscalitzadora del Film Polski i la creació de l'Empresa Nacional d'Equips Unificats de Producció, sobre la qual recau, encara avui en dia, l'íntegra res-



ponsabilitat dels productes. Gràcies a aquestes respostes s'accelerà el transcurs de recuperació del cinema polonès que aviat va gaudir del reconeixement internacional a festivals com Cannes, on es premià *kanal* (Wajda, 1957), Venècia, que guardonà *Cenizas y diamantes* (Wajda, 1958) i *Tren nocturno* (Kawalerowicz, 1959) o Mar de Plata, que féu el mateix amb

*Heroica* (Munk, 1957)...

A inicis dels seixanta, el cinema de Polònia podia tractar de tu al distingit francès i a l'infatigable experimentador britànic, gràcies a la bona acollida internacional, determinada en certa mesura per la sensibilització pública vers la causa de l'Est. La putrefacció burocràtica del règim socialista va erigir-se, doncs, com un dels

elements estructurals de l'Europa de la postguerra que, juntament amb moviments com la *contracultura*, el maoisme, la descolonització d'Àfrica, l'alliberació sexual o la igualtat de la dona contribuïren amb la incubació d'una nova societat lligada a l'actitud reaccionària. Aquest fenomen influenciarà la fornada de nous cineastes fins al punt de convertir el compromís social en un dels principals eixos temàtics, interposant-lo a qüestions tan conflictives com la guerra d'Algèria, Vietnam, el franquisme, la invasió soviètica d'Hongria o el Castisme a Cuba. Però l'efecte no es va instal·lar definitivament en el cinema de denúncia sinó que va afectar fins i tot esquemes que *a priori* poden semblar allunyats de la crítica social. Aquest és el cas del multiexplorat relat d'adolescent marcat per l'educació repressiva i enfrontat a un món negat a l'idealisme. La sensació de desencany i frustració, revisada constantment per cineastes alemanys com Kluge i Schlöndorff, connecta de forma directa amb les teories edípiques, amb l'oposició al nucli familiar tradicional i amb el *shock* derivat de la Segona Guerra Mundial.

L'evolució traçada per l'adolescent desencantat ens transportà cap el personatge errant tan típic dels seixanta, que dilatarà la seva presència fins a la postmodernitat cinematogràfica europea. Aquesta icona paradigmàtica, deutora dels protagonistes d'Antonioni, apareix per primera vegada a *Cenizas y Diamantes* (Wajda), on Zbigniew Cybulski encarna el desencantat de la "generació perduda" que, assetjada pel fantasma de la guerra, intueix ben aviat l'estigma de la mort. La pròpia decrepitud del protagonista de *Cenizas y Diamantes* semblava augurar la culminació de l'*octubre polonès*. El moviment políticoidiològic liderat per Wajda, Kawalerowicz, Has i Munk, que havia garantit durant cinc anys l'esperança de renovació cinematogràfica, es va veure frenat per les limitacions que establí el govern de Gomulka. Aquesta dicotomia entre l'autorització i l'autoritat dibuixarà el relleu generacional del cinema polonès en condicionar la seva doble dinàmica. El caràcter col·lectiu de la

Al llarg de la seva carrera, Wajda demostra aproximar-se a molts dels elements estètics i argumentals adoptats per la resta de cineastes europeus, però caldria afegir, a la llista de troballes, els assoliments narratius de *Los brujos inocentes*

Segona Generació: Wajda, Kawalerowicz, etc. contrasta amb les experiències individuals i aïllades dels joves Polanski, Skolimowski i Zanussi, definint el model polonès com un dels més peculiars d'Europa.

Durant el període de transició, l'exhibició de dues cintes subversives i reaccionàries (*Los brujos inocentes*, de Wajda, i *Cuchillo en el agua*, de Polanski) van provocar que l'estat considerés inadequada i perillosa la línia adoptada pel cinema nacional. Per aquest motiu, es limità una vegada més la llibertat dels cineastes i es fomentaren únicament les superproduccions de caràcter històric: *La pasajera* (últim projecte de Munk, 1963), *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Has, 1964), *Faraón* (Kawalerowicz, 1964)...

Durant tots aquests anys, però,

Wajda ja havia demostrat la seva aptitud per reproduir cròniques clàssiques, sempre sota un to contemporani que obeeix a la intenció d'incloure sentiments actuals dins la trama històrica. En contemplar aquesta aspiració personal sobre les formes d'expressió, Wajda enllaça directament amb la subjectivitat dels directors dels Nous Cinemes. I és que, molts dels recursos formals utilitzats pels joves autors demostren l'interès d'evidenciar el punt de vista únic: el del propi realitzador. La gramàtica utilitzada per ressaltar aquest concepte serà l'exaltació de la càmera dins l'escena que, mitjançant efectes com els barroquitzants picats i contrapicats de *Juegos de Noche* (Wajda, 1966), els peculiars primers plans de *Repulsión* (Polanski, 1965) o els falsos *raccords* d'*Al final de la escapada* (Go-

dard, 1959)... aconseguen dotar d'autonomia semàntica el pla i, al mateix temps, trencar amb la narrativa transparent del cinema academicista.

Al llarg de la seva carrera, Wajda demostra aproximar-se a molts dels elements estètics i argumentals adoptats per la resta de cineastes europeus, però caldria afegir, a la llista de troballes, els assoliments narratius de *Los brujos inocentes*. La seva organització, al voltant d'una llarga escena en temps suspès, elimina la transparència clàssica sota el lema de la *le durée*, prenent com a base l'estètica de l'avorrimient d'Antonioni i lliurant la cinta al buit anecdòtic.

Aquest concepte, que esdevindrà un emblema pels nous cinemes, apareix sota la influència de disciplines com la semiologia (Adorno, Roland Barthes) i la fenomenologia, gràcies a les quals se suspendrà la dramaturgia psicològica del cinema. És a dir, l'art cinematogràfic renuncia als models psicològics extrets de la literatura per descriure històries mitjançant l'actitud, la reacció i el comportament. Aquesta determinació de desorganitzar la narrativa mitjançant la fragmentació de l'eix i la deformació temporal, rebrà el suport plàstic del futurisme per generar uns avenços estètico-simbòlics com els de *Crònica de Ana Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub, 1967), *La pasajera* (Munk) i, és clar, els *collages* càotics de Jean-Luc Godard.

A les portes del Maig del 68, l'entusiasme dels pioners de la postguerra, va rebre un gir inesperat i restauracionista que el conduiria fins al sistema de superproducció. Així, el desintegrament dels nous cinemes avança paral·lelament per tota Europa (a excepció del Cinema Alemany i del Jove Cinema Suís), fins arribar a les fronteres poloneses, on la crisi continental coincideix amb el fracàs de la *Primavera Txecoslovaca* (l'Agost del 1968), i el cinema torna a sotmetre's a la censura i la repressió.

Així s'arriba al desenllaç definitiu d'una de les tendències més influents en la història del cinema i sense la qual no podríem comprendre les obres actuals. ■

