

**Desde la Nueva Checoslovaquia
hasta la Revolución de Terciopelo,
una mirada desde el contexto
cubano**

Jorge Luis Lanza Caride

A Jan Palach, joven que se inmoló en la plaza de Wenceslao, un 16 de enero de 1969 como expresión de protesta ante la intervención soviética en Praga en 1968 y a todos los que contribuyeron a la restauración de la democracia de su país.

Índice

Capítulo I

Para quién Baila La Habana y la penetración del realismo socialista en la cultura cubana.....pp. 9

Capítulo II

Desde los aires renovadores de la Nueva Ola Checoslovaca hasta La Revolución de Terciopelo en el cine.....pp. 16

Capítulo 3

Entre el cine checoslovaco y la cinematografía cubana: una historia de paralelismos insospechados..... pp. 56

Bibliografía

Anexos

Introducción

Desde sus orígenes en la legendaria y moderna Francia de 1895 el cine ha evolucionado extraordinariamente en todas sus esferas. Hacia la segunda década del siglo XX su condición de arte constituía una realidad innegable digna de admirar, al ser capaz de integrar al resto de las artes para crear un lenguaje único que transcurrido esa turbulenta centuria ha seducido a millones de personas en el mundo entero con la magia de sus imágenes en movimiento.

En aquel París de 1995, epicentro cultural de la modernidad, ninguno de los asistentes a la proyección del filme *Llegada del tren a la estación de la ciudad* fueron capaces de vislumbrar que la incipiente invención de los artistas franceses llegaría a ser no sólo un genuino arte, sino un poderoso medio de comunicación de masas, considerado por historiadores y sociólogos como un espejo de nuestras sociedades, cuya influencia ideológica en cualquier sociedad ha sido tomada en cuenta por la mayoría de los gobiernos sin importar su ideología y visión filosófica del mundo.

Hacia la segunda década del siglo XX Hollywood se había convertido progresivamente en el imperio del entretenimiento más grande que ha conocido la historia de la civilización, siendo capaz de globalizar el gusto estético de millones de espectadores.

La capacidad del cine de registrar acontecimientos trasdentales de nuestra Historia ha sido de tal magnitud que gracias a esta poderosa invención devenida en un auténtico arte los historiadores han tenido la posibilidad de estudiar regímenes totalitarios que sembraron el terror en el siglo XX, tanto el Nacional socialismo de Adolfo Hitler inmortalizado en las películas de Leni Riefenstahl como en los filmes soviéticos producidos durante la era stalinista y posteriormente.

El fenómeno del totalitarismo no ha sido indiferente para los cineastas, quienes se han esforzado por dejar un poderoso testimonio visual de sus dos modalidades más conocidas: el nazismo y el stalinismo. Aunque ambos regímenes se sustentan en ideologías opuestas poseen rasgos comunes y elementos coincidentes. Si una obra nos acerca desde una perspectiva conceptual al referido fenómeno es *Los orígenes del totalitarismo*, de la politóloga alemana Hannah Arendt.

Como apasionado estudioso de la naturaleza de estos regímenes siempre he sentido curiosidad por analizar los nexos y paralelismos existentes entre la cinematografía checoslovaca durante la era comunista y el cine cubano producido por el régimen socialista del Fidel Castro, cuyas analogías merecen un acercamiento profundo y riguroso en el plano académico.

Para concretar el radio de acción del presente estudio he seleccionado dos períodos cruciales del cine checoslovaco: la Nova Vlna (la Nueva Ola Checoslovaca), movimiento estético que comprende el período entre 1963 y 1968 caracterizado por una renovación estética-cultural del lenguaje cinematográfico y la ruptura con los dogmas del realismo socialista al estilo soviético, hasta llegar a la Revolución de Terciopelo en 1989, cuyo líder principal fue el intelectual Václav Havel con su Foro Cívico.

A partir de ese histórico suceso Checoslovaquia experimentó su proceso de transición a la democracia que culminó en 1993 con la elección de Václav Havel como Primer Presidente de la naciente República Checa, nación que ha defendido su democracia y su identidad cultural pese a los avatares y tragedias de la Historia. El pueblo checoslovaco ha sufrido como ningún otro los efectos dañinos del totalitarismo.

Los filmes checos realizados en el contexto social posterior a la caída del régimen comunista en Checoslovaquia han demostrado la obsesión de muchos cineastas checos pertenecientes a las nuevas generaciones, que

no sufrieron en carne propia la censura del sistema imperante por recuperar la memoria histórica de un momento dramático de la Historia de Checoslovaquia en el siglo XX.

Por dificultades en el acceso a las fuentes cinematográficas para el estudio del segundo período me he apoyado en los siguientes filmes checos aunque algunos hayan sido rodados posterior a la transición: *Mi dulce pueblecito* (1986), de Jiří Menzel, *Pouta (Caminar demasiado rápido)* (2009), de Radim Špaček, galardonada con el León de Oro ese año por su estremecedor retrato de la Checoslovaquia de principios de la década del ochenta, *Kolja* (1996), de Jan Svěrák, inspirada en los días finales del régimen comunista durante los sucesos de la Revolución de Terciopelo, y *Dinero en grande* (1987), de Vít Olmer, rodada en una etapa donde los aires de transición eran palpables en la sociedad checoslovaca, ávida de cambios.

La gran mayoría de las cinematografías de los países del Este poseen una deuda histórica con ese período de la historia del siglo XX, debido a la censura existente que impedía abordar con rigor académico referidos temas.

Un filme como *Caminar demasiado rápido* hubiese sido imposible rodar en aquel contexto, obra que deviene una radiografía desgarradora de la naturaleza perversa que caracterizó a los servicios secretos checoslovacos, al estilo de filmes como *La vida de los otros* (2006), sobre la Stasi y su patológica vigilancia sobre el sector intelectual en la antigua RDA.

La selección de dos momentos cruciales en la historia del cine checoslovaco no sólo responde a criterios estrictamente históricos y culturales, sino también ideológicos. Para comprender los anhelos libertarios de muchos intelectuales checos que en 1977 tuvieron la osadía de firmar la llamada Carta 77, entre los que se encontraba Václav Vavel, autor del libro *El poder de los sin poder*, Zdenak Milnar, entre otros que

resulta difícil nombrar, hay que tener en cuenta los aportes culturales de este movimiento cinematográfico interrumpido por la invasión de los tanques soviéticos en 1968 que aplastaron violentamente las legítimas reformas del sistema comunista checoslovaco emprendidas por Alexander Dubcek (1921-1992).¹

Así como los habitantes de Lidice fueron masacrados por los nazis, capítulo imborrable en la Historia de esa nación, el joven Jan Palach fue capaz de inmolarse al prederse fuego en la plaza de Wenceslao el 16 de enero de 1969 como signo de repudio ante la intervención soviética, frustrándose de esa manera el espíritu libertario de un pueblo que en ese momento sólo se conformaba con humanizar el socialismo, asfixiado de la interpretación stalinista de esta ideología.

Pienso que el experimento checoslovaco del Socialismo con rostro humano ha sido la única vez en la Historia que ha existido una alternativa para ese sistema político, una posibilidad que se esfumó con la violencia y la brutalidad que ejercieron las fuerzas que integraban el Pacto de Varsovia.

Desde esa perspectiva debemos interpretar la Nueva Ola Checoslovaca como expresión cultural del proceso de Deshielo político tras las reformas políticas implementadas en la sociedad checoslovaca a inicios de la década del sesenta a partir de la llegada al poder del líder Antonin Novotný (1921-1992) y las reformas emprendidas posteriormente por Alexander Dubcek bautizadas con el calificativo de *Socialismo con rostro humano*.

Uno de los retos que he enfrentado con la escritura de este necesario libro ha sido el acceso a la imprescindible bibliografía en español sobre el tema, no sólo sobre el período de la Nueva Ola Checoslovaca, sino también sobre los filmes producidos a finales de la década del ochenta. Como

¹ Para profundizar en este capítulo crucial en la historia de Checoslovaquia véase el magistral ensayo del investigador Manuel Yepe titulado ‘*La postura cubana ante la invasión soviética a Checoslovaquia: un reexamen crítico*’, publicado por la revista *Temas* en su no. 55, julio-septiembre, 2008

investigador cubano he tenido que enfrentar disímiles obstáculos y limitaciones de recursos y de acceso a la información.

En ese sentido debo reconocer los aportes de la tesis doctoral de la investigadora española Cristina Gómez Lucas sobre la Nueva Ola Checoslovaca, perteneciente a la Universidad Complutense de Madrid, publicada en el 2018 como un referente imprescindible para emprender la aventura y osadía que constituye para un autor cubano analizar esta cinematografía. Para hacer viable esta investigación ha sido crucial la posibilidad de visionar determinados filmes checoslovacos de ambos periodos, facilitados por la Cinemateca de Cuba y la Embajada de la República Checa en la Habana.

Pero la principal novedad del presente estudio radica en la necesidad de interpretar desde claves históricas y sociológicas las analogías existentes entre dos cinematografías ubicadas en el complejo escenario del siglo XX y en la órbita de los países comunistas del bloque soviético. En ese sentido ambas cinematografías fueron capaces de reflejar los conflictos y contradicciones que experimentaron tanto los cineastas checoslovacos como cubanos durante la existencia de Checoslovaquia.

La singularidad del contexto cinematográfico cubano estriba en que posterior a la caída de los regímenes comunistas en Europa del Este la sociedad cubana continúa bajo la opresión comunista, aunque haya desaparecido la Guerra Fría. En ese sentido no resulta casual y fortuito que son los cineastas cubanos los artistas más transgresores junto a los escritores en la crítica al sistema comunista imperante en la isla tras más de cinco décadas.

Al igual que los cineastas de la Nueva Ola Checoslovaca en la década del sesenta y a finales de los ochenta, los cineastas cubanos han convertido el cine cubano en una verdadera válvula de escape para una sociedad asfixiada entre las penurias económicas y la ausencia de libertades civiles.

Así como muchos filmes checoslovacos fueron censurados por el Partido Comunista en la extinta Checoslovaquia, innumerables filmes cubanos han sido objeto de diferentes formas de censura, desde el documental *PM* en 1961, producido en un momento crucial en la Historia de la nación cubana cuando comenzaba a implantar el comunismo en la isla, pasando por *Alicia en el país de las maravillas* (1990), de Daniel Díaz Torres, al coincidir con la estripitosa caída del Muro de Berlín.

La experiencia que experimentó el cineasta Milos Forman al abandonar su país y exiliarse en EE.UU tras la férrea censura del régimen comunista checoslovaco resulta similar al desarraigo experimentado por cineastas cubanos como Orlando Jiménez Leal, Sabá Cabrera Infante, Nicolás Guillén Landrían, Sergio Giral, Orlando Rojas, Eduardo Manet, entre otros que se marcharon a los EE.UU en contextos históricos diferentes pero bajo condiciones similares.

En la literatura figuras como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Calver Casey, Gastón Baquero, Lidia Cabrera, Eliseo Alberto Diego, corrieron un destino similar, razón por la cual no se puede estudiar la cultura cubana sin adentrarnos en ese espacio geográfico e indefinido que es el exilio, considerada todavía en Cuba como un escenario maldito por los censores del régimen e historiadores oficialistas.

Precisamente el primer capítulo del libro versa sobre el impacto cultural que tuvo el rodaje de la cinta *Para quien baila La Habana* (1965), única coproducción cubano-checoslovaca en la historia del ICAIC, ubicada en un contexto complejo como los años iniciales de la llegada de Castro al poder y la consolidación de los vínculos culturales y económicos entre ambas naciones, desde una mirada crítica y desprejuiciada.

Aunque haya sido un filme rodado bajo los cánones ideológicos de la época constituye un testimonio de un momento histórico trascendental para el destino de ambas naciones, las cuales han tenido una Historia

compartida, aunque a partir de 1990 los senderos de los referidos países se hayan separado.

Desde esa perspectiva comparto la siguiente tesis del sociológico del cine Pierre Sorlin cuando afirmó: “Las películas que reconstituyen el pasado nos hablan más de cómo era o es la sociedad que las realizó, de su contexto, que del hecho histórico o referente que intentan evocar.”²

Una vez más, los filmes checoslovacos seleccionados para esta investigación no sólo se encuentran entre los más representativos y trascendentales de dicha cinematografía, sino que ejercieron una crítica perspicaz y osada al régimen comunista imperante, incluso algunos de éstos fueron objeto de censura y pudieron ser exhibidos posterior a la Nueva Ola Checoslovaca.

Los referidos filmes poseen un valor histórico extraordinario, aunque no todos hayan cuestionado directamente el sistema comunista checoslovaco nos ofrecen información valiosa sobre el contexto social y político en que fueron realizadas. Como expresara Pierre Sorlin nos permiten comprender mejor la sociedad checoslovaca de la época y aquellas interioridades que pasan inadvertidas para los historiadores, sobre todos aquellos que aún subvaloran el valor del cine como fuente histórica.

Sucede similar con los filmes cubanos analizados, poseen gran analogía con la realidad y experiencia checoslovaca en el ámbito cinematográfico. No olvidemos que el sistema político cubano continúa siendo una copia fiel

² Pierre Sorlin, *Sociología del cine, la apertura de una historia del mañana*, Fondo de la Cultura Económica, S.A., México, D.F, 1985, pp. 177-80

de la desaparecida Checoslovaquia y del resto de los países satélites europeos.

A continuación hago mención de los filmes checoslovacos pertenecientes a La Nueva Ola checoslovaca seleccionados para el análisis, cuya selección responde a la extensión y objetivos de la investigación y la accesibilidad de las referidas fuentes:

Filmes de La Nueva Ola Checoslovaca seleccionados para el estudio (1963-1969)

Concurso (1962), de Milos Forman

El sol en una red de Štefan Uher (1962)

Pedro el negro de Miloš Forman (1963)

Diamantes de la noche de Jan Nemec (1964)

Amores de una rubia de Miloš Forman (1965)

Comercio en la calle mayor, de Ján Kadár y Elmar Klos (1965)

Trenes rigurosamente vigilados de Jiří Menzel (1966)

Las margaritas de Věra Chytilová (1966)

¡Al fuego, bomberos! de Miloš Forman (1967)

La broma de Jaromil Jireš (1968)

Alondras en el Alambre (1969), Jiří Menzel

Capítulo 1

Para quién Baila La Habana y la penetración del realismo socialista en la cultura cubana

El filme *Para quién baila La Habana* del cineasta checoslovaco Vladimir Cech posee la significación de ser la única experiencia de colaboración entre la cinematografía de la antigua Checoslovaquia, específicamente los estudios Barrandov y el naciente ICAIC, institución creada el 24 de marzo de 1959, pocos meses después de la llegada de Fidel Castro al poder.

El rodaje de *Para quién baila La Habana* constituye una muestra fehaciente de las profundas relaciones políticas y culturales que el régimen comunista checoslovaco había entablado con el nuevo gobierno cubano desde 1960, no sólo a través de la filmación del referido filme, sino también mediante la colaboración técnica y profesional ofrecida por los estudios Barrandov al naciente ICAIC.

No sólo técnicos checos de los estudios Barrandov vinieron a Cuba para capacitar a los profesionales del naciente ICAIC, muchos cubanos viajaron a Checoslovaquia a partir de 1962 con el objetivo de aprender de los cineastas y artistas checoslovacos en todas las esferas de la industria del cine. Lamentablemente la situación política de Checoslovaquia en ese momento era tan tensa que la colaboración entre ambas naciones fue suspendida en 1967. Según datos ofrecidos por la investigadora checa Magda Matusková: “ En general, se puede decir que los checoslovacos no solamente contribuyeron a asentar las bases técnicas y tecnológicas para el desarrollo del cine cubano, sino también latinoamericano, si tenemos en

cuenta la influencia que tuvo Cuba en el nuevo cine de la región algún tiempo después. “³

Según Magda Matusková: “ La película como tal no trascendió, sin embargo, contribuyó con la formación de los cineastas y técnicos cubanos. En ese sentido fue muy exitosa. Los checoslovacos enseñaban a los cubanos que trabajaban a su lado y les impartían conferencias. Por todo esto el ICAIC sólo invirtió en un diez o doce por ciento de los costos de la película. “⁴

Entre los jóvenes cineastas cubanos que intervinieron en el filme se encuentran figuras como el cineasta Manuel Herrera, quien al referirse a la fotografía del filme expresó: “ Hanus fue excepcional, un gran técnico y artista. Era un especialista en la fotografía, muy hábil para crear diferentes atmósferas a través de la iluminación. Este elemento merece atención en el filme”⁵, el desaparecido editor Nelson Rodríguez, el fotógrafo Ramón Suárez, recordado por su trabajo en el filme *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, quienes aprendieron no sólo de la experiencia del cineasta checo, sino del resto de su equipo, como el editor Bohumil Zelenka, el fotógrafo Vaclav Hanus, entre otros.

Este filme, pese a sus evidentes limitaciones es el espejo de un contexto cultural y político bastante complejo en el escenario de la Guerra Fría, pero ha trascendido en la historia como un capítulo cultural compartido por ambas naciones. La historia posee sus incógnitas, se supone que los posteriores acontecimientos en Checoslovaquia influyeron en su interrupción.

³ Magda Matuskova. Recordando los inicios por allá por los años sesenta, revista Cine cubano, no, 198, enero-abril, 2016, pp. 48

⁴ *Ibíd.*, pp. 54

⁵ *Ibíd.*, pp. 53

Resulta lamentable que en el periodo conocido como la Normalización (1969-1989), tras la renuncia de Alexander Dubcek y la designación de líderes como Gustáv Husák y Miloš Jakeš al frente del país no se volvió a realizar una coproducción entre ambas naciones.

Vladimir Cech, realizador de cintas como *Batallón negro* y *El mejor trip* comenzó a rodar el filme en 1962 para ser estrenada en 1963. El filme narra la historia de Eduardo, representante de la burguesía cubana que por combatir al régimen de Batista es encarcelado en el mismo EE.UU.

Tras ser liberado regresa a Cuba y se reencuentra con sus amigos del pasado, algunos de los cuales compartían sus puntos de vista en relación al proceso revolucionario que derrocó a Batista, pero otros como Luis, al ser afectado por las medidas radicales adoptadas por el nuevo gobierno intentan derrocar la naciente Revolución y desde ese instante ambos amigos toman caminos diferentes.

No debemos analizar el filme checoslovaco- cubano de una manera prejuiciada, fuera de la lógica cultural e ideológica del contexto, sería un ejercicio poco académico. La honestidad intelectual del cineasta checoslovaco por representar momentos cruciales de la Historia de Cuba anterior a 1959 resulta innegable, aunque fuera desde el prisma del realismo socialista imperante.

Aunque el rodaje de la cinta coincide con la etapa inicial de la Nueva Ola checoslovaca, en un contexto cultural caracterizado por una renovación estética del cine checoslovaco y el distanciamiento gradual de las pautas del realismo socialista, su realizador no se sitúa entre los exponentes del movimiento checoslovaco.

Resulta lógico que su perspectiva cultural se encuentre bajo la influencia del realismo socialista y no precisamente bajo los aires renovadores y libertarios de la Nueva Ola. Esta corriente estético y artístico ha sido definida por la investigadora Cristina Gómez Lucas de la siguiente

manera: “El realismo socialista llevó a los países que devinieron comunistas tras la segunda guerra mundial todos los demás géneros desarrollados en la URSS durante los años treinta: espectáculos históricos que enfocaban la lucha de clases como un gran problema del pasado, incluso como causante de la mayoría de las injusticias y conflictos; musicales que hablan de la industrialización del país y el desarrollo de las cooperativas, etc. El realismo socialista se concibió como la mejor de las formas artísticas para construir un brillante futuro socialista.”⁶

No podemos perder de vista que el filme respondió a las circunstancias concretas de cooperación cultural entre dos países con sistemas políticos similares, cuyos vínculos fueron consolidándose paulatinamente en varias esferas de la vida económica y social. Sería un tema de interés estudiar todas las modalidades de cooperación existente entre ambas naciones mientras existió el experimento comunista en Checoslovaquia.

El contexto en que fue rodado y exhibido este filme en Cuba coincidió en la URSS con el periodo conocido como el Deshielo, tras las críticas y denuncias públicas realizadas por el propio Kruchev en el seno del XX Congreso del PCUS al Stalin, con su extraordinario impacto en el campo cultural e intelectual.

Comenzaba una era de aparente rectificación y relajamiento de la censura que fue cercenado por la llegada al poder de Leonid Brézhnev. En una fecha tan temprana como 1960, específicamente entre el 4 y el 13 de febrero se produce la primera visita a Cuba del viceministro de la antigua URSS Anastai I. Mikoyán para la inauguración de la Exposición Soviética de Ciencia, Tecnología y Cultura, vínculos que fueron incrementando de manera paulatina.

⁶ Cristina Gómez Lucas, La Nueva Ola Checoslovaca, una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola Checa, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018, pp. 21-22

Entre la década del sesenta y principios de los setenta resultaba incuestionable que en el campo cultural cubano se libraba una batalla campal entre dos visiones antagónicas e irreconciliables: una derivada del realismo socialista y otra de carácter nacionalista, conformada por cineastas como Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, entre otros que resistían a la asimilación acrítica en Cuba de esta corriente, lo cual escapa a los objetivos del capítulo.

Para comprender con mayor objetividad las esencias de la atmósfera cultural existente en el en Cuba durante esos polémicos sesenta debemos tener en cuenta los criterios del cineasta y protagonista de ese período Tomás Gutiérrez Alea cuando expresó: “Cuando en el mundo de la cultura los fantasmas de Zhdánov y de Pasternak son agitados recíprocamente por unos y otros, levantan viejos miedos y dan lugar a tendencias aberrantes que nada tienen que ver con el sentido profundo de la Revolución, en el pequeño mundo del cine, donde no habitan otros fantasmas que no sean los que se proyectan en las pantallas mediante un ingenioso artificio, se producen obras que [...] van desde la exaltación hasta el punto de vista crítico, desmitificador, sin perder nunca de vista la realidad en que nos movemos.”⁷

Las anteriores ideas expuestas por el prestigioso cineasta son matizadas por el ensayista cubano Roberto Garcés Marrero al expresar: “ Es interesante anotar que a partir de 1960 se produce un acercamiento cada vez mayor de nuestro país a las concepciones oficialistas soviéticas sobre la política cultural (...) Estas influencias, en alguna medida, coadyuvaron a que desde el seno del Consejo Nacional de Cultural, se fortaleciera

⁷ Ambrosio Fornet. Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC entre 1959-1989, revista *Temas*, no. 27, La Habana, octubre-diciembre, 2001, pp. 7

posturas más dogmáticas, que tendrían su climax en el llamado Quinquenio Gris. ”⁸

Pese a las anteriores observaciones resulta necesario compartir con el lector checo las ideas sostenidas por la escritora cubana Mirta Aguirre en torno al realismo socialista, quien fuera una de las más activas ideólogas del régimen cubano en aquel contexto, representante del PSP (Partido Socialista Popular) en Cuba, defensora a ultranza de sus aberrantes concepciones estéticas, signo fehaciente de cómo se iba entronizando en el campo cultural cubano esa visión del arte:

“ El realismo socialista no menosprecia la belleza en el arte, pero lo entiende como vehículo de veracidad, camino del conocimiento y arma para la transformación del mundo. El disfrute estético es dejado de lado, lo primordial es que el arte tenga una misión de transformación social evidente (...) El realismo socialista no se concibe como un estilo más en la historia del arte, sino como una revolución artística-estética, equivalente al materialismo en el terreno filosófico y al socialismo en el político. ”⁹

El principal mérito de este filme constituye ser una fuente histórica extraordinaria para estudiar el proceso de transición que experimentaba la sociedad cubana a inicios de la década del sesenta, cuando nación cubana intentaba preservar determinados valores culturales que la radicalización paulatina de la construcción socialista en Cuba se encargaría de aniquilar.

Al igual que en la antigua Checoslovaquia, se intentaba borrar todo el pasado con sus luces y sombras, para comenzar un experimento que ha resultado un total fracaso en todos los países que se ha aplicado, no sólo

⁸ Roberto Garcés Marrero. Cine, ideología y Revolución, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2017, pp. 51

⁹ *Ibíd.*, pp. 118

en lo económico, sino también en lo social. En ese sentido hay que reconocer los valores socioculturales del filme, pues aún tratándose de una mirada foránea logra una representación fiel de una tradición cultural arraigada en la cultura cubana como Los Carnavales habaneros y la elección de la Reyna del Carnaval.

Según la crítica especializada el filme es considerado intrascendente en la historia del cine cubano. La colaboración en la preparación del guion del escritor cubano Onelio Jorge Cardoso tampoco salvó al filme del fracaso, cuyas causas fundamentales se deben a varias razones: desde el desconocimiento del cineasta de la realidad cubana, su cultura, hasta sus limitaciones como cineasta.

Su visión sobre ese momento histórico en Cuba no coincidía con la mirada nacional. Desde esa perspectiva *Para quien baila la Habana* es una muestra de lo complejo que resulta para un cineasta checoslovaco rodar una historia sobre un país tan diferente como Cuba, con raíces culturales tan distantes, experiencia similar a lo acontecido con la coproducción soviética- cubana *Soy Cuba* (1964), de Mijail Kalatazov.

Resulta que *Soy Cuba* de Mijail Kalatazov y *Para quien baila La Habana* son los dos referentes cinematográficos más importantes cuando pretendemos estudiar con rigor histórico los primeros intentos de trasladar el realismo socialista al contexto cultural cubano.

Resulta necesario resaltar que estos no fueron los únicos filmes rodados por cineastas extranjeros en la historia del ICAIC en ese complejo período, experiencia que respondía a la necesidad que tuvo la institución en un momento fundacional de formar a los cineastas cubanos y capacitarlos. Sobre el tema de las coproducciones realizadas entre el ICAIC y otras otras naciones Ambrosio Fornet expresó:

“Solo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y únicamente Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva Ola, y los balbuceos de una dramaturgia que no acababa de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama. Era un problema de óptica, no de inexperiencia, pues lo mismo les ocurría a los directores extranjeros —el uruguayo Ugo Ulive, en *Crónica cubana*, el francés Armand Gatti, en *El otro Cristóbal*, el soviético Mijaíl Kalatozov, en *Soy Cuba*, que apelaron a las más diversas modalidades dramáticas para tratar de dar una nueva visión de Cuba o América Latina, el drama psicológico, la sátira fantástica, la epopeya socialista, y todo resultó ser tan esquemático o exótico que no lograron convencer a nadie.”¹⁰

Para esa fecha el entonces presidente del ICAIC Alfredo Guevara había reconocido y advertido sobre las consecuencias que representaba para la cultura nacional la asimilación acrítica de los cánones artísticos de los países comunistas. Las posturas en Cuba hacia ese aspecto de la cultura nunca fueron homogéneas, existían sectores abiertamente pro-soviéticos y otros que hicieron resistencia a los referidos canones, específicamente al tristemente célebre realismo socialista.

En ese sentido hay que reconocer la autonomía cultural que siempre ha prevalecido en el ICAIC como institución, gracias a su primer presidente, Alfredo Guevara, intelectual martiano con un dominio y experiencia de las nefastas consecuencias que tuvo para el cine y la cultura en su totalidad la asimilación de los cánones soviéticos en los países de Europa de Este.

Un rasgo cultural que asimiló acríticamente el ICAIC del realismo socialista aplicado al cine es la realización de filmes sobre la epopeya

¹⁰ Ambrosio Fomet, Ob, Cit, pp. 2

revolucionaria idealizados donde la representación de los conflictos existenciales resultaba prácticamente ausente, salvo algunas excepciones en la historiografía filmica de esos años.

Al igual que en muchos filmes checoslovacos del periodo anterior a la Primera Ola Checoslovaca, la visión de la Historia desde el canon socialista siempre había privilegiado el protagonismo colectivo de las masas y el proletariado, minimizando al sujeto como factor esencial de la historia. La realidad desde el canon del realismo socialista es edulcorada en contraposición dicotómica al pasado capitalista que siempre es satanizado.

Como ha sucedido con la mayoría de los filmes soviéticos y checoslovacos producidos en el periodo del realismo socialista, el verdadero protagonista suele ser el proletariado, al cual se le confieren todas las virtudes, de modo que cualquier representante del viejo orden social y político es satanizado y por supuesto estigmatizado, bajo un sentido distorsionador de la realidad y naturaleza humana. Los personajes de esta intrascendente historia son mostrados sin contradicciones, sin matices, desde un maniqueísmo absurdo, sus conflictos se diluyen en medio de la epopeya revolucionaria.

Pese a sus limitaciones estéticas y contextuales este filme merece ser estudiado como valiosa fuente histórica en la búsqueda de una mirada global del periodo. Una vez más cobran vigencia las ideas del cine Pierre Sorlin cuando expresó: “El análisis de la relación entre la presencia de temas generales y particulares en un conjunto cinematográfico dado, ofrece indicios, zonas de silencio y puntos de fijación, de cuando una problemática resulta difícil de abordar a pesar de su interés y presencia en el campo social.”¹¹

¹¹ Berta Carricarte. La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez, en cine cubano, no. 187, enero-marzo, 2013, pp. 19

El cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, al referirse al abordaje de la Historia en el cine, en contraposición a su manipulación por el realismo socialista expresó: “El cine histórico no se reduce a un deseo de reconstruir momentos particulares del pasado. La importancia de ese cine se encuentra en relación directa con la repercusión que puede tener en nuestro presente. ” ¹²

Dentro de los filmes cubanos producidos en la década de sesenta, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, basada en la novela homónima del escritor cubano radicado en EE.UU Edmundo Desnoes, es el único que logra distanciarse totalmente del referido canon. Lamentablemente el filme checoslovaco cubano sucumbió en sus nobles propósitos de mostrar un retrato convincente y veraz de la sociedad cubana en esta convulsa etapa. Su intrascendencia constituye una lección histórica para cualquier cineasta extranjero dispuesto a atrapar en imágenes la compleja realidad cubana.

¹² *Ibíd*em, pp. 19

Capítulo II

Desde los aires renovadores de la Nueva Ola Checoslovaca hasta La Revolución de Terciopelo en el cine

2.1 Breve panorama histórico sobre la República Checoslovaca

Sin pretensiones de ejercer la noble profesión de historiador resulta necesario tener en cuenta determinados aspectos históricos y sociales en relación al surgimiento y evolución del estado checoslovaco. Como República Checoslovaquia nació precisamente en 1918 tras finalizada la I Guerra Mundial y la configuración del mapa geopolítico de postguerra.

Antes de la llegada de los comunistas al poder en 1948 tras la liberación del territorio checoslovaco de la dominación nazi, el Partido Comunista ejercía una notable influencia en Checoslovaquia, a diferencia de otras naciones de Europa del Este donde no existía una fuerte tradición comunista. En 1921 se fundó el Partido Comunista Checoslovaco cuya popularidad iría en ascenso hasta convertirse en 1925 en la segunda fuerza política más importante de esa nación del Este europeo y en 1931 Klement Gottwald encabeza el liderazgo del partido.¹³

La inserción de Checoslovaquia en la denominada órbita soviética es fruto de los Acuerdos de la Conferencia de Yalta en 1945 al finalizar la II Guerra Mundial. Ese hecho histórico fue protagonizado por las principales potencias vencedoras, la URSS, EE.UU y Reino Unido, quienes se encargaron de configurar el nuevo orden mundial de postguerra, basado en una geopolítica estratégica en un mundo dividido entre el bloque de

¹³ Para profundizar en los aspectos referidos a la historia de la nación checoslovaca consultar nuevamente la tesis de la citada autora española, específicamente el capítulo 1 dedicado al análisis del Contexto Histórico-político de Checoslovaquia, pp. 22, y la reconocida obra del historiador estadounidense Eric Hobsbwan.

países comunistas subordinados a la URSS como Checoslovaquia y el mundo occidental capitalista cuyo paradigma era EE.UU. ¹⁴

Para un país con una fuerte tradición democrática que data desde 1918 hasta 1948, la instauración del comunismo en su versión stalinista se convirtió en la peor pesadilla de la sociedad checoslovaca, incluso durante la ocupación alemana por las fuerzas hitleriana las expresiones de resistencia fueron celebres en la historia de esa nación.

Hay que tener en cuenta que las rebeliones que acontecieron en países atrapados en la órbita soviética como Polonia en 1953 y Hungría en 1956 constituyen antecedentes que influyeron extraordinariamente en las posteriores reformas pacíficas y democráticas que el mismo Partido Comunista checoslovaco liderado por Alexander Dubcek intentaría llevar a cabo y que los historiadores han bautizado como Primavera de Praga. ¹⁵

Culminada la era represiva de Klement Gottwaldt en 1951 Antonin Novotný asume la dirección del Partido Comunista en Checoslovaquia y seis años después se convierte en su presidente, en el contexto sociopolítico complejo en la historia de la URSS tras las denuncias de los

¹⁴ La conferencia de Yalta fue la reunión que mantuvieron tras la [Segunda Guerra Mundial](#), del 4 al 11 de febrero de 1945 Iósif Stalin, Winston Churchill y Franklin D. Roosevelt, como jefes de gobierno de la URSS, del Reino Unido y de Estados Unidos, respectivamente. Suele considerarse como el comienzo de la [Guerra Fría](#). Fue la continuación de la serie de encuentros que empezaron con la [conferencia de Casablanca](#) de enero de 1943, y tuvo lugar en el antiguo palacio imperial, [Palacio de Livadia](#), en [Yalta](#), [Crimea](#), tomado de Wikipedia, 2017.

¹⁵ La Primavera de Praga (en [checo](#), *Pražské jaro*; en [eslovaco](#), *Pražská jar*, fue un período de liberalización política en [Checoslovaquia](#), durante la [Guerra Fría](#), que duró desde el 5 de enero de 1968 hasta el 20 de agosto de ese mismo año, cuando [el país fue invadido](#) por la URSS y sus aliados del [Pacto de Varsovia](#), a excepción de [Rumania](#). Este movimiento buscaba modificar progresivamente aspectos totalitarios y burocráticos que el régimen soviético tenía en este país y avanzar hacia una forma no totalitaria de [socialismo](#), legalizando la existencia de múltiples partidos políticos y sindicatos, promoviendo la libertad de prensa, de expresión, el derecho a huelga, etc. Acabó en agosto de 1968, cuando las tropas del [Pacto de Varsovia](#) invadieron [Checoslovaquia](#) y pusieron fin al proceso de apertura política, tomado de Wikipedia, 2017.

crímenes de Stalin en 1956 cuando Nikita Kruchev pronunció su célebre discurso durante el XX Congreso del PCUS.

Había comenzado para Checoslovaquia una etapa caracterizada por la disminución de la represión política con la liberación de muchos presos políticos pero en el terreno de la cultura no sucedía igual, sino todo lo contrario, continuó la censura y la represión cultural en el campo del cine. La mayoría de los cineastas que integran la Primera Ola Checoslovaca, antecedente directo de la Nueva Ola Checoslovaca fueron censurados y sometidos a la más estricta vigilancia por el régimen, aspectos sobre los cuales profundizaremos posteriormente cuando estudiemos los códigos artísticos de la Primera Ola, lo cual resulta crucial para comprender las bases culturales y estéticas de la Nueva Ola Checoslovaca.

En síntesis, la Nueva Ola Checoslovaca es expresión de la resistencia cultural emprendida por los cineastas checoslovacos por romper con los cánones rígidos y dogmáticos del realismo socialista, proceso que coincidió con las citadas reformas políticas emprendidas por Alexander Dubcek en el fallido intento de democratizar el régimen comunista, y que han recibido por los historiadores el caritativo de *Socialismo con rostro humano*.¹⁶

El espíritu de transgresión cultural y estética experimentado por la sociedad checoslovaca durante la Primera Ola y posteriormente con la llegada de la Nueva Ola también tuvo su representación en la literatura, a través de autores como Milan Kundera, Bhoumil Rabal, Ladislav Grosman, entre otros escritores.

La relación entre la literatura y el cine en Checoslovaquia resulta indisoluble. La mayoría de las historias que nutrieron los argumentos de los filmes checoslovacos durante ambos períodos provienen de textos

¹⁶ El socialismo de rostro humano, en [checo](#), *socialismus s lidskou tváří*; fue el programa anunciado por [Alexander Dubček](#) y sus colaboradores cuando se convirtió en presidente del [Partido Comunista de Checoslovaquia](#) (KSČ) en [enero](#) de [1968](#). Era una reforma que implementaba ciertos grados de democratización y libertad política, pero que permitiría al KSČ seguir manteniendo el poder real.

literarios. Un caso paradigmático es el filme *Zert La broma* (1969), inspirada en la primera novela de Milán Kundera.

2.2 La Primera Ola Checoslovaca (1959-1962)

El primer aspecto a tener en cuenta al adentrarme en el estudio de este período que no derivó según los estudiosos del tema en un auténtico movimiento es que estuvo integrado por representantes de la primera generación de graduados de la *FAMU* como Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Peter Solan, Jaroslav Kucera y Štefan Uher. De los cineastas mencionados sólo estudiaremos por cuestiones de espacio dos títulos, *El sol en la red* (*Slanko v siete*), de Štefan Uher, situada por otros autores dentro de *La Nueva Ola Checoslovaca y Az Prijde Kocour* (*Un día, un gato*) (1963) de Vojtěch Jasný.

La importancia ejercida por la referida institución sobre la primera generación de cineastas checoslovacos ha sido crucial, no sólo por la calidad de la formación técnica recibida, como resulta natural en cualquier escuela de cine reconocida, sustentada en aspectos relacionados con el lenguaje del cine y el arte de dirección de filmes, pero también en el hecho de que los estudiantes y futuros cineastas checoslovacos entraron en contacto con los denominados Nuevos cines de la era moderna a mediados de los sesenta, desde *La Nouvelle Vague*, *El Cinema verity*, hasta el *Free Cinema Inglés*.

Cada uno de estos movimientos los estudiaremos por separado cuando profundicemos en sus aportes estéticos a la Nueva Ola Checoslovaca. Es necesario tener en cuenta que de los movimientos mencionados *La Nouvelle Vague* (Nueva Ola francesa ha sido el más importante y el más renovador en el plano estético).

El segundo aspecto a tener en cuenta al estudiar este efímero movimiento y que constituye un rasgo identitario es el siguiente: su reacción y progresivo distanciamiento de la hegemonía ejercida por el realismo socialista sobre el cine checoslovaco, cuya imposición se encontraba en sintonía con el dogmatismo que caracterizó la ideología comunista en su versión soviética y stalinista.

En párrafos anteriores del presente libro nos hemos referido indistintamente al realismo socialista como la corriente estética declarada como doctrina artística oficial en la Unión Soviética y seguida al pie de la letra por los países de Europa del Este, pero sería necesario señalar sus orígenes, para lo cual hay que remontarse a 1934, “cuando se celebró el primer Congreso de la Unión de Escritores de la Unión Soviética donde Maxim Gorka y A. A. Zhdanov dictaron las `normas` de la novela realista-socialista.

Zhdanov era el consejero cultural de Stalin y se preocupó de imponer estas reglas de forma estricta durante las décadas siguientes. Como apunta Sasa Markus en *Vientos del Este*, esta doctrina fue incluida en la política cultural del resto de países del Este al entrar éstos bajo la influencia soviética.¹⁷

Lamentablemente los aires renovadores de los precursores de la Nueva Ola Checoslovaca fueron eclipsados por razones que explicaré posteriormente. La mayoría de estos cineastas produjeron sus primeros filmes entre fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta, hastiados de la retórica stalinista y deseosos de comenzar a alejarse de la estética soviética. Dos rasgos caracterizaron los primeros filmes de la Primera Ola: el abandono paulatino del protagonismo colectivo para ceder

¹⁷ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 21-22

espacio a la representación de los conflictos del individuo y la subjetividad humana, además de las modificaciones en la estructura narrativa tradicional del cine checoslovaco.

La razón principal, según varios estudiosos del tema, que la Primera Ola checoslovaca eclipsara prematuramente fue el acontecimiento de Banská Bystrica. Según Cristina Gómez Lucas, “estos avances fueron aplastados por los acontecimientos que tuvieron lugar en Banská Bystrica. Recordemos que en 1957 Novotný asumió la presidencia y entre sus objetivos se encontraba reprimir cualquier intento que se desmarcase de las directrices llegadas de Moscú. Durante estos años, a pesar de la supuesta relajación de las normas después de la intervención de Kruchev en el Congreso, la censura y los ataques a la industria cinematográfica no desaparecieron. La mayor de las represiones tuvo lugar durante la Conferencia sobre el cine checo y eslovaco celebrada en Banská Bystrica en 1959.”¹⁸

Posterior a la referida conferencia varios filmes checoslovacos fueron censurados por el régimen comunista imperante, por criterios estrictamente ideológicos, entre los que figuran: *Tři přání*, 1958 (Tres Deseos) de Kadár y Klos, *Zde jsou lvi*, 1959 (Hic sunt leones) de Václav Krška y *Konec jasnovidce*, 1959 (El final de la hechicera) de Ján Rohác y Vladimír Svitáček, entre otras. La censura derivada del referido congreso no sólo era dirigida a los cineastas, sino también a escritores, dramaturgos, poetas y el resto de la intelectualidad checoslovaca de la época.

Según Daniel Frantisek: “La Segunda Generación, casi ya íntegramente salida de la *FAMU*, llegó con menos ilusiones y de una forma más discreta

¹⁸ *Ibidem*, pp. 59

y cauta al ver cómo a esos cineastas pioneros, muchos de ellos profesores suyos en la *FAMU*, les habían aplastado con la censura, incluso a veces prohibiéndoles volver a rodar de nuevo. ¹⁹

Algunos estudiosos del tema sostienen que los esfuerzos del régimen de Antony Novotný por aniquilar el espíritu renovador y libertario de esos años fracasaron porque los cineastas que sucedieron a *La Primera Ola* desafiaron aún más los cánones impuestos.

El régimen político imperante y sus rasgos stalinistas no pudieron aniquilar totalmente el espíritu de experimentación artística que se respiraba en la Checoslovaquia de principios de los sesenta. Para una nación con una rica tradición intelectual ese espíritu reinante constituía una fuerza indetenible.

Con el arribo de la segunda generación de graduados de la *Famu* surgió la *Nueva Ola Checoslovaca*, un movimiento cinematográfico que situó el cine checoslovaco dentro de las vanguardias filmicas de la época, en un plano internacional sin precedentes en la historia del cine de los países socialistas de Europa Oriental.

Aunque la investigadora Cristina Gómez Lucas haya seleccionado el filme *El sol en la Red* (*Slanko v sieti*), del eslovaco Štefan Uher, basada en la novela de Alfonz Bédnar dentro de los filmes de la Primera Ola, otras fuentes lo sitúan dentro de los filmes pertenecientes e iniciadores de la Nueva Ola, aspecto que ha generado polémicas como suele suceder con lo relacionado con los orígenes de cualquier movimiento estético, cuya subjetividad complejiza la labor historiográfica del arte.

¹⁹ Cristina Gómez Lucas, *Ob*, Cit, pp. 73

Algunos historiadores del cine sostienen que el filme que introdujo la estética de La Nueva Ola es *Křik* («El Grito»), realizada en 1963 por Jaromil Jires pero otros afirman que es *Concurso* (1962), de Milos Forman, la obra que introduce el movimiento.

Establecer un consenso en ese sentido no sólo resulta difícil, sino que constituye una tarea estéril teniendo en cuenta que para la historiografía fílmica, lo esencial, que muchas veces suele ser invisible a los ojos, es que los tres filmes citados representan una verdadera ruptura en el plano estético con la tradición cinematográfica checoslovaca, al apropiarse de códigos de los movimientos vanguardista del momento, fundamentalmente de la Nueva Ola Francesa, además de reflejar con suspicacia y sutileza el estado de ánimo colectivo de una sociedad asfixiada por el exceso de control.

El historiador del cine Nacho Villalba, al referirse al filme *Křik* expresó: “ El malestar moral e ideológico, palpable desde sus primeros compases, se desliza con elegancia a través de detalles sutiles que crean contexto, configurando algo así como una voz colectiva que emerge a través de ligerísimas digresiones que ponen el foco de atención en personajes ajenos a los protagonistas que en cierto modo deja entrever las tensiones soterradas y el descontento generalizado que se vivían en la Checoslovaquia comunista de los años sesenta, y que un lustro después cristalizarían en la célebre Primavera de Praga del 68. ”²⁰

²⁰ Nacho Villalba. Sesión doble: *Krik* (1966) / *El gato de Cassandra* (1963), en, <https://www.cinemaldito.com/sesion-doble-krik-1966-el-gato-de-cassandra-1963a/>, 24 marzo, 2020

Aunque no he podido tener acceso a este trascendental filme, su impacto estético y cultural en los orígenes de la Nueva Ola checoslovaca ha sido innegable pero sin lugar a dudas *El sol en la red*, de *Stefan Uher*, obra que sintetizó el espíritu rupturista de la época. Su profundo impacto cultural resulta entendible pues el filme reflejó desde un realismo diferente a la estética soviética el estado anímico de una sociedad marcada por el descontento y la frustración, mostrando el inevitable choque generacional de la sociedad checolosvaca, tema que caracterizó al movimiento, fue una preocupación reiterada por estos filmes.

Según el historiador del cine Ángel Quintana: “Una de las obras claves en el nacimiento de la *Nova Vlná* fue *Slanko v siete* (1962) de Štefan Uher. Este film no tardó en convertirse en el punto de partida de una renovación cinematográfica y artística mucho más amplia.”²¹

El sol en la red desde una perspectiva psicológica e intimista, novedosa en comparación con las típicas temáticas de la cinematografía checoslovaca anterior, se adentra en la vida cotidiana de una familia perteneciente a un poblado colindante con el Danubio, perteneciente a Eslovaquia, territorio que antes de su anexión a Checoslovaquia en 1918 siempre había sido independiente. Después de la Revolución de Terciopelo en 1989 recuperó su independencia.

La historia de esta familia constituye un espejo fiel de una sociedad donde imperaba el desencanto y la inercia social. Pareciera que la vida y sus ilusiones se hubiesen detenido con la implantación del comunismo. El principal mérito de su realizador consiste en lograr construir una atmósfera que sugiere ese estado de ánimo colectivo sin cuestionar de manera explícita el sistema político imperante, a través de parlamentos atrevidos para ese momento, como aquella escena donde se cuestiona un

²¹ Cristina Gómez, Ob, Cit, pp. 64

mal bastante arraigado en los regímenes comunistas: el robo generalizado al estado.

El argumento del filme es el siguiente: Stanka es una madre ciega decepcionada de la monotonía en que se ha convertido su existencia y su matrimonio. Sus hijos, Béla y Fajolo intentan darle un sentido a sus vidas al escapar con frecuencia a tomar el sol en la azotea del edificio en que viven, lugar que se convierte en el único espacio de libertad en su existencia, donde reflexionan sobre sus vidas y sus proyectos, un verdadero refugio para escapar del tedio de la cotidianidad. La trama gira en torno a un eclipse de sol que adquiere un gran simbolismo en el filme: la esperanza de una nación que anhela recuperar su libertad.

Para ser un filme rodado en 1962, en una fecha tan cercana a los acontecimientos de Banská Bystrica en 1959 resultaba bastante arriesgado. Aún así su realizador burló la censura imperante al establecer una ruptura con los cánones habituales del realismo socialista, donde los conflictos del ser humanos eran absorbidos por la colectividad, por esa visión idealizada de la naturaleza humana, utópica y absurda, fundamentalmente a partir de aquella escena donde Fajolo asiste como voluntario a una cooperativa del pueblo de Melenany, donde tiene un idilio con el personaje de la holandesa.

El reflejo de la dinámica social de la referida cooperativa no resulta coherente con las típicas representaciones sobre esas instituciones en los filmes socialistas de la época. *El sol en la red* reflejó el desencanto provocado en la sociedad checoslovaca por estructuras que nunca funcionaron en el modelo de socialismo instaurado en las naciones de Este europeo, al mostrar la enajenación y la frustración existente en la sociedad checoslovaca, sobre todo entre la juventud. La escena final reafirma las ideas anteriores: Stanka abandona a su esposo y se marcha con sus hijos

en búsqueda de un futuro distinto, reacciona a la inercia y el estatismo imperante, a la ausencia de un proyecto de vida auténtico y verdadero.

Aunque en el plano formal el filme no logra despojarse totalmente de la narrativa tradicional, apela modestamente al uso de recursos expresivos característicos de la estética de la Nueva Ola francesa, como el estilo documental a través de la foto-animación y el monólogo interior, presentes en los filmes de Godard, Agnes Varda y Alan Resnai. Éste último es el realizador de un filme considerado un hito del movimiento: *Hiroshima, mon amour* (1959), premiado en el festival de Cannes y basada en la obra homónima de la escritora Margarita Duras.

No olvidemos lo expresado en párrafos anteriores, cuando me referí a la excelente formación cultural recibida por la primera generación de graduados de la Famu, cuya influencia de movimientos como La Nueva Ola francesa, el Neorrealismo italiano y el Free Cinema Inglés resultan evidentes. Las huellas de los referidos movimientos cinematográficos se aprecian de manera tangible no sólo en *El sol en la red*, sino en el resto de los filmes de la Nueva Ola Checoslovaca.

Una de las obsesiones de los filmes pertenecientes a la Nueva Ola Checoslovaca ha sido sumergirse en el universo psicosocial de la juventud checoslovaca, sus aspiraciones, sueños, el despertar de la sexualidad, sus frustraciones y anhelos, tópicos que fueron habituales y caracterizaron la cinematografía de Milos Forman, aspectos sobre los cuales nos detendremos posteriormente cuando analicemos su filmografía en Checoslovaquia.

Az Prijde Kocour (Un día, un gato), un filme inusual en el cine checoslovaco

Az Prijde Kocour (Un día, un gato) (1963) es el filme más exitoso y aclamado de Vojtěch Jasný, uno de los grandes exponentes de la Primera Ola, cuya historia resulta una mezcla de elementos de la fantasía con el costumbrismo rural del folclor checoslovaco dirigida tanto para niños como para adulto, obra que deviene una parábola sobre la importancia de la inocencia en una etapa tan importante de la vida como es la niñez.

La trama del filme, impregnada de fantasía e inocencia nos relata la historia del profesor Robert, contador de cuentos de un pequeño pueblo, quien aprovecha su clase para invitar al viejo cuentacuentos Oliva, quien les narra a los pequeños su encuentro con un gato mágico dotado de dones especiales, como la capacidad de mostrar la verdadera personalidad de aquellos a quienes observa.

El resto de los personajes de esta historia son el misterioso mago y su enigmática trapecista Diana. Ambos personajes ejercen un notable impacto en la vida cotidiana de sus habitantes con su espectáculo de ilusionismo, generando conflictos en el pueblo al mostrar las mentiras y la hipocresía que esconden sus habitantes. Durante esos sucesos el gato Tabby se pierde misteriosamente. El profesor Robert, quien se enamora de la trapecista Diana intenta recuperarlo.

Para Javier Avarca: “ Los aciertos clave de *Un día, un gato* se encuentran a nivel visual, con una deslumbrante puesta en escena en la que destaca por su intensidad la representación estética de los poderes del gato mágico, mediante un código de colores que revelan la naturaleza de los habitantes del pueblo. Una premisa que Jasný aprovecha para crear una atmósfera fantástica y psicodélica impresionante.

Sin dejar de ser un cuento infantil, el filme conserva su atractivo para un público adulto a través de su retrato satírico de las relaciones sociales y de cómo la mentira y la hipocresía forman parte de sus cimientos. Una

encantadora historia que transmite a la perfección y sin perder su propia identidad, la fascinación de los cuentos y fábulas de la infancia. ”²²

2.2 La Nueva Ola Checoslovaca en su contexto sociopolítico: una esperanza secuestrada

Antes de definir de manera concreta los principales rasgos estéticos que identifican este movimiento hay que tener en cuenta varios aspectos sobre los cuales no existe homogeneidad de criterios dentro de la escasa bibliografía existente en idioma español sobre el tema. En primer lugar, la importancia ejercida por la FAMU para el despliegue de los rasgos estéticos que definen el movimiento, la influencia que recibieron los cineastas checoslovacos de los movimientos cinematográficos que renovaron el panorama cinematográfico internacional, fundamentalmente *La Nueva Ola Francesa* y el Free Cinema Inglés, el Surrealismo, el Cinema verité, sin desestimar los aportes de escritores como Milan Kundera, Frank Kafka, Bohumil Hrabal, entre otros pertenecientes a la Vanguardia literaria de la época, ávida de romper con los dogmas literarios del realismo socialista.

De los referidos movimientos La Nueva Ola Francesa fue el epicentro cultural que mayor influencia ejerció en el resto de las cinematografías europeas y del resto del mundo. La clave de su impacto consiste en haber demolido los cánones tradicionales del cine como espectáculo, cuyo paradigma siempre ha sido la industria de Hollywood, al recuperar la condición del cine como arte que la industria hollywoodense había secuestrado temporalmente.

Ha sido la única vez en la historia del cine mundial que un movimiento cinematográfico tan influyente tuvo su germen en la célebre revista *Cahier du Cinema* fundada por el teórico del cine André Bazin hacia 1951, conformada también por figuras como François Traufaut, Jean-Luc

²² Sesión doble: Krik (1966) / El gato de Cassandra (1963), Ob, Cit, pp. 10

Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jaques Rivette y Alan Resnais, quienes abandonarían paulatinamente su quehacer teórico para incursionar en la creación y aplicar sus concepciones estéticas desde una visión personal alejada de los códigos impuestos por los grandes estudios, experiencia que se tradujo en la creación de filmes considerados clásicos del cine mundial cuya influencia en La Nueva Ola Checoslovaca ha sido extraordinaria.

El principal aporte de La Nueva Ola francesa a la Nueva Ola Checoslovaca es la concepción del cine de autor, formulada por Andre Bazin y consistente en establecer una analogía entre dos lenguajes diferentes pero con muchas conexiones entre sí: la literatura y el cine, desde una visión poética que considera al cineasta como un autor literario al igual que el escritor, con rasgos estilísticos únicos que difieren de otros cineastas.

El denominado cine de autor suele identificarse con el cine arte, caracterizado por la experimentación y las rupturas estéticas. Esta visión del cine ha perdurado hasta la actualidad, aunque la irrupción de la postmodernidad ha impactado sobre ese enfoque. La gran mayoría de los cineastas de la Nueva Ola Checoslovaca encajan muy en la teoría de cine de autor, debido a sus respectivas preocupaciones sociales y códigos específicos que lo diferencian de otros cineastas.

Gracias a la formación que recibieron de sus profesores en la FAMU, los cineastas ubicados dentro de la Nueva Ola se nutrieron de lo más trascendental y representativo del panorama cinematográfico mundial. Pese a las limitaciones expresivas que padecían debido a la férrea censura del régimen y la imposición del realismo socialista, debemos interpretar sus filmes como una abierta expresión de inconformidad con la realidad

de su época y el drama que atravesaba la sociedad checoslovaca ante la represión y la ausencia de libertades.

Tampoco debemos interpretar la renovación estética experimentada por el cine checoslovaco como un hecho aislado, sino como un proceso cultural que forma parte del renacimiento intelectual y artístico de Checoslovaquia durante el primer quinquenio de la década del sesenta.

El clímax cultural reinante en Checoslovaquia durante esos años está asociado de manera indisoluble al sustento ideológico e intelectual que condujeron a las impostergables reformas democráticas emprendidas por Alexander Dubcek, bautizadas como Socialismo con rostro humano durante la efímera Primavera de Praga, hasta la brutal intervención soviética en 1968.

En síntesis: “La *Nova Vlná* agrupó a cineastas que quieren hacer un cine más personal y al margen de las estructuras burocráticas. Se caracteriza por la contestación frente al sistema establecido, la apología del individualismo, cierto escepticismo ideológico y antropológico y los tratamientos irónicos. Al igual que en el resto de los nuevos cines, se hacen películas que abordan la vida cotidiana, los conflictos generacionales, la temática juvenil y la moral personal frente a las convenciones sociales”²³

Como movimiento estético sus principales exponentes son Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Ján Kadár y Elmar Klos, Vojtěch Jasn ý Štefan Uher, aspecto sobre el cual existen encontradas polémicas.

²³ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 69

Para la académica Dina Iordanova, los filmes pertenecientes a la Nueva Ola Checolovaca “cubren una amplia gama de estilos, incluyendo el surrealismo, el dadaísmo, la representación de un mundo de fantasía y magia, etc. Sin embargo, existen elementos unificadores, siendo los más importantes: el tratamiento de temas contemporáneos, la ironía, menudo rozando el absurdo, las técnicas de montaje vanguardista y la atención al detalle psicológico.”²⁴

Hasta cierto punto coincido con la tesis sostenida por Gómez Lucas cuando expresó: “El inicio de la *Nova Vlná* no es un momento concreto sino que se sitúa a lo largo de 1963 con la irrupción del estreno de las obras de Chytilová y Forman, así como también, el debut de Jireš que apuntaba Peter Hames”²⁵, este autor se refiere por supuesto al referido filme *El Grito* (1962), de Jireš, pero debemos añadir obras como *Concurso* (1962), de Forman y *El sol en una red* (1962), de Štefan Uher, comentada anteriormente.

A diferencia de los filmes soviéticos que abordaron el tema de la II Guerra mundial desde los dogmas del realismo socialista, los filmes pertenecientes a la Nueva Ola Checolovaca se distanciaron notablemente de esos cánones al explorar su condición subjetiva, el aspecto psicológico de los conflictos experimentados por los personajes sin abandonar su perspectiva realista, pero penetrando aún más en la subjetividad del ser humano sin eludir el contexto social.

Solamente tres filmes del movimiento abordaron la temática del Holocausto y son exponentes de los rasgos mencionados: *Diamantes en la noche* (1964) de Jan Němec, *La tienda en la Calle Mayor* (1965) de Kadár y Klos, premiada con el Oscar al mejor filme extranjero en 1965 y *Trenes*

²⁴ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 71

²⁵ Ibídem, pp. 72

rigurosamente vigilados (1966) de Jiří Menzel, ganadora también de la codiciada estatuilla en 1967, dos hechos sin precedentes en la historia del cine checoslovaco.

Esos tres grandes filmes poseen el rasgo común de romper con los cánones tradicionales del cine épico sobre la tragedia de la II Guerra Mundial, al entremezclar elementos trágicos desde una perspectiva más irónica, satírica y desde una narrativa menos lineal.

A diferencia de los filmes del realismo socialista sobre el tema bélico, deudores del Neorrealismo Italiano, los filmes checoslovacos analizados se caracterizaron por su enfoque subjetivo y satírico al enriquecer una temática desgastada por el reciclaje de viejas fórmulas expresivas.

Diamantes en la noche narra la historia de dos jóvenes judíos que huyen de un campo de concentración y se refugian en un pueblo rural. Por vez primera se desmitificó la historia al mostrar el colaboracionismo de ciudadanos checoslovacos que apoyaron el régimen Nazi, cuando vemos la sugerente escena de los campesinos en su intento de atrapar los fugitivos.

La principal virtud del filme no radica precisamente en la naturaleza realista del relato, con su respectiva estructura narrativa anticonvencional, sino en la representación psicológica de los conflictos interiores experimentados por los dos protagonistas de una historia dramática a través de fórmulas naturalistas e introspectivas, rompiendo con el lirismo épico de los filmes soviéticos sobre la II Guerra Mundial.

En *Diamantes en la noche* Nemeč no apela a héroes tradicionales, al eludir los enfoques dicotómicos sobre personajes buenos y malos con finales triunfalistas, representando de esa manera una visión más creíble y

humanizada del momento histórico, de una tragedia que estremeció la humanidad en el siglo XX.

El relato se compone de dos ejes argumentales: la huida de dos jóvenes judíos que tienen que atravesar obstáculos y adversidades, a través de sugerentes flashback que evocan desgarradores recuerdos de las condiciones en que vivían como prisioneros, desde una concepción bastante vanguardista del montaje con sonido directo y su llegada inesperada al poblado, las reacciones psicológicas de sus pobladores, la actitud cruel de los campesinos que los persiguen y recluyen, para entregarlos a los nazis, donde predominan los primeros planos o planos subjetivos. La representación de la subjetividad de los personajes constituye un rasgo del movimiento heredero de La Nueva Ola francesa y del cine moderno de los años sesenta.

En el plano estético es considerado uno de los filmes más osados y arriesgados del movimiento, con una notable influencia del surrealismo, mediante planos secuencias que aluden a universos oníricos, homenaje a un filme como *El perro andaluz* (1929), de Salvador Dalí y Luis Buñuel, específicamente en aquella secuencia donde uno de los protagonistas irrumpe desesperadamente en la casa de una habitante del poblado para buscar pan, escena que es reiterada visualmente con la intencionalidad estética que responde al canon surrealista de representar las motivaciones que operan en el inconsciente del personaje, un detalle que podría confundir al espectador y hacerle creer que en realidad había asesinado a la campesina, elemento del montaje que reafirma la condición manipuladora del lenguaje cinematográfico.

Hay que tener en cuenta que el tratamiento del realismo en los filmes de la Nueva Ola Checoslovaca no sólo posee puntos de contacto con el Neorrealismo italiano y su estética documental, sino que reafirma la

influencia ejercida por el *Free cinema inglés*, con la utilización de actores no profesionales, aspecto que está presente en la mayoría de los filmes del movimiento, herederos de clásicos como *Roma, ciudad abierta* (1948), de Roberto Rosellini, *Obsesione* (1945), de Visconti, *Ladrones de bicicleta*, de Vittorio de Sica, entre otros.

Uno de los grandes aportes de la Nueva Ola checoslovaca al cine contemporáneo se encuentra en el plano narrativo y ha sido descrito por Cristina Gómez Lucas en la referida tesis: “Ya no se trata tanto de contar una historia sino de captar emociones y vivencias. Nace así un nuevo concepto del cine “el tiempo es una imagen y la imagen no tiene tiempo. Se ha pasado del propósito de narrar al propósito de expresar, y es la expresión y no la narración lo que da su profunda y definitiva unidad al film. ”²⁶

Diamantes en la noche es un filme cuya trama suele desarrollarse fundamentalmente en escenarios naturales, con todas las ventajas que implica para la fotografía utilizar ese tipo de locaciones, al apelar a un montaje dinámico inusual para la época, con una excelente fotografía que permite explorar la condición psicológica y subjetiva de los personajes.

Precisamente ha sido el progreso tecnológico que experimentó el cine contemporáneo durante esa etapa la clave que posibilitó determinadas renovaciones técnicas en materia del lenguaje del cine, gracias a la aparición de las cámaras ligeras y la posibilidad de la toma de sonido directo que permitió a los cineastas abandonar los estudios y explorar todas las posibilidades de los espacios naturales.²⁷

²⁶ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 47

²⁷ Véase Román Gubert. Historia del cine, Edición Conmemorativa actualizada y revisada, Madrid, 2014, pp.56

Por sus características y su condición estética *Diamantes en la noche* se benefició en gran medida del progreso técnico mencionado, incluyendo el resto del cine checoslovaco de la época. Aunque Nemeč sea considerado uno de los más destacados exponentes de la Nueva Ola Checoslovaca, su filmografía resulta menos conocida en comparación con cineastas como Forman, Menzel o Cytlova, conformada por una veintena de títulos.

Después de la invasión soviética a Praga en 1968 decidió marcharse en 1974 a EE.UU al igual que Forman. Sus obras más importantes previa a su exilio son los filmes *Mučedníci lásky*, 1966 (Mártires del amor) y *Oratorium pro Prahu*, 1968 (Oratorio de Praga). Ésta última obra es un excelente documental sobre los acontecimientos de la intervención soviética en Praga el 20 de agosto de 1968.

Durante su exilio en EE.UU permaneció bastantes años inactivo. Su trabajo más notorio y personal en ese período ha sido su colaboración con el estadounidense de origen judío Philip Kaufman para el rodaje del filme *La insoportable levedad del ser*, nominada al premio Oscar (1988), basada en la obra homónima de Milan Kundera.

Trenes rigurosamente vigilados, una metáfora de la Historia contemporánea desde las claves del cine de autor

En *trenes rigurosamente vigilados* Jiri Menzel apela a otros recursos expresivos para relatarnos la historia de Milos Zerman, un joven aprendiz de ferroviario que descubre la pasión y la sexualidad en medio de la II Guerra Mundial, filme que devela la fuerte resistencia checoslovaca a la ocupación nazi.

Aquí el héroe es Milos Zerman, quien pierde la vida mientras cumple la misión de dinamitar el tren que traía refuerzos para el ejército alemán,

desde un paradigma dramático que difiere del héroe tradicional, al experimentar problemáticas propias de la naturaleza humana, como la sexualidad, el amor, entre otras inquietudes propias de la juventud, tópicos que caracterizan el cine de Menzel y Milos Forman, cuyos protagonistas suelen ser los jóvenes checos símbolos de la esperanza y los impostergables cambios que necesitaba la sociedad de su tiempo.

La rebeldía intrínseca a la juventud checoslovaca constituye una preocupación latente en la mayoría de éstos filmes producidos entre 1962 y 1970, hasta que el movimiento languidece por completo. Este filme es una fiel adaptación de la novela de Bohumil Hrabal, signo de la cohesión existente en la sociedad checoslovaca entre la literatura y el cine.

Ambos lenguajes se cohesionan para reaccionar y denunciar los males de su tiempo desde claves históricas. Una vez más se cumplen las ideas del sociólogo del cine Pierre Sorlin sobre ese necesario diálogo entre el cine y la Historia referenciadas anteriormente.

No ha sido la primera vez en la historia del cine, que los artistas más creativos y prudentes se han refugiados en argumentos históricos para dialogar con la contemporaneidad. En el capítulo referido a las analogías del cine checoslovaco con el cine cubano ese aspecto se cumple al pie de la letra. Ha sucedido prácticamente en todos los regímenes totalitarios que han intentado asfixiar la libertad de expresión del artista.

Antes de adentrarnos en el análisis del impactante filme *Comercio en la calle mayor* resulta necesario realizar algunas observaciones sobre sus realizadores Jan Kadar (1918-1978) y Elmar Klos (1919-1993). Según datos ofrecidos por los autores Cristina Gómez Lucas y Roman Gubert, ambos no pertenecen exactamente a la segunda generación de la Famu, pero debido al impacto cultural y la resonancia alcanzada por algunos de

sus filmes rodados durante el periodo comprendido de La Nueva Ola fueron incluidos como representantes genuinos del movimiento.

Kadar nació en Budapest, Hungría, pero siendo apenas un niño su familia se trasladó a Eslovaquia, donde estudió cine bajo la asesoría del cineasta Karel Plicka. Tras el estallido de la II Guerra Mundial su familia fue confinada al tristemente célebre campo de concentración de Auschwitz, donde murieron sus padres y su hermana, experiencia que trasladaría a su obra *Comercio en la calle mayor*. Los cineastas polacos Roman Polanski y Andrzej Wajda también abordaron en sus obras el drama del Holocausto a partir de experiencias y testimonios personales.

Katia es el título de su primera película, una comedia rodada en 1950 bajo los cánones del realismo socialista que resultó sospechosa para los burócratas de la cultura encargados de ejercer la censura en aquella difícil etapa de la vida cultural de Checoslovaquia. Tras esta traumática experiencia conocería entonces a su fiel colaborador Elmar Klos, cuya experiencia previa en la industria del cine resulta poco conocida, solamente que trabajaba como extra y guionista.

Su primera experiencia en el cine fue en el rodaje del filme *Secuestrados* (1952), sobre el secuestro de una aerolínea checa, obra que fue tildada por los censores de pequeño-burguesa acarreándole conflictos con el poder, pero gracias a la intervención del famosos cineasta soviético Vsevolod Pudovkin salieron airosos y pudieron continuar su trabajo en el cine.

Durante el auge y esplendor de la música swing rodaron la comedia musical *Hubdaz Marsu* (1954) (Música de Marte), basada en una obra de Vratislav Blasek, considerada por la crítica especializada una sátira a la burocracia que también enfrentó problemas con la censura. La irrupción del swing en la vida cultural de Checoslovaquia y el resto del mundo

durante ese período fue tal magnitud que el primer filme de Forman, *Concurso* (1962), reflejó de manera explícita ese aspecto de la sociedad checoslovaca.

Posteriormente rodaron *Tam na konecné* (1957) (La casa de la estación) y posteriormente *Tri Prani* (*Tres Deseos*), mencionada anteriormente. Lamentablemente el régimen le impidió a ambos cineastas rodar una obra cinematográfica durante varios años, quienes tuvieron que esperar hasta 1963 para estrenar este controvertido filme.

A partir de 1963 retomaron su trabajo con el rodaje de dos cintas: *Smrt si rika Engelchen* (La muerte se llama Engelchen), una adaptación del escritor eslovaco Ladislav Mnacko y en 1964 *Obzalovany* (El defensor), de carácter antiestalinista, sobre un proceso judicial al estilo de la era stalinista basada en una obra de Vladimir Valenta, hasta que finalmente en 1965 rodaron la que es considerada su obra cumbre dentro del movimiento ganadora del premio Oscar y aclamada internacionalmente: *Comercio en la calle mayor*, basada en la novela *La trampa*, del escritor Ladislav Grosman, quien también colaboró en la confección del guion, sobre el drama experimentado por la comunidad judía que habitaba en Eslovaquia durante el Holocausto.²⁸

El argumento de *Comercio en la calle mayor* se desarrolla durante la ocupación de Checoslovaquia por Hitler, en Sabinov, poblado rural de Eslovaquia bajo el dominio del partido de Jozef Tiso, antiguo sacerdote aliado del nazismo y promotor del antisemitismo germano, cuando fueron implantadas las leyes antisemitas de Nuremberg que prohibían a cualquier

²⁸ Para profundizar en los referidos aspectos biográficos sobre ambos cineastas véase la obra citada de la Dra. Cristina Gómez Lucas, específicamente el apartado dedicado al estudio de los filmes más emblemáticos del movimiento. Si me he extendido en la filmografía previa a *Comercio en la calle mayor* se debe a la importancia que han tenido ambos cineastas para dicho movimiento, no sólo en el plano estético, sino porque se encuentran entre los cineastas que más desafiaron a través de sus filmes el régimen con una sutileza ajustada al momento histórico.

judío administrar o ser dueño de cualquier negocio, etapa previa al horror que vivieron en los campos de exterminio.

El relato del carpintero Tony Brtko excelentemente interpretado por el actor Josef Króner y su relación con la propietaria judía Rozalie Lautmann, personaje interpretado por la actriz Ida Kaminska se nutre de este oscuro pasado. La obra, fiel a los códigos del movimiento de la Nueva Ola Checoslovaca refleja con un realismo sin precedentes desde matices satíricos el oportunismo que imperó en un sector de la sociedad checoslovaca aliada a la ideología nazi.

Similar a *Diamantes en la noche* y *Trenes rigurosamente vigilados*, el filme de Kadar y Klos elude representar de manera cruda y explícita hechos conocidos como el exterminio de los judíos y las condiciones de los campos de concentración, ruptura considera lógica desde la estética del movimiento teniendo en cuenta la existencia de filmes anteriores tanto checoslovacos como soviéticos que explotaron hasta la saciedad el tema desde el prisma del realismo socialista.

Un autor como Jaroslav Broz supo captar las claves de la excepcionalidad de este filme al expresar: “Es una película insólita porque por primera vez después de la II Guerra Mundial se elige una nueva perspectiva para mostrar la gente y los acontecimientos de esos trágicos años de ocupación. No hay sabotaje, ni lucha de guerrillas, no hay víctimas del terror nazi asesinadas detrás de los alambres de pinchos de los campos de concentración. En vez de todo eso, la historia se desarrolla en una pequeña ciudad eslovaca relativamente tranquila y confortable bajo el corto gobierno de paja durante los años de guerra.”²⁹

²⁹ Broz, Jaroslav. (1967) The path of fame of the Czechoslovak Film: a short outline of its history from the early beginning to the stream of recent international successes. Praga, Film export

Incluso se aprecian influencias del Charles Chaplin en el filme, específicamente en aquella escena donde la señora Lautmann le regala un traje de su antiguo esposo al carpintero, quien reconoció su similitud con el genio del cine, recurso empleado por ambos cineastas para homenajear a Charlot.

La originalidad del diálogo intertextual con Chaplin no sólo radica en la referida cita filmica, sino en su aspecto humorístico, rasgo esencial del filme. Kadar y Klos supieron parodiar como la misma ingeniosidad que hizo Chaplin en su momento al nazismo. Coincido con Cristina Gómez Lucas cuando hizo referencia a la influencia ejercida por *Comercio en la calle mayor* en una obra como *La vida es bella* (1997), del italiano Roberto Benigni, donde se entremezcla de manera inédita la sátira con un relato desgarrador, excelente parodia del absurdo del antisemitismo desde otras claves estéticas herederas de filmes como *El gran dictador* y *Comercio en la calle mayor*.

Precisamente las claves de la trascendencia que ejercen en la historia del cine mundial filmes considerados clásicos se sustentan en las ideas expuestas, fundamentalmente porque estas inolvidables historias y argumentos permanecen en el imaginario social del espectador de todos los tiempos. Otras influencias presentes en el filme provienen nuevamente del Surrealismo, al igual que en *Diamantes en la noche*, pero desde otra perspectiva. El recurso surrealista resulta perceptible en la escena posterior a la muerte de la señora Lautmann cuando observamos las imágenes del carpintero caminar abrazado a la señora Lautmann, signo de una relación de afecto frustrada por la tragedia del Holocausto y el antisemitismo.

Detrás de ese sugerente enfoque subyace la magia de tan estremecedor filme, poseedor de lecciones éticas y morales para las actuales generaciones de checos que nunca han experimentado en carne propia los horrores del totalitarismo.

El legado de una autora como Hannah Arendt tiene mucho que ofrecernos sobre los orígenes y posterior evolución de los regímenes totalitarios en el siglo XX, su rostro perverso y sus más sutiles mecanismos de control, sus sofisticados métodos de propaganda y persuasión de las masas. Disculpe el lector si me desvié un poco del tema, mi pasión al expresar mi hostilidad hacia cualquier forma de totalitarismo me traiciona a veces. Continuemos con el análisis sobre esta monumental obra.

La vida de Tony Brtko suele ser tan rutinaria como la de cualquier carpintero de un poblado de Eslovaquia. Su esposa cansada de la rutina le reclama que busque mejores oportunidades, quien no puede disimular sus ambiciones. La historia adquiere un giro inesperado con la visita de su cuñado representante de los miliares checoslovacos al servicio del nazismo. La secuencia del almuerzo suele ser brillante porque sólo embriagado Brtko podía disimular su animadversión por la ideología de su cuñado. Tal vez en ese instante el protagonista no fue capaz de prever los horrores perpetrados por los nazis en colaboración de sus propios coterráneos al servicio del régimen.

En medio del paroxismo del almuerzo, su cuñado le propone ser el arianizador que administraría el negocio de la señora Lautmann, quien por su avanzada edad apenas podía entender lo que estaba sucediendo. Se encontraba enajenada de la situación. La ternura de la señora Lautmann contrastaba con la hostilidad del contexto y la dualidad moral que asume

el carpintero al ceder a las presiones de su esposa y su cuñado. Aún en medio de la adversidad surge entre ellos una relación cordial y afectuosa.

Paulatinamente Brtko iba tomando conciencia de la injusticia que estaba apoyando por ambiciones, hasta experimentar una profunda crisis ética y un dilema existencial ante dos situaciones complejas: el peligro que representaba ser descubierto al esconder una judía en aquel momento histórico, y su compromiso de evitar que Lautmann corriera el mismo destino de millones de judíos durante el Holocausto. Lamentablemente en su desesperado intento de ocultarla en un armario la asesina accidentalmente.

Ante el pánico y el sentimiento de culpa por haber causado accidentalmente la muerte a la señora Lautmann decide suicidarse. Detrás de esta evidente tragedia subyace una lección ética: la toma de conciencia adoptada por el personaje ante el crimen perpetrado por los nazis y sus colaboradores checoslovacos. Gran parte de la sociedad checoslovaca había abierto los ojos ante el infierno en que Europa estaba sumida.

Milos Forman: símbolo para la cultura checa y paradigma de la Nueva Ola

Miloš Tomas Jan Forman nació en febrero de 1932 en Caslav, localidad perteneciente a Bohemia Central y a la República Checoslovaca. Su infancia estuvo marcada por los dramáticos acontecimientos de la II Guerra Mundial y el antisemitismo. Sus padres fueron víctimas también de la barbarie nazi, similar a lo sucedido con el padre Jan Kadar, pues su madre murió en el campo de concentración de Auschwitz.

Considerado entre los más destacados exponentes y precursores de la Nueva Ola Checoslovaca debido a que sus filmes contribuyeron a la renovación cultural del panorama cinematográfico a inicios de la década del sesenta, al distanciarse junto a otros cineastas de las pautas absurdas del realismo socialista, alejadas del espíritu y la identidad cultural checa.

Es un símbolo y motivo de orgullo para la cultura checa por el reconocimiento internacional alcanzado fuera de Europa y en EE.UU, país que le acogió y donde desarrolló una exitosa carrera, avalada por filmes como *One flew over the Cuckoo's Nest / Alguien voló sobre el nido del Cuco* (1975), *Amadeus* (1984) o *The people vs Larry Flint, El escándalo de Larry Flint* (1996), *Valmout* (1989), *Goya's Ghost / Los fantasmas de Goya* (2006), entre otros. De los mencionados filmes dos obtuvieron varios premios Oscar en varias categorías incluyendo al mejor director: *Alguien voló sobre el nido del Cuco* (1975) y *Amadeus* (1984).

Según palabras pronunciadas por el controvertido cineasta en el documental *Forman vs Forman* (2019), de los directores checos Helena Třeštíková y Jakub Hejna en la sección de Cannes Classics de ese año: “Nuestra mayor inspiración fue reaccionar contra toda la morralla que se había producido hasta entonces, era aburrido a más no poder. El Partido Comunista era como una gran niñera que nos decía qué podíamos hacer y qué no” refiriéndose al cine checoslovaco de esa etapa anterior a la Nueva Ola y la condiciones de represión que sufrían los artistas.³⁰

³⁰ Véase Vladan Petković. Crítica: *Forman vs. Forman*, disponible en: <https://cineuropa.org/es/newsdetail/372800>, 10-6-2020

El documental fue estrenado en Cuba en diciembre del 2019, en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en su 41 edición en el Multicine Infanta, espacio dedicado a la exhibición de documentales. Su estreno en Cuba revela los aires aperturistas que han acontecido en la sociedad cubana en las últimas décadas. Tuve el privilegio de asistir a su estreno durante esa inolvidable noche y jamás olvidaré la reacción del público cubano ante esa imprescindible obra que constituye merecido homenaje al gran cineasta.

Sus realizadoras recurren a la clásica estructura cronológica del documental partiendo de valoraciones de sus filmes rodados en Checoslovaquia y apoyándose en entrevistas, imágenes de archivo y en su propia autobiografía titulada *What Do I Know?*, pero haciendo énfasis en su relación entre su vida en Checoslovaquia y su posterior exilio en EE.UU.

Resulta necesario mencionar dos hechos cruciales durante su etapa de adolescente que influyeron en su carrera y su personalidad, la influencia de su hermano mayor Pavel, quien trabajaba en la compañía teatral de la Opereta checa y a cuyas funciones Miloš asistía y el contacto con Václav Havel e Ivan Passer. Éste último fue un reconocido cineasta perteneciente a la Nueva Ola y colaborador de sus filmes.

El teatro fue una extraordinaria fuente cultural de la que se nutrió durante su etapa de juventud, incluso formó un grupo dramático estimulado por su amigo Havel, futuro presidente de La República Checa tras la Revolución de Terciopelo, quien ejerció una extraordinaria influencia intelectual y política en su vida, aspecto abordado en el referido documental de los realizadores Helena Třeštíková y Jakub Hejna.

Ingresó a la FAMU en 1951 y se graduó en 1956. La excelente formación que recibieron los representantes del movimiento en dicha institución gracias al talento y prestigio de sus profesores y reconocidos cineastas es un aspecto al cual me he referido anteriormente en el presente libro.

Según los aportes del historiador del cine Cesar Ballester referenciados por la investigadora Cristina Gómez Lucas en su tesis doctoral, las primeras experiencias de Forman en el cine checoslovaco se remonta a 1954 como guionista, cuando el cineasta Martin Fric le propuso escribir el guión de *Nechte to namě, 1955 (Déjenmelo a mí)* basado en un argumento de Zdeněk Endris y Alice Valentová. “Este trabajo fue un buen comienzo en la carrera de Forman, trabajar con los reyes de la comedia en Checoslovaquia es el mejor paso para un futuro director cuya filmografía checa se enmarca en su totalidad dentro del género de la comedia.”³¹

Posterior a su graduación en 1956 Forman se pone en contacto con el cineasta Alfréd Radok, figura destacada del teatro y el cine checo, por quien sentía una gran admiración. Éste le solicita su colaboración para el rodaje del filme *Laterna Magika*. Después de esta fructífera experiencia trabajó en el guion de *Stěňata, (Cachorros)* (1958), dirigida por Ivo Novak, obra que se alejaba de los cánones del realismo socialista en un momento que no resultaba usual.

Como hemos podido apreciar, las primeras experiencias cinematográficas de Forman durante su etapa de formación a la sombra de importantes cineastas checoslovacos de la época devela la línea estética a asumir en su futura filmografía, caracterizada por la influencia del Neorrealismo italiano, al utilizar actores no profesionales con un marcado estilo documental.

³¹César Ballester, Miloš Forman, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, pp. 124

En *Concurso* (1962), su primer filme, considerada una obra trascendental en la aparición de la Nueva Ola se aprecian algunos elementos que estarán presentes en el resto de su filmografía, desde el humor inherente a la comedia, un marcado carácter documental proveniente no sólo del Neorrealismo italiano sino de las huellas palpables del Cinema Verité, además de otras variantes del cine directo en su cinematografía, encaminadas a buscar el efecto de la desdramatización y la representación de la realidad en estado puro en el espectador.

Para Cristina Gómez Lucas, la concepción que expone Forman del documental difiere de su perspectiva tradicional. “ Pero aunque lo predominante de Forman se asemeja al documental, nada tiene que ver con lo que entiende por una narrativa documental tradicional. Las imágenes se superponen a manera de collage, primero la descomposición y se observa una fragmentación que acompaña el ritmo de la música. La importancia de ésta es tal que se encarga de marcar la arquitectura formal del filme. ”³²

La singularidad dramaturgica de su primera obra, expresión de sus inquietudes estéticas y su pasión por la música y el teatro checo es que está conformada por dos medimetrojes titulados *Concurso* y *Si esas canciones no existieran* (1963), pero distribuidos como un sólo filme con el título de *Konkurs*, estructurados con un orden cronológico distinto al que fueron rodados, pero la inversión de este orden no altera su esencia: realizar un retrato fiel de la juventud checoslovaca de su época, su rebeldía e inconformidad con el sistema político imperante, sus gustos y pasiones.

³² Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 112

El primer medimetro, *Si esas canciones no existieran*, se desarrolla en dos escenarios distintos, al irrumpir con los planos generales de las acrobáticas maniobras de unos jóvenes mientras conducen sus motos, recurso simbólico que apela Forman para expresar la mencionada rebeldía, signo de la fuerza imponente de una nueva generación que será protagonista de extraordinarios acontecimientos sociales de su época. El segundo muestra los ensayos de dos bandas musicales que se preparan para el concurso anual de bandas de la ciudad de Kolín en honor del desaparecido músico Frantisek Kmoch.

Sus protagonistas son dos jóvenes amigos, Vladimir Pucholt y Vaclav Blumental, cuya afición a las carreras de motos les impiden ser puntual con los ensayos de sus respectivas bandas, motivo por el cual son expulsados. Este argumento, con su aparente sencillez devela los conflictos generacionales presentes en la sociedad checoslovaca. En ambos escenarios se muestra el contraste entre la desordenada vida de los jóvenes y las normas establecidas por los músicos pertenecientes a las anteriores generaciones.

El abordaje de los inevitables choques generacionales existentes en la sociedad checoslovaca de principios de los sesenta ha sido un tópico que ha marcado su cinematografía desde *Concurso* hasta su última producción en Checoslovaquia: *¡Al fuego, bomberos!* (1967).

Resulta que los filmes del realismo socialista habían silenciado las frustraciones y contradicciones de la juventud. Forman rompe con esa visión edulcorada y maniqueista del ser humano al mostrarnos seres humanos comunes y corriente inmersos en su monótona cotidianidad, asfixiados por un régimen que no le ofrece muchos horizontes.

El cineasta tuvo la osadía de construir una metáfora cautelosa que reflejó la energía e inconformidad de una generación que se resiste a continuar acatado pasivamente los dogmas del Partido Comunista Checoslovaco y seguir viviendo bajo las normas estrictas de un régimen totalitario.

La segunda parte de la historia titulada *Concurso* y que apela al género documental versa sobre las audiencias realizadas para formar el grupo teatral *Semafor* en la búsqueda de una cantante, protagonizada por la actriz Vera Kresadlova. Ambos medimetrajes poseen un montaje dinámico al estilo de un collage de imágenes cinematográficas cuya yuxtaposición gira en torno al referido argumento y donde la música y la banda sonora constituyen el complemento principal de las imágenes. No olvidemos que la banda sonora como recurso expresivo posee la condición de potenciar las emociones y reacciones que las imágenes por sí sola no pueden expresar.

Desde el prisma musical resulta necesario agregar que se aprecia el contraste entre el primer relato marcado por la música tradicional de la cultura checa y el segundo con su influencia arrolladora del twist y el rock and roll en la juventud del momento, ritmos de la cultura norteamericana que había invadido el espíritu cultural de la época, tanto en Europa como en el resto del mundo, pero la fuerza y la energía que los referidos ritmos irrumpen en Checoslovaquia resulta inusual y sorprende al mundo occidental, donde resultaba algo natural, signo del aislamiento cultural que sufría la nación, por lo cual resulta comprensible la pasión que experimentó la juventud checa a esa música.

En el filme *Pedro, el negro* (1963), aclamado por la crítica Forman fue capaz de consolidar las principales líneas temáticas e inquietudes estéticas que distinguen su cinematografía del resto de los exponentes de La Nueva

Ola. El argumento del filme aparenta ser intrascendente, cuando su supuesta sencillez devela las claves de su profundidad.

La historia del joven Petr resulta singular, cuyo oficio suele ser vigilar a los clientes de una tienda para evitar que roben, tarea que le asigna el gerente, aspecto que refleja un mal existente en cualquier sociedad pero extendido con mayor fuerza en los países comunistas donde el nivel de vida del trabajador es muy inferior al mundo occidental, aunque la esencia del filme estriba en la incomprensión de las generaciones mayores hacia la juventud y las dificultades que experimentan los jóvenes en la búsqueda de su vocación.

Éste último elemento está extraordinariamente abordado en el filme, en la secuencia final cuando el padre discute con el joven sobre su vocación sin encontrar respuestas ante una inquietud tan elemental en esta etapa de la vida, partiendo que el padre nunca le otorgó valor e importancia a su desempeño en la tienda.

Como hemos señalado anteriormente, la juventud suele ser la protagonista de la cinematografía de Forman, aspecto que posee un simbolismo extraordinario, signo de esperanza y renovación, pues aunque la juventud de los sesenta resultaba ser rebelde en cualquier latitud al cuestionarse convicciones sociales arraigadas durante décadas, sobre todo en lo referido a la sexualidad y las relaciones de pareja, en los regímenes comunistas se encontraba frustrada y marcada por la apatía.

Forman fue capaz de denunciar el hastío y cansancio de una sociedad que no soportaba más vivir en la mentira, en una dualidad ética y moral, aspecto que filosóficamente su amigo y escritor Václav Havel analizó minuciosamente en su obra *El poder de los sin poder* (1978), cuya

publicación se convirtió en una guía inspiradora para los intelectuales disidentes en países como Polonia, Hungría, la RDA, incluyendo el resto de las naciones de Europa del Este donde existían regímenes totalitarios al estilo checoslovaco y diseñado bajo el modelo soviético.

La actualidad de este libro perteneciente al género del ensayo estriba en su estudio de la necesidad inherente a la naturaleza humana de vivir en la verdad, al denunciar que históricamente el hombre en las sociedades dominadas por ideologías totalitarias ha vivido consciente e inconscientemente en la mentira.

Amores de una rubia es el próximo filme de Forman rodado en 1965, considerado por la crítica especializada su mejor obra, avalada por un merecido premio en el festival de cine de New York, además de obtener una nominación al Oscar en 1966. Su argumento se nutre de experiencias personales que vivió el director sustentadas en problemáticas reales de la sociedad checoslovaca de la época.

Adula, una joven trabajadora de la fábrica de zapatos de una provincia de Checoslovaquia hastiada de su rutina cotidiana acompaña a sus amigas a un club nocturno donde suelen asistir muchos hombres en búsqueda de diversión y romance, con la ilusión de encontrar una pareja.

Durante esa divertida noche conoce a un joven pianista de Praga que la seduce. Ilusionada con la posibilidad de contraer matrimonio con el joven pianista viaja a su casa en Praga y al llegar inesperadamente experimentó una total decepción: ni el joven tenía la disposición de casarse con ella ni intenciones de sostener una relación formal, tampoco los padres del joven adoptan una actitud hospitalaria con Adula, personaje magistralmente interpretado por la actriz Hana Brejchova, la hermana de su primera mujer Jana Brejchova.

La aparente sencillez del argumento se nutre de una anécdota que le sucedió al propio Forman, al encontrarse un día con una chica de provincia que se dirigía a Praga con una maleta. Durante la efímera conversación que sostuvieron ésta le argumentó que en su ciudad resultaba difícil casarse porque la mayor parte de la población eran mujeres trabajadoras de una fábrica y por ese motivo se marchaba a la capital.

Con este argumento Forman convocó a sus habituales colaboradores, Papoušek y Passer para escribir el guion del filme que resultó ser prácticamente una traslación literal de la referida anécdota. El gran mérito del filme es ser un retrato fiel de la sociedad checoslovaca de la época, al mostrar con gran naturalidad la realidad de la juventud checoslovaca, sus frustraciones y esperanzas, los conflictos generacionales, agudizados por el sistema totalitario.

El realismo al que apeló Forman para reflejar la monótona existencia de la generación representada en los padres del joven pianista resulta sorprendente, quienes se conforman con una existencia rutinaria: trabajar, mirar la televisión y mantener un matrimonio desgastado por el tiempo. A diferencia de Adula, quien lucha por sus sueños y no se resigna a una vida marcada por el estatismo, ambos personajes simbolizan una sociedad hastiada del inmovilismo y la desesperanza.

Resultan claves en la trama del filme dos escenas trascendentales: la primera cuando el joven pianista arriba a su casa y se encuentra a Adula dormida, posteriormente durante la conversación que éste sostiene con sus padres, quienes asumen una actitud hostil hacia su relación con la muchacha, cuando la joven Adula irrumpe en llanto con una intensidad y naturalidad admirable.

Forman concluye la historia al mostrarnos la frustración de la joven mientras decide regresar a su pueblo para retomar sus faenas cotidianas en la misma fábrica. Se desvanecieron sus ilusiones, pero en el plano simbólico se esfumaron las aspiraciones de una generación ávida de cambios políticos y sociales, en un contexto previo a las reformas de la Primavera de Praga.

Cesar Ballester, al referirse a la generación de los padres de Adula expresó: “ Generación pasiva. Es decir, los trabajadores, la clase trabajadora, la columna vertebral del estado están dormida, es indiferente al socialismo y a sus logros. Es más, las diferentes generaciones no conviven en solidaria armonía, con un objetivo común, sino en permanente conflicto y falta de entendimiento. Quizá porque aunque los jóvenes no han conocido alternativa alguna, sólo tienen el deseo de cambiar, aún sin saber por qué.”³³

Los filmes de Milos Forman son el espejo de una sociedad alejada del ideal socialista que intenta representar una sociedad irreal donde todos viven en armonía y conformes con las conquistas del socialismo. En todos los países de bloque soviético donde se implantó ese sistema se produjo un abismo entre el discurso oficial que las autoridades siempre han querido legitimar basado en la manipulación y el engaño y la verdadera realidad.

En ese sentido *Amores de una rubia* confirma aún más las contradicciones existentes en el ámbito familiar y las inevitables confrontaciones generacionales al develar con mucha suspicacia el choque entre una generación que se ha conformado con una vida gris y apática y una generación que busca una vida distinta aunque por la censura

³³ César Ballester, Ob, Cit, pp. 129

existente no se pueda reflejar las raíces ideológicas que subyacen en la crisis social que atravesaba la sociedad checoslovaca de su tiempo.

Nadie como el antiguo amigo del cineasta, el escritor Václav Havel ha descrito mejor los nefastos efectos de la ideología totalitaria sobre la sociedad checoslovaca. Ninguna expresión de la vida social podía escapar del desfavorable impacto de una visión del mundo que el régimen comunista había impuesto a sus ciudadanos como verdad absoluta.

Según Havel: “Mientras por naturaleza la vida tiende al pluralismo, a la variedad de coloridos, organizarse y constituirse de manera independiente, en definitiva, a realizar su libertad, el sistema totalitario exige monolitismo, uniformidad y disciplina, mientras la vida tiende a crear estructuras inverosímiles siempre nuevas, el sistema totalitario le impone las situaciones más verosímiles.”³⁴

2.4 Preludio y disolución de la Primavera de Praga en el cine checoslovaco: una luz que se desvaneció ante el retorno del stalinismo.

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

Carlos Fuentes

³⁴ Václav Havel. El poder de los sin poder, Ediciones Republica Checa, pp. 25. Este libro prohibido totalmente en Cuba ha llegado a mis manos en condición de donativo gracias a la Embajada Checa en La Habana. Como intelectual cubano que ha vivido bajo un régimen totalitario similar al existente en los países del bloque soviético constituye una fuente de inspiración, una guía para que los intelectuales cubanos luchemos por la anhelada transición que resulta impostergable en la sociedad cubana.

Si he seleccionado como exergo las anteriores frases del escritor mexicano Carlos Fuentes extraídas de su libro *Los 68: París, Praga, México* es precisamente porque resultan oportunas si pretendemos hacer referencia al asombro y estupor que experimentó el mundo occidental y civilizado cuando las fuerzas militares del Pacto de Varsovia decidieron cercenar la noche del 20 de agosto de 1968 la única esperanza existente de democratizar el modelo de socialismo pro soviético, modelo que los checoslovacos no eligieron democráticamente, sino que fue impuesto por el naciente Partido Comunista Checoslovaco que tras la II Guerra Mundial fue desplazando de la escena política cualquier vestigio de oposición con métodos similares a los utilizados por la mayoría de los partidos comunistas en Europa del Este.

En este epígrafe he decidido analizar algunos filmes pertenecientes a la Nueva Ola rodados entre 1966 y 1968, entre la etapa previa a las reformas encabezadas por Dubcek y la posterior la intervención soviética, como los casos de *La broma* (1968), de Jaromil Jireš, *Skřivánci na niti (Alondras en el Alambre)* (1969), de Jiří Menzel, *Las margaritas* (1966), de Věra Chytilová y *¡Al fuego, bomberos!* (1967), de Milos Forman, aunque sus argumentos y guiones hayan sido escritos y concebidos antes de la disolución del movimiento.

Resulta necesario explicar que en todas las épocas hay cineastas que se las ingenian para burlar la censura. Hay que tener en cuenta que la intervención soviética en Checoslovaquia no causó la disolución automática del movimiento, sino los acontecimientos políticos y sociales posteriores al hecho histórico con la destitución de Dubcek y el retorno paulatino de fuerzas stalinistas en la vida política y cultural del país.

Antes de entrar en el análisis de estos filmes resulta necesario explicar con mayor síntesis posible algunos aspectos relacionados con el panorama

político y cultural del país previo a La Primavera de Praga para comprender la relación existente entre el carácter aperturista de La Nueva Ola checoslovaca y el proceso socio-político que condujo a la implementación de las reformas emprendidas por Dubcek.

En ese sentido considero que la Nueva Ola fue una expresión cultural del espíritu reformista que caracterizó el régimen de Dubcek, signo del rol ejercido por el movimiento intelectual en su totalidad en el proceso reformista. Un ejemplo que ilustra la influencia ejercida por los intelectuales en las reformas emprendidas en esos años ha sido la figura del político reformista Zdenek Mlynar, afiliado desde muy joven al Partido Comunista de su país desde 1946, quien llegó a ser hombre de confianza del líder partidista Alexander Dubcek y mientras estudiaba Derecho en la extinta URSS en la década del cincuenta había entablado relación con Mijail Gorbachov, principal impulsor de la Perestroika en ese país.

Zdenek Mlynar fue el encargado de redactar algunos de los proyectos reformistas reunidos en un sólo documento con el título de «Hacia una organización política democrática de la sociedad», publicado el 5 de mayo de 1968 durante los días trascendentales de La Primavera de Praga. En 1977 abandonó el país rumbo a Austria tras una invitación del canciller Bruno Kreisky como consecuencia del acto de firmar la denominada Carta 77 junto a líderes como Václav Havel, documento que exigía a nivel internacional que el régimen checoslovaco reconociera los documentos más importantes en materia de derechos humanos y libertad de expresión. Entre sus obras más conocidas figuran *La helada nocturna y Praga, pregunta abierta*.

Hans Modrow, político alemán vinculado a la cúpula del poder en la RDA elogió en su libro *Perestroika, confesiones*, el rol ejercido por el intelectual y político checoslovaco en los acontecimientos de Primavera de Praga,

catalogándolo incluso como precursor intelectual junto al resto de los reformistas checoslovacos de la Perestroika soviética.³⁵

Como he expresado anteriormente, el origen y auge de la Nueva Ola se enmarca en un contexto determinado, me refiero a mediados de la década del sesenta, concretamente en 1965 cuando la política cultural en Checoslovaquia experimentaba cierta apertura produciéndose una flexibilización de la censura durante el periodo del mandato de Antony Novotny (1953-1967), quien fue sustituido por Alexander Dubcek a principios de 1968, quien profundizó en las reformas que despertarían la alarma de las fuerzas conservadoras de la URSS. Un dato significativo que avala la idea anterior es que en 1967 a los ciudadanos checoslovacos les fue permitido realizar viajes turísticos, tan es así que 250 000 checoslovacos pudieron viajar en condición de turistas.

Para tener una idea lo más objetiva posible del panorama político imperante durante esos años hay que tener en cuenta la existencencia de tres tendencias políticas e intelectuales latentes que constituían un signo de las contradicciones existentes al interior de la cúpula partidista, clasificadas por el intelectual cubano Manuel Yepe de la siguiente manera:

“ Una «conservadora» o «prosoviética», integrada por quienes temían que las reformas emprendidas actuaran contra el papel del Partido al frente de la sociedad, integrada por figuras como Drahomir Kolder, Vasil Bilak, Alois Indra, Antonin Kapek, Oldrich Svestka, Lubomir Strougal, Jozef Lenart, Karel Hoffmann, Frantisek Barbirek, Emil Rigo y Jan Piller.

³⁵ Véase el texto *Zdenek Mlynar: "La URSS tiene una concepción militar del mundo*, que incluye una entrevista que le hicieron en 1978 reproducida literalmente en este artículo, disponible en: https://elpais.com/diario/1978/08/19/internacional/272325615_850215.html, 23 febrero, 2019

En el otro extremo, la tendencia de quienes abogaban por la vía de las reformas profundas, como el propio Alexander Dubcek, el primer ministro Oldrich Cernik, el presidente de la Asamblea Nacional Josef Smrkovsky, Cestmir Cisar y Carl Kriegel, el más antiguo integrante del Presidium. En el tercer grupo, con una posición intermedia entre las dos anteriores, estaban hombres como el general Ludvik Svóboda y el vicepremier Gustav Husak. ”³⁶

Un autor como Joseph Torrell caracterizó la situación al expresar: “El partido comunista checo estaba haciendo su propia autocrítica del leninismo, sólo al buscar un socialismo de rostro humano ponía de manifiesto el rostro inhumano del resto del socialismo. El autor apunta que la Primavera de Praga apenas duró ocho meses. Fue probablemente la disposición democrática del Partido lo que la URSS no estaba dispuesta a aceptar. Se hizo caso omiso a las amenazas de Moscú y los rusos decidieron tomar medidas drásticas. Fue la noche del 20 de agosto cuando los ejércitos del Pacto de Varsovia, tropas de la Unión soviética en su mayoría, invadieron Checoslovaquia con sus tanques. ”³⁷

De los filmes seleccionados para este estudio analizaremos primero *Las margaritas* (1966), de Věra Chytilová, considerada por la crítica especializada no sólo la obra más importante de la realizadora, sino uno de los iconos del cine experimental contemporáneo, cuya esencia fundamental no radica solamente en devenir una mera alegoría sobre el régimen comunista checoslovaco con su corrupción imperante, sino en constituir una metáfora sobre los problemas de la sociedad contemporánea de postguerra, con énfasis en el peligro que representaba la confrontación nuclear y su amenaza a la paz mundial.

³⁶ Véase Manuel Yepe. La postura cubana ante la invasión soviética a Checoslovaquia: un reexamen crítico, revista *Temas*, no. 55, julio-septiembre, 2008, pp. 3

³⁷ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 30

Para expresar las referidas ideas su realizadora apeló a un montaje devenido en collage visual con su irónico contraste entre el absurdo que significaba para la humanidad el progreso simbolizado en la máquina, sutil guiño al Chaplin de *Tiempos Modernos* y la destrucción por la guerra y el auge desenfrenado de la carrera armamentista, cuyo efecto visual en su colorido se debió a la utilización de poderos filtros, técnica muy empleada en el cine moderno, perceptible tanto al inicio como al final del filme. Incluso, algunos críticos han visto analogías existentes en el plano estético entre *Las margaritas* y el filme norteamericano *2001: Una odisea espacial* (1968), de Stanley Kubric, exponente insoslayable del cine de autor contemporáneo.

En el plano formal es considerada una obra vanguardista y experimental con evidentes matices surrealistas, al apelar a una estética innovadora con respecto al cine checoslovaco de esa época, catalogada entre las más emblemáticas y trasdenciales de la Nueva Ola, con grandes influencias del *Underground* americano³⁸, el *Pop Art* ³⁹ y del movimiento vanguardista

³⁸ A finales a de 1950, el «cine underground» empezó a ser usado para describir a los primeros [cineastas independientes](#) operando por primera vez en [San Francisco, California](#) y la [Ciudad de Nueva York, Nueva York](#), y posteriormente en otras ciudades del mundo, incluyendo London Film-Makers' Co-op en [Gran Bretaña](#) y Ubu Films en [Sídney](#), Australia. El movimiento fue tipificado por más cineastas experimentales trabajando en el momento como Stan Brakhage, [Harry Everett Smith](#), [Maya Deren](#), [Andy Warhol](#), [Jonas Mekas](#), Ken Jacobs, Ron Rice, Jack Smith, [George Kuchar](#), Mike Kuchar y [Bruce Conner](#), tomado de la Wikipedia, 2017.

³⁹ El arte pop (Pop Art) fue un importante [movimiento artístico](#) del [siglo XX](#) que se caracteriza por el empleo de imágenes de la [cultura popular](#) tomadas de los [medios de comunicación](#), tales como [anuncios publicitarios](#), [comic books](#), objetos culturales «mundanos» y del mundo del cine. El arte pop, como la [música pop](#), buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la [elitista](#) cultura existente en las [Bellas Artes](#), separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o [kitsch](#) de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía, tomado de la Wikipedia, 2017.

Devětsil⁴⁰, cuya influencia en la cultura y el arte checo de la época fue notable.

Aunque no es objetivo de mi libro profundizar en los aspectos formales de cada uno de los filmes seleccionados pertenecientes a la Nueva Ola, resulta necesario explicar con la mayor sencillez posible los códigos estéticos en que se sustentan los referidos movimientos y su manifestación en el filme *Las margaritas*.

Resulta evidente la conexión existente entre el cine *Underground* americano con su tendencia a la experimentación del lenguaje cinematográfico como reacción al convencionalismo de la gran industria de Hollywood y el carácter experimental del filme de Cytilova, iconoclasta e irreverente en comparación con el cine checoslovaco precedente.

La influencia del Pot Arte también es notable en el filme, al constituir una aguda banalización del orden establecido en Checoslovaquia con sus rasgos totalitarios al reflejar las ansias consumistas reprimidas por una ideología que niega la publicidad y el mercado, sobre todo en la escena final, cuando Mari I y Mari II boicotean la cena montada en aquel restaurante, entre otros elementos que avalan el impacto de una corriente estética que tuvo un exponente en el cine con el pintor estadounidense Andy Warhol (1927-1987).

Para una sociedad como la checoslovaca, cuyo ideal se sustenta en la austeridad y la homogeneidad social, el falso monolitismo, el estreno de un filme que realizara una apología al consumismo constituía un innegable

⁴⁰ Devětsil fue una asociación checa de [vanguardia](#) fundada en [Praga](#) en [1920](#). El significado del nombre hace referencia a las primeras flores de los [petasites](#) que aparecen justo antes de la primavera, [metáfora](#) de la intención innovadora del movimiento, tomado de Wikipedia, 2017.

acto de herejía. El vandalismo que ejercen ambas chicas debemos interpretarlas en otras claves estéticas: como reacción a la rigidez y el dogmatismo imperante, cuya invasión de la ideología comunista había convertido la vida cotidiana del ciudadano checoslovaco en una rutina asfixiante, desgastada por las consignas y la intromisión del Partido en todas las esferas de la vida.

En cuanto a la impronta del movimiento Devětsil resulta perceptible en el uso reiterado de las flores en varias escenas con un sentido visual específico y pragmático.

El régimen comunista intentó censurar el estreno del filme, pero las expectativas que había despertado en el público checoslovaco lo impidieron, aunque lamentablemente su realizadora fue marginada de la producción cinematográfica hasta 1969, al decidir permanecer en el país al igual que otros cineastas checos de la época, cuando la disolución del movimiento era evidente y el retorno del stalinismo y la estética del realismo socialista una triste realidad. Al final de la década pudo rodar *Ovoce stromu rajských jíme*, (*Los frutos del paraíso*), gracias a una coproducción belga.

Para la mentalidad inquisidora de los burócratas culturales de la época, el argumento aparentemente ingenuo de dos chicas llamadas Mari I y Mari II que aparecen en bikini al inicio del filme cuestionándose que si el mundo entero se había corrompido, ellas también se corromperían constituyó una atrevida provocación. A partir de ese instante comienzan a adoptar una actitud vandálica con su entorno, con todo el simbolismo que subyace en sus actos y su evidente carga metafórica.

Si el filme provocó rechazo entre los censores de su época fue precisamente porque fue interpretado como un acto de rebeldía y denuncia

directa de un estado totalitario que ejercía un control absoluto sobre la sociedad checoslovaca, aunque los propósitos de su realizadora vayan más allá constituir una mera crítica para convertirse en una metáfora sobre la incertidumbre y el peligro de la destrucción en tiempos de la Guerra Fría.

El sentido filosófico del filme y su espíritu vanguardista ha sido reconocido por las siguientes palabras de su directora: “La intención del film era separar la atención del espectador de la psicología de las protagonistas para limitar su sentimiento de implicación y permitirle la comprensión de la idea subyacente o filosofía. Desde un determinado punto de vista, nuestro film es un documental filosófico en forma de farsa.”⁴¹

El filme devela el vacío existencial que atravesaba la juventud de la época. Precisamente uno de los rasgos característicos de la Nueva Ola es la representación protagónica sobre ese sector de la sociedad. En ese sentido el filme constituye una metáfora sobre la apatía reinante en una sociedad cansada de slogans, consignas, donde la hipocresía y la simulación se habían naturalizado.

Cuando Václav Havel recurre al recurso literario del tendero que adorna su negocio con el slogan *¡Proletarios de todos los países, uníos!*, lo hace con el propósito de demostrar cómo el ser humano en los regímenes totalitarios tiene que apropiarse del discurso oficial como disfraz para ser legitimado por el sistema.

A través de códigos kafkianos el filme critica el absurdo que representa vivir bajo el dominio de una ideología convertida en la máscara sin la cual no se concibe ninguna forma de ascenso social. Así ocurrió en la Alemania

⁴¹ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 181

de Hitler, y también en la Rusia de Stalin, y posteriormente el mismo patrón se entronizó en sus satélites europeos del Este.

La broma (1969), de Jaromil Jireš, se encuentra basada en la primera novela de Milan Kundera, ambientada en Checoslovaquia durante el régimen comunista, obra que posee rasgos autobiográficos teniendo en cuenta que su autor había sido expulsado del Partido Comunistas en 1948 por supuestas acusaciones de conspirar contra el Partido.

Tanto el libro como el filme son una representación psicológica y realista de la paranoia generada por stalinismo, la más aberrante expresión del totalitarismo y las consecuencias que implica para el ser humano vivir sometido al control de un estado policial, donde la delación y la vigilancia del ciudadano se convierten en una forma de vida.

En ese sentido la novela posee analogías con obras reveladoras del terror stalinista como *Archipiélago Gulap* y *Un día en la vida de Iván Denísovich*, del escritor y disidente ruso Aleksandr Solzhenitsyn (1918-2008), Premio Nobel de Literatura en 1970, consideradas demoledores testimonios de los campos de trabajo forzados existentes en la antigua URSS durante el régimen de Stalin, donde murieron millones de ciudadanos por sus ideas políticas, creencias religiosas, artistas que se apartaban de la línea oficial, entre otros motivos.

El argumento del filme es el siguiente: Ludvik Jahn, director de un instituto científico, descubre que Helena, una periodista de radio, es la esposa de Pavel, un ex compañero de estudios responsable de su expulsión de la universidad y de las Juventudes Comunistas. Debido a una broma trivial, es obligado a incorporarse a un batallón militar de castigo durante dos años y medio, pasar dos años en una prisión militar, y tres años

trabajando en las minas. Varios años después la posibilidad de vengarse asoma a sus puertas.

Aunque en el plano formal resulta ser un filme bastante convencional al menos intenta romper con los cánones narrativos convencionales al introducir la estructura del monólogo interior a través de la voz en off, elemento novedoso en la cinematografía checoslovaca de la época, recurso expresivo que le otorga un gran mérito a la obra al distanciarse de los cánones narrativos imperantes marcados por la épica socialista.

Para muchos estudiosos de este período del cine checoslovaco la principal virtud del filme consiste en denunciar las inhumanas condiciones de vida en las prisiones militares checoslovacas y la crueldad a que eran sometidos los prisioneros confinados a trabajar en las minas tras falsas acusaciones de disidencia.

La broma es una fiel adaptación cinematográfica de la primera novela de Milan Kundera, considera un retrato realista y desgarrador de Checoslovaquia durante el régimen de Klement Gottwald. Aunque en Checoslovaquia las purgas stalinistas no alcanzaron la dimensión que tuvo en la otrora Unión Soviética, en la era stalinista también se cometieron crímenes contra figuras públicas de la Política checoslovaca con el objetivo de apartarlos del poder.

Los dos casos más notorios y conocidos fueron Rudolf Slansky y Jan Masaryk (1886-1948), el primero fue ejecutado tras un juicio manipulado y teatral típico de las purgas stalinistas y el segundo era el ex Ministro de Relaciones Exteriores e hijo del primer presidente de Checoslovaquia Tomáš Garrigue Masaryk, quien se supone que haya sido asesinado por

los Servicios Secretos checoslovacos tratándose de la única figura de peso político que no era comunista.

Aunque las circunstancias de su muerte ha generado diversas polémicas para la Historiografía contemporánea de la Guerra Fría, la existencia de una investigación de comienzos de los noventa tras la Revolución de Terciopelo corrobora la hipótesis en torno al homicidio con fines políticos. Un informe de la policía de Praga sostenía en el 2004 que Masaryk había sido arrojado desde la ventana.

Según la ficha biográfica sobre el político checoslovaco publicada por la inciplopedia Wikipedia este informe fue aparentemente corroborado en 2006 cuando un periodista ruso afirmó que su madre conocía al oficial de inteligencia que lo había hecho. El mayor desertor del bloque del este, el teniente general Ion Mihai Pacepa, había informado también de una conversación con Nicolae Ceaușescu, donde este le habló de diez líderes internacionales que el Kremlin había matado o intentado matar, donde Masaryk estaba incluido en su lista.⁴²

Los filmes posteriores de Jireš versaron sobre temas que no implicaban problemas con el sistema, ese fue el precio que su director tuvo que pagar por permanecer en Checoslovaquia y continuar haciendo cine. Un ejemplo que ilustra lo expuesto se encuentra en su filme de 1970 *Valerie y su Semana de las Maravillas*, ambientada a principios del siglo XIX, basada en una novela de Vítězslav Nezval que se sumerge en un mundo poblado por vampiros y criaturas fantasmagóricas.

A mi juicio, sin descalificar los valores innegables del filme, recurrir a argumentos extraídos de la novela gótica fue el mejor refugio que encontró el cineasta para escapar a la censura en un escenario donde el proceso de

⁴² Vease el artículo autoría de Pavla Horáková «Jan Masaryk died 54 years ago, Radio Prague, consultado el 4 de abril de 2009.

normalización implicaba el retorno de los dogmas que la Nueva Ola se había encargado de desmontar progresivamente. La atmósfera fantástica del filme habla de un artista que había encontrado en el tema un escape a una realidad compleja marcada por la represión y la falta de libertades. Sus dos filmes anteriores, *El Grito* y *La broma* han trascendido como sus mejores testimonios de un momento crucial y trágico para la historia de Checoslovaquia.

¡Al fuego, bomberos! (1967), es el último filme que Forman rodara en su país antes de marcharse a EE.UU tras la censura que recibió tan atrevido filme, obra que constituye una sátira del régimen comunista imperante en Checoslovaquia desde códigos similares a los anteriores pero con marcadas diferencias, sobre todo al apelar por primera vez al color.

El filme narra la fiesta que realiza el cuerpo de bomberos de una pequeña ciudad para homenajear a uno de sus más antiguos integrantes, argumento que partió de sucesos similares que presenciaron Forman y sus colaboradores habituales, Iván Passer y Jaroslav Papoušek cerca de Bohemia mientras preparaban su próximo guion.

Incluso les propusieron a los bomberos la posibilidad de participar en el filme, con el objetivo de mantener su sustento documental, quienes encantados aceptaron, sin imaginar que el filme constituye una alegoría del funcionamiento del sistema comunista, su ineptitud y corrupción imperante, al retomar la temática del robo, aspecto de la sociedad que había abordado anteriormente en su filme *Pedro, el negro*, al demostrar una vez más cuán extendido se encontraba este mal en la sociedad comunista checoslovaca.

Cuando analicemos los filmes cubanos en el capítulo dedicado a las analogías con Cuba veremos cómo se arraigó en la sociedad cubana este mal tras la implantación del comunismo en 1959. Resulta que los daños antropológicos que la implantación del comunismo ha traído para la isla de Cuba son el resultado del costo social que ha tenido para esa nación del Caribe la adopción un sistema político fracasado y deslitimado por la Historia. No existe país en el mundo donde los experimentos comunistas hayan funcionado.

Otro aspecto que abordó de manera sutil el filme ha sido las diferencias generacionales, sobre todo en la simbólica escena en la cual un grupo de jóvenes es llamada por la directiva del cuerpo de bomberos para seleccionar la reina del baile, signo de la gerontocracia que gobernaba los países socialistas.

Según palabras del propio Forman: “Éramos conscientes de que el comité de bomberos era una especie de metáfora de las autoridades del régimen comunista. Lo sabíamos pero no dijimos nada, si se comentaba sabíamos que podía ser prohibido y nunca llegaría a rodarse.”⁴³

Un dato curioso relacionado con esta obra es que contó con la producción de Carlo Ponti, quien después de haber visto sus trabajos anteriores había apostado por trabajar con el cineasta. Después de haberse rodado el filme fue mostrado a la cúpula del partido, incluso al propio Antony Novotný, quien reaccionó desfavorablemente y desautorizó su distribución en el país.

Posteriormente el cineasta fue despedido por los estudios Barrandov tras recibir una carta de demanda por sabotaje a la economía socialista, problema del que salió airoso gracias a que sus amigos, los cineastas

⁴³ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 134

franceses François Truffaut y Claude Berry, admiradores de su obra reunieron el dinero y pagaron a Ponti. El filme se mantuvo en cartelera alrededor de tres semanas, antes de la invasión de los soviéticos a Praga en agosto del 68, pero durante el período de normalización fue prohibida para siempre.

Dina Iordanova, al referirse al carácter satírico de los filmes de los países del bloque soviético expresó: “Muchas de las comedias checas, polacas y húngaras representan una burla de la vida comunal y las absurdidades como consecuencia de una economía disfuncional, a menudo satirizando las condiciones que empujan el crecimiento del oportunismo mezquino entre la gente corriente.”⁴⁴

Posterior al éxito que significó *Trenes rigurosamente vigilados* (1966), Menzel rodó *Skřivánci na niti* (*Alondras en el Alambre*) (1969), la cual resultaba coherente con el contexto de la Primavera de Praga, cuyo mérito principal radica en mostrar un panorama fiel y veraz del régimen comunista.

A diferencias de los filmes de Forman, que apelan a la sátira con el fin de criticar el sistema de manera suspicaz, con este filme Menzel fue más lejos al ridiculizar un sistema inoperante, con su retórica ideológica, consignas vacías de sentido y alejadas de la realidad, disfuncional en el orden económico y social, caracterizado por la represión a sus oponentes y el castigo a cualquier acto de disidencia hacia la ideología oficial.

Con la ironía que caracteriza a Menzel, el filme relata la vida cotidiana de los prisioneros del campo de trabajo forzado de la ciudad de Kladno, quienes reciclaban materia prima para la fabricación de acero con el

⁴⁴ Iordanova, Dina. (2003) *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*. London, Wallflower Press, pp. 118

objetivo de ser reeducados bajo los dogmas de la ideología comunista. Estos centros carcelarios destinados a la corrección ideológica de los prisioneros eran muy comunes en los países ex socialistas.

Desde esa perspectiva constituye una parodia realista del retorno de los métodos salinistas y represivos posterior a la intervención soviética en Praga, testimonio del sentimiento de frustración existente en la sociedad checoslovaca tras el fracaso de las reformas de Primavera de Praga cuya finalidad no consistía en desmontar de manera radical el sistema.

En relación a las verdaderas pretensiones de las reformas de Alexander Dubcek el prestigioso escritor mexicano Carlos Fuentes expresó: “ No combatía al sistema comunista. Lo humanizaba, lo democratizaba y lo socializaba. Todo ello, capítulo por capítulo y en su conjunto, era anatema para los gobernantes del Kremlin, empeñados, simultáneamente, en mantener los dogmas del totalitarismo estalinista y la unidad, bajo la dirección de Moscú, de los países satélites del Pacto de Varsovia.”⁴⁵

Pero también Václav Havel en la citada obra *El poder de los sin poder* se refirió a las causas del fracaso de las reformas emprendidas por Dubcek desde el interior mismo de la estructura partidista. “ Según mi parecer, una de las razones por las que en 1968 la gestión de Dubcek no llegó a estar a la altura de la situación fue precisamente, porque en las situaciones límites y en los problemas últimos no logró nunca liberarse del todo del mundo de la apariencia.”⁴⁶

Menzel apela a la sátira para ilustrar la inoperancia de consignas que abogaban por acelerar la productividad del trabajo cuando las imágenes de prisioneros indiferentes al trabajo, dormidos y apáticos demostraban lo

⁴⁵ Fuentes, Carlos. (2005) *Los 68: París, Praga, México*. Barcelona, Editorial Debate, pp. 14

⁴⁶ Václav Havel, Ob, Cit, pp. 38

contrario, metáfora perfecta para representar a través de imágenes cinematográficas la ineficacia del sistema comunista donde el Partido en su intento por controlar todos los ámbitos de la sociedad definitivamente no era capaz de controlar ni administrar eficazmente ningún sector de la economía, generando inercia e inmovilismo.

La aplicación de un modelo económico centralizado produjo la inercia y el inmovilismo en Checoslovaquia y el resto de las naciones del bloque soviético, con un elevado costo social, al afectarse el nivel de vida del pueblo checoslovaco, cuya consecuencia principal fue la proliferación del robo y la corrupción, males representados en los filmes de Forman, como *Pedro, el negro* y *¡Al fuego, bomberos!*

Resulta llamativo que los prisioneros del centro penitenciario de Kladno no son los arquetípicos disidentes, sino ex funcionarios del mismo estado checoslovaco, desde un profesor hasta un ex fiscal.

La secuencia de la visita del inspector a la industria es muy ilustrativa en ese sentido. Mientras éste identificaba a cada prisionero político iba explicando a su asistente los pormenores de las causas que lo condujeron al trabajo forzado. Al referirse al profesor expresó: “ Aquel es profesor de Filosofía, antiguo bibliotecario de Praga. Obligado a trabajar en la industria por negarse a destruir literatura occidental corrompida. ”

Para comprender las consecuencias que implicaba en esos regímenes cualquier acto de disidencia cometido por cualquier individuo impotente ante las redes institucionales del poder las palabras de Václav Havel resultan ilustrativas en ese sentido: “ Si un individuo tiene una voluntad individual ha de mantenerla largo tiempo oculta bajo la máscara anónimo-ritual para poder tener cualquier oportunidad en la jerarquía del poder, cuando luego entra en esta jerarquía y trata de hacer su voluntad, antes o

después, la autocinesis acaba por prevalecer con su enorme fuerza y a él o se le expulsa de la estructura del poder como a un cuerpo extraño o se le obliga a renunciar poco a poco a su propia individualidad. “⁴⁷

Otros aspectos reprimidos por el régimen comunista checoslovaco en esa época eran la libertad de profesar creencias religiosas, como el personaje del joven Pavel Hvezdár, quien por cuestiones de su fe judía se negaba a trabajar los sábados, incluyendo el derecho de los obreros a la huelga.

Recordemos que en los países ex comunistas los sindicatos eran meros instrumentos del estado para subordinar al obrero y limitar sus derechos humanos fundamentales. La escena donde los periodistas de la televisión se niegan a filmar lo relacionado con la huelga es paradigmática, sobre todo cuando uno de los prisioneros los acusa de manipuladores, osadía del cineasta al representar con realismo el control ejercido por el estado totalitario de los medios de información, destinados en este tipo de sociedades a tergiversar la realidad, desinformar y adoctrinar al individuo.

No todo en el filme es dramático y triste, también hay espacio para el amor y la felicidad, porque si un rasgo tipifica al pueblo checoslovaco es su alegría y actitud positiva ante la vida, su espíritu emprendedor. Aún en condiciones de reclusión, en un escenario hostil Pavel decide casarse con la prisionera Jitka Hlavacová.

En ese sentido Menzel se las ingenió para satirizar aquellas aburridas bodas típicas de los países socialistas que reprimían el matrimonio por la iglesia, demostrando el férreo control ejercido por el estado sobre la familia. Es la esencia del totalitarismo marxista, subordinar cualquier

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 37

aspecto de la vida humana a la ideología, incluyendo algo tan sagrado ante los ojos de dios como el matrimonio.

En esos países el Partido se inmiscuía hasta en la esfera más íntima de las relaciones humanas: la pareja, detalle que fue llevado al extremo en el caso cubano donde el Partido durante la década del ochenta vigilaba la fidelidad matrimonial de sus miembros, aspecto sobre el cual profundizaremos al analizar el filme cubano *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), en el próximo capítulo.

Por todo lo expresado en relación a *Alondras en el Alambre* resulta comprensible que en aquel complejo contexto de finales de los sesenta la cinta haya sido censurada por el régimen comunista y no pudo ser exhibida hasta 1990, en medio de los acontecimientos de la Revolución de Terciopelo.

El siguiente fragmento extraído de la más conocida novela de Milan Kundera, *La insoputable levedad del ser* revela con un sentido poético extraordinario el clímax espiritual y social existente al interior de la sociedad checoslovaca tras ser ocupada por los soviéticos:

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

había apoderado del país penetraba por las almas hasta los cuerpos y los destrozaba”

Deseo cerrar este epígrafe apelando una vez más a las palabras de Milan Kundera cuando caracterizó magistralmente el arte y la cultura de los países ex comunistas del Este: “ Si no puedes ver el arte que llega de Praga, Budapest o Warsaw de algún otro modo que bajo términos políticos, lo asesinas, no con menor brutalidad que el peor de los dogmáticos estalinistas. La importancia de este arte no radica en que crucifique tal o cual régimen, sino en la fuerza de la experiencia social y humana de una clase de personas que aquí en occidente no puede imaginarse, dicho arte ofrece un nuevo testimonio sobre la humanidad. ”⁴⁸

2.3 La Revolución de Terciopelo y su representación en el cine checoslovaco: una transición postergada.

Como ha referido la escasa literatura existente en idioma español sobre la cinematografía checoslovaca, con la disolución del movimiento de la Nueva Ola los aires de libertad y renovación estética que caracterizaron ese período renacieron a mediados de los ochenta con lentitud y cautela, en un escenario de flexibilización de la censura del régimen durante el periodo de normalización.

Lamentablemente, como había expresado en el prefacio del libro ha resultado difícil encontrar los filmes suficientes para poder analizar con objetividad y perspectiva global ese crucial período de transición a la democracia que experimentó ese país entre finales de los ocheta y principios de los noventa, desde la distancia temporal que requiere la historiografía.

⁴⁸ Cristina Gómez Lucas, Ob, Cit, pp. 91

Un filme paradigmático rodado en el contexto de mediados de los ochenta es *Mi dulce pueblecito* (1985), de Jiri Menzel, obra que no posee la perspectiva crítica que caracterizó un filme como *Alondras en el Alambre*, pero capaz de vislumbrar moderadamente la inercia y asfixia en que llevaba sumida esa sociedad tras décadas de totalitarismo, cuya historia se desarrolla en un pequeño poblado de Checoslovaquia.

El personaje protagónico en esta ocasión es el joven Otik, que posee problemas mentales y vive en condiciones de cooperativa al estilo del modelo soviético. En el plano narrativo la obra resulta lineal e intrascendente, pero devela la imagen de una sociedad ávida de cambios y de romper con los dogmas de la ortodoxia comunista, cuya falsa homogeneidad social se alejaba de la esencia humana, al reflejar la dualidad moral de determinados funcionarios que le proponen al joven Otik un apartamento en Praga con tal de quedarse con su casa de campo. El poblado donde vive Otik es un símbolo de un modelo productivo implantado por los soviéticos al pueblo checoslovaco, sin tener en cuenta sus tradiciones y costumbres.

De los filmes mencionados en el prefacio de este libro para estudiar este crucial período comenzaremos con el análisis de *Pouta (Caminar demasiado rápido)* producida en el 2009 por el cineasta Radim Spacek, ex discípulo de la FAMU, cuyo guion corrió a cargo del debutante Ondrej Štindl.

De las trece nominaciones al premio León Checo, el filme conquistó cinco, en las categorías de mejor película, guión, cámara, dirección y mejor protagonista masculino al actor Ondřej Malý, quien encarnó magistralmente al policía secreto Antoný, cuya monótona y estéril existencia dedicada a vigilar a cualquier ciudadano sospechoso de ser

disidente o conspirar contra el régimen provocaron trastornos en su personalidad, incluso daños psicológicos al convertirse en un sujeto cruel que ejerce violencia hacia los detenidos, capaz de apelar a métodos mezquinos con tal de manipular al ser humano en su búsqueda insaciable de información sobre los supuestos enemigos del régimen.

El personaje de Antoní escapa a cualquier representación caricaturesca sobre los miembros de los Servicios de inteligencia de esos países, desde los matices que requiere explorar la compleja condición humana, su deterioro moral que termina por devorarlo y conducirlo a su autodestrucción.

Pues su principal obsesión no consistía en perseguir al subversivo Sykora, sino castigar a éste para acercarse cada vez más a Klára, amante de Sykora, obrera de una industria sometida a una vigilancia constante, incluso hasta en su propio centro de trabajo. Resulta impactante la escena en que Klára es despedida de la fábrica por el Comité del Partido y Antoný presiona a la funcionaria para que no la despidan, signo del poder que detentaban los Servicios Secretos en esos regímenes.

Antoný en su obsesión por Klára termina enamorándose de ella, personaje interpretado de manera brillante por la actriz Kristína M. Farkasová. En su persecución desmedida hacia Klára termina devorándose a sí mismo, ante el abuso desmedido del poder, al abandonar su matrimonio renuncia a su propia vida, experimentando una crisis existencial que lo sitúa ante contradicciones con la propia institución a la cual había servido.

Su adoctrinamiento por parte del estado totalitario termina deformando su personalidad, lo deshumaniza, convirtiéndolo en un pieza más de un sistema que nunca tuvo posibilidades de perdurar. Al tomar conciencia de que su mundo se derrumbaba decide suicidarse al sumergirse en un lago.

En un plano metafórico la escena del suicidio constituye un signo del preludio del ocaso del sistema político que había engendrado esa maquinaria policial que vigilaba en exceso y sin justificación real al individuo, porque la naturaleza esencial del estado totalitario es construir una apariencia de servidumbre que suele desvanecerse a medida que el individuo se desencanta del sistema, en un proceso de toma de conciencia progresivo y colmado de contradicciones.

El conflicto interno experimentado por el protagonista del filme es un signo ineludible de los efectos psicológicos adversos generados por los mecanismos perversos y morbosos que caracterizaron a los Servicios secretos en los regímenes comunistas de Europa Oriental.

El personaje de Vesely, intelectual que realizaba las labores de informante de la Seguridad del Estado está bien concebido. Cualquier espectador que vivió aquella época posee las referencias suficientes para conocer que aquella práctica denigrante no se sustentaba en la adhesión a la ideología comunista, sino por la coerción y la represión psicológica.

Por eso el filme se titula *Pouta*, término checo que en español significa *Lazos*, porque la razón psicológica que justificaba la acción de los colaboradores de los Servicios Secretos de los regímenes comunistas era la presión social.

En una escena del filme el oficial Antoný acude ante su superior para tratar el caso del personaje de Tomás Sykora, un activista disidente al cual someten a vigilancia constante y reprimen continuamente. Con la frialdad e ironía que suele caracterizar el oficio de vigilar hasta los aspectos más íntimos de los seres humanos le expresó: “ Cuando empecé en este servicio no exiliábamos a los hijos de puta como Sykora al Oeste capitalista. Los dejábamos aquí y nos divertíamos con ellos. Y lo hacíamos muy bien, te lo

aseguro. Eran otros tiempos. Friégalo antes de que se vaya y asegúrate que no se olvide de nosotros. ”

Al referirse de manera ambigua a los tiempos que no los expulsaban del país, aludía a los terribles campos de trabajo forzado donde eran recluidos todos aquellos que disentían del régimen antes de los ochenta.

Recuérdese el texto literario y su adaptación cinematográfica *La broma*, comentada anteriormente, cuyo protagonista por una cuestión aparentemente trivial terminó trabajando en condiciones inhumanas en una mina de carbón, después de transitar por diferentes prisiones militares. Los campos de trabajo forzado de los países ex comunistas de Europa del Este eran la prolongación tangible de los campos de exterminio nazis.

En ocasiones la Historiografía ha minimizado la cantidad de personas que murieron en los Gulags de Stalin. Los historiadores marxistas de la época jamás hicieron referencia a ello. Hubo que esperar el proceso del Deshielo tras la llegada de Kruchev para que esos crímenes salieran a la luz pública y el mundo se estremeciera de espanto.

Una escena que aporta bastante información sobre el contexto social en que se desarrolla la trama es cuando la Seguridad del Estado irrumpe en la casa de Sykora con el objetivo de registrarla y solamente encuentra un cartel de *Solidaridad*, en polaco se escribe *Solidarność*, única evidencia que lo prometía en su activismo político disidente, signo del impacto social que tuvo para el resto de los países de Europa del Este el movimiento liderado por el sindicalista polaco Lech Wałęsa, quien logró fundar el primer sindicato independiente en los regímenes comunistas.

Al igual que el patológico climax social de vigilancia existente en la antigua RDA durante la existencia de la Stasi, tema extraordinariamente

representado en el filme *La vida de los otros* (2006), en Checoslovaquia también se vivió en un régimen similar, con sus nocivas implicaciones para el ser humano.

El daño que produjo el exceso de vigilancia en la nación alemana fue descomunal. Tras la caída del Muro de Berlín en 1989 y la disolución de la Stasi muchos historiadores al consultar los archivos de la extinta organización descubrieron la cantidad de alemanes que espiaban a sus conciudadanos, desde simples individuos, prostitutas, hasta académicos y artistas. Era una práctica enfermiza estimulada por el régimen comunista con tal de mantener un estricto control ideológico sobre la sociedad.

Desde esa perspectiva el principal mérito del filme checo radica en mostrarle a las actuales generaciones las consecuencias que tuvo en la nación checolsovacava vivir bajo un sistema policial. El propio actor Ondřej Malý que interpretó el personaje de Antony durante la ceremonia de premiación expresó: "Cuando estuve rodando la película, mucha gente me preguntaba ¿por qué en los últimos años se realizan con frecuencia filmes que hablan de tiempos pasados? Entonces respondí con otra pregunta: ¿por qué esas cintas llegan a ser tan populares entre los espectadores y son apreciadas por la Academia de Cine y la crítica? Es simplemente porque las películas que ofrecen una visión real de aquellos tiempos, son buenas y necesarias." ⁴⁹

Como artista checo buen conocedor de la dramática historia de su país en el siglo XX realizó un filme tal vez y realista de Checoslovaquia durante principios de los ochenta que tal parece que la cinta haya sido rodada en ese período cuando en realidad se produjo en la etapa de post-transición.

⁴⁹ Ivana Vonderková. El thriller 'Walking Too Fast' es la mejor película checa de 2010, disponible en <https://www.radio.cz/es/rubrica/notas/el-thriller-walking-too-fast-es-la-mejor-pelicula-checa-de-2010>, 07-03-2011

Resulta que su discurso visual y sonoro posee las similitudes con los filmes de esos años. La ambientación de la época es magistral, con un riguroso estudio del contexto, de la arquitectura homogénea socialista, el vestuario, los automóviles ladas producidos por la URSS, gracias a una dirección de arte que exigió maestría en la investigación del período, para que el espectador experimentara la sensación de visionar un filme estéticamente idéntico a los producido en los ochenta.

Su director, al definir en una entrevista el género donde se ubica este controversial filme expresó: “Sí, es un thriller. Nos lo hemos tomado muy en serio porque es la gran enfermedad del cine checo. Son todas comedias de algún tipo. Nosotros tan sólo queríamos hacer una película muy oscura. El título checo es *Pouta (Esposas)*. Es un juego de palabras porque puede referirse a una relación, un vínculo, un lazo. Se refiere al modo con el que Antony, el protagonista ve su vida.”⁵⁰

Un elemento trascendental en ese sentido descansa en la fotografía de Jaromír Kačer. Al ser un filme sobre la obsesión por la vigilancia de este personaje durante esa sombría época, el espectador es capaz de experimentar la sensación visual de ser espiado, gracias a movimientos de cámara que transmiten una distancia focal imprescindible para representar estéticamente dichas sensaciones.

Su composición visual constituye un recurso crucial y determinante en la construcción de la atmósfera dramática del filme, oscura, tensa y sombría, rasgos que caracterizan la sociedad checoslovaca de la época recreada excelentemente por este cineasta.

⁵⁰ Entrevista realizada al director Radim Spacek por Theodore Schwinke, disponible en <https://cineuropa.org/es/interview/134982>, 5-2-2010

Analícemos ahora el filme checoslovaco *Bony a Klid (Dinero en grande)*, de Vít Olmer, producido en 1987, cuando Milos Jakes estaba instalado en el poder, excelentemente filme que constituye un testimonio cineamtográfico sobre la agonía del régimen, su fase terminal previa a su descomposición, cuando los vientos libertarios de la Revolución de Terciopelo eran una realidad inminente.

El filme nos relata y sumerge en la vida del joven Martin Holec, quien trabaja en una fábrica de automóviles en la ciudad de Mladá Boleslav y se traslada a Praga con el fin de cambiar dinero para obtener dólares en el mercado negro y así poder montar una discoteca, pero al regresar a su ciudad descubre que había sido estafado.

Ante la decisión de sus amigos que también tenían participación en el negocio decide regresar a Praga con la finalidad de encontrar al maleante que le había engañado. Con ese objetivo se sumerge en un mundo desconocido para un joven provinciano.

Después de ser brutalmente golpeado por la banda de delincuentes implicada en el tráfico de dinero conoce a una chica que le ofrece hospedaje. A partir de ese instante surge una intensa relación entre ambos en medio de un climax hostil y corrupto. Sus ambiciones de ganar dinero fácil lo conducen a involucrarse en los negocios turbios de la misma banda que lo había estafado, asociación que lo lleva finalmente a la cárcel, a su perdición.

Aunque resulta un filme convencional, con una narrativa lineal, sin afanes de experimentación formal, posee la magia de los filmes rodados a finales de los ochenta con la arquetextura visual propia de la época y una sonoridad particular sustentada en el soporte analógico, con la finalidad de representar una atmósfera urbana cambiante a tono con las transformaciones políticas y sociales en un momento histórico complejo,

cuando Checoslovaquia se encontraba a las puertas de la transición política.

En claves sociológicas el filme constituye una radiografía fiel de un período traumático para la sociedad checoslovaca, desde una mirada objetiva y crítica, sin pretensiones de criticar el agonizante régimen comunista en un escenario donde la Historia se tambaleaba entre el intento desesperado por prolongar el sistema y la restauración paulatina del capitalismo y la democracia. Aunque reitero que el filme elude los aspectos políticos del contexto, más bien explora el clima social reinante con tal que el espectador realice las lecturas políticas asociadas al contexto.

Con *Dinero en grande* Vit Olmer logró un veraz retrato sobre el período de transición en Checoslovaquia desde una perspectiva aparentemente despolitizada, con sus planos generales que muestran las modificaciones visuales surgidas en la ciudad, la entrada descomunal de la publicidad y los atractivos seductores del mercado, símbolos de la entrada de una nueva era para Checoslovaquia. Atrás iban quedando los ídolos del comunismo, sepultados por las leyes indetenibles de la Historia.

Para representar estéticamente esa traumática y definitiva etapa en la Historia de Checoslovaquia el cinesta apeló a recursos visuales para mostrar una sociedad cambiante, pero con la honestidad intelectual que implica reflejar todas las aristas de la transición, desde una visión no parcializada con un posicionamiento ideológico en específico, sino desde una perspectiva más objetiva al mostrar su lado oscuro, donde suelen ubicarse los perdedores y también triunfadores de todo proceso social y político.

Resulta que en todos los procesos de transición política que ha conocido la Historia contemporánea, han existido sectores beneficiados con los

cambios y las respectivas transformaciones del modelo económico y social. Desde una lectura histórica es lógico que ese proceso haya sido traumático al transitarse de un modelo altamente centralizado como lo fue en la extinta URSS, con muchos frenos a la iniciativa privada y al mercado a un modelo neoliberal que promovió la privatización de muchas esferas de la sociedad.

El controvertido tema del surgimiento y auge de los nuevos ricos tras la transición en Checoslovaquia ha sido magistralmente abordado por la legendaria Věra Chytilová en el filme *Dědictví aneb Kurvahošigutntag (Herencia)*, proceso hasta cierto punto similar a lo experimentado por naciones como la Rusia de Yeltsin y otros países de Europa Oriental, incluso en naciones más atrasadas que Checoslovaquia se agudizaron determinados males sociales como la prostitución y la delincuencia organizada. En ocasiones el precio de la libertad es enorme, una carga insoportable para el ser humano en su búsqueda eterna de la sociedad ideal.

El filme devela los orígenes del crimen organizado durante la etapa final del comunismo y el auge desenfrenado del consumismo en la sociedad checoslovaca. El despertar estrepitoso del consumismo checo se sustenta en una lógica: el ser humano busca insaciablemente aquello que le han arrebatado, que le han intentado extirpar por décadas.

Como había sucedido en la antigua URSS, el mercado negro como epicentro de la Economía informal tuvo efectos devastadores sobre la sociedad. Resultaba prácticamente insostenible continuar preservando un modelo económico altamente centralización con un aparato burocrático excesivo.

El filme devela como ningún otro la corrupción existente en los días que el régimen comunista agonizaba incapaz de detener los aires libertarios que

se respiraban en la sociedad. El sistema languidecía sin existir alternativa para un camino reformista. Cuando los sistemas comunistas se encuentran en esa etapa de crisis especie de callejón sin salida, sólo hay camino posible: la transición radical de las estructuras económicas y políticas que lo sustentan.

Kolya, un necesario epilogo

Con el análisis del multipremiado filme *Kolya* (1996), del joven cineasta checo Jan Sverak, graduado en 1988 en la Academia de Cine de Praga, he decidido cerrar este extenso recorrido por la historia del cine checoslovaco, cuyo guión fue escrito por Zdenek Sverak, padre del cineasta, figura vinculada a la historia del cine checo.

El filme recibió el Oscar a la mejor película extranjera en 1996, precedido por los premios Globo de Oro de la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood y el Grand Prix del Festival de Tokio de 1996.

Desde una mirada intimista aborda las turbulencias políticas previas a la Revolución de Terciopelo hasta llegar a la transición entre finales de los ochenta y principios de los 90, desde la perspectiva de un concertista de violoncelo y profesor de renombre en la Checoslovaquia de 1988, quien asfixiado por problemas financieros contrae matrimonio con la joven rusa Naděžda, con tal que ésta adquiriera la nacionalidad checoslovaca a cambio de dinero.

Ambos se ven inmersos en medio de un proceso que transformará radicalmente el destino de su nación, pero el gran protagonista del filme es el niño *Kolya*, el hijo de su amante rusa, quien no habla nada de checo, personaje interpretado por el actor Andrej Chalimon.

Aunque la trama posee las dosis de humor que nos recuerdan los filmes más representativos de la Nueva Ola, *Kolya* devela el transfondo de una sociedad donde las contradicciones entre soviéticos y checos se

encontraban latentes, dada la desconfianza que generaba en el pueblo checoslovaco la presencia de militares soviéticos. El filme posee la ternura de abogar por el diálogo y superar el resentimiento heredado por décadas de injerencia soviética, sobre todo en esa escena donde los militares rusos piden agua en casa del concertista.

El otro aspecto que el filme ilustra excelentemente es la obsesiva vigilancia a la cual era sometido el concertista por la burocracia de los Servicios Secretos tras los continuos interrogatorios que tenía que enfrentar por contraer matrimonio con la joven rusa.

La trama del filme culmina con los históricos acontecimientos de la Revolución de Terciopelo en 1989 a través de un impactante primer plano donde el espectador es capaz de apreciar las reacciones psicológicas de uno de los funcionarios de la Seguridad del Estado checoslovaco que tenía la responsabilidad de interrogar al músico mientras presenciaba las históricas manifestaciones que fueron decisivas en el derrocamiento del régimen comunista de Milos Jakes, lideradas por las diferentes fuerzas opositoras cohesionadas en el Foro Cívico, organización que aglutinaba a los diferentes sectores democráticos que se oponían al comunismo.

Veamos a continuación un breve resumen sobre los principales acontecimientos que condujeron a la caída del régimen comunista en Checoslovaquia y la transición a la democracia en esa nación:

Un año después de la histórica manifestación por el Día Internacional de los Derechos Humanos, cuyos fundamentos eran una prolongación del documento Carta 77 promulgado en 1977 por el líder político y escritor Václav Havel, con motivo del 20 aniversario de la Primavera de Praga se realizaron a lo largo del país varias manifestaciones en contra de la invasión soviética, encaminadas a reivindicar el espíritu reformista de esos dramáticos días con una mirada de alerta hacia la contemporaneidad.

Durante el mes de noviembre de 1989, luego de la caída del Muro de Berlín comenzaron a desarrollarse actos y marchas realizadas por estudiantes. Algunas de estas marchas fueron reprimidas violentamente por la policía, lo cual hizo aumentar el malestar existente hacia el gobierno encabezado por Milos Jakes.

El martes 21 de noviembre el secretario general del Partido Comunista de Checoslovaquia, Milos Jakes, condenó a los grupos disidentes y reivindicó al comunismo como la única alternativa válida para el futuro del país por medio de un mensaje televisado. Dos días después continuaron las manifestaciones callejeras multitudinarias en Praga, Bratislava, Brno, Kosica y Ostrava, hasta que el 27 del mismo mes se realizó una huelga general.

Ante este complejo panorama político, marcado por la agonía del régimen, el último intento de mantener el poder fue un desesperado llamado a la URSS con el fin de solicitar el apoyo militar de Moscú, pero la respuesta fue negativa. Las condiciones políticas de la Guerra Fría en aquel contexto impedían a la URSS repetir hechos como la invasión soviética que aplastó la manifestación obrera en Hungría en 1953 y la misma Primavera de Praga en 1968. Sin otra alternativa el gobierno aceptó abandonar el poder modificando la constitución en la mañana del 29 de noviembre, eliminando el monopolio del poder ejercido por el Partido Comunista durante varias décadas.

Jamás olvidaré el impacto que tuvo la exhibición de este filme en el Obispado de Cienfuegos en mayo del 2018 cuando se realizó la Primera Muestra de Cine checo con el apoyo de la Embajada Checa en La Habana, ocasión en la cual *Kolya* fue seleccionada para inaugurar la referida muestra a través de la cual el público cienfueguero redescubrió nuevamente la cinematografía checa.

Esa histórica noche inaugural, cuando el filme se encontraba en sus minutos finales, durante la proyección de imágenes de archivo sobre los sucesos de La Revolución de Terciopelo no podré borrar de mi memoria las lágrimas de la esposa de un diplomático checo que había sido testigo presencial de un acontecimiento que cambiaría la Historia de ese país para siempre.

Capítulo III

Entre el cine checo y la cinematografía cubana: una historia de paralelismos insospechados

Definitivamente he llegado al final de un extenso camino para comenzar a transitar otro no menos complejo, arriesgado pero necesario en términos académicos, apasionante, una deuda intelectual que debía saldar hacía mucho tiempo, postergada por disímiles dificultades y el miedo que experimentamos todos los escritores que vivimos en un régimen totalitario.

El estudio de las analogías existentes entre las realidades y problemáticas que atrevesó el cine checoslovaco durante ambos períodos y la cinematografía cubana implica un análisis sociológico que exige adentrarse al terreno de la política, y por supuesto, tener en cuenta los nexos existentes entre ambos regímenes políticos.

Aunque el totalitarismo en Checoslovaquia sea parte del pasado, en cambio en Cuba los cineasta continúan enfrentando la absurda censura, tal vez menos férrea que en décadas pasadas, pero latente aún a través de mecanismos más sutiles y menos drásticos, más manipuladores como suelen ser la naturaleza de estos regímenes, en dependencia de las circunstancias que atraviesa la isla ante la presión que es objeto en materia de derechos humanos y respeto a la libertad de pensamiento.

Este camino comienza el 12 de mayo de 1961, cuando la Comisión de Estudios y Clasificación de Películas censuró el cortometraje documental *PM*, de los realizadores Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, producido por el periódico *Lunes de Revolución*, espacio en torno al cual se aglutinaban escritores como Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, entre otros que partieron al exilio tras la injusta censura de esta singular

obra, signo evidente de tensiones y pugnas ideológicas existentes en el ámbito cultural cubano de la época.

El documental había sido exhibido en el espacio televisivo que tenía en ese entonces *Lunes de Revolución*, pero el ICAIC como organismo rector de la política de distribución cinematográfica del país se había negado a su distribución en las salas de cine.

Para algunos investigadores, de no existir *PM* otro hubiese sido el motivo del conflicto cultural e ideológico entre dos posiciones influyentes en la esferas de poder: la perteneciente a *Lunes de Revolución* marcada por su eclecticismo ideológico y respeto a La Constitución del 40, y el naciente ICAIC, controlado en su mayoría por figuras que habían pertencido al PSP (Partido Socialista Popular), antiguo Partido Comunista de Cuba, cuya publicación oficial era el periódico *Hoy*, en un momento que la Revolución cubana abandonaba su espíritu democrático y se radicalizaba para derivar en el totalitarismo, en un escenario de confrontación directa con EE.UU.

Las actuales generaciones que han visto este documental se han cuestionado los motivos reales que condujeron a su censura, tratándose de una obra exponente del denominando *Free Cinema*, es decir, una obra experimental que muestra la vida nocturna de lugares de los barrios habaneros colidantes con el puerto, donde históricamente se han concentrado los sectores más bohemios de la ciudad, colmados por individuos marginales enfrascados en el baile y el placer, pero en ningún momento sus realizadores tuvieron motivaciones políticas de oposición al proceso revolucionario a través de este documental.

Veamos a continuación las palabras textuales publicadas por el prestigioso fotógrafo y estudioso del cine cubano Néstor Almendros en la revista *Bohemia* en relación a los valores estéticos del documental: “ He aquí una película corta cubana que resulta una auténtica joya del cine

experimental. Comencemos por recomendarla entusiasmados. Bien pocas veces, si no ninguna el espectador habrá tenido la oportunidad de ver una película nuestra que haya llegado tan hondo en la realidad de un aspecto popular. “

Y ¿qué es PM? Pues sencillamente un pequeño film, que dura apenas unos quince minutos que recoge fielmente toda la atmósfera de la vida nocturna de los bares populares de una gran ciudad. La cámara visturí se traslada como un noctámbulo incansable de Regla, en lancha, al puerto de la Habana, y los cafés de cuatro caminos, para terminar en los timbirichis de la playa de Marianao y de nuevo a Regla. El procedimiento no ha podido ser más simple: es el del cine espontáneo, el free cinema de tanto auge ahora en el mundo. ⁵¹

Para la ortodoxia oficial encabezada por su líder Alfredo Guevara la causa principal que condujo a su censura es que no era conveniente su exhibición en un momento de tensiones políticas con EE.UU y de euforia revolucionaria. La posición adoptada por este intelectual cubano en relación a la censura del documental reafirma su responsabilidad en ese sentido. “ Prohibir es prohibir, y prohibimos (...) Lo que no estábamos dispuestos y era un derecho, era a ser cómplices de su exhibición en medio de la movilización revolucionaria. ⁵²

Su posición en ese sentido ha sido tan incoherente que tiempos después reconoció que si las circunstancias históricas hubiesen sido otras no hubiese censurado la obra, testimonio fiel de un sociedad que se resistía a ser arrastrada por el monopolio propagandístico que el gobierno ejercía sobre el cine.

Resulta incoherente que siendo Alfredo Guevara un intelectual con profundas raíces martianas, formado en Italia en el Centro Experimental

⁵¹ Juan Antonio García Borrero. El discuso filmico de la duda, en *Coordenadas del cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005, pp. 198-199

⁵² Roberto Garcés, *Ob, Cit*, pp. 88

de Cinematografía, identificado con Neorrealismo italiano haya asumido ese rol censor hacia esta importante obra cinematográfica. La referida postura demuestra su suboedinación a las posiciones hegemónicas que ejercían los sectores stalinistas en el ICAIC y la política cultural cubana.

Aunque éste se identificaba con la doctrina marxista-leninista, al igual que otros líderes políticos de la época, hay que reconocer su distanciamiento con las posiciones del realismo socialista en la cultura cubana, aunque no siempre tuvo la valentía y honestidad de neutralizar el poder de los conservadores en la esfera de poder del ICAIC.

Argumentos similares a los esgrimidos para censurar *PM* fueron utilizados por los censores culturales en Checoslovaquia durante la Nueva Ola, cuando fueron censurados determinados filmes por las causas más inverosímiles. La esencia fundamental que subyace en el ejercicio de la censura por los burócratas culturales que han obedecido al pie de la letra los dictados del Partido Comunista en cualquier latitud siempre ha sido subordinar la libertad formal y conceptual del artista a las exigencias colectivas del momento.

El paralelismo histórico resulta evidente con la censura de algunos filmes checoslovacos rodados durante la Primera Ola, como *Tři přání*, 1958 (Tres Deseos) de Kadár y Klos, *Zde jsou lvi*, 1959 (Hic sunt leones) de Václav Krška y *Konec jasnovidce*, 1959 (El final de la hechicera) de Ján Rohác y Vladimír Svitáček, entre otras, la cual se extendió a escritores, dramaturgos, poetas y el resto de la intelectualidad checoslovaca de la época.

Según palabras del cineasta y ex fundador del ICAIC Julio García Espinosa: “ *PM* es un momento amargo, muy amargo en nuestra Historia. Son de esas cosas que suceden que tú no las entiendes sino mucho después. En el momento en que ocurren, tú piensas que el guion no da

para tanto, como suele decirse. Te da la impresión de que todos estábamos sobreactuando. Y con los años, si tú ves ese documental todavía te parece más absurdo lo que ocurrió. *PM* no era más que un pequeño documental de carácter impresionista, donde sus autores mostraban ciertos ambientes nocturnos de la Habana. El documental expresaba una imagen bastante deprimente en contraste con la euforia triunfalista que vivía el país en esos primeros momentos. ”⁵³

La clave de la trascendencia de este documental no radica precisamente en sus valores estéticos que deslumbraron a Nestor Almendros, tampoco se reduce a los factores circunstanciales que determinaron su censura injustificada, sino que fue el detonante que condujo al célebre encuentro del entonces Primer Ministro Fidel Castro con los intelectuales, sector muy heterogéneo en sus posiciones estéticas e ideológicas.

Ese hecho en la historia de la política cultural cubana se conoce como *Palabras a los intelectuales*, por las frases conclusivas de su discurso cuando expresó “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, las cuales no pueden analizarse fuera del contexto en que se produjo la histórica reunión que tuvo como pretexto la censura del documental *PM*, cuando en la realidad era un encuentro concebido de antemano.

Como ha sucedido en todos aquellos países que han caído bajo la dominación del Partido Comunista, la esfera cultural e intelectual ha sido totalmente controlada. Fidel Castro iba conduciendo el país a la orbita soviética convirtiendo este hecho en la oportunidad para declarar de manera pública las reglas y normas que regularían la creación artística a partir de ese momento, que es lo mismo que expresar que ésta quedaría subordinada a la ideología oficial, donde no se admitían críticas al poder.

Por tanto, la libertad de expresión del artista estaba amenazada. Resulta necesario leer a la luz de hoy un discurso denso colmado de

⁵³ *Ibíd.*, pp. 200

contradicciones, pero donde es posible interpretar los objetivos fundamentales que perseguía el líder cubano.

A mi juicio, la censura del documental *PM* revela una verdad insoslayable: el ascenso indetenible de figuras de la intelectualidad cubana vinculadas al PSP en el campo cultural cubano, donde existían personalidades más críticas con el stalinismo y sus efectos en la cultura y otras pro-stalinistas, como el líder Blas Roca, quien sostuvo en aquel contexto una famosa polémica con el presidente del ICAIC Alfredo Guevara ante la censura que intentaba ejercer Roca en intentar impedir que fueran exhibidas en Cuba clásicos del cine contemporáneo como *Alias Gardelito*, *La dulce vida*, entre otras, por considerarla nocivas a los intereses del proletariado.

Realmente en esa lucha cultural Alfredo Guevara, por muy nacionalista que intentaba ser terminó sediendo ante la presión ejercida por los sectores más stalinistas que paulatinamente alcanzaban posiciones de poder en la vida institucional cubana, cuyo pasado revolucionario les hizo creer que podían monopolizar el poder político en Cuba, aspectos señalados anteriormente cuando analicé el filme checo- cubano *Para quién baila la Habana* (1964).

Si abandonar el rigor académico que me caracteriza, me atrevo a afirmar que existen profundas analogías, salvando la distancia en el tiempo, entre la reunión de Castro con los intelectuales en junio de 1961 y la celebración del primer Congreso de la Unión de Escritores de la Unión Soviética, hecho al cual me había referido anteriormente en el segundo capítulo del libro.

A diferencia del Congreso, donde Maxim Gorka y A. A. Zhdanov fueron los arquitectos de la doctrina del realismo socialista con su impacto tan desfavorable en el cine checoslovaco y otras cinematografías de Europa oriental, con *Palabras a los intelectuales* Castro jugó un rol similar al de

Zhdanov en la Unión Soviética, pero como hábil político supo disimular en aquel contexto la orientación de la Revolución hacia posiciones ideológicas afines con el marxismo soviético.

Después de reeler íntegramente su discurso y no apreciar menciones explícitas de términos como marxismo, socialismo, comunismo, entre otros similares, sus posiciones adoptadas excluyentes de cualquier forma de oposición y crítica a la Revolución demuestran hacia donde se encaminaba su política cultural, pero con una sutileza y perspicacia que le permitieron ocultar el verdadero rumbo de su política y doctrina.

Este histórico encuentro devela el camino que transitaría la nación, no sólo en el plano cultural, sino también en lo político. Según palabras textuales de Fidel Castro: “ Hay que aclarar que en cuanto al respeto a la libertad formal no hay ninguna objeción, pero en la cuestión de la libertad de contenido el problema es más sutil y complejo.”⁵⁴

En ese sentido se deja atrapar por una cuestión filosófica y estética, pues no puede separarse en el terreno de la creación artística la relación entre forma y contenido, la segunda es expresión y reflejo directo de la primera. Esa contradicción ha estado latente en la extensa historia de censura que ha sido objeto el cine cubano a lo largo de su historia. En el caso de Cuba los censores le han temido más a la libertad de contenido de las obras que a la experimentación formal.

En el caso de Cuba muchos artistas han podido burlar la censura al refugiarse en obras con vocación experimental que desde códigos formales han representado desde una mirada crítica la sociedad cubana en

⁵⁴ Roberto Garcés, Ob, cit, pp. 94

determinados momentos históricos sin apelar a fórmulas conceptuales explícitas y directas.⁵⁵

Uno de los pasajes más ilustrativos sobre el climax cultural reinante en el histórico encuentro se encuentra presente en la referida obra del escritor cubano Reinaldo Arenas *Antes que anochezca*, quien narró con precisión los detalles de la presencia del famoso dramaturgo cubano Virgilio Piñera en la reunión de Fidel Castro con los intelectuales en 1961.

Según palabras textuales de Arenas, Virgilio sólo expresaba que tenía mucho miedo al destino que le esperaba a la creación artística en la isla. Sus escuetas palabras eran una clara señal de la atmósfera social existente y las circunstancias difíciles que atravesaba la intelectualidad de la isla. Reinaba una total incertidumbre entre los intelectuales y artistas cubanos.

La Historia le dio la razón a Virgilio. Pues durante el Quinquenio gris en los años setenta fue uno de los escritores que sufrió la censura y el olvido por su condición homosexual. El régimen ha querido reivindicarlo junto a José Lezama Lima en una estrategia de manipulación cultural porque resulta difícil corregir errores que afectaron la identidad cultural de una nación.

Posterior a las controversias suscitadas por *PM* los siguientes filmes fueron retirados de los circuitos de exhibición porque sus realizadores abandonaron el país: *El bautizo* (Roberto Fandiño, 1967), *La ausencia* (Alberto Roldán, 1968), *Tránsito* (1964), *Un día en el solar* (1965) y *El huésped* (1966), estas tres últimas de Eduardo Manet.

⁵⁵ El lector que desee profundizar en los pormenores relacionados con el polémico cortometraje debe remitirse al libro *El caso PM. Cine, poder y censura*, publicado por la Editorial Colibrí, 2012, una compilación de artículos coordinada por Jiménez Leal y el cineasta Manuel Zayas.

En medio de un panorama tan desfavorable para la cultura cubana fue censurada la cinta el *El final* (1964), del cineasta Fausto Canel, quien abandonaría el país posteriormente. Han transcurrido muchos años desde ese contexto a la actualidad y el público cubano ha podido ver solamente muchas de las referidas cintas gracias a la extraordinaria pasión por el cine cubano del historiador Luciano Castillo, presidente de la Cinemateca de Cuba, quien a través de su Programa de Televisión *De cierta manera* ha exhibido títulos como *El bautizo*, *La ausencia*, *Tránsito*, *Un día en el solar*, entre otras.⁵⁶

No deseo cerrar este epígrafe sin expresar que pese a la censura existente y la subordinación del cine cubano a la euforia colectiva del momento y los cánones del realismo socialista, un cineasta como Tomás Gutiérrez Alea se distanció de manera honesta y osada de las posiciones hegemónicas imperantes. Resulta imposible analizar estas cuestiones sin tener en cuenta sus matices.

En ese complejo contexto se produjeron por el ICAIC filmes bastantes críticos al socialismo que se construía como *Las doce sillas* (1962), *La muerte de un burócrata* (1967), y sobre todo *Memorias de subdesarrollo* (1968), realizadas por Tomás Gutiérrez Alea, obras que no eran complacientes con la ideología oficial, concebidas desde posiciones que no cuestionaban de manera directa el sistema, sino que intentaban legitimarlo, justificar su implementación, a excepción de *Memorias del subdesarrollo*, basada en la novela homónima del escritor cubano Edmundo Desnoes, radicado en EE.UU pero que ha mantenido vínculos académicos y culturales con sectores intelectuales de la isla y asumido posiciones más moderadas en relación al sistema político cubano.

⁵⁶ Para profundizar en la desconocida historia de la censura del cine cubano durante el régimen de Castro véase el excelente ensayo de Arturo Arias Polo *Cuba tiene una larga historia de censura al cine*, disponible en <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/cuba-es/article59224673.html>.

Memorias del subdesarrollo narra la historia de Sergio, un burgués que experimentó un conflicto existencial al ver partir el resto de su familia a inicios de la Revolución durante el primer éxodo masivo de cubanos pertenecientes a las clases más privilegiadas, cuya formación cultural le resultaba imposible aceptar con claridad la convulsa realidad del país, pero al entrar en contradicción con la burguesía cubana de la época decidió permanecer en la isla para intentar comprender el traumática contexto.

Memorias del subdesarrollo posee el mérito de figurar no sólo entre los clásicos indiscutibles del cine cubano de todos los tiempos, sino que también aparece en una lista conformada por el New York Times entre las cien mejores películas en la historia del cine mundial por sus incuestionables valores estéticos, además de recibir otros premios en prestigioso festivales internacionales de cine.⁵⁷

Al igual que los filmes checoslovacos de la Nueva Ola, los referidos filmes de Alea, apelaban a la sátira y el humor para criticar la construcción del socialismo cubano al estilo soviético.

Por razones de espacio me resulta imposible determe a analizar cada una de estas obras, razón por lo cual he decidido estudiar aquellos filmes censurados por las estructuras de poder como ocurrió con algunos filmes checoslovacos bajo causas similares pero en un contexto distinto.

En necesario aclarar que aunque *Memorias del subdesarrollo* no haya sido censurado según declaraciones de su director hubo intentos por parte de funcionarios del ICAIC de censurar la obra, aspecto con el cual diálogos Alea en el filme al introducir con sutaliza en una escena el recurso intertextual de intervenir en esa escena junto al protagonista cuando Sergio visita el ICAIC y el mismo Alea le comentaba que estaba preparando

⁵⁷ Quien desee profundizar en el tratamiento del tema migratorio de esta cinta véase mi ensayo inédito Migración, identidad y reconciliación en el cine cubano, presentado como ponencia en el Congreso de Lasa en Boston, en mayo del 2019, en un panel sobre migración y su interrelación con los derechos humanos.

un filme que sería como una especie de collage y Sergio inquietado le pregunta si la dejarían pasar, refiriéndose a las posibles reacciones de los censores, el propio Alea con mucha seguridad le respondió que sí.

Deseo agregar que hay una influencia directa del filme checoslovaco *Las margaritas en Memorias del subdesarrollo*, me refiero a la estética del collage, de yuxtaponer escenas y materiales de archivo sin una relación directa, pero que le otorgan un sentido y efecto estético a la obra.

Partiendo de lo anteriormente expuesto resulta comparable lo sucedido con el cine cubano durante este periodo con la renovación estética que experimentó el cine checoslovaco con la Nueva Ola checa a mediados de la década.

Aunque en sentido general los sesenta fue una época de resistencia cultural y liberación en diversos puntos de vista, en la medida que el mundo era seducido con la música de los Beatles se demolían inverosímiles convicciones sociales, morales y sexuales hegemónicas para la época.

3.2 Los grises setenta: cómo los cineastas cubanos lucharon contra el fantasma del stalinismo y el realismo socialista.

La década del setenta en Cuba ha sido reconocida por los estudiosos del tema como el período más difícil para la cultura cubana con sus efectos devastadores en el cine, independientemente de la resistencia ejercida por el ICAIC para que las nefastas influencias del realismo socialista no penetraran totalmente en el ICAIC y terminaran por aniquilar el espíritu transgresor que caracterizó la cinematografía cubana en los sesenta, pese a las censuras de *PM* y *El huésped*.

No puede realizarse una valoración rigurosa de ese primer quinquenio sin mencionar un hecho político que tuvo efectos devastadores para la

cultura y el cine cubano en general: el Congreso de Educación y Cultura celebrado en 1971, cuando el país comenzaba su proceso de institucionalización política y administrativa.

No existía Ministerio de Cultura sino un Consejo Nacional de Cultura dirigido y controlado por ex militares vinculados al proceso revolucionario sin experiencia alguna en el ámbito cultural, con posiciones dogmáticas que hicieron un daño enorme a la creación artística del país. Desde su fundación en 1959 el ICAIC funcionaba de manera autónoma, pero desde 1976 a la actualidad ha estado subordinado al Ministerio de Cultura.

La generalidad de los críticos e historiadores del cine cubano han reconocido el efecto dañino que tuvieron los acuerdos derivados de ese histórico congreso, como el reclamo con pretensiones propagandísticas ajenas al arte de incrementar la realización de filmes de corte histórico en el cine cubano, estrategia que también respondía a fines didácticos.

Era un fenómeno similar a la proliferación de filmes históricos sobre la II Guerra Mundial en el cine checoslovaco anterior a la Nueva Ola, salvando las distancias entre ambas cinematografías y contextos. La calidad estética que poseen los únicos tres filmes checoslovacos sobre el tema del Holocausto estudiados en el capítulo anterior constituye una excepción digna de admirar. Nada es absoluto en esta vida y mucho menos en el terreno del arte, pues dentro del realismo socialista también se han producido obras de arte reconocidas internacionalmente.

El Congreso de Educación y Cultura en Cuba constituye una prolongación del debate cultural suscitado anteriormente por el encuentro de Fidel Castro con los intelectuales en 1961, pero a diferencia de la etapa inicial donde se desconocía el rumbo que tomaría el proceso revolucionario el Congreso de 1971 fue realizado en un momento donde resultaba evidente que el stalinismo y sus expresiones más dogmáticas amenazaban la vida cultural de la isla.

Salvando las innegables diferencias contextuales el Congreso celebrado en Cuba resulta comparable con la Conferencia sobre el cine checo y eslovaco celebrada en Banská Bystrica en 1959, cuando se intentaron imponer las directrices emanadas desde Moscú a través de la imposición del realismo socialista en la industria del cine.

La imposición de la tendencia histórica en el cine cubano de los setenta con fines ideológicos y didácticos ha sido un signo de la nefasta influencia y penetración del realismo socialista en el ICAIC con un saldo negativo para la calidad e identidad del cine cubano, debido a la lamentable proliferación de filmes aburridos y planos que han quedado en el olvido del espectador cubano.

Soy del criterio que fue el período donde más se entronizó ese nefasto canon en el cine cubano, teniendo en cuenta que muy pocos filmes abordaron las problemáticas de la realidad social inmediata, a excepción de los filmes *Un día de noviembre* (1971), de Humberto Solás, *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez y casi al concluir la década *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega.

Ésta última cinta constituye un preámbulo de los cánones estéticos presentes en el cine cubano en la década del ochenta marcados por el populismo y la errónea concepción de que la mejor manera de influir y comunicarse con el espectador cubano se encontraba en realizar filmes sin ninguna complejidad formal y vocación experimental alguna.

De las tres obras mencionadas *Un día de noviembre* corrió la peor suerte dado que su estreno fue postergado durante seis años, como sucedió con el filme checoslovaco *Alondras en el alambre* (1969), de Jiri Menzel, cuya exhibición fue postergada hasta 1990.

Este filme aborda las problemáticas existenciales de Esteban, un individuo que enfrenta una enfermedad mortal que le impide asistir a la

Zafra de los Diez millones y durante esa etapa conoce a una mujer que le devuelve la confianza y el sentido de la vida.

Para el lector checo que no conoce muchos aspectos sobre el pasado de Cuba La Zafra de los diez millones fue un reclamo popular que hizo Fidel Castro ante la presión que tenía con la antigua URSS de entregar esa cantidad exuberante de azúcar, teniendo en cuenta que históricamente el azúcar ha sido el rublo económico principal de la Economía cubana hasta la llegada de los noventa.

Con tal de entregar la referida cifra el gobierno convocó a través de los típicos métodos propandísticos y populistas a todo el pueblo incluyendo hasta artistas e intelectuales no acostumbrados a oficios tan duros a cortar caña de azúcar. El desenlace fue desastroso al no cumplirse los diez millones de toneladas de azúcar y el propio Fidel Castro tuvo que reconocer públicamente el fracaso de la célebre zafra de los diez millones. En aquel momento nadie tenía el valor de contradecir el líder cubano de la naturaleza utópica y descabellada de su proyecto. Como la parábola del rey desnudo nadie se se atrevía a contradecirlo.

Ningún cineasta se atrevió a satirizar en ese momento el irrealizable proyecto de Castro. El panorama social cubano era oscuro, donde se reprimían derechos humanos fundamentales como la sexualidad y las creencias religiosas. Éste fue el contexto donde se expulsaron muchos artistas homosexuales del ámbito cultural y académico cubano durante el llamado proceso de parametración, por considerarlos contrarios a la moral socialista y revolucionaria.

Un desgarrador mejor testimonio de esos difíciles años se encuentra latente en la novela autobiográfica *Antes que anochezca* (1990), del escritor cubano Reinaldo Arenas, quien sufrió la represión y censura en Cuba por su conducta homosexual y posición ideológica de su obra por lo cual tuvo

que abandonar el país rumbo a EE.UU a través del éxodo del Mariel en 1980.

La referida obra publicada con carácter póstumo en EE.UU fue trasladada al cine por el cineasta norteamericano Julian Schnabel en el 2000 con el mismo título y protagonizada por el actor español Javier Bardem. El filme constituyó todo un éxito y fue nominado al premio Oscar ese año. En Cuba Reinaldo Arenas continúa siendo un mito bastante ignorado entre la intelectualidad cubana, más bien existe un olvido en torno a su figura y obra, en cambio fuera de la isla su obra y atormentada existencia es estudiada en el ámbito académico.

En mi vida como investigador vinculado a sectores académicos en EE.UU he presenciado cómo lo relacionado con los textos literarios de Arenas y su trágica existencia tanto en Cuba como en EE.UU ha sido estudiada por prestigiosos profesores de reconocidas universidades de EE.UU interesados en continuar explorando la apasionante vida de este gran escritor, quien solamente publicó un libro en la isla, *Celestino antes del Alba*, obra por la cual recibió un premio por parte de Casa de las Américas en 1968. Sus obras posteriores fueron publicadas en el extranjero gracias al apoyo recibido por sus dos amigos y artistas franceses, quienes se las arreglaron para sacarla clandestinamente del país.

En el 2010 la cineasta cubana Rebeca Chávez, antigua colaboradora del documentalista Santiago Alvarez, adepta al oficialismo tuvo la osadía de mostrar imágenes inéditas del juicio que le hicieron al poeta Heberto Padilla en la UNEAC en 1970 en su documental *Luneta No. 1*, obra poco divulgada en Cuba e inédita en los medios oficiales.

La historia de Padilla es bastante similar a la de su coterráneo Arenas, quien fue detenido en Cuba por la Seguridad del Estado tras la publicación de su libro *Fuera del juego*, obra que había sido premiada anteriormente

en Cuba por Casa de las Américas y considerada en ese momento subversiva.

El escritor fue liberado gracias a una fuerte campaña internacional desatada en medios internacionales por notables intelectuales de la época como Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, entre otros. Con el famoso caso Padilla se había reproducido en Cuba un acontecimiento similar a las purgas stalinistas donde las víctimas, figuras de la política, militares y hasta intelectuales terminaban asumiendo la culpabilidad ante la tortura y la presión psicológica a que eran sometidos por los Servicios Secretos.

El notable caso del escritor Heberto Padilla posee similitudes con el juicio manipulado que fue objeto el político comunista checoslovaco Rudolf Slanski en la década del cincuenta, en el apogeo de las purgas stalinistas. Afortunadamente el escritor cubano no fue ejecutado como ocurrió con el político checoslovaco pero tuvo que enfrentar represiones psicológicas propias del stalinismo y el totalitarismo contrarias al estado de derecho en cualquier país del mundo.

En el juicio a que fue sometido en la UNEAC en 1971 no sólo se retrató de sus posiciones ideológicas autoculpanándose por su postura contraria a la Revolución, sino que delató de manera pública hasta su propia esposa Belkis Cuza Malé. Para un intelectual exiliado en EE.UU como Noberto Fuentes aquel acto resultaba vergonoso.

De esta manera Padilla enviaba un mensaje a la intelectualidad de los países democráticos sobre las verdaderas razones de su proceder ante la presión a que fue sometido, quienes experiencias anteriores en los países comunistas del bloque del Este.⁵⁸

⁵⁸ Quien desee profundizar en este lamentable hecho vinculado al período más represivo en la historia de la intelectualidad cubana véase el excelente libro *El 71: anatomía de una crisis*, del escritor Jorge Fonet, hijo del escritor Ambrosio Fonet, creador del término de *Quinquenio gris* para caracterizar la compleja atmósfera intelectual de esa etapa. Es la primera obra publicada en Cuba de corte académico donde se analiza con rigor

Nicolás Guillén Landrián, entre el mito y el olvido

Un cineasta que fue objeto de censura y represión en Cuba durante esa década fue el documentalista Nicolás Guillén Landrián, reconocido como uno de los renovadores del documental cubano, realizador de obras tan experimentales como *Ociel del Toa* (1965), *Coffea Arábiga* (1968) y *Taller de Línea y 18* (1971), heredero indiscutible en el plano estético del documentalista Santiago Álvarez.

En cada obra suya se aprecia la huella insoslayable de Santiago, desde su irreverente manera de editar y en las concepciones del montaje. Su vocación renovadora y experimental del lenguaje audiovisual y sus críticas a los problemas de la sociedad cubana en aquel complejo contexto entre finales de los sesenta y principios de los setenta fueron mal interpretados e imperdonables en medio del sombrío panorama del Quinquenio gris, aunque haya sido el ICAIC la institución menos afectada por las deformaciones de una política cultural errónea.

En el 2000 el joven cineasta Manuel Zayas, egresado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños ubicada en La Habana cometió la herejía de seleccionar como tesis de graduación la realización de un documental sobre Guillén Landrián cuando aún vivía el documentalista.

Café con leche posee una estructura formal heredera de la estética de Guillén Landrián, cuya novedad fundamental estriba en la correcta y equilibrada yuxtaposición entre las imágenes de archivo provenientes de la filmografía de Guillén Landrián, y los parlamentos extraídos de la entrevista que le concedió el cineasta a Manuel Zayas durante su exilio en Miami, desgarradores frases que constituyen el testimonio más veraz sobre los problemas que enfrentó el cineasta para realizar su obra en Cuba.

En el plano formal el documental deviene un impactante collage a través del cual Zayas nos conduce por la obra de Guillén Landrián desde una perspectiva cronológica rigurosa, al apelar a una estructura narrativa bastante usual en el cine documental con el uso de la voz en off del propio Landrián como narrador de su tormentosa existencia en la isla.

El iconoclasta Guillén Landrián emigró a EE.UU en 1989 para radicarse en Miami. Su último documental rodado en el exilio se titula *Inside Downtown* (2001), referenciado en *Café con leche*.

Los detalles formales y estéticos que permitieron a su realizador romper las respectivas fronteras geográficas para rodar este documental desde la isla sin poder viajar a Miami fueron los siguientes: al no poder viajar a Miami para entrevistar personalmente a Guillén Landrián tuvo que recurrir a la colaboración del periodista radicado en Miami Alejandro Ríos y la norteamericana Lara Petusky. Ambas figuras le hicieron llegar a Landrián el cuestionario elaborado por Zayas y con una cámara filmaron sus respuestas, aunque desde Cuba Zayas se las había ingeniado para sostener vía correo electrónico correspondencia con el irreverente documentalista antes de su muerte.

Con la entrada de los ochenta el país transitaba a un periodo donde el dogmatismo y la censura comenzaban lentamente a flexibilarse. A partir de 1980, tras la polémica suscitada por el rodaje del filme *Cecilia*, de Humberto Solás, basada en la novela de Cirilo Villaverde, el ICAIC comenzó a ser presidido por el cineasta Julio García Espinosa, menos ortodoxo en términos ideológicos que su predecesor Alfredo Guevara, pero representante de la línea oficial.

Este fue el contexto en el cual se produjeron la mayor cantidad de filmes cubanos, pero en su gran mayoría no se despojaban de determinadas influencias del realismo socialista por su retórica política y superficialidad

en la crítica a la realidad cubana y las deformaciones inherentes a la construcción del socialismo desde el modelo soviético.

Se produjeron filmes triviales que centraban su atención en aspectos de la vida cotidiana y domestica donde se apreciaba la ausencia de la complejidad conceptual que había caracterizado a filmes como *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo*, *La muerte de un burócrata*, entre otras.

La primera víctima de ese periodo fue el filme *Techo de vidrio* (1981), del cineasta Sergio Giral, quien abandonó el país en la década del noventa. Ha sido el cineasta en Cuba que en un contexto todavía complejo donde se percibía aún la sombra del Quinquenio gris debido al dogmatismo y la censura existente se caracterizó por abordar en su filmografía aspectos tan controversiales como la marginalidad, el racismo, hasta atreverse a tratar en la citada cinta un tema que ningún cineasta se había atrevido a abordar: la corrupción de los dirigentes que tras su status dentro del ámbito empresarial y adhesión ideológica abusaban del poder, desviaban recursos refugiándose en el rostro de la simulación, de la vida en la mentira, como expresara Václav Havel en su referida obra.

Su corta filmografía en Cuba está conformada por títulos como *El otro Francisco* (1974), basada en la obra homónima de Anselmo Suarez y Romero, *Rancheador* (1976), inspirada en el *Diario de un rancheador*, de Cirilo Villaverde, *Maluala* (1979), *Techo de vidrio* (1981), *Placido* (1986) y *María Antonia* (1992), su última obra en Cuba.

El filme tuvo que esperar seis años para ser estrenado, aunque no posee grandes valores estéticos se asemeja bastante a algunos filmes checoslovacos de mediados de los ochenta como *Mi dulce pueblito*, de

Menzel, obra que de manera discreta alude a la corrupción imperante en el ámbito empresarial socialista checoslovaco.

Cuando vemos los personajes de los funcionarios y burócratas que nos muestran los filmes cubanos de esa década nos da la impresión que la sociedad cubana había copiado tanto la dinámica social de los extintos regímenes comunistas de Europa Oriental que había amenazado su propia identidad, aunque la cultura cubana aún en ese difícil escenario ejerció resistencia a la soviétización de la sociedad.

Cuba jamás ha podido ignorar las imborrables huellas de la cultura norteamericana tras una centuria de pasado republicano y democrático, mucho menos nuestras raíces hispánicas fusionadas con los aportes africanos.

Alicia en el pueblo de las Maravillas: una metáfora sobre nuestra realidad que no ha envejecido

Alicia en el pueblo de las Maravillas ha sido junto al documental *PM* el filme cubano que más polémicas y tensiones ha generado al constituir una sátira y caricatura extraordinaria del comunismo en Cuba y sus efectos devastadores para la sociedad cubana, al ser un espejo crítico de la implantación en Cuba de ese nefasto modelo soviético. Continuada del enfoque satírico y metafórico de filmes checoslovacos como *Alondras en el alambre*, de Menzel, y *¡Al fuego, bomberos!*, de Milos Forman, analizadas anteriormente, cuyas influencias son perceptibles para un estudioso del tema.⁵⁹

⁵⁹ Sobre las polémicas desatadas por el filme *Alicia en el pueblo de las Maravillas* se han publicado disímiles entrevistas y artículos en diversos medios, desde aquel medular texto aparecido en el no. 140 de la revista Cine cubano de 1998, hasta las más recientes entrevistas realizadas al cineasta Manuel Pérez, uno de los cineastas cuya voluntad y honestidad intelectual garantizó la continuidad del ICAIC en un escenario tan tenso como el de inicios de los noventa, ante los intentos de funcionarios como Carlos Aldana de desintegrarlo y

Realizada por el cineasta Daniel Díaz Torres, coautor del guión junto al controvertido escritor y cineasta Eduardo del Llano y la colaboración del grupo teatral *Nos y otros*, en un contexto donde los aires de la Perestroika y la Glasnost soviética eran latentes en la sociedad cubana.

Desde esa perspectiva la idea del filme estuvo estimulada por el denominado “Proceso de Rectificación de errores y tendencias negativas, estrategia reformista equivalente a la Perestroika soviética, diseñada por la cúpula política en Cuba que prevía el derrumbe del sistema soviético y sus inevitables efectos en Cuba.

Los objetivos de este fracasado proceso se pueden sintetizar de la siguiente manera: corregir las deformaciones estructurales del socialismo cubano al estilo soviético y checoslovaco, desde el excesivo aparato burocrático, la centralización del modelo político y económico a través del cual las decisiones emanaban desde arriba con total ausencia de democracia y participación de la clase obrera.

En el plano cultural y periodístico se proponía facilitar una modesta apertura y flexibilización de la censura, a través de una aparente libertad de expresión. *Alicia en el pueblo de Maravillas* es un filme que sin pretender cuestionar directamente el sistema lo criticaba abiertamente, algo análogo a lo experimentado por la sociedad checoslovaca durante la Nueva Ola y posteriormente a fines de los ochenta.

Resulta sugerente que cuando Gorbachov visitó Cuba en 1986, con el fin de sugerir a Castro que aplicara reformas estructurales a su modelo, el líder cubano se negó rotundamente de aplicar una política similar en la

anexarlo al ICRT. Por tales razones recomiendo las siguientes entrevistas concedidas por Manuel Pérez: la primera realizada por el guionista Arturo Arango para La Gaceta de Cuba en su no. 5, septiembre-octubre de 1997, la segunda por Ambrosio Fonet en el 2010 y dividida en dos partes para la revista Cine cubano en sus números 176 y 177-178, y la más reciente por el cineasta Arturo Sotto para La Gaceta de Cuba en su no. 5, septiembre-octubre del 2018.

isla caribeña, dada su obsesión de mantener en Cuba la hegemonía de una ideología y de un partido insostenible que fracasó con la caída estrepitosa del Muro de Berlín en 1989, aunque el referido Socialismo fue un espejismo efímero condenado desde sus inicios y machado con sangre por Stalin.

Visto a la luz del contexto actual, obras como *Alicia en el pueblo de Maravillas* y *Memorias del subdesarrollo* no han envejecido aún, al ofrecer las claves necesarias para comprender aún más los errores, contradicciones y conflictos del Socialismo estatista, reafirmando lo expuesto por Titon en una entrevista que aparece registrada en el documental *Titon, de la Habana a Guantanamera* (2010), de la actriz devenida realizadora Mirta Ibarra: “El guión del socialismo es hermoso, pero la puesta en escena es un desastre.”⁶⁰

El principal aporte de *Alicia en el pueblo de Maravillas* radica en haber iniciado una tendencia crítica en el cine cubano latente aún en la actualidad, tras largos años de ausencia de un pensamiento crítico sobre nuestra sociedad en las dos décadas precedentes. Lamentablemente el filme fue víctima de las circunstancias e incomprensiones del contexto, de radicalismos y erróneas lecturas procedentes de figuras ajenas al medio cinematográfico que vieron en el filme la oportunidad para atacar al ICAIC aflorando una vez grandes tensiones en el campo cultural e ideológico.

Una vez más, asistimos a las mismas pugnas por el poder institucional que acompañaron los sucesos en torno a la exhibición del documental *PM* (1961), de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante.

Los sectores que arremetieron contra el filme son los mismos que en los últimos años han intentado ralentizar el anhelado cambio de mentalidades que implica reformar y democratizar el Socialismo cubano, única alternativa para evitar su inevitable colapso si no llegan a corregirse

⁶⁰ Véase el documental *Titon, de la Habana a Guantanamera* realizado por Mirta Ibarra en el 2010

definitivamente las formulas fracasadas que condujeron a la antigua Unión Soviética y sus satélites de Europa del Este a su extinción.

La principal analogía existente entre el filme checoslovaco *Alondras en el alambre* y el filme cubano radica en que el primero narra la historia de un grupo de prisioneros que habían cometido errores en sus funciones dentro de la nomenclatura comunista o habían disintido del sistema, motivo por el que fueron sometidos a trabajo forzado en una industria de reciclaje de materia prima con el fin de reeducarlos en los principios socialistas y el filme cubano relata la historia de una joven instructora de teatro que es enviada a un pueblo donde también son confinados los funcionarios tronados por sus actitudes y deformaciones ideológicas.

En ese sentido el pueblo de Maravillas deviene una metáfora del desastre en que se había convertido ese modelo de Socialismo caracterizado por la ineficacia económica, la simulación, la corrupción imperante, la demagogia, el robo extendido como una práctica legitimada por la sociedad, aspecto tratado magistralmente en *¡ Al fuego, bomberos!*, de Milos Forman.

Entre *Alicia en el pueblo de Maravillas* y el filme checoslovaco existe una estrecha y evidente conexión intertextual entre la escena del robo de la comida en la fiesta organizada por los bomberos y aquella escena del filme cubano donde se relatan las causas por las cuales el personaje de Candido, chofer de una empresa gastronómica había sido confinado en ese fantasmagórico poblado de Maravillas, al desviar su camión ante el asedio de una prostituta que lo induce a realizar una fiesta donde finalmente irrumpe la policía ante el robo y el escandalo imperante.

Aunque haya marcadas diferencias entre los códigos humorísticos checoslovacos y cubanos, ambas historias pueden ser interpretadas por un espectador capaz de comparar dos sociedades que enfrentaron

problemas similares al adoptar una ideología desfuncional con sus respectivas deformaciones sociales.

En relación a la práctica del robo en Cuba éste es satirizado a niveles extremos en el filme cubano, signo de cuánto se ha arraigado en la sociedad cubana dicho mal. Una escena inolvidable para el espectador cubano es aquella donde Alicia acude a una pizzería donde los cubiertos se encuentran amarrados con cadenas con tal de que no sean robados, pero la metáfora más grande e ingeniosa en este filme se focaliza en la imagen del sanatorio del poblado de Maravillas, donde se suponen que todos los ex funcionarios tronados debían curarse.

La historia de Pérez, el subdirector de la empresa es representativa de determinados males sociales arraigados en la sociedad cubana, me refiero a los anónimos y los globos inflados, es decir, la alteración de cifras y resultados que tenían como objetivo cumplir los absurdos planes de las empresas.

En otra escena, el periodista Serafín, novio de Alicia, es confinado también en el sanatorio por realizar un reportaje sobre la historia de Candido, quien también había sido enviado al sanatorio y convocado por el director del sanatorio para mostrales fotos comprometedoras de su vida personal.

La escena donde el director del sanatorio muestra las referidas fotos a Serafín alude a una práctica muy frecuente utilizada por el Partido Comunista en Cuba cuando la intimidad de los miembros del Partido era vigilada por cuestiones morales sustentadas en los dogmas aberrantes de la moral comunista.

Estas prácticas aberrantes herederas del stalinismo penetraron en Cuba debido a la existencia en la nación cubana de figuras políticas que simpatizaban con esas absurdas ideas que tanto daño produjeron en Cuba. Algunas de estas prácticas como los anónimos hacia cualquier

directivo del sector empresarial se mantienen vigentes en la actualidad, sin la misma legitimidad que tuvo en el pasado.

En síntesis, el gran mérito de Daniel Díaz Torres es haber cronstruido una representación convincente y realista de una sociedad que no ha podido extirpar las raíces estructurales de sus principales males porque su esencia es sistémica. Se cumplen una vez más las ideas de filósofos como Milovan Djilas en su obra *La nueva Clase* y Eudocio Ravines en *La gran estafa*, entre otros que han podido analizar con rigor sociológico las sociedades comunistas.

Alicia en el pueblo de Maravillas es el reflejo veraz de una sociedad que se había convertido en una enorme burbuja que podía derrumbarse en cualquier momento y si aún no se ha desmoronado es porque se han perpetuado estos males, porque se ha combatido la superficie pero no se ha encaminado a una impostergable transición política social como única solución posible.

Cuando se estrenó el filme, la gran expectativa de los millones de cubanos que asistieron masivamente al cine no sólo fue ver a través de imágenes fímicas un espejo de sus miserables vidas, sino reflexionar sobre su futuro ante la incertidumbre y el desgaste social.

Al igual que otros éxodos migratorios, la crisis de los balseros que se desató a mediados de los noventa fue la respuesta a la acumulación de estos problemas. Cuba es una bomba de tiempo.

En ese sentido *Alicia en el pueblo de Maravillas* es el reflejo del fracaso de un modelo de socialismo que en su búsqueda de la homogeneidad social terminó construyudendo una sociedad más desigual que el mismo capitalismo, al gestarse una burocracia privilegiada cuyos beneficios varían en dependencia del status del burócrata en la estructura del poder.

Aunque el filme definitivamente fue exhibido durante una semana en los cines de la capital y en las provincias, las condiciones de exhibición fueron vergonzosas y disparatas, al gestarse un espectáculo absurdo, precedido por una férrea campaña hostil al filme en los medios de prensa alentada por el Partido Comunista con el fin de predisponer las reacciones de la sociedad durante su estreno. Ha sido el acto de manipulación de masas más patético posterior a los sucesos de los actos de repudio del Mariel en 1980.

Sucedió que se convocó para acompañar como vigilante ideológico a la exhibición del filme a miembros del Partido y la Seguridad del Estado. Los cines se habían convertido en un verdadero circo donde la paranoia imperaba con total impunidad, a la espera de la reacción del ciudadano cubano que intentara disentir del sistema para reprimirlo inmediatamente.

En mi investigación sobre el cine checoslovaco durante La Nueva Ola he descubierto que durante el estreno del filme *¡Al fuego, bomberos!* en 1967, se produjo una experiencia similar de manipulación de la exhibición por las autoridades comunistas para dar la apariencia de que no existía censura, teniendo en cuenta el relajamiento temporal de la censura.

Estoy convencido que los representantes de la ortodoxia comunista más radical en Cuba conocían del referido antecedente en Checoslovaquia y decidieron aplicarlo en nuestro país. Veamos a continuación la narración de la investigadora Cristina Gomez Lucas sobre la censura en Checoslovaquia:

“ En aquellos tiempos, la censura estaba algo más relajada y no quedaba demasiado bien que la Administración prohibiera completamente una película. Lo que hacían si no les gustaba un film y no querían que se distribuyera era hacer un estreno con gente del Partido incluida y al término de la película algún `compinchado´ con el Partido comenzaba a quejarse de la mala imagen que la película daba del régimen comunista.

Muchas veces el resto de la audiencia acababa por unirse y las autoridades argumentaban que a la gente no le gustaba el film y sencillamente por eso se prohibía.

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

Después de la proyección una persona (miembro del Partido) comenzó a decir que aquella no era la imagen real de su honesta brigada de bomberos y que Miloš Forman se estaba riendo de ellos. El resto de los presentes asintió: “Sí, el camarada tiene razón”. Sin embargo, uno de los asistentes dijo de repente que el film era real y divertido. Éste explicó que a veces ocurrían cosas así y comentó alguna anécdota que había sucedido en el pasado sobre algún fracaso de los bomberos. El público empezó a darle la razón y a opinar favorablemente sobre la película. Las autoridades se sorprendieron, no habían tenido en cuenta algo importante: los bomberos (presentes también como espectadores) no veían en la pantalla un retrato de sí mismos sino a unos grandes actores. Esto les entusiasmaba y por ello se lanzaron a defender el film. ⁶¹

Resulta necesario compartir con el lector checo algunos detalles anecdóticos sobre las abursurdas condiciones en que fue exhibida la cinta cubana *Alicia en el pueblo de Maravillas* narrados por el cineasta cubano Manuel Pérez, uno de los cineastas que mayor participación tuvo en los debates suscitados por el filme, quien criticó junto a otros cineastas honestos tan burda manipulación. La analogía con la experiencia checoslovaca es evidente:

⁶¹ Véase Cristina Gomez Lucas, Ob, Cit, pp. 136

“Yo fui con mi esposa por algunos de los cines de La Habana donde se exhibía, porque quería ver lo que estaba pasando. Llegamos al cine Embassador y nos encontramos con una cola esencialmente de hombres, muy pocas mujeres, esperando para entrar a la siguiente función, porque la sala estaba llena. Había una situación especial en los cines, en cada uno se había instalado como un puesto de mando. Fui hacia la puerta de entrada, ya que tenía un pase histórico, y me encuentro con una portera, que no era la habitual, que me informa: No pase, ese vale no vale hoy. Le respondo que no pretendía sentarme a ver la película, que sólo quería pasar a la sala y ver la reacción del público. En relación con el público, yo le puedo decir lo que ellos piensan, la película no le gusta a nadie. Mi esposa no se pudo controlar y le dice que eso no es verdad. La mujer se levanta y le responde: ¿Usted me está llamando mentirosa? ⁶²

El cineasta abandonó el cine junto a su esposa con la frustración de presenciar un acto cínico y manipulador relación a un filme trascendental en la historia del cine cubano, considerado el mejor retrato del fracaso del socialismo cubano. Al igual que la película de Forman integró la lista de filmes prohibidos para siempre en Checoslovaquia mientras existió el comunismo, *Alicia en el pueblo de Maravillas* jamás se ha exhibido de manera pública en Cuba.

Varias generaciones de cubanos la desconoce, salvo los estudiosos del tema y algún otro curioso que busca la cinta en los bancos clandestinos que proliferan en la isla en formato digital. Resulta contradictorio que después de tantos debates estimulados por el Ministerio de Cultura y el ICAIC el filme no se haya vuelto a exhibir, ¿ acaso le temen a la actualidad de un filme que no ha envejecido, que no ha perdido su vitalidad y frescura?

⁶² Contextos históricos y polémicas culturales en el cine de la Revolución, entrevista a Manuel Pérez(segunda y última parte), revista cine cubano, no. 177-178, La Habana, pp. 18

Es evidente, porque muchos de los males sociales representados en ese filme continúan latentes, porque Cuba permanece detenida en el tiempo, porque sus líderes continúan aferrados a un sistema político que fracasó, a una utopía que se extinguió en 1989, y que hoy no es alternativa para sociedad alguna. El filme fue premiado en un festival de cine en Alemania poco después de la caída del Muro de Berlín, lo cual molestó también a los sectores hostiles al filme al interpretar el premio como un mecanismo de propaganda del imperialismo occidental.

Han transcurrido casi veinte años del estreno del filme y la caída del Muro de Berlín y aún el socialismo cubano continúa repitiendo similares errores, aunque la propaganda oficial reitere hasta la saciedad la búsqueda de un socialismo próspero y sustentable. A mi juicio, son muchas las deformaciones estructurales que impiden alcanzar la mesiánica quimera, por muy bella que parezca ser la utopía, su costo social y político resulta insostenible para el sufrido pueblo cubano.

El mismo cineasta Manuel Pérez, adepto al sistema reconoció que “la Revolución no se puede seguir defendiendo en el siglo XXI como lo hizo en los años sesenta o setenta del siglo pasado, ni siquiera en los años inmediatos a la desaparición de la Unión Soviética y el campo socialista en la década del noventa. Aquellos procedimientos, necesarios para contrarrestar, responder y sobrevivir, hoy en día pueden provocar reacciones mucho más dañinas que los efectos secundarios a que estábamos expuestos cuando éramos más jóvenes como personas y sociedad. Si hoy lo usamos innecesariamente o en sobredosis pueden llegar a ser nefastos. Por momentos siento que se ha creado una dependencia en su uso como reacción defensiva, sin tener en cuenta que las dosis que ayer nos salvó, hoy o mañana nos puede matar.”⁶³

⁶³ Véase Manuel Pérez, las tensiones de la pelota II, entrevista realizada por Arturo Sotto para La Gaceta de Cuba en su no. 5, septiembre-octubre del 2018, pp. 49

Los noventa fue la década donde se rodó el trascendente filme *Fresa y chocolate* (1993), por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, basado en el cuento *El lobo, el bosque y el Hombre Nuevo*, de Senel Paz, texto literario que había circulado en Cuba de manera clandestina, y que narra la amistad entre Diego y David, un homosexual y un joven militante comunista. Ha sido el filme cubano de mayor impacto a nivel internacional al abogar por la tolerancia y el respeto a todas formas de diversidad social en la sociedad cubana, gesto bastante osado para una sociedad autoritaria como la cubana.

Alea posee el mérito de haber sido el primer cubano en abordar la discriminación hacia los homosexuales en las décadas precedentes. Por sus incuestionables valores culturales fue nominada al Premio Oscar a la mejor película extranjera en 1994. Hay un aspecto poco conocido en relación a las relaciones dialógicas e intertextuales que se derivan de este filme, me refiero al diálogo sostenido con el documental *Conducta impropia* (1983), de los realizadores Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal.

El primero fue el famoso fotógrafo español que residió en Cuba a inicios de los sesenta, hijo del escritor español exiliado en Cuba tras la Guerra civil española Herminio Almendros, quien tuvo referencia vivencial del confinamiento de los homosexuales e intelectuales en la UMAP (Unidades militares de Producción) entre 1960 y 1964, consideradas campos de trabajo forzados criticados por el escritor en ese entonces deslumbrado con la Revolución cubana Jean Paul Sartre.

En el caso del segundo fue uno de los realizadores del documental *PM*. *Conducta impropia* es una desgarradora denuncia hacia la discriminación y encarcelación de los homosexuales en la UMAP a partir de sus conmovedores testimonios, entre los que encuentran los del propio Reinaldo Arenas, Heberto Padilla y Guillermo Cabrera Infante. Aunque en

el plano estético posee grandes limitaciones, por su carácter retórico y panfletario.

En Cuba jamás ha sido exhibida. Almendros y Alea sostuvieron una intensa polémica durante la exhibición del documental en EE.UU, publicada en la revista *The Village Voice*. Siendo Alea un cineasta identificado con el socialismo en Cuba era lógico que argumentara que este problema era parte del pasado e intentara minimizarlo.

Su incoformidad con el documental fue de tal magnitud que Alea rompió su amistad con el fotógrafo español después de ver *Conducta impropia*. Lamentablemente Almendros nunca llegó a visionar *Fresa y chocolate* porque murió en 1992, cuando se estaba rodando la película. Aunque Alea tuvo la honestidad intelectual de reconocer en una ocasión que *Fresa y chocolate* era una respuesta a *Conducta impropia*.

Desde el prima de Tomás Guierrez Alea *Conducta impropia* es un documental manipulador con verdades a media. Según el propio Alea: “ Para mí, es todo lo que pudiera pensarse que hace el realismo socialista, pero al revés, en otras palabras, una manipulación de la realidad al servicio de la propaganda política. O para decirlo de otro modo, una película con verdades a medias que inevitablemente cuenta la mitad equivocada. «Entonces, tratándose la película del tema de un homosexual en Cuba, pues inevitablemente tenía que asociarla con lo que había hecho Néstor; de modo que sí, de alguna manera *Fresa y chocolate* es una respuesta a *Conducta impropia*». ⁶⁴

El último filme rodado en Cuba por Alea es *Guantanamera*, producida en 1995, en medio del Periodo Especial, la crisis económica más grande experimentada en Cuba en esos años, obra que no sólo constituye un fiel testimonio de un período crítico para a la sociedad cubana desde los

⁶⁴ Michael Chanan. Titón y lo intertextual, revista Temas, no. 27, 2001, pp. 5

códigos de la sátira y la comedia, sino que deviene un homenaje al filme suyo *La muerte de un burócrata* (1967), al retomar el tema de la burocracia y la muerte como metáfora. *Guantanamera* no fue censurada como *Alicia en el pueblo de Maravillas*.

Sin embargo, fue abiertamente criticada en un evento público por Fidel Castro y no ha sido exhibida jamás en ningún medio oficial. En ese sentido el gran nexo del cine cubano con la cinematografía checa es su capacidad de construir ingeniosas sátiras que constituyen alegorías sutiles del sistema comunista con sus singularidades que marcan la diferencia con otras sociedades.

Un caso bastante notorio de censura abierta en el cine cubano sucedió en esta turbulenta década, precisamente en 1995, durante la filmación del largometraje *Cerrado por reformas*, de Orlando Rojas, suspendida al tercer día de filmación por considerarse una obra contrarrevolucionaria. Según palabras del propio Orlando Rojas: “El rodaje se suspendió por una orden ejecutiva de Alfredo Guevara. Y aunque el guion había sido premiado en 1994 en el festival de La Habana, el mismo que premió al de *Fresa y chocolate* (1994), se le consideró una película muy lúgubre y pesimista.” Por ese motivo el cineasta abandonó el país rumbo a Miami y hasta la fecha no ha producido ninguna obra cinematográfica.⁶⁵

3. 2 El Nuevo milenio: entre el impulso democratizador de las Nuevas Tecnologías y el fantasma de la censura en el audiovisual cubano.

En el nuevo milenio el cine cubano ha experimentado nuevos aires aperturistas en el abordaje de determinados temas que antes se trataban con mucha discreción o no eran abordados, además de la exploración de nuevas fórmulas expresivas y la experimentación con el lenguaje cinematográfico.

⁶⁵ Arturo Arias Polo, Ob, Cit, pp. 10

El referente filmico que marca la nueva etapa para el cine y el audiovisual cubano es el documental *Suite Habana* (2002), de Fernando Pérez, cuyo impacto social en el público cubano en esas circunstancias ha sido notable, al mostrar la realidad cotidiana de Cuba sin eufemismos ni manipulaciones como suelen hacer los medios oficiales de la isla, sino con la honestidad intelectual que implica mostrar el costo social que ha tenido para la sociedad cubana la prolongada crisis económica y social, las penurias y escaseses acumuladas durante años, pero desde una óptica redentora al reconocer la capacidad de soñar del cubano aún en medio de la adversidad.

No se puede valorar con rigor este período sin analizar el impacto social de la Muestra Joven ICAIC en el 2001, espacio audiovisual promovido por el ICAIC ante la creciente demanda de democratizar la producción audiovisual, festival de cine que permitió el acceso a aquellos cineastas jóvenes que no habían podido tener un espacio para producir y exhibir sus obras, caracterizadas por la experimentación del lenguaje audiovisual y una mirada crítica y plural de la sociedad cubana, incluyendo la representación de las problemáticas de las comunidades rurales y urbanas.

La Muestra de cine joven, apoyada inicialmente por Alfredo Guevara y el propio ICAIC, es muestra de las múltiples ventajas que ofrecen las Nuevas tecnologías del audiovisual para el desarrollo del cine y el audiovisual comunitario en Cuba.

Su primer director fue el reconocido cineasta Jorge Luis Sánchez, realizador de cintas como *El Benny*, *Irremediablemente juntos*, *Cuba libre*, formado en los círculos creativos del Movimiento de cine clubes y los Talleres de creación promovidos por el ICAIC durante finales de los ochenta.

Uno de sus incuestionables méritos como cineasta radica en haber abordado temas considerados tabúes durante esos años, como la marginalidad y la adicción a las drogas. No olvidemos sus excelentes documentales *El fanguito*, *No ha sido fácil la herejía*, entre otros.

Si realizamos un balance crítico de más de una década de existencia de la Muestra, hay que reconocer que ha prevalecido entre los jóvenes cineastas la libertad formal en sus diferentes expresiones y variantes estéticas, la experimentación del lenguaje audiovisual y la posibilidad de abordar temáticas silenciadas por los medios oficiales.

Este aspecto devela una forma de censura más sutil, pues el estado cubano siempre ha tratado de silenciar las realidades abordadas por estas obras al reducir su distribución, y de esa manera ejercer un control sobre su impacto social. Durante más dos décadas de existencia del Festival de la Muestra Joven ICAIC varias obras han generado confrontaciones con el poder institucional.

En el 2010, por citar el ejemplo más emblemático el documental *Revolution*, de Maikel Pedrero, sobre la agrupación de rap cubana *Los aldeanos* fue exhibida en el Cine Chaplin al encontrarse en concurso produciéndose un incidente vergonzoso signo la continuidad de la mecanismos represivos en el contexto social cubano, al concurrir en el vestíbulo del emblemático cine la bloguera Yoany Sánchez y su esposo Reinaldo Escobar, considerados por el régimen cubano como desidentes al servicio de EE.UU, cuando realmente son ciudadanos que tienen el derecho de disfrutar del documental como cualquier otro. El efecto fue adverso al producirse enfrentamientos violentos entre agentes de la Seguridad del Estado cubano y participantes de la Muestra.

Uno de los aspectos más nefastos del control totalitario que ha ejercido históricamente los Servicios secretos cubanos sobre el ámbito cultural e intelectual es el miedo a la verdad, a la capacidad crítica de los artistas e

intelectuales cubanos de mostrar una Cuba real. No hay nada más similar a los medios informativos en la antigua Checoslovaquia y el resto de los países de Europa Oriental que el Noticiero Cubano y el periódico Granma, órganos controlados por el aparato del Partido.

Posterior al conflicto suscitado por *Revolution* el realizador Marcel Martín rodó en el 2015 el atrevido documental *El tren de la línea norte* sobre la pobreza existente en Cuba en el territorio de Ciego de Ávila. La obra nunca ha sido exhibida comercialmente en Cuba. Resulta paradójico esta postura ante un documental que había participado en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el de Huelva, España, el Festival Internacional de Cine Pobre en Givara, el Havana Film Festival de New York.

La lista de obras producidas por los cineastas independientes suele ser extensa aunque resulte desconocida por gran parte de la sociedad cubana, por lo cual tal fenómeno cultural recibió el calificativo del crítico e historiador del cine cubano Juan Antonio García Borrero de *cine cubano sumergido*, alternativo, donde figuran obras como *Memorias del desarrollo*, de Miguel Coyula, *Nadie*, también de Coyula sobre el poeta cubano censurado en Cuba Rafael Alcides, *Persona*, de Eliecer Jimenez, *Buscandote Havana* (2006), de Alina Rodríguez, *Zonas de silencio* (2008), del joven realizador cubano Karel Ducasses, sobre el fenómeno de la censura en el ámbito cultural cubano, entre otras.

Para realizar *Buscandote Havana* su realizadora tuvo que enfrentar el peligro y amaneza que implicó la destrucción de su cámara por parte de sujetos adeptos al gobierno, siendo una obra producida por el ISA como ejercicio de tesis de graduación, es decir, con un apoyo institucional. Un documental que constituyó una novedad en la sociedad cubana ha sido *De buzos, leones y tanqueros*, de Aran Vidal, primer abordaje

desprejuiciado sobre la proliferación de mendigos en Cuba que viven de la basura, con sus dosis de humor y sarcasmo.

Por vez primera el espectador cubano podía visibilizar una problemática silenciada por un discurso político retórico al promover la apariencia de una sociedad donde el discurso oficial siempre ha promovido una igualdad irreal. Por tanto, cuando visionamos documentales como *El tren de la línea norte*, *Buscando Havana* y *De buzos, leones y tanqueros* nos enfrentamos a la Cuba real, cuyas condiciones de existencia suelen ser similares a cualquier país tercermundista.

Unos de los pocos largometrajes que ha podido producir un joven realizador gracias al patrocinio internacional es *La obra del siglo* (2016), de Carlos Machado Quintela, desde su perspectiva minimalista habitual⁶⁶, sobre el impacto social que tuvo la interrupción de la construcción de la CEM (Central Nuclear de Juraguá), en Cienfuegos, la euforia y la épica que representó ese momento histórico, las expectativas de sus pobladores, en el contexto del colapso de la Unión Soviética con la respectiva paralización de la obra, al mostrar una realidad decadente marcada por la desesperanza y el incremento de la marginalidad.

La cinta muestra una familia atomizada y hasta disfuncional, donde se perciben grandes conflictos intergeneracionales, desde un discurso estético que apela al lenguaje documental, a través del profundo contraste entre las imágenes de archivo de aquella época con el blanco y negro de nuestra

⁶⁶ Es una tendencia palpable en el cine cubano en los últimos años, cuyos exponentes principales suelen ser Carlos Machado Quintela y Carlos Lechuga, definida por filmes que aspiran a emocionar, excitar, conmover, pero de una manera alternativa: aquella de la expresión por vía de la contención, incluso de la no-expresión. Esta carencia de subrayados y de fáciles lecturas, junto a la sensación de presenciar un espacio detenido, congelado, prueba ser frustrante para cierto tipo de espectador: aquel habituado a un cine tradicionalmente narrativo, de normativas más claras, un espectador sin paciencia.

realidad, recurso que remantiza aún más la imagen que el realizador pretendió ofrecer sobre nuestra sociedad.

Hay una tendencia perceptible en el panorama cinematográfico cubano en los últimos diez años que posee una estrecha conexión con los temas abordados por los filmes checos posterior a la transición *Pouta (Andar demasiado rápido)* y *Kolya*: la vigilancia ejercida por los aparatos de Seguridad sobre la sociedad, desde perspectivas estéticas diferentes, tópico analizado anteriormente.

Como autor que ha vivido siempre en Cuba me ha asombrado el paso admirable que han realizado los cineastas cubanos al satirizar o enfocar con sentido dramático los efectos dañinos que ha tenido la excesiva vigilancia ejercida por la Seguridad del Estado cubana en el ámbito cultural y social. Su injerencia en muchas esferas sociales en Cuba ha sido negativa, injustificada, al ejercer el rol de policías ideológicos.

El antecedente cinematográfico que marca discretamente el inicio de dicha tendencia es el corto de ficción *Monte rouge* (2004), dirigido por Eduardo del Llano, escritor y coguionista de *Alicia en el pueblo de Maravillas*, protagonizada por los excelentes actores Luis Alberto García y Néstor Jiménez.

El corto satiriza la labor de esa institución al relatar la visita inesperada que le hacen dos oficiales de la Seguridad del Estado cubano a un supuesto disidente. Ambos funcionarios mientras interrogan a Nicanor, personaje protagónico del resto de los cortos de Eduardo del Llano, le preguntan dónde deseaba que le instalaran los micrófonos utilizados para escuchar las conversaciones privadas de los ciudadanos.

La escena de la instalación de estos dispositivos en el baño ha sido muy sugerente teniendo en cuenta que en el imaginario social de una sociedad

acostumbrada a la paranoia que genera la vigilancia y la delación, ese espacio íntimo de la casa suele ser el único lugar donde el cubano se siente verdaderamente libre de ser espiado.

En ese sentido la obra funciona como una excelente parodia al representar este tema desde sus límites extremos, lo que indudablemente provocó una reflexión en aquellos espectadores que alcanzaron a ver la obra. No olvidemos que *Monte rouge* marcó el inicio de la producción de la serie *Nicanor*, conformada por diversos cortos de ficción que han tenido como protagonista a este personaje simbólico de realidad cubana, producida por Eduardo del Llano y que han circulado de manera clandestina e informal en la nación cubana.

A diferencia del oscuro y sórdido filme checo *Andar demasiado rápido*, según la propia definición de su realizador, Radim Spacey, Carlos Lechuga dirigió el largometraje *Santa y Andres* (2006), sobre la vigilancia y represión ejercida por la Seguridad del Estado hacia los intelectuales cubanos, desde los referidos códigos del minimalismo inspirándose en un personaje real, el escritor cubano residente en Holguín Delfín Pratts, quien había sido amigo del pasado del escritor holguinero Reinaldo Arenas, quien murió de SIDA en New York en 1990, personaje que tuvo un notable protagonismo en su autobiografía *Antes que anochezca*.

El filme provocó fuertes reacciones en las redes sociales y en medios internacionales por la sensibilidad existente sobre el tema en el imaginario social cubano de la isla y la diáspora cubana en EE.UU, y sobre todo, por la injusta censura que fue objeto en la edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de ese año, al no permitírsele concursar. La obra ha circulado de manera informal gracias a los dispositivos tecnológicos USB pero jamás ha sido exhibida en un espacio público.

El principal paralelismo existente entre el filme checo *Andar demasiado rápido* y *Santa y Andrés* estriba en que pese a las diferencias contextuales

entre la Checoslovaquia y Cuba, el ejercicio reiterado de esta forma de vigilancia sobre el ser humano y específicamente sobre escritores e intelectuales provocó un efecto psicológico patológico y adverso en la sociedad, no sólo sobre el sujeto vigilado, sino sobre los mismos que ejercían esta modalidad de espionaje, y también sobre los informantes y colaboradores de esos órganos policiales.

Ambos filmes relatan historias de seres humanos con sentimientos y su lado afectivo, de modo que cuando toman conciencia de la naturaleza de sus actos deciden abandonar sus actividades, como el caso protagonista Antoný en el referido filme checo, cuya obsesión por la joven Klara y sus contradicciones y conflictos interiores lo conducen al suicidio.

El filme cubano narra la singular relación entre Santa, una simple mujer cuya absurda misión radica en vigilar constantemente la vida del escritor gay Andrés, por lo cual todos los días debía sentarse frente a su casa al interior de Holguin para vigilarlo, pues era considerado disidente por las autoridades, pero mientras realizaba esa vergonsoza tarea comienza a descubrir los valores humanos del escritor, quien incluso compartía su comida con ella, en un escenario rural marcado por la pobreza y la decadencia, cuestionando las razones por las debía ser vigilado. La relación de afecto entre ambos se va consolidando, hasta que Santa entra en contradicción con los oficiales que le asignan tan patética tarea.

Aunque su realizador nunca declaró que el filme esté inspirado en la existencia del escritor Delfin Pratts, otras lecturas han asociado el personaje de Andrés con el drama existencial que vivió Reinaldo Arenas en la isla, porque al igual que Arenas, Andrés, cansado de la marginación y censura en Cuba, decide emigrar hacia EE.UU y recuperar su libertad y su condición humana. El filme de alguna manera es una alegoría y homenaje no sólo a Arenas, sino a todos los intelectuales que sufrieron la censura y

la represión a finales de los setenta, antes del estallido de la crisis del Mariel.

En diciembre del 2014 en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano el público cubano sufrió una gran decepción. Se había anunciado y promocionado el estreno del filme *Regreso a Ítaca* (2014), del cineasta francés Laurent Cantet, basado en la obra del afamado escritor cubano Leonardo Padura *La novela de mi vida*, sobre el tema migratorio cubano pero esta vez desde la perspectiva que implica el retorno definitivo. Su realizador había explorado la realidad cubana en uno de los cortos que conforma el largometraje *Siete días en La Habana* (2013), junto a Julio Meden, Gaspar Noe, Juan Carlos Tabío, entre otros cineastas.

La exhibición del filme había sido cancelada inesperadamente, hecho que resultaba sospechoso. Esta decisión del entonces presidente del ICAIC Roberto Smith, uno de los mayores censores en la historia del ICAIC, generó una oleada de críticas y protestas por parte de cineastas y críticos de cine. Resulta evidente que este largometraje había molestado a la cúpula comunista.

En regreso a Ítaca, Amadeu es un escritor que había emigrado a España debido a la represión social y el ambiente de hostilidad imperante en el ámbito intelectual de la isla durante la década del ochenta, aunque el referido contexto resulta impreciso. Décadas después ha tomado la compleja e incomprensible decisión de regresar de manera definitiva a la isla, aspecto que marca una total diferencia con el resto de las cintas analizadas anteriormente, cuya representación del retorno solamente ha sido temporal, es decir, nunca para quedarse.

Amadeu con la nostalgia que suele caracterizar el acto del regreso después de varias décadas de ausencia reunió a sus amigos de antaño en la azotea de un edificio y en ese lugar simbólico donde se han desarrollado

otros filmes cubanos sobre la emigración, como *Lejanía* (1985), de Jesús Díaz, realiza un desgarrador examen del pasado de Cuba, donde afloran historias colectivas sobre los dogmatismos imperantes en el plano social y cultural, la represión, las absurdas prohibiciones, hasta la traumática ruptura que implicó abandonar la isla y comenzar de nuevo en España.

Aunque Amadeu no decidió regresar solamente para reconciliarse con un pasado colmado de extremismos, dogmatismos y represiones sufridas por el gremio intelectual cubano, causa de la partida de ilustres escritores y artistas, sino porque necesitaba el contacto permanente con su patria para recuperar su vocación como escritor. Sobre este elemento se focaliza el verdadero drama y conflicto del filme, a partir de la incompreensión de sus amigos ante su decisión.

Pocas cintas han visibilizado esta problemática, la histórica relación entre identidad, desarraigo y creación literaria en el cine cubano, la imposibilidad de escribir y repensar Cuba desde la diáspora, la misma nostalgia que en su momento había experimentado el desterrado José María Heredia, en *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura.

Para la autora: “La tendencia que se ha manifestado, aun incipientemente, en la producción cubana más reciente es hacia el viaje de ida y vuelta, a pensar en el punto de partida y el destino como inestable e indeterminado. En contraste con el viaje de regreso hasta hace poco más de dos años, la movilidad adquirida últimamente permite articular otros discursos de desplazamientos y valorarlos de manera positiva. No se trata de descartar otras opciones legítimas, como la de permanecer en la patria o el exilio, sino de explorar las implicaciones de los nuevos retos que emergen de la coyuntura actual, en estrecha relación con el transnacionalismo o la globalización y desterritorialización de estos tiempos.”⁶⁷

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 20

El filme posee parlamentos conmovedores que hirieron la sensibilidad de los burócratas, al abordar con total valentía aspectos relacionados con la incertidumbre que genera en la sociedad cubana la prolongada crisis económica, social y moral que se ha tornado un inmenso túnel oscuro donde el cubano no alcanza a encontrar su salida, la decadencia social del contexto, en tiempos donde las consignas y los reclamos del discurso oficial en su afán de mantener un sistema político disfuncional y anacrónico ya no encuentra suficiente respaldo en las nuevas generaciones.

Desde el rodaje de la cinta *Miel para Oshun* (1999), hasta la fecha ningún filme cubano había ido tan lejos al abordar temas tan sensibles y difíciles de abordar, como la simulación, la corrupción de los burócratas que se han beneficiado en Cuba tras las reformas emprendidas por Raúl Castro en el ámbito empresarial. Ahora bien, hay un aspecto del filme que posee profundos nexos con la cinta checa *Pouta (Caminar demasiado rápido)*, que fue la gota que colmó el baso y resultó determinante en su censura: la escena final cuando Amadeu en medio de las tensiones provocadas por el anuncio de su decisión de permanecer en la isla por difíciles que fueran las condiciones de vida para un intelectual, decide confesar su colaboración con la Seguridad del Estado por tal de no delatar a su amigo Rafael, artista plástico que había sido marginado y censurado en Cuba.

En ese sentido existe una gran analogía entre el personaje de Vesely y Amadeu, con sus respectivas diferencias. Ambos colaboran con los Servicios de inteligencia no precisamente por su adhesión al comunismo, sino por el miedo de ser reprimidos y correr el mismo destino que otros escritores que han pagado el precio de la libertad con el encarcelamiento o el destierro, el ostracismo, la prohibición de ser publicados en su propio país, como Reinaldo Arenas.

No olvidemos que los regímenes totalitarios sustentan su poder y control en el miedo, pero en ocasiones ese miedo conduce al ser humano a la delación, deshumanizando al individuo y extirpando su dignidad humana.

Así como Vesely brindaba información a los Servicios secretos checoslovacos sobre las actividades del intelectual Sykora, colega suyo, ante el miedo que implica perder su status en la vida intelectual de su país, Amadeu es presionado por Gladys, quien se refugia en la fachada de ser una aparente funcionaria del Ministerio de Cultura que posee información sobre comentarios comprometedores y algunas actividades ilícitas suyas, quien le propone que si cooperaraba con la Seguridad del Estado recibiría privilegios, y por ende podría viajar a extranjero, el más vital beneficio que puede aspirar un artista en un régimen aislado como el cubano, a cambio de vigilar las actividades de Rafael, su mejor amigo, quien solía desafiar públicamente el sistema.

Amadeu logra definitivamente viajar a España por cuestiones de trabajo. Permanecer en ese país se convertiría en la única posibilidad de escapar ante la presión del régimen y evitar de esa manera delatar a su amigo, y regresar muchos años después a la isla cuando ya había superado el miedo.

Esta escena resulta conmovedora. Jamás había visto algo similar en el cine cubano, por lo cual considero que haya sido el factor determinante de la censura de este estremecedor filme, porque muchos artistas e intelectuales que le ha sucedido algo similar se mirarían ante un espejo, pero lo más desgarrador llegó después cuando Amadeu expresó que ni aún en su exilio podía despojarse del miedo de reencontrarse con Gladys, hasta que sorpresivamente se encontró con ella en Madrid mientras viajaba en el metro y ésta le sonrió fríamente.

No hubo intercambio de palabras entre ambos, pero la mayor lección que el espectador cubano ha tomado de esta escena es que muchos de esos

represores que desempeñaron su sucio papel en el engraje estructural del totalitarismo cubano también fueron parte de ese juego de la simulación y el engaño, y cuando encontraban una oportunidad de escapar del país se refugiaban en el exilio para escapar de una vida sustentada en la mentira y la apariencias, en la patética simulación.

Pero a diferencia de escritores que pagaron un precio alto por su dignidad estos cargaban con el peso de la traición en sus conciencias. Una obra literaria que explora un conflicto similar es *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto Diego, hijo de prestigioso escritor cubano Eliseo Diego, prohibida en Cuba, aspecto abordado en el documental *En un rincón del alma*, de Jorge Daltón, realizador salvadoreño hijo del desaparecido poeta Roque Daltón que estudió cine en Cuba.

En esta obra el propio Eliseo Alberto Diego confesó que en la década del setenta la Seguridad Cubana lo presionó con tal que espudara a su propio padre, el celebre escritor cubano y ex miembro del grupo Orígenes Eliseo Diego, quien era visitado por intelectuales extranjeros, artistas y académicos de diversas latitudes. Eliseo Alberto Diego ante la presión ejercida sobre él decide comentarle a su padre lo sucedido. Su padre, con la sabiduría que le caracterizaba le sugiere a su hijo que aceptara la propuesta con el fin de desorientarlos y seguirles el juego para escapar a la represión social si no hubiese aceptado, basado en la estrategia de informar aspectos triviales e intrascendentes, pero aún así la obra tuvo un impacto extraordinario porque ha permanecido como un testimonio de la penetración obsesiva que ha ejercido la Policía Secreta en Cuba sobre los círculos intelectuales, sobre todo hacia aquellos que nunca han sido serviles al régimen.

El libro ha trascendido por ser una muestra de hasta que límites es capaz de llegar un estado totalitario con tal de controlar un sector que constituye una amenaza a su poder y monopolio ideológico: los intelectuales, quienes

sin enfrentar directamente el régimen lo ridiculizan a través del arte, lo cuestionan y lo hacen vulnerable porque son capaces de despertar el pensamiento del individuo ante el inmovilismo que promueve el totalitarismo.

Esa es la función del artista e intelectual orgánico, teniendo en cuenta las ideas y aportes del sociólogo marxista italiano como Gramsci, quien repudió el totalitarismo y la sumisión del intelectual al poder hegemónico del estado.

Resulta cínico que el Viceministro de Cultura Fernando Rojas haya publicado en el prólogo de un libro dedicado al discurso de Castro ante los intelectuales *Palabras a los intelectuales* que tanto Reinaldo Arenas y Cabrera Infante también era patrimonio de la Revolución, cuando fue la revolución que prescindió de ambos, al censurar sus obras y sometarlas al silenciamiento.

Sucede que el régimen ante el deterioro de su imagen y la pérdida de credibilidad ante el mundo en ocasiones ha intentado disfrazar su discurso con un manto de supuesta flexibilidad y apertura, siempre con el pretexto de una política cultural más plural en etapas de crisis. Un signo visible de lo expresado fue la labor del Ministro de Cultura Abel Prieto, quien tuvo que reconocer los aportes de muchos artistas e intelectuales del exilio.

He decidido concluir este libro con el análisis del filme cubano *Sergio y Serguei* (2016), de Ernesto Daranas, realizador de filmes tan populares en Cuba como *Los dioses rotos* (2008), nominado al Oscar y *Conducta* (2014).

La trama del filme *Sergio y Serguei* es la siguiente: con el arribo de los noventa y la eminente debacle de la Unión Soviética y el campo socialista el último cosmonauta soviético Serguei Asimov se queda varado en el espacio al detenerse el financiamiento para los programas espaciales. En Cuba, el impacto de ese proceso sociopolítico amanezó la estabilidad económica y social del país, entonces Sergio, profesor de filosofía marxista-

leninista en el ISA comienza a cuestionarse determinados dogmas que había sostenido hasta ese momento replanteándose su proyecto de vida ante la adversidad del contexto.

Aunque *Sergio y Serguei* no aborda directamente el problema de la vigilancia como en el filme *Andar demasaido rápido*, representa desde una perspectiva satírica ingeniosa la obsesión del régimen cubano por controlar las comunicaciones de los cubanos con el mundo exterior. En ese sentido su gran virtud radica en constiuir un divertido testimonio sobre la caída del comunismo en la antigua URSS y Europa Oriental desde una mirada cubana, al parodiar el impacto de este hecho histórico en el contexto cubano, con la respectiva irrupción del fenómeno del Periodo Especial, eufemismo utilizado por el dircuso oficial cubano para referirse a la crisis económica y social de los noventa.

Sergio tiene que debatirse en continuar dando clases de marxismo a estudiantes que han perdido la fe en esta doctrina y buscar otras forma de supervencia en un momento crítico. Un escena clave en ese sentido aquella en la cual la estudiante y artista cuya exposición ha sido censurada le pregunta a Sergio si eliminarán el marxismo del plan de estudio.

Para sobrevivir Sergio acepta la propuesta de su amigo de producir alcohol de manera clandestina, fenómeno bastante extendido en Cuba en la década del noventa. Su amistad con el joven que fabrica valsas para vender resulta sugerente, nos hace evocar la dramática crisis de los balseros que tantas muertes de cubanos tuvo como consecuencia.

En la referida escena el personaje de la madre de Sergio le sugiere que su pequeña hija debía conocer sus actividades ilegales para que las comentara en la escuela. Con la ingenuidad que distingue a los niños le expresa que sucedía lo mismo con Radio Martí, elemento del guion del

filme que me hizo recordar una escena concreta del filme *Alondras en el alambre cuando es mencionada* Radio Europa libre. ⁶⁸

En el caso de *Radio Martí* es una emisora existente en la actualidad con fines similares cuya sede radica en Miami, al igual que su homóloga TV Martí. La primera ha tenido más impacto en la isla pero también ha sido perseguida. La segunda no ha tenido disfunción en la isla dado la inversión tecnológica del gobierno cubano por neutralizar su radiodifusión por considerarla subversiva.

El filme posee una dimensión conceptual que trasciende lo anecdótico, lo meramente circunstancial, lo efímero del contexto, al devenir una excelente metáfora sobre las relaciones humanas en situaciones límites y lo más esencial aún: constituye una metáfora que ilustra el aislamiento político experimentado por la sociedad cubana tras el colapso de la URSS.

A diferencia de otras cintas que apelan a imágenes de archivo para graficar el contexto, *Sergio y Serguei* no abusa de ese recurso estético. El referido contexto y el ambiente social reinante es abordado sin apenas recurrir a imágenes de archivo. Aún así resulta fiel al clímax imperante. La historia de esta cinta transcurre en ambientes cerrados, aparecen pocos exteriores, lo cual resulta coherente con sus presupuestos estéticos y estructura dramática.

De la noche de la mañana la gran mayoría de los cubanos acostumbrados a la bonanza de etapas precedentes no sólo tuvieron que ajustarse el cinturón ante las penurias y dificultades que vendrían, sino que tuvieron que modificar disímiles esquemas de pensamiento, reajustar su escala de valores, aprender el juego de la filosofía de la supervivencia.

⁶⁸ **Radio Liberty** fue una emisora de radio de carácter [anticomunista](#), financiada inicialmente por [USIA](#) y luego por la [Broadcasting Board of Governors](#), que transmitía desde la playa de [Pals](#), en [España](#), hacia la [Unión Soviética](#), gracias a unas ondas radiofónicas de una gran potencia y con un alcance inmenso. La primera emisión tuvo lugar el 23 de marzo de 1959, con el nombre de *Radio Liberation*. Posteriormente se denominó *Radio Free Europe* («Radio Europa Libre»).

Otra de las lecturas radica en la divertida historia de la amistad que entabla Serguei con el radioaficionado estadounidense, interpretado por el actor norteamericano Rom Pelman, personaje que se involucra en la aventura que implicaba intentar rescatar al cosmonauta soviético detenido en el espacio.

En el plano simbólico el filme dialoga con el proceso de deshielo entre Cuba y EE.UU en el 2014, convirtiéndose en una excelente parábola sobre cómo la solidaridad entre las naciones es capaz de derrivar los muros impuestos por la ideología y la política. En ese sentido el filme satiriza el aislamiento social y político en que ha vivido la sociedad cubana, el temor absurdo a abrirse al mundo y la histórica desconfianza hacia su vecino EE.UU, ese climax de plaza sitiada que tanto se ha comentado en los círculos intelectuales.

Aunque el desmontaje de la utopía comunista desde la mirada de los cubanos fue abordado antes en la literatura cubana que en el cine, su abordaje en *Sergio y Serguei* constituye una muestra del imprescindible diálogo entre literatura y cine, dos lenguajes que han explorado el referido tema desde una perspectiva existencial despojada de retórica política, y sobre todo, de esa visión apocalíptica y pesimista latente en determinados filmes y libros sobre una transición política y social cuyo impacto en nuestra sociedad no se puede subestimar.

Minsk, novela del dramaturgo Ulises Rodríguez Febles deviene una radiografía sobre el desmontaje del socialismo soviético desde la óptica de los cubanos en la URSS y la visión distante e ingenua de soviéticos que vieron desaparecer su nación y sistema política mientras residían en la isla. La novela y la cinta de Daranas constituyen excelentes representaciones de un cataclismo que estremeció al mundo, sacudiendo la vida cotidiana de la isla.

Tanto el texto literario como su contraparte filmica coinciden en reflejar el impacto de la referida catástrofe política y social desde una dimensión social e intimista, no desde la visión geopolítica como en determinados filmes, al estilo de *Good By Lenin* (2000), del alemán Wolfgang Becker.

Uno de los pasajes más sugerentes de la novela es el siguiente: “Como puede acabarse todo tan rápido, como si abriera una puerta y apareciera otro país, otra gente? Como será ahora el país donde nacieron, que ahora no se llamara la URSS, es tan difícil de comprender. De un mes a otro, de un día a otro, todo ha cambiado. Estoy tan confundida, ¿es que siempre fuimos así, nos creíamos que éramos otros. O fuimos tan cínicos que fingimos, lo que se acaba es eso, la gran farsa, le responde Katia.”

Como he expresado anteriormente, Daranas recurre a la sátira para criticar los excesos de control por la Seguridad del Estado cubano al ridiculizar esa obsesión por vigilar al radioaficionado, aspecto reiterado por otros filmes cubanos como *Regreso a Ítaca* y *Santa y Andrés*.

Según palabras de su realizador Ernesto Daranas, pronunciadas en una entrevista concedida para el diario del Festival: “Para mí lo esencial y ha sido el mismo tema de las tres películas que he hecho, es la autoestima. Nuestra vida cotidiana, nuestra lucha por la subsistencia, la manera en la que nos relacionamos, el conjunto de esos factores a veces terminan dañando algo esencial que es el autoreconocimiento de quienes somos.”

Epílogo

Considero que he cumplido con las expectativas del lector checo, aunque no ha sido tarea fácil establecer un paralelismo sociológico y cinematográfico entre dos sociedades tan diferentes pero con una historia en común marcada por los efectos adversos del totalitarismo en la vida de sus ciudadanos.

Dios permitió que la sociedad checa alcanzara su democracia, a base de sacrificios, luego de décadas de represión política y lucha incesante por la libertad y el respeto a los derechos humanos. Romper con un régimen totalitario resulta difícil, traumático como suelen ser las transiciones políticas y sociales.

No sólo basta con cambiar las estructuras económicas y sociales, también se requiere de un cambio de mentalidad como antídoto esencial ante la inercia social que suele caracterizar a los regímenes totalitarios, cuando nos hemos acostumbrado a vivir como decía el escritor checo Havel en la vida en la apariencia y la mentira. Todo eso comenzó a cambiar a partir de 1989 con la caída del comunismo. Lamentablemente en Cuba la sociedad ha vivido en una perpetua simulación y bajo constante presión social y psicológica.

La gran mayoría de los cubanos anhela que se produzcan en Cuba cambios similares a lo ocurrido en Checoslovaquia que encauce la sociedad hacia la libertad que nos ofrece el modelo de democracia, pero como muchos ciudadanos dependen del estado para sobrevivir, el miedo a perder el empleo y determinado status ha ralentizado el proceso de transición.

El grupo social en Cuba que más ha frenado esos anhelados cambios es la burocracia comunista que controla todas las esferas del poder político y empresarial, acostumbrada, al igual que la burocracia checoslovaca, de gozar de determinados privilegios que el individuo corriente no posee desde un simple auto de procedencia soviética hasta las vacaciones en centros recreativos administrados por el gobierno.

Además, esos grupos de poder son los que más se corrompen debido al control que ejercen de los recursos del estado, cuando la retórica socialista pregona que son propiedad social y en realidad son controlados por una

minoría corrupta que sólo le interesa mantener un estilo de vida que depende de su posición en las élites del poder, sustentado en una ideología que el mundo actual rechaza y muy pocos apoyan, salvo algunos fanáticos y pequeños partidos comunistas que son como fantasmas del pasado.

Si no he podido profundizar aún más en las referidas analogías ha sido por las dificultades en el acceso a los filmes checoslovacos y a otras fuentes. Establecer comparaciones entre Cuba y Checoslovaquia desde la perspectiva cinematográfica sin salir de la isla resulta difícil, un reto amenazado por la subjetividad humana y las diferencias contextuales, abismales por cierto.

Las imágenes del filme checoslovaco *Dinero en grande* me invitan a reflexionar una vez más *sobre* la crisis social y ética en que se encontraba la sociedad checoslovaca a fines de los ochenta, teniendo en cuenta su paralelismo con la crisis económica y social en que se ha encontrado sumida la sociedad cubana en las últimas décadas.

Antes de los noventa cualquier ciudadano que traficara con dólares era penalizado en Cuba, como sucedía en Checoslovaquia. Con el arribo de los noventa apareció en el panorama social cubano el vendedor de dólares, figura que nos ha acompañado hasta la actualidad. El régimen ha tenido que tolerar esta actividad hasta hoy en día. En ocasiones la policía se hace de la vista gorda pero en otras ocasiones lo reprimen, en dependencia de las circunstancias y de la voluntad de los burócratas que gobiernan.

El aferramiento a una ideología totalitaria en Cuba ha tenido un costo social enorme. Resulta lamentable y dramático que los cubanos vivan en una permanente dualidad ética y moral. Como nadie puede vivir del salario los cubanos han tenido que legitimar la filosofía del robo al estado como mecanismo de supervivencia, y lo peor es que prácticamente nadie apoya el sistema comunista, pero en Cuba el individuo al depender del estado tiene que vivir bajo una constante simulación. Casi todo el mundo lleva un

disfraz, una máscara que le permite ocultar su verdadera forma de pensar, y sólo pueden expresar sus ideas en espacios muy reducidos y limitados socialmente.

En Cuba diente del sistema político implica un alto precio, comienzas a engrosar las filas de las no- personas que no son tomadas en cuenta y que pierden la mayoría de sus derechos constitucionales.

Cuba no será un estado de derecho hasta que no acepte la oposición democrática y la libre libertad de pensamiento. Nadie que no haya vivido en un régimen comunista lo comprenderá en su real dimensión.

Uno de los males sociales más extendidos en Cuba en las últimas décadas es la prostitución, muy arraigada también en los antiguos países comunistas de Europa Oriental. El escritor cubano Amir Valle ofreció un testimonio desgarrador de la agudización de ese mal y su trasfondo social en su obra literaria censurada en Cuba *Habana Babilonia: prostitutas en Cuba*.

Su autor se exilió en Alemania, pero la gran mayoría de los cubanos de mi generación leyeron esta obra editada de manera clandestina, proceso de distribución similar al que tuvo el libro *El lobo, el bosque y el Hombre de Nuevo* de Senel Paz que inspiró el exitoso filme *Fresa y chocolate*. Hoy es un intelectual más que sufre el exilio y el anhelo de regresar a una Cuba libre y democrática.

Soy de los que defienden el criterio que los intelectuales libertarios cubanos, aquellos que que no le hacemos el juego al discurso oficial, ni somos cómplices de la simulación y las migajas del poder, seremos una pieza clave en el horizonte de transición que se avecina con una fuerza indetenible sobre esta sufrida isla.

Bibliografía

Ambrosio Fornet. Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC entre 1959-1989, revista *Temas*, no. 27, La Habana, octubre-diciembre, 2001

Berta Carricarte. La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez, en cine cubano, no. 187, enero-marzo, 2013

Cristina Gómez Lucas, La Nueva Ola Checoslovaca, una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola Checa, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018

César Ballester, Miloš Forman, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, pp. 124

Carlos Fuentes. (2005) *Los 68: París, Praga, México*. Barcelona, Editorial Debate

Contextos históricos y polémicas culturales en el cine de la Revolución, entrevista a Manuel Pérez(segunda y última parte), revista cine cubano, no. 177-178, La Habana

Dina Iordanova. (2003) *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*. London, Wallflower Press

Jaroslav. (1967) *The path of fame of the Czechoslovak Film: a short outline of its history from the early beginning to the stream of recent international successes*. Praga, Film export

Juan Antonio García Borrero. *El discuso filmico de la duda*, en *Coordenadas del cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005

Magda Matuskova. Recordando los inicios por allá por los años sesenta, revista Cine cubano, no, 198, enero-abril, 2016

Manuel Yepe. La postura cubana ante la invasión soviética a Checoslovaquia: un reexamen crítico, revista *Temas*, no. 55, julio-septiembre, 2008

Manuel Pérez, las tensiones de la pelota II, entrevista realizada por Arturo Sotto para La Gaceta de Cuba en su no. 5, septiembre-octubre del 2018

Nacho Villalba. Sesión doble: Krik (1966) El gato de Cassandra (1963), en, <https://www.cinemaldito.com/sesion-doble-krik-1966-el-gato-de-cassandra-1963a/>, 24 marzo, 2020

Pierre Sorlin. Sociología del cine, la apertura de una historia del mañana, Fondo de la Cultura Económica, S.A, México, D.F, 1985

Roberto Garcés Marrero. Cine, ideología y Revolución, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2017

Román Gubert. Historia del cine, Edición Conmemorativa actualizada y revisada, Madrid, 2014

Vladan Petković. Crítica: *Forman vs. Forman*, disponible en: <https://cineuropa.org/es/newsdetail/372800>, 10-6-2020

Anexos

Fotogramas y póster de los principales filmes checoslovacos analizados



Fotograma del filme *El Grito* (1962), de Jaromil Jires, considerada entre las precursoras del Movimiento



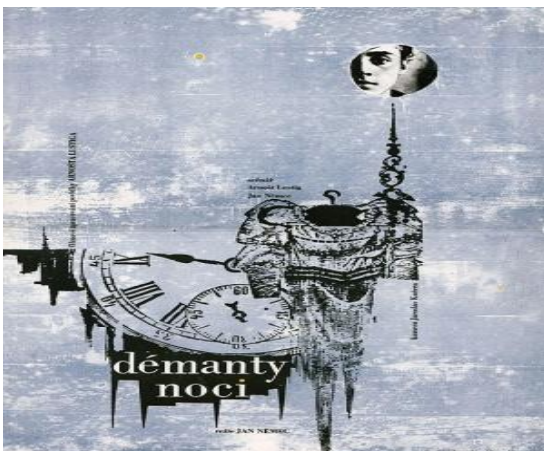
Las margaritas (1966), de Věra Chytilová



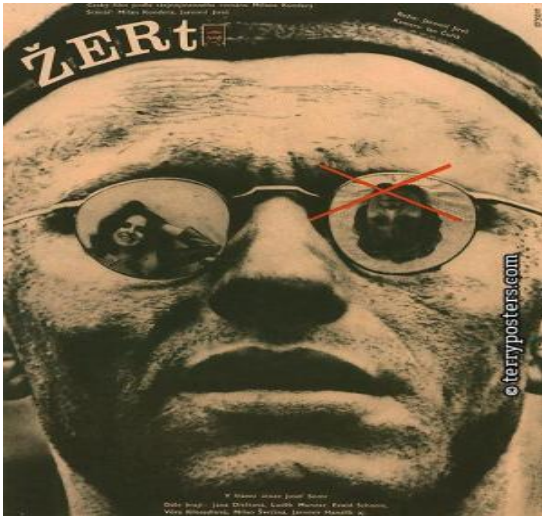
Póster promocional del filme *Trenes rigurosamente vigilados* (1969), de Jiří Menzel



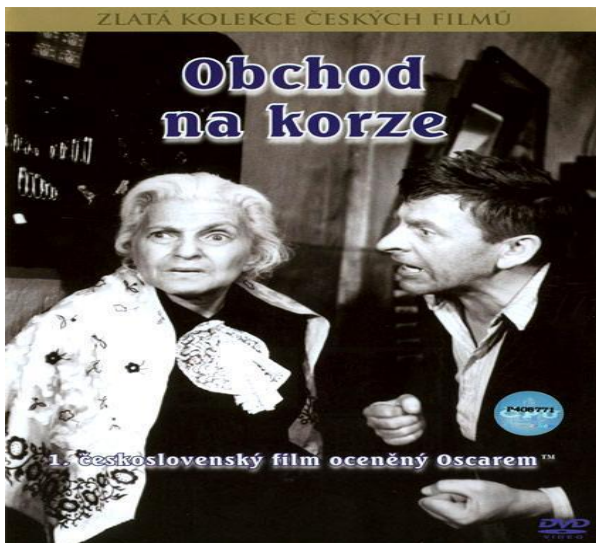
Póster del filme *El sol en la red*



Póster del filme *Diamantes en la noche*



Póster promocional del filme *La broma* (1969), de Jaromil Jires



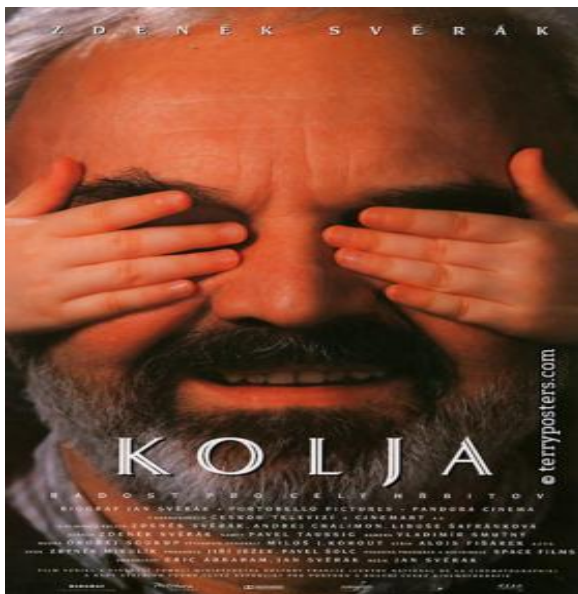
Póster del filme checoslovaco *Comercio en la calle mayor* (1965), de Ján Kadár y Elmar Klos



Póster del filme checo *¡Al fuego, bomberos!* (1967), de Milos Forman



Fotograma del filme *Un día, un gato*



Póster del filme *Kolja* (1996)

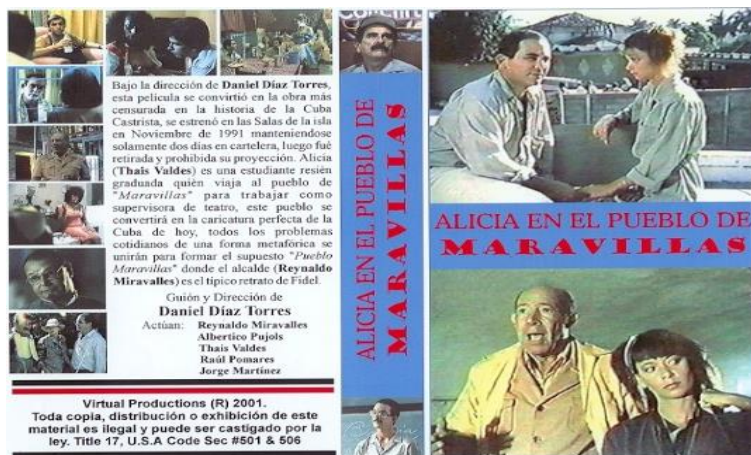


Fotograma del documental *Forman vs Forman* (2019), estrenado en Cuba en diciembre del 2019, en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Póster de algunos filmes cubanos



Póster promocional del filme cubano-checoslovaco *Para quién baila La Habana* (1962), de Vladimir Cech



Póster del filme cubano *Alicia en el pueblo de las maravillas* (1990), el filme más censurado en la historia del cine cubano posterior a la Revolución.

Fichas técnicas de los principales filmes checoslovacos analizados

Título original: Ostre sledované vlaky (Trenes rigurosamente vigilados)

Año: 1966

Duración: 93 min.

País: Checoslovaquia

Dirección: Jirí Menzel

Guion: Jirí Menzel, Bohumil Hrabal (Novela: Bohumil Hrabal)

Música: Jirí Sust

Fotografía: Jaromír Sofr (B&W)

Reparto: Václav Neckár, Josef Somr, Vlastimil Brodský, Vladimír Valenta,
Alois Vachek, Ferdinand Kruta, Jitka Bendová, Jitka Zelenohorská

Productora: Filmové studio Barrandov

Género: Comedia

Sinopsis

Durante la ocupación nazi de Checoslovaquia, el joven Milos trabaja en la estación de trenes local junto al mujeriego Hubicka, al demente e hipócrita jefe de estación Zednicek, y a la bella telegrafista Zdenka. El colaboracionista director de los ferrocarriles del pueblo les encarga la misión de proteger ciertos trenes estratégicos, indispensables para los planes de dominación del Führer en Europa central. Milos verá ahí la oportunidad de escapar a una maldición de los varones de su familia que no han sido nunca verdaderos hombres. Pero Milos tiene un gran problema: no puede satisfacer los

deseos de su novia Masa. De este modo, no se puede concentrar en la misión que le han encargado, ni podrá convencer al mundo de un valor desconocido hasta el momento en su familia. (FILMAFFINITY)

Título original

Zert (La broma)

Año: 1969

Duración: 80 min.

País: Checoslovaquia

Dirección: [Jaromil Jires](#)

Guion: Zdenek Bláha, Jaromil Jires, Milan Kundera (Novela: Milan Kundera)

Música: Zdenek Pololáník

Fotografía: Jan Curík (B&W)

Reparto: [Josef Somr](#), [Jana Dítetová](#), [Ludek Munzar](#), [Evald Schorm](#), [Vera Kresadlová](#), [Jirí Cimický](#), [Emil Haluska](#), [Jaromír Hanzlík](#), [Josef Hruby](#), [Michal Knapcik](#), [Stanislav Litera](#), [Jaroslava Obermajerová](#), [Michal Pavlata](#), [Milos Rejchrt](#), [Václav Sverák](#)

Productora: Filmové Studio Barrandov

Género: [Drama](#)

Sinopsis

Ludvik Jahn, director de un instituto científico, descubre que Helena, una periodista de radio, es la esposa de Pavel, un ex compañero de estudios responsable de su expulsión de la

universidad y de las Juventudes Comunistas. Debido a una broma trivial, es obligado a incorporarse a un batallón militar de castigo durante dos años y medio, pasar dos años en una prisión militar, y tres años trabajando en las minas. 15 años después, la oportunidad de vengarse parece asomar... (FILMAFFINITY)

La tienda en la calle mayor

Título original: Obchod na Korze (The Shop on Main Street)

Año: 1965

Duración: 121 min.

País: Checoslovaquia

Dirección: [Ján Kadár](#), [Elmar Klos](#)

Guion: Ladislav Grossman, Ján Kadár, Elmar Klos (Historia: Ladislav Grossman)

Música: Zdenek Liska

Fotografía: Vladimir Novotny

Reparto: [Josef Kroner](#), [Frantisek Zvarik](#), [Ida Kaminska](#), [Hana Slivkova](#), [Martin Holly](#), [Helena Zvarikova](#), [Martin Gregory](#), [Adam Matejka](#)

Productora: Filmové Studio Barrandov

Género: [Drama](#) |

Sinopsis

Durante la II Guerra Mundial (1939-1945), en una pequeña ciudad eslovaca, el humilde carpintero Anton Brtko (Jozef Króner) intenta llevar una vida apacible. Aunque observa con ironía y desprecio a los seguidores de los nazis, que tratan de imponer su disciplina sobre la comunidad, erigir una absurda pirámide de madera en honor a Hitler y darle un toque ario a las tiendas judías; sin embargo, la presión de su esposa Evelyn

(Hana Slivková) y de su cuñado Markus (Frantisek Zvarík), un caudillo fascista local, no le permiten vivir en paz. Cuando Markus le ofrece hacerse cargo, en calidad de ario, de la mercería de la anciana Sra. Lautmann (Ida Kaminská), su vida queda trastocada. Mientras Evelyn se ilusiona con la idea de enriquecerse, Anton intenta que la Sra. Lautmann comprenda que tiene que renunciar a su negocio por ser judía; a pesar de lo cual entre ambos surge una relación de ternura y comprensión mutua. Las situaciones cómicas en la tienda se suceden mientras la fiebre antisemita se va intensificando en el exterior. (FILMAFFINITY)

Título original: Slnko v sieti (El sol en la red)

Año: 1962

Duración: 90 min.

País: Checoslovaquia

Dirección: [Stefan Uher](#)

Guion: Alfonz Bednár

Música: Ilja Zeljenka

Fotografía: Stanislav Szomolányi (B&W)

Reparto: [Marián Bielik](#), [Jana Beláková](#), [Olga Salagová](#), [Pavel Chrobak](#), [Adam Janco](#), [Vladimír Malina](#), [Eliska Nosálová](#), [Lubo Roman](#), [Andrej Vandlík](#)

Productora: Filmové Studio Bratislava

Género: [Drama](#)

Sinopsis:

Drama, existencialismo, una pareja que se separa, armas, crisis y un eclipse solar. Considerada la primera película de la Nueva Ola Checoslovaca. (FILMAFFINIT)

Título original: Démanty noci (Diamantes en la noche)

Año: 1964

Duración: 63 min.

País: Checoslovaquia

Dirección: [Jan Nemeč](#)

Guion: Jan Nemeč (Historia: Arnost Lustig)

Música: Vlastimil Hála, Jan Rychlík

Fotografía: Jaroslav Kucera (B&W)

Reparto: [Ladislav Jánky](#), [Antonín Kumbera](#), [Irma Bischofova](#), [Ivan Asic](#),
[August Bischof](#), [Josef Koblizek](#)

Productora: Československý Filmexport

Género: [Drama](#)

Sinopsis

Narra la historia de dos chicos judíos que escapan de un tren que los transportaba a un campo de concentración nazi. A pesar de librarse de entrar al campo, son capturados por un grupo de veteranos guardabosques que los ridiculizan, al tiempo que los prisioneros intentan evadirse del drama que viven con sus recuerdos de libertad.

(FILMAFFINITY)

Mi dulce pueblecito

Título original: Vesnicko ma strediskova (My Sweet Little Village)

Año: 1985

Duración: 98 min.

País: Checoslovaquia

Dirección: [Jirí Menzel](#)

Guion: Szedenk Sverák (Historia: Szedenk Sverák)

Música: Jirí Sust

Fotografía: Jaromír Sofr

Reparto: [János Bán](#), [Marián Labuda](#), [Rudolf Hrusínsky](#), [Petr Cepek](#),
[Libuse Safránková](#), [Jan Hartl](#), [Milada Jezková](#), [Miloslav Stibich](#), [Stanislav
Aubrecht](#), [Milena Dvorská](#), [Magda Sebestová](#), [Szedenk Sverák](#), [Oldrich
Vlach](#), [Rudolf Hrusínsky](#), [Ladislav Zupanic](#), [Jitka Asterová](#)

Productora: Fifth Group / Filmové Studio Barrandov

Género: [Comedia](#)

Sinopsis

Los habitantes de Krekovice, un pueblo cercano a Praga, viven en régimen de cooperativa, siguiendo el modelo soviético impuesto en Checoslovaquia después de la II Guerra Mundial. Por este motivo, todos son responsables de Otik, un joven retrasado que vive solo. La cooperativa decide que Otik trabaje como ayudante de Pávek, un camionero. Pero, tras una larga temporada, Pávek decide prescindir de él, pues es demasiado despistado y sólo le crea problemas. Así que otro vecino del pueblo tendrá que admitir al joven como ayudante. Pero surge un problema nuevo: alguien está intentado apropiarse de la casa de Otik sin que éste se dé cuenta. La cooperativa deberá encontrar una solución.

Kolja (1996) Dir: [Jan Sverák](#),

Género: Drama

Intérpretes: Zdeněk Svěrák, Andrej Chalimon, Libuše Šafránková, Ondřej Vetchý, Stella, Zázvorková, Ladislav Smoljak

Sinopsis

František *Franta* Louka (Zdeněk Svěrák) es un chelista de mediana edad que reside en Praga en el año 1988 y pasa por problemas de dinero después de perder su trabajo en la orquesta filarmónica acusado de "sospechoso político" por las autoridades comunistas de Checoslovaquia. Soltero y mujeriego, y enemigo de las responsabilidades, Franta vive de clases privadas de música y de tocar el violonchelo en funerales, hasta que un amigo le propone que contraiga un matrimonio por conveniencia con una joven rusa llamada **Naděžda**, quien necesita adquirir la nacionalidad checoslovaca.