



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Cine checoslovaco: Uno de los primeros rompimientos del ideal socialista previo a la Primavera de Praga

TESIS:

Para obtener el grado de licenciado en Ciencias de la Comunicación.

Presenta:

Martín José Careaga Toledo

Director de tesis: Francisco Martín Peredo Castro

Ciudad de México

Mayo de 2023.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis padres por su apoyo incondicional.

A mi asesor por toda su ayuda para estructurar la investigación y formalizar el proceso.

A Ingrid y Alejandra por sus comentarios y revisiones.

Y por supuesto a Cleopatra, quien me acompañó de principio a fin en la investigación.

INTRODUCCIÓN	5
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	7
1.1 Preguntas de investigación	9
1.2 Justificación	10
1.3 Metodología	11
1.4 Objetivos de la investigación	14
1.4.1 Objetivo General	14
1.4.2 Objetivos específicos	14
1.5 Planteamientos de investigación	15
1.6 Protocolo a desarrollar	16
2. CONTEXTO HISTÓRICO	18
2.1. La República Checoslovaca	18
2.2 El fin del Estalinismo	22
2.3 Checoslovaquia y el cine (1912-1962)	25
2.3.1 Desarrollo hasta 1945	25
2.3.2 El manejo y la destrucción nazi	30
2.3.3 Los Estudios Barrandov y la FAMU	33
2.3.4 La nacionalización de la industria y la imposición del realismo socialista (1945-1962)	37
2.3.5 El rompimiento con el realismo socialista	53
2.4 La Nueva Ola checoslovaca (1962-1968)	57
3. ANÁLISIS FÍLMICO	89
3.1 Exposición fílmica de la Nueva Ola checoslovaca	91
3.1.1 El sol en la red (Slnko v sieti) (1963)	91
3.1.2 Trenes rigurosamente vigilados (Ostře sledované vlaky) (1966)	112
3.1.3 Las Margaritas (Sedmikrásky) (1966)	137
3.1.4 ¡Al fuego Bomberos! (Hoří, ma panenka) (1967)	158
4. LA NUEVA OLA Y EL ‘68 ¿UN ANTECEDENTE CULTURAL?	181
4.1 Checoslovaquia rumbo a 1968	181
4.1.1 Antecedentes políticos	182
4.1.2 Factores culturales	185
4.2 La Primavera de Praga	192
4.2.1 “El socialismo con rostro humano”	192

4.2.2 El fin de la libertad (Ocupación y represión).....	194
4.2.3 La revolución de terciopelo	197
4.3 ¿La Nueva Ola checoslovaca como influencia?	199
4.3.1 Un primer rompimiento socialista	199
4.3.2 Los cambios políticos precedidos por la cultura.....	202
CONCLUSIONES.....	205
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	209
Bibliografía	209
Hemerografía.....	210
Prensa y revistas de difusión	211
Fuentes de internet.....	214

INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca demostrar la correlación que existió entre el cine de la Nueva Ola checoslovaca con el movimiento de la Primavera de Praga de 1968. Por otra parte, comprobar si este cine rompió con el influyentísimo soviético—estalinista y que repercusiones tuvo eso tanto para el séptimo arte, como para la cultura checoslovaca.

Para lograr este objetivo primero se realizó una exhaustiva investigación sobre la historia del cine nacional checoslovaco, en un periodo comprendido entre 1912 a 1970, con enfoque principal en el de los años de 1963 a 1968, lustro en que la Nueva Ola checoslovaca estuvo en boga. De éste se estudió a profundidad su consistencia, obras, directores, e importancia para la historia del cine nacional checoslovaco. Con el objetivo de comprender los procesos políticos y sociales que atravesó Checoslovaquia, también se estudió su historia, desde su nacimiento en 1918 hasta su separación en 1992.

Con las bases históricas y el contexto que permitió el surgimiento de la Primavera de Praga, como la Nueva Ola, se llevó a cabo un análisis discursivo de cuatro películas emblema, con el propósito de comprender sus mensajes, innovación en materia técnica y artística, así como su importancia al romper con las imposiciones del realismo socialista.

Por último, se estudió el movimiento conocido como la Primavera de Praga. Los antecedentes políticos, sociales, culturales y económicos que influyeron en esta corriente. Quienes la conformaron, sus objetivos y las consecuencias que tuvo para la nación. Con base en esta información, se hizo una breve deliberación para saber si ambos movimientos influyeron entre sí, y la importancia que tuvieron en la cultura y política checoslovaca.

Este proceso, además de tratar de demostrar con bases cualitativas la correlación e importancia de ambos movimientos, pretende resumir y concatenar la historia, tanto del país como de su cine, porque en términos generales no hay material bibliográfico en español y, por lo mismo, gran parte de la filmografía es desconocida en Iberoamérica.

Por supuesto, esta carencia de material bibliográfico representó una serie de limitantes, a los que también se sumó la gran cantidad de tiempo y distancia geográfica que existe entre el objeto de estudio y la presente tesis, aunado a la inherente complejidad que tienen las ciencias sociales al querer comprobar una teoría. No obstante, la investigación no busca escudarse

tras estas limitantes, sino más bien usarlas como un impulso para desarrollar a profundidad los objetivos centrales con una perspectiva más amplia, producto de la gran cantidad de fuentes consultadas, así como el que, a la postre, esta investigación funja como un acervo bibliográfico en español tanto del cine de la Nueva Ola checa, como de la propia Checoslovaquia.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

- El fracaso de la democratización del socialismo

El final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 trajo consigo una serie de modificaciones en Europa. Una de ellas fue la división de pensamientos político–económicos a lo largo del continente, así como la creación de Estados satélites que respondían a las directrices político–económicas, socioculturales e ideológico–diplomáticas de la URSS frente a EEUU.

Con la implantación de regímenes socialistas en la mitad de los territorios, llegó también un movimiento basado en el ideal colectivo a favor del socialismo y del proteccionismo soviético. Esta corriente se antepuso los ideales nacionalistas, o a los valores que éstos pudieran generar. Por lo tanto, de 1945 a 1955, cualquier corriente de pensamiento por parte de los Estados satélites fue eliminada, bajo la justificación de evitar otro alzamiento con tintes fascistas. Pero también se hizo como un modo de hacer que la población adoptara el modelo económico marxista–leninista, que desde luego determinó la forma de las relaciones sociales y las relaciones de las sociedades con su gobierno y tipo de Estado.¹

No es ajeno, para todo aquel que haya estudiado la historia mundial del Siglo XX, reconocer que las grandes tribulaciones de la primera mitad del siglo provocaron una serie de críticas y movimientos sociales a inicios de la segunda mitad de la centuria. La instauración de un conflicto por el nuevo orden mundial llevó a que la población civil cuestionara las intervenciones desmedidas por parte de dos superpotencias en sus respectivas zonas de influencia geopolítica, mismas que llevaron a cabo con el objetivo de instaurar sus modelos ideológicos y económicos alrededor del mundo. Mientras tanto, otros grupos cuestionaban el papel de las autoridades, y exigían una mayor liberalización en las políticas, así como en los derechos que les estaban vedados, bajo el argumento de la “seguridad” del Estado.

Ejemplos de esto se pueden encontrar en todo el mundo: en América podemos hablar de México y el movimiento estudiantil de 1968, o de los movimientos sociales en Estados Unidos, incitados por figuras como Martin Luther King, o las protestas en contra de la

¹ Santora, Marc, “Lo que nos enseñó la Primavera de Praga (y el invierno de su represión)”, *The New York Times*, Nueva York, 23 de agosto de 2018. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/08/23/espanol/primavera-praga-aniversario-50-urss.html> Consultado el 11 de octubre de 2021.

intervención en Vietnam. Por su parte, Europa también vivió sus propios procesos, como el movimiento estudiantil que derivó en el mayo francés del '68 o, en el caso que nos compete, el intento por democratizar Checoslovaquia, mejor conocido como la “Primavera de Praga”.²

Respecto a este tema, basta resumir por ahora que gracias a una serie de políticas propuestas por el Secretario General del Partido Comunista de Checoslovaquia, Alexander Dubček, se intentó dar una mayor democratización a la sociedad y la economía. Además, dar respuesta a los múltiples movimientos previos que habían desencadenado una revolución social. Ésta fue prontamente apagada por la intervención del Pacto de Varsovia, con el objetivo de evitar que el modelo socialista (y el control soviético) se perdiera, o que el “mal ejemplo” de la rebelión contra el sistema se expandiera a otras de las sociedades de la órbita comunista.

Sin embargo, vale la pena señalar un par de motivos que influyeron en el surgimiento de la Primavera de Praga. Además de las políticas impulsadas por Dubček en 1968 (que a fin de cuentas fue el principal detonador), el movimiento también se nutrió de otras causas sociales, y culturales. Una de ellas fue el congreso de escritores de 1967, donde se exigió que el partido dejara de controlar la literatura, y que, gracias a sus figuras y su mensaje, obtuvo un enorme apoyo popular. Junto a estas causas, existe otro sector que a pesar de no ser reconocido como una causa directa, intentó desde sus limitantes, criticar no sólo al partido, sino a las mismas bases del socialismo: la cinematografía.

El cine checoslovaco de los sesenta y su camada de cineastas nombrados como la “Nueva Ola”, suelen ser considerados como la época más esplendorosa del cine en el país. Esta generación implantó a lo largo del periodo, una serie de ideales narrativos que rompían con el colectivismo y la unión impuesta por el partido comunista. Su intención era abandonar las imposiciones soviéticas e instituir, a través del celuloide, un estilo único, nuevo y contestatario, que se apoyó en la experimentación y las figuras culturales previas a la ocupación para fundar un nuevo modelo. Además de esto, a nivel narrativo el movimiento

² Santora, Marc. “Lo que nos enseñó la Primavera de Praga (y el invierno de su represión)”, *The New York Times*, Nueva York, 23 de agosto de 2018. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/08/23/espanol/primavera-praga-aniversario-50-urss.html> Consultado el 11 de octubre de 2021.

fue provocativo al criticar el sistema y sus ideales de colectivismo social, en contra del pensamiento individual.

La experimentación y estilización muy propia de los checoslovacos generó un reconocimiento artístico a nivel global, que no sólo lo apoyó, sino que también lo premió y le dio difusión en los grandes círculos cinematográficos. Pero a su vez, provocó el descontento de los sectores más conservadores de Checoslovaquia y de la Unión Soviética, razón por la cual, tras el golpe de Praga, el movimiento terminó y sus directores tuvieron que huir o fueron censurados.

1.1 Preguntas de investigación

¿La Nueva Ola checa fue un factor cultural que generó un incentivo social en contra del sistema socialista?, ¿por qué fue tan castigada?, ¿qué factores provocaron el exilio de sus directores? y, principalmente, ¿cuáles eran los mensajes que estos filmes daban con respecto a la situación que vivía Checoslovaquia?

Antes de entrar de lleno con el cuestionamiento y planteamiento general, es preciso establecer que, a diferencia de otros medios audiovisuales, y debido a su naturaleza artística, la industria cinematográfica jamás podrá ser tomada como un proceso que exprese la realidad (más allá del documental). Se le suele considerar como una rama artística que, a través de una visión específica, ya sea por un individuo o por un conjunto de personas, plasma un reflejo de la realidad, que después es concentrada en la pantalla. Aunado a esto, la realidad parcial que el cine adapta, desde una perspectiva preestablecida, suele ser complementada con materiales propios de la ficción, fantasía o cualquier otro tema que permita establecer una trama más atractiva para el espectador, pero que también se aleje de la realidad.

Por esta misma razón, realizar un análisis sobre la Nueva Ola checoslovaca y su acervo fílmico quizás no sea el método más fiable para poder comprender la realidad política y social que atravesó Checoslovaquia durante los sesenta. No obstante, el acercamiento mediante un análisis narrativo sí puede permitir comprender hasta cierto punto cuáles eran sus críticas y cuestionamientos al sistema, qué inquietudes despertaron en la población, o cuáles retomaron para expresar el desacuerdo contra las políticas sociales y morales, que venían más como imposición del país vecino, que de un sistema de creencias que pudiera garantizar la libertad y crecimiento del individuo.

Con un pleno conocimiento del contexto histórico, y a sabiendas de que el cine no es como tal una realidad, sino un reflejo ideológico de la misma, la presente investigación busca resolver la siguiente pregunta: *¿Fue la Nueva Ola checoslovaca una de las primeras respuestas culturales en contra del ideal socialista, previo a la Primavera de Praga?*

1.2 Justificación

Primero, y con toda la validez del mundo, uno puede cuestionarse: ¿por qué es pertinente realizar una tesis sobre un movimiento artístico de hace más de sesenta años?, y, en segundo plano, ¿qué objetivo tendría mencionar su posible rompimiento con una ideología totalitaria que prácticamente desapareció a partir de 1991?

Para contestar ambas preguntas hay que considerar los factores propios de la disciplina que nos compete, así como el contexto social que se vive hoy en día. Lo primero que es pertinente señalar es que, en relación con el total que envuelve a todas las disciplinas relacionadas o correlacionadas con las ciencias de la comunicación, considero pertinente la realización de un análisis sobre una de las industrias más galardonadas, contestatarias y experimentales que existieron a lo largo del siglo XX. Por otra parte, revalorar el hecho de que, a reserva de lo exhaustivos que suenen los calificativos pasados, no pertenecía a una industria privada, sino a un sistema nacionalista bajo el control de un Estado totalitario.

En cuanto al cuestionamiento histórico existen otras interrogantes significativas: ¿qué motivos pueden existir para realizar un análisis sobre un tema que primero lleva casi seis décadas desde su surgimiento y declive?, y, en segundo lugar, ¿qué pertinencia podría tener un evento aislado, de un país que ya no existe, en el contexto latinoamericano actual?

En este caso, considero pertinente abordar una investigación que permita entender un fenómeno que, debido a la serie de impactos sociales y políticos vividos ese mismo año en occidente, no tuvo la relevancia o el análisis crítico que merecía, más allá de ser mencionado como un evento histórico para el Bloque del Este. Por otro lado, en virtud del resurgimiento del autoritarismo en algunos gobiernos a lo largo del mundo, es pertinente estudiar y entender la importancia que la libertad de expresión y los movimientos sociales tienen como contrapesos contra las imposiciones de los oficialismos.

Respecto al movimiento cinematográfico, y a consideración de que ya existen algunos estudios y análisis sobre la Nueva Ola checa, considero pertinente en primer plano realizar un análisis específico sobre la ruptura de este movimiento con el idealismo socialista, y con las propuestas que hasta el momento se habían realizado y exportado no solo en Checoslovaquia, sino en otros países del bloque como Polonia o Hungría.

Todo eso ocurrió gracias a la experimentación, a las influencias cinematográficas extranjeras del momento, y a la retribución de figuras culturales históricas propias de Bohemia, Moravia y Eslovaquia, durante los siglos pasados y la primera la mitad del siglo XX. Después de la Segunda Guerra Mundial la industria filmica nacional checa resurgió con características propias que, en mi consideración personal, la convirtieron una de las más influyentes de la década, únicamente por debajo por la mundialmente conocida *Nouvelle Vague* francesa. paradójicamente, a pesar de esto, fue ignorada casi por completo en la gran mayoría de países de occidente, (salvo por contados casos, como los circuitos cinematográficos europeos), tanto por la falta de accesibilidad, al ser el cine de un país socialista, como por la fuerte censura a la que se vio supeditada, y de la que se pudo librar hasta la desagregación del país en dos, las repúblicas checa y eslovaca. En paralelo, retomó su valor como una expresión cultural única.

Esto último tiene relevancia para la investigación en un segundo plano, pues debido a su escaso conocimiento en Iberoamérica, y la poca investigación que se ha realizado respecto a este tema, la presente tesis pretende, desde un ámbito universitario, realizar una nueva reflexión en torno al movimiento y su importancia para Checoslovaquia, como para la cinematografía en general, así como contribuir a la creación de un acervo bibliográfico en español que explique de forma sencilla y fiable la consistencia del movimiento y sus obras.

1.3 Metodología

Elaborar una investigación que involucre un análisis completo de toda la filmografía de la Nueva Ola checoslovaca involucraría no una, sino varias tesis, por la variedad de temáticas, estilos ideologías y planteamientos realizados a lo largo de la década. Por ese motivo, este trabajo sólo se centrará en cuatro películas como corpus de análisis del proyecto, las cuales, al igual que sus directores, son en mi opinión perfectos ejemplos de las ideologías y categorías manejadas a lo largo del movimiento.

No obstante, el análisis exclusivo de estos filmes no exime el abordaje e investigación del resto de la cinematografía de la Nueva Ola checa, por lo que a lo largo de este trabajo también se estudió a profundidad la ola, sus influencias cinematográficas y literarias, así como a los influjos externos que fueron impuestos, y que el movimiento buscó quebrantar. En concreto, la presente investigación cuenta con un enfoque principal en los siguientes temas:

Un análisis contextual y sociológico respaldado por una amplia investigación bibliográfica del surgimiento de la industria cinematográfica en Checoslovaquia, en conjunto con el surgimiento de la propia nación a raíz de la desaparición del imperio austrohúngaro; así como sus primeros trabajos, su influencia e ideología en general previos a la ocupación alemana en 1939.

Una breve mención a la ocupación y separación del país en dos protectorados y el desarrollo que se llevó a cabo, tanto a niveles de producción como de industrialización.

Una investigación de dos factores esenciales para la formación de la Nueva Ola checoslovaca: los Estudios Barrandov, principal casa productora del país, y la creación de la Escuela de Cinematografía y Televisión de Praga o, por sus siglas en checo, “FAMU”, así como su importancia en la formación de la gran mayoría de los directores del movimiento.

Adicionalmente, un estudio de la evolución que tuvo la industria a partir de su nacionalización en 1948, bajo el nuevo gobierno de la República Checoslovaca y posterior República Socialista Checoslovaca. En este sentido, es importante considerar cuáles fueron las métricas que se llevaron a cabo en esos primeros años, así como el mensaje que se proyectaba en esas realizaciones. Junto a esto, la investigación también profundizó en la corriente cinematográfica que durante esos años influenció en la industria cinematográfica de Europa Oriental: el cine soviético, sus principales figuras y formadores. Finalmente, para cerrar con la parte histórica, también se estudió el contexto social bajo el cual estaba supeditada Checoslovaquia junto a otros países europeos, en específico durante el periodo de Josef Stalin, el cual para efectos posteriores será denominado estalinismo.³

³ De acuerdo con la RAE, se denomina como “estalinismo” al régimen comunista totalitario, impuesto por Josef Stalin en la Unión Soviética en el siglo XX.

A partir de estos conocimientos se estableció un análisis a la Nueva Ola checoslovaca, donde se estudiaron las posturas de varios autores con respecto al movimiento, para después tener un acercamiento general y cronológico a su evolución creativa y de pensamiento que inició en 1963 y culminó en 1968, con una breve mención a algunas producciones relevantes de los dos años consiguientes. Dentro de este apartado se expusieron los diversos estilos creados a lo largo de la década, así como a sus principales representantes, la puesta en escena y la narrativa manejada en la gran mayoría de los filmes, como su impacto cultural tanto interno como externo.

Con toda esta información establecida y entendida se abordó el objetivo principal de la investigación: el análisis filmico de cuatro películas base. Para este fin, se dio por entendido, con base en las propuestas analíticas de Jaques Aumont y Michel Marie⁴, que este tipo de análisis parte de las bases de un análisis textual de la obra, lo cual se logró mediante el uso del modelo del *découpage/segmentación* de *Gigi*, así como de una segmentación de los filmes por capítulos. Aunado a esto, y como una forma de complementar el modelo para interpretar los mensajes, se recurrió al análisis discursivo, tanto de la ideología principal de la obra, o bien de algunos puntos clave de sus planteamientos argumentales de situaciones y personajes.

Para cumplir este cometido, se utilizaron las teorías formuladas por autores como Teun Van Dijk, Jaques Aumont o Francesco Casetti. El acercamiento a las posturas de estos autores permitió una mejor aproximación a los discursos centrales que cada uno de los directores intentó postular en sus respectivas obras. Esto con el fin de contrastar las ideologías impuestas en los filmes y la creencia política establecida en el país durante ese periodo.

Las películas que debido a su peso en el movimiento y su mensaje se analizaron son:

- *El Sol en las redes* (**Slnko v sieti** en eslovaco, Štefan Uher, 1963. Filmové Studio Bratislava).
- *Trenes rigurosamente vigilados* (**Ostre sledované vlaky** en checo, Jiří Menzel, 1966. Barrandov Studios).
- *Las margaritas* (**Sedmikrásky** en checo, Věra Chytilová, 1966. Barrandov Studios).

⁴ Aumont, Jaques, Michel Marie. "El análisis y otros discursos sobre el film". En *Análisis del film*. (Barcelona: Paidós, 1990). pp. 17-20

- *¡Al fuego bomberos!* (**Horí, má panenka** en checo, Miloš Forman, 1967. Barrandov Studios).

La filmografía señalada sirvió como el corpus principal de análisis para sostener y contestar las preguntas de investigación. Por lo anterior, concluido el análisis discursivo, se realizó una breve deliberación sobre las principales diferencias que se localizaron en la Nueva Ola con respecto a lo realizado con anterioridad, en conjunto con la filmografía del realismo socialista.

Para concluir, se investigó con detenimiento a la Primavera de Praga, para comprender el movimiento, su consistencia y las otras figuras culturales, así como afectaciones que causaron su surgimiento. Finalmente, la intervención del Pacto de Varsovia a mediados de 1968.

1.4 Objetivos de la investigación

La investigación planteada presenta por su naturaleza una serie de temas complejos que por sí solos podrían implicar una serie de estudios. No obstante, una vez divididos por su complejidad y principalmente debido a su importancia para la pregunta central de la investigación, los objetivos a cumplir a lo largo del presente trabajo son:

1.4.1 Objetivo General

- Sustentar la tesis de que la Nueva Ola checoslovaca fue el primer movimiento cultural en romper con la ideología socialista implantada por la URSS en Checoslovaquia, además de ser parte de las influencias que propiciaron el movimiento social de 1968 conocido como “La Primavera de Praga”.

1.4.2 Objetivos específicos

- Investigar la filmografía checoslovaca en general hasta 1970 para precisar su evolución y realización mediante el recurso a ciertas influencias que la enriquecieron.
- Investigar la magnitud del impacto que tuvieron sobre el cine checoslovaco la nacionalización de la industria y la llegada del régimen socialista al poder, y como éste cine se vio influenciado por la cinematografía soviética, y principalmente por el movimiento conocido como “realismo socialista”.
- Analizar cuáles fueron las características del cine de la Nueva Ola checoslovaca.

- Realizar un análisis comparativo de las principales diferencias entre el cine de la nueva ola, el cine predecesor y la cinematografía soviética.
- Explicar mediante el contexto histórico e ideológico que el '68 checoslovaco proviene no solo de una serie de políticas reformistas impulsadas ese mismo año, sino también de una serie de descontentos y críticas acrecentadas a lo largo de la década.

1.5 Planteamientos de investigación

Para la realización de este trabajo se manejaron diversos conceptos clave a lo largo de la presente tesis, los cuales fueron previamente investigados y establecidos dentro de sus respectivas categorías analíticas, y que permitieron tanto aportar al análisis como nutrir a la investigación. De entre ellos destacan los siguientes postulados clave:

▪ **Análisis del film**

Modelo propuesto por Jaques Amount y Michel Marie respecto a los distintos abordajes que se pueden realizar para poder analizar una película, y que desde su creación ha sido empleado y perfeccionado por diversos estudiosos del cine. El análisis expone múltiples modelos de estudio que segmentan el filme desde los fotogramas, hasta los esquemas e historias expuestas.

▪ **Semántica del discurso e ideología**

Teoría postulada por Teun. A. van Dijk referente a la concepción de ideologías, su estructuración y, a partir de ese principio, la construcción de un modelo discursivo que permita comprender los ideales que se están expresando, su significante, la coherencia y la implicación de este a distintos niveles. A partir de esta comprensión teórica se puede realizar un análisis discursivo yendo de lo macro a lo micro.

▪ **Manual del discurso**

La recopilación de teorías realizado por Helena Calsamiglia y Amparo Tusón permite tener otro tipo de acercamiento con respecto al análisis del discurso pues, más allá del acercamiento ideológico, los autores toman como base los postulados de Hymes respecto al “componente del evento comunicativo”, para posteriormente adentrarse de forma directa en el discurso oral.

- **Análisis del discurso y política**

Este apartado está dedicado específicamente al estudio presentado por Luis Enrique Concepción Montel, titulado *El análisis del discurso y su relevancia en la teoría y en la práctica de la política*, el cual, a diferencia de los abordajes anteriores, deja de lado el acercamiento mediante la comunicación para representar la importancia que tiene la categorización, uso e instrumentalización del discurso dentro de la política. Dentro de este estudio fue utilizado para analizar aspectos o personajes específicos en las películas centrales.

- **Vanguardismo en la Nueva Ola checoslovaca**

El estudio realizado por Jonathan L. Owen, respecto a filmografía específica dentro del movimiento, permite un estudio mucho más amplio tanto de las influencias, los contextos culturales y algunos aspectos estéticos y surrealistas de algunas de las producciones seleccionadas.

Estos análisis y teorías permitieron tener mayor facilidad para entender el análisis de la investigación, además de tener un contexto fiable mediante el cual se pudo dar una comprensión directa a lo escrito.

Finalmente, también se utilizaron una serie de recursos, principalmente bibliográficos, con el objetivo de contar con un marco histórico detallado, tanto del país como de la cinematografía, al igual que del entorno geopolítico que atravesó el movimiento a lo largo de la década de los sesenta.

1.6 Protocolo a desarrollar

Como punto final, la presente tesis tuvo a bien desarrollar una división en cuatro capítulos, cada uno con objetivos diferentes pero con un mismo propósito. La intención de esta segmentación fue primero contar con una base bibliográfica para entender el contexto, seguida de un análisis que respondiera la pregunta central de la investigación, y que concluyó con una conjetura sobre la correlación entre ambos objetos de estudio. En virtud de lo anterior, la presente tesis está segmentada de la siguiente manera:

El primer y presente capítulo detalla el protocolo de investigación que se siguió, aunado a la pregunta central de la investigación, algunas cuestiones específicas, las bases literarias y teóricas que se utilizaron, así como su justificación y relevancia para las ciencias de la comunicación.

El segundo capítulo comprende una investigación historiográfica que incluye el surgimiento y desarrollo de Checoslovaquia, desde los primeros reinos que surgieron en la Edad Media, hasta el establecimiento de un Estado socialista y los procesos sociohistóricos y culturales ocurridos previamente a 1968. Aunado a esto, también se incluye una extensa investigación sobre la historia del cine checoslovaco, que va de 1912 hasta 1970. En ésta se exponen los primeros trabajos del cine mudo, el desarrollo previo a la segunda guerra mundial, el restablecimiento de la industria bajo el socialismo, que incluye la imposición ideológica del realismo socialista, así como la exposición a profundidad de la Nueva Ola checoslovaca. Finalmente, el capítulo también incluye algunas influencias, corrientes y elementos que ayudaron a formar el movimiento.

Una vez establecidas las bases bibliográficas e ideológicas del movimiento, el tercer capítulo esta centrado en un análisis discursivo de cuatro películas base de la Nueva Ola checoslovaca, divididos en análisis textuales e interpretativos, mediante los cuales se buscó encontrar un consenso en los mensajes proyectados, así como en el ideal de que el movimiento buscó romper con el realismo socialista.

Por último, a partir de las bases bibliográficas tanto de la historia checoslovaca como de su cine, así como de un análisis a la Nueva Ola checoslovaca, el cuarto capítulo buscó establecer la correlación entre el movimiento fílmico y la Primavera de Praga. Para lograr este cometido en primera instancia se realizó una nueva investigación de los procesos políticos y culturales que ocurrieron en el país a lo largo de los sesenta, así como sus consecuencias, para que después, fundamentado todo desde enfoques sociológicos y filosóficos, se estableciera la correlación entre la política y la cultura y su aplicabilidad al caso de estudio.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Para poder comprender el planteamiento y análisis de la presente investigación, es necesario hacer un estudio de las causas y razones por las cuales el cine de la década de 1960 fue tan relevante para la república de centroeuropa. Por lo mismo, a lo largo del presente capítulo se realizó un análisis con respecto al contexto político – social previo a la década de los sesenta en Checoslovaquia. Así como a los orígenes del cine en el país, y sus influencias internas como externas. Esto con el objetivo de estudiar el desarrollo que se llevó a cabo desde su surgimiento a inicios del siglo, hasta la década de los sesenta con el fenómeno de la ‘Nueva Ola checoslovaca’, del cual se revisaron las obras, y sus directores.

2.1. La República Checoslovaca

Antes de entrar de lleno en el aspecto cinematográfico, es pertinente entender la historia de Checoslovaquia como nación. Si bien, esta no surge hasta 1918 y finaliza en 1992, la historia detrás de ambos pueblos inicia con varios siglos de anterioridad.

Checoslovaquia, tiene sus orígenes en las regiones eslavas de Bohemia, Moravia, Eslovaquia y algunas pequeñas partes de Silesia. Los reinos y ducados tuvieron sus primeros vestigios a lo largo del siglo XIII⁵, en conjunto con el surgimiento de otros estados de importancia en Europa central como lo fue el Sacro Imperio Romano Germánico, el Imperio Austriaco o el Reino Húngaro (que para 1526 se unificarían); y que dada su importancia e influencia, estuvieron permanentemente ligados con los reinos checoslovacos.

Aunque Bohemia formó parte del Sacro Imperio Romano Germánico, ésta fungía más como un protectorado por parte del Imperio Austriaco, gracias a las alianzas que consiguió con los matrimonios de la dinastía de los Habsburgo en 1526⁶. Por su parte, Moravia formó parte del imperio gracias a sus casi indivisibles alianzas. Mientras que Eslovaquia fue parte del reino húngaro a lo largo de casi toda su historia, salvó por una alianza con Moravia durante un corto periodo.

⁵ Bauer, Patricia. “Bohemia”, *Britannica*. Disponible en: <https://www.britannica.com/place/Czechoslovakia> Consultado el 20 de diciembre de 2021.

⁶ Edelmayer, Friederich. “El ducado de Baviera en la red clientelar del Felipe II en el Sacro Imperio”. En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*. (España: Universidad Autónoma de Madrid). pp. 169-186.

Tras la disolución del Sacro Imperio en 1806 y las reestructuraciones hechas en 1848, las tres regiones pasaron a formar parte del Imperio Austrohúngaro, con Bohemia y Moravia bajo el cargo de Austria, y Eslovaquia de Hungría. A lo largo de los siguientes setenta años, surgieron los primeros vestigios del independentismo checoslovaco. En concreto, los movimientos bélicos que derivaron en el estallido de la Primera Guerra Mundial permitieron que personajes como Tomáš Masaryk impulsaran un movimiento independentista en favor del pueblo checo, incitando después a eslovacos y polacos a iniciar sus respectivas rebeliones.⁷

Para 1918, en el final de la Primera Guerra Mundial, Masaryk en conjunto Edvard Beneš del lado checo y Milan Rastislav Štefánik por parte del eslovaco, declararon la independencia de ambas naciones como un solo Estado, al que llamaron Checoslovaquia. El cual, una vez finalizada la Gran Guerra, obtuvo el reconocimiento de las naciones vencedoras, que en 1920 fue ratificado con la firma del Tratado de Trianón⁸, en el que Hungría se vio obligada a ceder dos tercios del terreno magyar, así como a la mitad de su población, incluida Eslovaquia, así como algunas zonas de Moravia.

Los primeros años de la República Checoslovaca (ČSR) fueron cuando menos turbios, pues a pesar de que se había establecido un gobierno democrático que controló la mayoría del país, Checoslovaquia estuvo bajo una constante amenaza tanto por sus vecinos próximos, como por las minorías asentadas en el país, principalmente por los Sudetes⁹, pues aunque eran considerados como población minoritaria, representaban el 23.6% del total del país, más que los eslovacos que habitaban en Checoslovaquia.¹⁰

Sin embargo, debido a la poca amenaza que representaba la República de Weimar, así como el apoyo del presidente estadounidense Woodrow Wilson, Checoslovaquia pudo progresar a

⁷ Charles River Editors. "Czech and Slovaks before 1918". En *The dissolution of Czechoslovakia: The History of the Central European Nation from its Founding to Its Breakup*. (2019) Charles River Editors.

⁸ De Moya, Manuel. "El tratado de Trianón: un trauma para Hungría". *Archivos Historia*. Disponible en: <https://archivoshistoria.com/el-tratado-de-trianon-un-trauma-para-hungria/> Consultado el 10 de enero de 2022.

⁹ El término "Sudetes" o "alemanes de los sudetes", hace referencia a la población étnica alemana que vivía en los montes Sudetes ubicados en la actual República Checa, y que históricamente formaron una minoría en el Imperio Austrohúngaro y posteriormente en la Primera República Checoslovaca.

¹⁰ Suppan, Arnold. "Austrians, Czechs, and Sudeten Germans as a Community of conflict in the Twentieth Century". (Documento de trabajo, Institute for Modern History, University of Vienna, 2006). pp. 9-10. Disponible en: <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/90505/1/wp061.pdf> Consultado el 11 de enero de 2022.

lo largo de la década de los veinte. No obstante, la victoria del partido nazi en Alemania, en conjunto con una serie de movimientos independentistas de algunos sectores eslovacos, agravaron la situación del país en 1933. La amenaza de expansión territorial por parte del Tercer Reich derivó en una primera invasión a Checoslovaquia el 7 de marzo de 1936, a la cual se sumaría la ocupación y anexión de Austria al año siguiente.

Con el pretexto de que la invasión a Checoslovaquia respondía en términos teóricos a los reclamos de los Sudetes que no se sentían representados en un Estado eslavo, el Reich ocupó lo que, bajo sus ideales, veían como un territorio ventajoso a nivel económico y militar, que podía ayudar a sus planes bélicos.

A diferencia de Austria, los alemanes descartaron la anexión de la nación checoslovaca, ya que no compartía un pasado en común con los estados germánicos, además de tener “diversas complicaciones raciales” debido a las diversas etnias que habitaban en el país. No obstante, Checoslovaquia contaba con un desarrollo industrial (en la que se incluía el cine) que podía ser bien aprovechado para los propósitos del Reich.

La ocupación del país también conllevaba una ventaja militar, pues de esta forma se cerraba cualquier posible frente de batalla al sureste de Alemania, y también se creaba un bloqueo natural a cualquier posible amenaza del Este, gracias al terreno montañoso que ofrecía Eslovaquia.¹¹

Si bien, la primera ocupación de 1936 había logrado un control relativo sobre Checoslovaquia, no fue sino hasta 1938 cuando los alemanes tomaron verdadero control del país. Anexaron la región de los Sudetes, gracias a los acuerdos de Múnich; y expandieron su ocupación a finales de 1938 e inicios de 1939, que concluyó con la primera disolución del país, gracias al apoyo de un sector eslovaco que veía con buenos ojos la creación de un Estado independiente, fuera del control de los checos.¹²

El 15 de marzo de 1939, en la antesala del estallido de la Segunda Guerra Mundial, el líder checo Emil Hácha cedió el control de Checoslovaquia a Hitler, el cual dividió a la nación en

¹¹ Charles River Editors. “The Price of Appeasement”. En *The dissolution of Czechoslovakia: The History of the Central European Nation from its Founding to Its Breakup*. (2019) Charles River Editors.

¹² Charles River Editors. “The Price of Appeasement”. (2019)

el Protectorado de Bohemia y Moravia, bajo el mando de Reinhard Heydrich, y en la República de Eslovaquia como un Estado títere al servicio del Tercer Reich.

A lo largo de la Segunda Guerra Mundial, la participación checoslovaca estuvo supeditada al férreo control de la ocupación nazi, del que se puede denunciar tanto la crueldad ejercida por Reinhard Heydrich contra la población checa como el establecimiento de campos de concentración a lo largo del protectorado.

Del mismo modo, cabe mencionar la manipulación de la industria checa a manos del Tercer Reich, destacando el uso de los estudios Barrandov como parte de la industria filmica y de propaganda nazi, así como la explotación de la industria de materias primas.

Por lo mismo, Checoslovaquia no tuvo un papel relevante a lo largo de la guerra, ni en plano internacional, sino hasta su restablecimiento en 1945, cuando fue liberada por los soviéticos.

Tras la guerra, Beneš regreso al poder, en compañía de Jon Masaryk (hijo del que fue primer presidente), como primer ministro y en un intento reestablecer su estatus de “república neutral”, buscó imitar el éxito de Josip Broz Tito en Yugoslavia. Además de impulsar una “limpieza étnica” al expulsar a miles de alemanes y húngaros que habitaban en la nación con el pretexto de haber sido partidarios y aliados de los nazis.

No obstante, los esfuerzos por ser reconocidos como neutrales se vieron disminuidos de manera parcial en 1946, cuando el líder del Partido Comunista de Checoslovaquia (KSCĚ), Klement Gottwald fue nombrado primer ministro, pero aún con Beneš bajo el cargo presidencial.

La consagración del KSCĚ en el poder se completó con la victoria del partido en febrero de 1948, lo que se sumó las muertes de los opositores al régimen socialista, Masaryk y Beneš en condiciones cuestionables. Sin rivales políticos, Gottwald fue nombrado presidente de la República e inició la transformación de Checoslovaquia a una república popular, bajo la influencia política y económica de la URSS¹³. Esto se refrendaría un año después, cuando la nación se afilió al recién creado Consejo de Ayuda Mutua Económica (COMECON), liderado

¹³ Charles River Editors. “Communist Rule”. En *The dissolution of Czechoslovakia: The History of the Central European Nation from its Founding to Its Breakup*. (2019) Charles River Editors.

por la Unión Soviética y que sirvió como primer acuerdo entre repúblicas socialistas precedente del conocido Pacto de Varsovia de 1955.

La transformación de Checoslovaquia a república socialista vino de la mano de una fuerte represión por parte del Estado a cualquier posible rebelión en contra del KSČ, así como a cualquier expresión que abogara por nacionalismos checos o eslovacos, lo cual derivó en la separación del partido en dos ententes constituyentes (uno por cada nación).

La represión desmedida que el KSČ ejerció en contra de cualquier disidente socialista, imitaba el férreo control que Stalin ejerció tanto en la Unión Soviética como en los estados europeos que ocupó tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, y cuyo propósito era establecer naciones satélites a la URSS que respondieran y actuarán según sus intereses.

2.2 El fin del Estalinismo

La primera etapa de la República Socialista Checoslovaca (nombre oficial a partir 1960), comenzó con una transformación represiva, que buscaba instaurar las ideas del nuevo régimen en el poder. Bajo el gobierno de Gottwald, Checoslovaquia inició una transformación para regirse con los preceptos marxistas, pero principalmente estalinistas. El proceso inició en 1948, con el golpe de Estado al que los comunistas denominaron como “febrero victorioso”, a partir de esa fecha la autodenominada “dictadura del proletariado” instauró el sistema económico socialista y nacionalizó la gran mayoría de las industrias (incluida la cinematográfica), en un proceso en el que, sobre todo, se celebró la transformación del sector agrario del país al servicio del Estado.¹⁴

Mientras que en el ámbito económico la nación iniciaba un periodo de industrialización estatal, en el ámbito político comenzó una purga en torno a cualquier posible opositor del régimen. Desde 1946, se había prohibido a cualquier partido que hubiera colaborado con los nazis durante la guerra, por lo que, para las primeras elecciones, sólo existían cuatro partidos, todos afines a la izquierda socialista.¹⁵

¹⁴ DelphiPages. “Historia de Checoslovaquia – Estalinismo en Checoslovaquia”. DelphiPages. (2020). Disponible en: <https://delhipages.live/diverso/stalinism-in-czechoslovakia> Consultado el 14 de enero de 2022.

¹⁵ Kalkusová, Tereza. “Febrero Victorioso, un capítulo sombrío de la historia checoslovaca”, Radio Prague International, Praga, 24 de febrero de 2018. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/febrero-victorioso-un-capitulo-sombrio-de-la-historia-chechoslovaca-8167989> Consultado el 14 de enero de 2022.

A la inclinación partidista por la izquierda, se sumó la ya mencionada pérdida de las principales figuras de la primera república, lo cual permitió que en 1948 el partido comunista tomará con facilidad el gobierno y por ende el control del país.

Con Gottwald como cabeza del proyecto estatal, iniciaba también una transformación ideológica. Pues, por un lado, el discurso inicial no incitaba a una modificación de sistemas económicos, sino más bien a una transformación nacional, que estuviera alejada del modelo fascista de los nazis. Este ideal provocó que los partidos de izquierda obtuvieran una aprobación relativa por parte de la población checoslovaca, la cual más que apoyar el discurso marxista optaba por una transformación que prometía un progreso para esta nación en reconstrucción.

No obstante, frente al discurso de transformación también llegaba una purga selectiva en contra de los excolaboradores y partidarios tanto de Beneš como de la primera república. Así como a otras personalidades que, aunque ajenas a los asuntos gubernamentales, fueron acusadas de atentar contra el Estado, ya fuera por sus ideales anticomunistas o simplemente por ser, a ojos del partido, una posible amenaza para la transformación del país.

A partir de este momento y hasta 1953, el gobierno encabezado por Gottwald se sumó al resto de países alineados al Este de la “cortina de hierro”¹⁶, y adoptó una postura permanentemente ligada a los intereses y decisiones tomadas en Moscú. Así como al régimen totalitarista que décadas atrás había instaurado Stalin en la Unión Soviética, y que ahora imponía al resto de países “liberados” por los soviéticos en la Segunda Guerra Mundial.

El nuevo régimen checoslovaco (ahora estalinista), continuó con las purgas políticas en contra de los opositores del partido, a la par que prohibió cualquier posible muestra de nacionalismo por parte de checos y eslovacos. A ello se sumó la paulatina pero constante nacionalización de las múltiples industrias privadas, entre las que se encontraba la cinematografía. A estos movimientos primerizos debe sumarse la expulsión de estudiantes, profesores e intelectuales que no estaban de acuerdo con el régimen; la instauración de

¹⁶ La “Cortina de Hierro” o “Telón de acero” es un término metafórico acuñado por Winston Churchill en 1946, y que hacía referencia a la división tanto política e ideológica entre los bloques capitalista y socialista a raíz de la Segunda Guerra Mundial.

campos de trabajo forzados; e inclusive la tortura documentada de algunos presos políticos opositores al régimen.¹⁷

A lo largo del siguiente lustro, el empoderamiento del gobierno por sobre cualquier otro estrato hizo de Checoslovaquia un Estado híbrido, en donde se estableció un confinamiento hermético en contra de cualquier influencia extranjera que proviniera de occidente; pero cuya influencia política y social estaba ligada a las decisiones tomadas en Moscú.

Sin embargo, el régimen estalinista checoslovaco terminó paradójicamente de manera casi conjunta con el de la URSS, pues a la muerte de Josef Stalin el 5 marzo de 1953, le siguió la de Gottwald tan solo nueve días después, luego de que éste asistiera al funeral. Ante la repentina muerte de ambos personajes y la ausencia de una figura tan determinante como Stalin para el bloque soviético, inició un periodo de transiciones a lo largo de todos los países alineados a la URSS. Para Checoslovaquia las modificaciones llegaron en los puestos altos, con los nombramientos de Antonín Zápotocký como presidente, el cual hasta ese entonces había fungido en el cargo de primer ministro del país, y Antonín Novotný como nuevo líder del Partido Comunista de Checoslovaquia.

Ambas personalidades habían formado parte del círculo político de Gottwald, sin embargo, los dos pretendían mostrar un rostro diferente al que hasta ahora había presentado el régimen comunista. Por una parte, Zápotocký intentó presentar un rostro gubernamental más cercano al pueblo, que contrastó con sus actos desmedidos en contra algunas minorías, así como en sus continuas purgas dentro del partido en favor de eliminar cualquier oposición.¹⁸

No obstante, la prematura muerte de Zápotocký en 1957, dejó a Novotný como figura absoluta en el poder. Si bien desde 1953 venía tomando fuerza tanto en las decisiones políticas, como en el beneplácito de la URSS, el hasta entonces líder del partido, decidió

¹⁷ Kalkusová, Tereza. “Febrero Victorioso, un capítulo sombrío de la historia checoslovaca”, *Radio Prague International*, Praga, 24 de febrero de 2018. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/febrero-victorioso-un-capitulo-sombrio-de-la-historia-chechoslovaca-8167989> Consultado el 20 de enero de 2022.

¹⁸ Manethová, Eva. “Los cinco presidentes comunistas de Checoslovaquia”. *Radio Prague International*, Praga, 12 de abril de 2003. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/los-cinco-presidentes-comunistas-de-chechoslovaquia-8072778> Consultado el 22 de enero de 2022.

unificar ambos cargos, y ostentó el poder hasta 1968¹⁹. Aunado a esta situación, Novotný se sumó a las declaraciones dadas en 1956 por el nuevo líder soviético, Nikita Jrushchov²⁰, sobre el fin del culto a la personalidad de Stalin, y del control autoritario sobre los estados satélites, permitiendo un primer “descongelamiento” frente a las políticas agresivas de los gobiernos anteriores.

Aunque con Novotný en el cargo no se vivió una revolución política, pues ni se volvió liberal, ni se revocaron las prohibiciones establecidas por el gobierno de Gottwald, el Estado sí tuvo una intervención menos directa de lo que se había venido haciendo desde 1948, a pesar de que fue en gran medida producto del discurso de Jrushchov sobre el estalinismo. Esta mediana modificación en el poder logró que, a diferencia de otros países satélites como Hungría, no se sufriera en ese momento un endurecimiento por parte del partido, así como por la presión ejercida por la URSS.

Si bien, el gobierno de Novotný nunca terminó de suavizar sus políticas estatales y, por el contrario, endureció las sanciones contra las muestras de nacionalismo, sobre todo el eslovaco. Fue a lo largo de este periodo cuando Checoslovaquia, junto con otras repúblicas socialistas que también se alejaron del endurecimiento político del estalinismo, tuvo un avance progresivo que permitió la proliferación tanto del sistema económico marxista, así como de otras áreas a nivel social en la que se incluye el desarrollo de la cinematografía y con ésta, el surgimiento de la Nueva Ola checoslovaca en la década de 1960.

2.3 Checoslovaquia y el cine (1912-1962)

2.3.1 Desarrollo hasta 1945

El cine checoslovaco tuvo sus orígenes casi a la par del nacimiento de la nación misma, pues ya desde la primera república unificada, hubo algunos pioneros que iniciaron una modesta industria en el país. Como tal, las realizaciones cinematográficas a inicios del siglo XX seguían la métrica que el resto de Europa venía realizando, ayudándose de otras

¹⁹ Bradley, John, Z.A.B. Zeman, Milan Hauner. “Czechoslovakia (1918-92)”. *Britannica*. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/Czechoslovak-history/The-Prague-Spring-of-1968> Consultado el 22 de enero de 2022.

²⁰ Álvarez, Ramón. “El discurso secreto con el que Jrushchov acabó con el culto a Stalin”. *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de marzo de 2021. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/20200313/473986489983/discurso-secreto-jrushchov-acabo-culto-stalin.html> Consultado el 4 de febrero de 2022.

artes como la literatura o el teatro para enriquecer los primeros experimentos del séptimo arte.

Como tal, puede considerarse al arquitecto Max Urban como el primer director de cine checoslovaco, ya que en 1912, siendo todavía parte del Impero Austrohúngaro, realizó varias películas cortas en donde proyectaba a su mujer, la *vedette*, Anna Sedlakova²¹. Sin embargo, la primera industria checoslovaca no comenzó a florecer sino hasta mediados de la década del veinte, cuando los directores checos Karel Lamač y Gustav Machatý iniciaron una serie de películas de 1925 a 1927, donde mezclaban la aparición en pantalla de la *vedette* Anny Ondra, con la adaptación de la novela literaria *Las aventuras del buen soldado Švejk* o simplemente *El buen Soldado Švejk (Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války)*, en la cual satirizaban diversas experiencias que el autor Jaroslav Hašek vivió como soldado durante la Primera Guerra Mundial.

A raíz de estas obras, Machatý proliferó como uno de los primeros grandes cineastas checos, y llegó a realizar una extensa carrera, primero en Checoslovaquia y después en Estados Unidos, donde tuvo un perfil más bajo debido al desconocimiento de sus obras.

De estos trabajos destacan las películas *Eroticon (Erotikon, 1929)*, *Entre sábado y domingo (Ze zobotny na nedeli, 1931)*, y *Éxtasis (Ektase, 1933)*. A lo largo de estos filmes, Machatý realizó un trabajo hasta entonces innovador, pues a pesar de que las bases de los filmes eran las *vedettes* Ita Rina y Hedy Lamarr en *Eroticon* y *Éxtasis* respectivamente, el director proponía un trasfondo dedicado plenamente a la sexualidad y el amor, vistos desde una perspectiva abierta y novedosa. A la par, Machatý mostraba la narrativa adornada con una serie de influencias pertenecientes al expresionismo alemán, sumado a una experimentación primeriza en la fotografía nacional.²²

Si bien, el primer desarrollo cinematográfico estaba centrado en la experimentación del arte y la utilización de *vedettes* como un método de “atracción” a un mercado emergente, los inicios del cine checoslovaco también dieron muestras del desarrollo que tendría a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. Un ejemplo fue la primera película financiada por el

²¹ Sadoul, Georges, “FloreCIMIENTO en Inglaterra y en Europa (1920-1945)”, en *Historia del Cine Mundial*, Decimonovena reimpresión. (Madrid: Siglo XXI editores, 2010) pp. 293.

²² Román Gubern. “Otras cinematografías” en *Historia del Cine*, Edición digital, (Titivilus, 2014) pp. 236.

Estado, *Sváty Václav* (Jan S. Kolar, 1929), la cual narra la historia de Wenceslao I de Bohemia, considerado como el Santo Patrono de los checos, y que a la par conmemoraba el aniversario 1000 de su asesinato ocurrido en 929.²³

Otro ejemplo de esta experimentación, fueron los filmes centrados en relatos de soldados y héroes checoslovacos, así como en el reflejo de la vida del campo o en su contraposición, de los barrios populares, principalmente de Praga. De este último punto se pueden destacar las producciones realizadas por tres directores diferentes.

La primera fue *Romance en mayo* (*Pohádka Máje*, Karel Anton, 1926), en donde la protagonista de nombre Helenka, estudia en un convento mientras recuerda cómo eran sus vivencias familiares, a la par que también rememora a Riša, una chica que prefería pasar sus días en los bares en lugar de estudiar²⁴. Cuatro años después, Anton repetiría este modelo en la película *La Galgentoni* (*Tonka Šibenice*), centrada en una chica llamada Tonka, la cual se muda del campo a Praga con aspiraciones, pero termina como prostituta en un burdel, razón por la cual extraña su hogar y decide regresar a visitarlo.²⁵

El segundo director, quizá el más destacable, fue el checo-alemán Carl Junghans, con la película *Así es la vida* (*Takový je život*, 1930). Dentro de esta se muestra un crudo reflejo de la vida proletaria, con la actriz rusa Vera Baranovskaya (más famosa por su papel en el filme de 1926, *La madre* de Pudovkin), quien como esposa y madre, tiene que observar cómo su marido se queda sin trabajo y gasta todo su dinero en un bar, mientras ella trata de ganarse la vida lavando ropa.²⁶

El último director fue Miroslav Cikán, quien basado en el trabajo de Junghans, optó por plasmar de forma un poco más satírica la pobreza en las calles de Praga, mediante el filme *El mundo donde mendigamos* (*Svět kde se žebří*, 1938).²⁷

²³ Hames, Peter. "History", en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition* (Edinburgh University Press, 2009) pp. 15.

²⁴ MUBI, "A May Tale (1926)", MUBI. Disponible en: <https://mubi.com/es/films/a-may-tale> Consultado el 14 de marzo de 2022.

²⁵ MUBI, "Tonka of the Gallows (1930)", MUBI. Disponible en: <https://mubi.com/es/films/tonka-of-the-gallows> Consultado el 15 de marzo de 2022.

²⁶ IMDb, "Takový je život 1930" *International Movie Database*. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt0020427/?ref_=tt_mv_close Consultado el 15 de marzo de 2022.

²⁷ Sadoul, Georges, "Florecimiento en Inglaterra y en Europa (1920-1945)", pp. 294.

Los filmes de la época no sólo demostraban indicios de la estética narrativa que sería ampliada después de la ocupación alemana, sino que también denotaban una tendencia que se extendió prácticamente hasta la disolución del país: la concentración de la industria cinematográfica en Praga. Esto sobre todo por la creación y utilización tanto de unos estudios centrales, como de una escuela dedicada al cine.

Por este motivo, la gran mayoría de las producciones fueron realizadas en checo o por directores checos. Sin embargo, dentro de esta primera etapa se pueden destacar dos filmes eslovacos, los cuales en realidad son adaptaciones de una vieja leyenda eslovaca sobre un personaje llamado *Juraj Jánošík*, el cual (en un mito parecido al de Robin Hood) se dedicaba a robar a los nobles para repartir el dinero a los menos afortunados.

La primera adaptación titulada *Jánošík*, fue realizada en 1921 por Jaroslav Siakel con su hermano Daniel, utilizando como fuente la novela publicada por Gustáv Maršall-Petrovský titulada *Jánošík, Kaptián horských chlapkov – jeho búrlivý života desná smrt*²⁸ y que, gracias a que ambos residían en los Estados Unidos, fue producida por la compañía Tatra Film Company, mitad estadounidense y mitad eslovaca.²⁹

Sin embargo, las prisas por tratar de rodar la película sin haber concluido previamente con el guion, sumado a las inspiraciones literarias que decidieron tomar, para adaptar a la leyenda en un contexto más cercano a los abusos del régimen húngaro durante el siglo XIX antes que al mito del siglo XVII, forjaron un filme que, a pesar de haber pasado sin mucha trascendencia, sirvió de inspiración para la readaptación del mito 14 años después.

La segunda adaptación y la más conocida, fue realizada por Martin Frič en 1935 con el mismo título. La película contó una fuerte influencia en la narrativa presentada por los hermanos Siakel; sin embargo, la nueva adaptación además de ser una realización plenamente checoslovaca utilizó una serie de recursos artísticos que romantizaron el mito, a pesar del trágico final para el protagonista.

El uso de elementos como música o danza lograron mayor aceptación en el público local y en la prensa internacional, por tal razón participó en el festival de Venecia de 1936, donde

²⁸ Título publicado únicamente en eslovaco, pero traducido de manera literal como *Janošík, Capitán de los chicos de la montaña – Su vida tumultuosa y terrible muerte*.

²⁹ Hames, Peter. "History", pp. 20

fue bien recibida y halagada por la crítica internacional, a pesar del reclamo del sector húngaro. Gracias a esta aparición, *Jánošík* logró ser una de las primeras películas eslovacas con impacto internacional y con distribución en varios países europeos.

Finalmente, cabe mencionar al que quizá sea el director más relevante de la época y a quien por sus esfuerzos en la creación así como formación del séptimo arte se le considera “padre del cine checoslovaco”: Otakar Vávra. Este director inició sus trabajos a mitad de la década de 1930 y fue partícipe durante la primera etapa del cine checoslovaco, la ocupación nazi y en la transformación del régimen estalinista.

Su primera obra relevante surgió en 1937 cuando adaptó la obra del novelista Alois Jirásek, *Historia filosófica (Filosofská historie)*, la cual mostró una pequeña revolución estudiantil que antecedió a la revolución de Praga de 1848. Un año después, Vavrá volvió a sorprender con *Las vírgenes de Kuntá Hora (Cech Panen Kutnohorských)*, una comedia adaptada en el siglo XVI, donde mostró un conflicto entre nobles del pequeño pueblo de Kuntá Hora. Ambas películas, además de mostrar una fuerte influencia en el naturalismo poético francés de la época, lograron un impacto internacional con su participación en el festival de Venecia, como nacional, al mostrar mensajes que denotaban valores checoslovacos frente a la amenaza que ya suponía una posible ocupación del régimen nazi.³⁰

Si bien el director también participó en otras producciones a lo largo de este periodo, la invasión alemana en Checoslovaquia supuso el fin de las producciones notorias de Vavrá cuando menos hasta 1945.

Del mismo modo, el establecimiento del régimen nazi en la nación obligó a que la gran mayoría de las obras cinematográficas que se venían realizando de manera continua durante los últimos años, suspendieran sus producciones cuando menos hasta 1942. A partir de entonces, el régimen nacionalsocialista prohibió cualquier trabajo realizado en el ahora protectorado, salvo por algunas producciones propagandísticas rodadas en Praga debido a sus grandes estudios, así como al material de producción.

Aunque la Segunda Guerra Mundial representó una pausa abrupta al desarrollo del cine checoslovaco, debe destacarse que la primera camada de directores supo cómo resaltar

³⁰ Hames, Peter, “History”, pp. 16

valores propios dentro de las industrias emergentes. Mostraron un verdadero trabajo en la estilización de la fotografía, ya fuera por los tonos o bien por la belleza que intentaron proyectar, complementado con una narrativa que pasó de usar *vedettes* como atractivo principal de las películas, a realizar argumentos centrados en los grandes héroes nacionales del pasado, que a su vez buscaban provocar un sentimiento de identidad en los checoslovacos, o que mostraban en forma casi documental, la vida dentro de los sectores menos privilegiados de la población como el campo o los barrios populares.

2.3.2 El manejo y la destrucción nazi

La ocupación de Checoslovaquia significó el final de un acervo cinematográfico significativo, que hasta 1937 había establecido una industria fructífera con 54 producciones. Si bien la invasión e instauración del Protectorado de Bohemia y Moravia, así como el Estado Eslovaco no aconteció sino hasta marzo de 1939. Las constantes amenazas del expansionismo fascista, sumadas a la crisis de los Sudetes, generaron un ambiente de tensión en la nación eslava que se vio reflejado en la disminución de producciones.

A partir de la ocupación, Goebbels ejerció un control dentro de la industria cinematográfica checoslovaca, en favor del sistema de propaganda para la Alemania nazi. No obstante, el cine checo sobrevivió con un desarrollo limitado pero constante. Es difícil poder tener un rastreo directo de la industria ocupada, sobre todo de las producciones fuera de Praga. Por lo mismo, las grandes referencias de este periodo se centran en lo hecho en la capital, específicamente en los estudios Barrandov.

Para 1939, el régimen nazi había confiscado gran parte de la industria y la mayoría de las producciones quedaron a merced del Reich. A partir de 1940, el protectorado implementó un sistema que fue concretado en 1942 con la fundación del *Prag-Film, Aktiengesellschaft*, que estableció un régimen de producciones alemanas en el país, con tolerancia relativa a un par de filmes checos al año, pero cuyo objetivo era mermar en lo posible los rodajes nacionales, en favor de la propaganda nazi.³¹

³¹ Procházková, Bára. "Tschechischer Film zwischen 1939 und 1945". *Radio Prague International*, Praga, 25 de mayo de 2005, Disponible en: <https://deutsch.radio.cz/tschechischer-film-zwischen-1939-und-1945-8099313> Consultado el 11 de abril de 2022.

Un ejemplo se vio principalmente en los Estudios Barrandov, que sufrieron una transición mediante la cual los fundadores, dueños originales y la mayoría de empleados, fueron expulsados por un régimen antisemita que antepuso a trabajadores y filmes arios. El nuevo sistema alemán, supo aprovechar los avanzados sistemas y llegaron a producir hasta 82 filmes, además de extender el alcance de los estudios con la construcción de tres nuevos escenarios.³²

Si bien, hubo directores importantes del régimen como Helmut Käutner o Hans Albers, que grabaron películas en el Protectorado, realmente no existe una producción propagandística que sea relevante a lo largo de este periodo, salvo por dos excepciones:

La primera es la polémica película de Veit Harlan, *El judío Süß* (*Jud Süß*, 1940), mediante la cual el director plasmó un discurso antisemita, basado en las dos novelas alemanas sobre la vida de Joseph Süß Oppenheimer³³. Aunque la gran mayoría del rodaje se realizó en los estudios centrales de Berlín, por encargo de Goebbels, hubo escenas rodadas en Praga donde se utilizaron a judíos checoslovacos como extras.

La segunda producción de relevancia fue el cortometraje *Theresienstadt: ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Kurt Geron y Karel Pečeny, 1944). Esta producción fue realizada por órdenes de los altos mandos alemanes, después de que la Cruz Roja demandara visitar el campo de concentración de Theresienstadt, ubicado en el protectorado. Este filme buscó demostrar “el buen estado” bajo el cual vivían los judíos reclusos en el campo de concentración. A lo largo del cortometraje se proyectan a diversas personas en un aparente buen estado de salud, mientras realizan diversas actividades que iban desde el trabajo con maquinaria pesada hasta la realización de actividades deportivas³⁴. En concreto, el material buscó ser un medio de propaganda, a través del cual se mostraba una falsa imagen del trato “digno” que recibían los judíos en los campos de concentración.

³² Barrandov Studios. “History”. (2022). *Barrandov Studios a.s.* Disponible en: <https://www.barrandov.cz/en/o-nas/nase-historie/> Consultado el 12 de abril de 2022.

³³ IMDb. “Jud Süß (1940)” *International Movie Database*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0032653/> Consultado el 12 de abril de 2022.

³⁴ Holocaust Sources in Context. “Theresienstadt; A Documentary Film, 1944”. *Experience History: Holocaust Sources in Context*. Disponible en: <https://perspectives.ushmm.org/item/theresienstadt-a-documentary-film-1944> Consultado el 12 de abril de 2022.

En contraparte, la producción realizada por los checoslovacos a lo largo de este periodo es relativamente corta. Si bien, algunos directores siguieron trabajando y surgieron nuevas estrellas, el control ejercido por los alemanes limitó las producciones al mínimo.

De este periodo destacan los trabajos de Vavrá y Frič. El primero por ser uno de los directores menos afectados durante esta etapa, cuando llegó a realizar hasta diez filmes. Y el segundo por haber generado una estilización en sus filmes, que le valieron prestigio una vez finalizada la guerra.

A pesar de lo anterior, ninguno de los directores tuvo libertad creativa, sino que se les obligó a realizar mayoritariamente comedias, sobre todo de tinte romántico, o películas con argumentos simples que sirvieran como entretenimiento, en lugar de las adaptaciones históricas o dilemas nacionalistas que la industria había manejado en el pasado.

De Vavrá destaca *Girl in Blue (Dívka v modrém, 1940)*, que centra su argumento en Jan Karas, un abogado de renombre, el cual adquiere un viejo retrato de una hermosa noble. Con el tiempo, el protagonista se enamora del cuadro hasta que finalmente besa a la chica, cobra vida y sale del retrato. No obstante, lo que parecía un sueño, se transforma en una maldición cuando la chica decide que no quiere regresar a la pintura.³⁵

Otro filme destacable del director es *The Masked Lover (Maskovaná Milenka, 1940)*, aquí desarrolla un argumento centrado en un noble llamado León de Costa, el cual conoce a una misteriosa mujer disfrazada con una máscara. A medida que el argumento avanza, León es seducido por la mujer quien, tras pasar una noche juntos, le revela que no busca a ningún hombre en su vida sino sólo poder concebir un hijo y después de eso desaparece. A pesar de lo anterior, de Costa se rencuentra con su amante y conoce a su hija, a quienes trata cordialmente, tras ver esto, ella le revela que era la mujer enmascarada.³⁶

Respecto a Martin Frič destaca *The Blue Star Hotel (Hotel Modrá Hvězda, 1941)*, cuyo argumento fue una recreación cómica de la película alemana *Das verliebte Hotel* (Karel

³⁵ Filmový Přehled. "Girl in Blue". *Filmový Přehled*. Disponible en: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/395890/divka-v-modrem> Consultado el 14 de abril de 2022.

³⁶ Filmový Přehled. "The Masked Lover". *Filmový Přehled*. Disponible en: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/395919/the-masked-lover> Consultado el 14 de abril de 2022.

Lemac, 1933). En ambos filmes, se muestra la historia de una mujer humilde dedicada a la limpieza, que hereda de manera sorpresiva un hotel de lujo.³⁷

Su segunda producción destacable fue *Valentin the kind* (*Valentin Dobrotivý*, 1942), se trata de una continuación de *Krisitian* (1939), en donde el personaje ‘Alois Novák’ interpretado por Oldrich Nový, era un humilde trabajador que por diversas circunstancias se vio involucrado en una vida de ricos. A lo largo de *Valentin the kind* se muestra como Novák es engañado por dos compañeros de trabajo para creer que se ha ganado la lotería, gastándose los ahorros de su vida en tres días. Al final, por afortunadas circunstancias, Alois sí gana el premio.³⁸

Aunque el contexto cinematográfico checoslovaco durante la Segunda Guerra Mundial fue básicamente irrelevante, comparado con otras industrias como la estadounidense o el mismo sistema alemán, cabe destacar que marcó un antes y un después en la industria nacional del séptimo arte por más de un motivo.

Como se vio, son pocas las notas positivas que se pueden dar al cine en términos artísticos, pues significó el final de un desarrollo narrativo mayormente centrado en la creación y formación de reivindicaciones históricas sobre antiguos héroes nacionales o de argumentos realistas sobre la vida de las clases bajas, además de que provocó una huida masiva de la gran mayoría de los formadores de la cinematografía nacional.

No obstante, la ocupación alemana también marcó un crecimiento relativo en términos industriales, pues la creación de nuevos escenarios y la ampliación de estudios en búsqueda de servir al régimen nazi, a la larga benefició a la nueva camada de cineastas surgidos a raíz de la posguerra. Esto a pesar de las múltiples afectaciones que generó el levantamiento de Praga de 1945 en los estudios Barrandov, así como el resto liberación checoslovaca.

2.3.3 Los Estudios Barrandov y la FAMU

Previo a iniciar con el desarrollo a partir de la posguerra, conviene mencionar brevemente dos puntos claves para el auge de la cinematografía checoslovaca a partir de

³⁷ IMDb. “Hotel Modrá hvezda (1941)”. *International Movie Database*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0150969/> Consultado el 15 de abril de 2022.

³⁸ Hames, Peter. “Comedy”, en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*, Primera Edición (Edinburgh University Press, 2009. p. 37.

1945: los Estudios Barrandov y la *Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Escénicas de Praga*, por sus siglas en checo FAMU (*Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze*).

Indirectamente, ambos fueron parte esencial en la formalización del séptimo arte nacional, tanto en el surgimiento de la nueva camada de directores, como por ser la sede predilecta para el desarrollo de la gran mayoría de las películas realizadas desde mediados del siglo pasado y hasta la actualidad.

Por su importancia histórica, así como por su antigüedad, es pertinente hablar en primera instancia de los estudios Barrandov y su repercusión para Checoslovaquia. Establecidos en el monte Plateau a las orillas de Praga, Barrandov Studios fue creado en 1931 por Miloš Havel en conjunto con su hermano Václav. El primero con mayor experiencia en el cine en tanto había fungido como ejecutivo en Lucernafilm³⁹, compañía fundada por su padre, y sede principal de la cinematografía nacional durante las primeras décadas del siglo XX.

Los estudios fueron inaugurados el 23 de noviembre de 1931, basados en los planos del arquitecto y director Max Urban. No obstante, iniciaron su primer rodaje hasta enero de 1933 con el filme policiaco *Murder on Ostrovní Street* (*Vražda v Ostrovní ulici*, Svatopluk Innemann). Durante los treinta el estudio comenzó a albergar algunas producciones, a la par que Urban y Vilém Rittershain terminaban de diseñar y equipar los primeros escenarios del estudio, donde se implementaron avances de última generación que provocaron un progreso inmediato tanto en el desarrollo de la cinematografía en Praga, como en la capacidad del estudio.⁴⁰

Como ya se mencionó, la ocupación nazi de Checoslovaquia significó el final del desarrollo de una industria creciente en el país, sobre todo en Praga, donde los estudios fueron confiscados por los alemanes y puestos al servicio del régimen propagandístico de Goebbels. Para 1940, Havel fue obligado a ceder su posición mayoritaria en favor del nuevo régimen

³⁹ Skopal, Pavel. "Chapter 6. Offers Difficult to Refuse: Miloš Havel and Clientele Transactional Networks in the Protectorate of Bohemia and Moravia. En *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe*, ed. Pavel Skopal & Roel Vande Winkel (Brno: Palgrave Macmillan) pp. 155-157.

⁴⁰ Barrandov Studios. "History". (2022). *Barrandov Studios a.s.* Disponible en: <https://www.barrandov.cz/en/o-nas/nase-historie/> Consultado el 20 de abril de 2022.

que despidió a la mayoría del personal administrativo, así como a los directores y colaboradores checoslovacos que habían trabajado en ese espacio.

A pesar de lo anterior, la ocupación también fue beneficiosa para los estudios debido que el régimen nazi optó por realizar parte de su producción cinematográfica en la sede, con lo que pudieron conservarse los buenos equipos, así como el enorme espacio de sus escenarios que además fueron ampliados en poco más de 3500 metros cuadrados.⁴¹

Concluida la Segunda Guerra Mundial, la cinematografía en Checoslovaquia sufrió un proceso de transformación que abarcó varios años. Con respecto a los estudios Barrandov, se tuvo que realizar una pausa momentánea en las producciones debido a los daños sufridos durante la liberación de Praga en 1945, de manera que un gran porcentaje de las obras realizadas en los primeros años de la posguerra fueron filmadas en otros lugares.

A las afectaciones de la posguerra se sumó la llegada del partido comunista al poder y con ello la nacionalización de la industria cinematográfica en 1948. Contrario a lo que se pensaba en un inicio, los estudios no volvieron a ser propiedad de Miloš Havel, sino que fueron expropiados por petición de múltiples directores simpatizantes al nuevo régimen⁴². Debido a esto Havel huyó a Múnich en bancarrota y jamás retorno al país.

A partir de su expropiación, los estudios se convirtieron en la sede principal de las producciones nacionales y en un ejemplo de vanguardia con respecto al desarrollo cinematográfico en Europa. No obstante, su auge principal llegó a lo largo de los años sesenta con el surgimiento de la Nueva Ola checoslovaca y la continua realización de obras por parte de directores como Miloš Forman, Jiří Menzel, Jan Němec o Věra Chytilová (por mencionar algunos), que elevaron su estatus con premiaciones internacionales.

Las producciones realizadas en los estudios Barrandov fueron claves para el desarrollo cinematográfico a lo largo del siglo XX, pues el uso del sistema norteamericano de producción permitió que la industria tuviera un desarrollo constante en materia

⁴¹ Tizard, Will. "Barrandov's reel history". *Variety*. Los Ángeles, 16 de febrero de 2011. Disponible en: <https://variety.com/2011/film/markets-festivals/barrandov-s-reel-history-1118031740/> Consultado el 20 de abril de 2022.

⁴² Barrandov Studios. "History". (2022). *Barrandov Studios a.s.* Disponible en: <https://www.barrandov.cz/en/onas/nase-historie/> Consultado el 20 de abril de 2022.

cinematográfica y televisiva. Lo que produjo una media de 30 películas a lo largo de la década de los ochenta. Sin embargo, a partir de la separación del país en 1989 los estudios fueron privatizados y su producción tuvo un declive que casi provocó su cierre definitivo.

No obstante, la empresa supo mantenerse a flote con la participación del estudio en el rodaje de películas internacionales, principalmente norteamericanas que buscan ambientaciones ya sea medievales o de Europa del Este. Así albergaron producciones como *Amadeus* (1984); *Misión Imposible* (1996); *Casino Royale* (2006); o los dos primeros filmes de las *Crónicas de Narnia* (2005 y 2008), por mencionar algunos.

Con respecto a la *Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Escénicas de Praga* inició operaciones el 27 de octubre de 1946⁴³ por orden directa de Edvard Beneš, cuando fue fundada como una de las tres escuelas de la *Academia de Artes Escénicas* (AMU) de Praga. Es considerada como la quinta más antigua del mundo en su tipo, y como una de las mejores a nivel mundial.

La escuela fue fundada por Jaroslav Bouček, quien había fungido como profesor de tecnología en Brno y era experto en el campo de la teoría y tecnología de los procesos cinematográficos, por Karel Plicka, fotógrafo, documentalista y etnógrafo, así como por Antonín Martin Brousil, quien fungía como crítico y teórico del cine y teatro. Inicialmente estas tres personalidades fueron suficientes para impulsar a otros cineastas a incursionar en el campo de la educación, lo cual permitió que la enseñanza no fuera solo teórica, sino también práctica, además se estableció un estudio, que también fungió como centro educativo, en la calle Klimetská, de 1947 hasta 1960.⁴⁴

Al principio, la FAMU sólo impartía cine, pero a partir de 1953 se empezaron a dar cursos de televisión, lo que dio paso a una transición educativa mucho más especializada que rindió sus frutos a lo largo de la siguiente década. En conjunto con lo anterior, en 1957 Otakar Vávra fue nombrado jefe del Departamento de Dirección Cinematográfica, lo cual coincidió con el ingreso de algunos de los directores más relevantes de la Nueva Ola checoslovaca. En

⁴³ La información sobre su fundación es un poco difusa, pues varios medios apuntan 1947, aunque el sitio web de la escuela señala 1946 como fecha oficial.

⁴⁴ FAMU. "Historie FAMU". FAMU. Disponible en: <https://www.famu.cz/en/faculty/about-famu/history-famu/> Consultado el 21 de abril de 2022.

específico, Vávra tuvo como pupilos a Forman, Chytilová y Jan Schmidt. Para 1960, las instalaciones presenciales fueron mudadas al Palacio de Lažanský donde permanecen hasta la actualidad.

A pesar de que la época más destacable de la FAMU se remonta al régimen comunista de los sesenta, fue gracias a la resistencia contra la normalización de los parámetros socialistas de la educación, que la generación de estudiantes de finales de los cincuenta y la década de los sesenta fuera la más exitosa.

Durante este periodo directores como Miloš Forman; Věra Chytilová; Ivan Passer, Jiří Menzel, Jan Němec o Antonín Maša realizaron sus estudios, al igual que figuras relevantes de otras cinematografías como la yugoslava. Gracias a la educación técnica, y el acceso a películas internacionales como producciones de la Nueva Ola Francesa, formaron una generación de cineastas críticos a su entorno político y social, hecho que también fue de la mano con los múltiples movimientos políticos generados por la ruptura estalinista en el país.

Si bien la FAMU y los Estudios Barrandov no fueron los únicos propiciadores del surgimiento de la Nueva Ola checoslovaca, sí representan una parte esencial de su formación. Ya fuera como la principal casa productora del cine nacional a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, o como la institución que enseñó un estilo distinto a la métrica soviética y que motivó un desarrollo estético y artístico único a lo largo de los sesenta.

2.3.4 La nacionalización de la industria y la imposición del realismo socialista (1945-1962)

A partir de la posguerra, Checoslovaquia sufrió un proceso de reunificación impulsado por el retorno de Edvard Beneš como presidente de la nación. No obstante, la liberación de país y posterior establecimiento de tropas soviéticas, significó una transición política que en menos de tres años estableció a Klement Gottwald como la máxima figura de poder en el país, y al KSČ como el partido único hasta la disolución del Estado en 1989.

La llegada del comunismo terminó por afectar a todas las industrias checoslovacas, entre ellas a la cinematografía. Por lo mismo, es importante tener en cuenta el contexto histórico que atravesó la nación para poder comprender las producciones llevadas a cabo durante la primera etapa de la posguerra, así como sus mensajes.

Nacionalizada en 1945, la cinematografía intentó retomar la producción industrial que se había llevado a cabo antes de 1939. Sin embargo, ésta tardaría un par de años en poder vislumbrar un pequeño destello del resurgimiento que tendría a lo largo de las siguientes décadas. En 1947 Checoslovaquia volvió a ser premiada en el plano internacional con el León de Oro en el Festival de Venecia por la película *Sirena* (*Siréna*, Karel Steký), una adaptación de la novela de Marie Majerová de 1935, donde se representó una huelga llevada a cabo en las minas de Kladno, debido a las pobres condiciones de trabajo⁴⁵. El resurgimiento de la industria con este filme trajo una oleada de viejos cineastas.

Martin Frič finalizó la trilogía de comedias con Oldrich Nový como protagonista. En 1949 estrenó *The Poacher's Ward* (*Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář*), en la cual se mostraba a una joven de origen humilde que cae perdidamente enamorada de 'Elén', interpretado por Nový. No obstante, al creer que la engaña, lo abandona a su suerte; Elén gasta toda su fortuna en escribir un libreto musical, lo que lo lleva a padecer una enfermedad de la cual no puede salvarse sino hasta que escucha el canto de su amada.⁴⁶

Por otro lado, Alfréd Radok fue el primer director checoslovaco que retrató los horrores sufridos durante el holocausto (un año antes, esto ya había sido llevado a la pantalla grande por la directora polaca Wanda Jakubowska). En 1949, Radok estrenó *Distant Journey* (*Daleká Cesta*), en donde plasmó un romance judío que inició antes de la guerra, mezclado con un argumento para mostrar el trato que recibían quienes eran llevados al campo de concentración de Theresienstadt. Y a diferencia del documental nazi, los judíos eran tratados como si fueran cargamentos de materias primas, mientras los ponían a realizar trabajo de campo.⁴⁷

El estilo y la crudeza de Radok atrajo la atención de múltiples críticos de cine, que atribuían la relevancia y la fuerza con la que se plasmaron hechos tan recientes para la época. No obstante, el filme no fue del agrado del nuevo régimen comunista, que para ese momento ya

⁴⁵ Hames, Peter. "Realism", en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*, Primera Edición (Edinburgh University Press, 2009. p. 56.

⁴⁶ Hames, Peter. "Comedy". p. 38.

⁴⁷ Hames, Peter. "The Holocaust", en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*, Primera Edición (Edinburgh University Press, 2009. pp. 96-97.

buscaba implantar un estilo más allegado a la escuela soviética, por lo que fue censurado y sólo se volvió a mostrar hasta 1989.

A partir de la posguerra, la cinematografía llevó de regreso a múltiples personalidades allegadas al séptimo arte quienes buscaron retomar la métrica checoslovaca que se venía realizando antes de 1939. Sin embargo, la victoria del KSČ y el establecimiento de una corriente de pensamiento más cercana a los soviéticos, obligó a que múltiples filmes consecuentes sirvieran a los intereses del nuevo régimen, con la formación artística y aplicación del realismo socialista.

2.3.4.1 La influencia soviética y el realismo socialista

Desde el surgimiento del cine hasta su estructuración y establecimiento de escuelas, el séptimo arte pasó de ser catalogado como un método novedoso de entretenimiento a un modelo de negocio redituable, o, en el caso soviético, como un instrumento de experimentación que podía ser utilizado para educar a las masas y plasmar lo que hasta ese momento el teatro no había logrado.

En sus inicios el cine ruso pasó por una transición que derivó en experimentaciones con características políticas y sociales. Se debe mencionar que en Rusia ya existía cine antes de la revolución de 1917, y que, a pesar de estar supeditado al apoyo de los pocos vestigios que restaban del ejército blanco, tuvo a bien llevar un invento novedoso que a la postre sirvió a favor de los soviéticos.

El propio Lenin vio en el cine una oportunidad única de desarrollo, al tratarse de un invento que podía ser presentado a grandes cantidades de público sin necesidad de una escenografía reverberante, ni contar con un contexto burgués como el teatro, que podía copiarse y proyectarse en forma intacta. Por lo que lo denominó como “el arte más importante para los bolcheviques”:

“Eres famoso como mecenas de las artes, entonces debes recordar firmemente, que el cine es el arte más importante para nosotros”.⁴⁸

⁴⁸ De acuerdo a las cartas escritas por Anatoli Lunacharski, Lenin dijo esta frase en 1922, en una conversación entre ambos cuando el primero era Comisario del Pueblo para la Educación.

El principal punto por el que Lenin exaltaba al cine era su facilidad de acceso. A diferencia de otras artes, el uso de imágenes en movimiento y en tiempos posteriores el sonido, ayudaba a mostrar mensajes a una sociedad predominantemente analfabeta. Por lo anterior, para el recién asentado régimen bolchevique fue primordial la nacionalización de la industria cinematográfica el 27 de agosto de 1919, así como la creación de la Escuela Cinematográfica del Estado (por sus siglas en ruso GIK) un mes después.⁴⁹

A lo largo de los siguientes años, y ya sin Lenin al frente de la URSS, varios directores pusieron a prueba el ideal del cine como un medio para las masas. De este primer periodo resalta la importancia que marcaron directores como Eisenstein, Kuleshov, o Pudovkin. De éstos, destaca del resto el primer director por el filme *El acorazado Potemkin (Bronenosez Potemkin, 1925)*, convirtiéndose rápidamente en una obra emblemática de la cinematografía soviética y un ejemplo persistente del “poder de la clase obrera”. Su argumento no contaba con personajes principales, sino con un pueblo que actúa como colectivo contra el zarismo, a pesar de la fuerte represión por parte del ejército blanco.

El ideal de realizar un cine colectivo, centrado en el pueblo y no en personajes individuales se convirtió en una métrica que Eisenstein plasmó a lo largo de su carrera como director de cine mudo, y al que múltiples directores soviéticos se le sumaron. No obstante, la carencia de personalidades en los filmes y de obras centradas en el colectivo empezaron a ser remplazadas a medida en que el director partía en búsqueda de nuevas metas, estableciendo así una nueva camada de directores.

De esta nueva etapa destaca sobre todo Vsévolod Pudovkin, quien contrario al colectivismo de Eisenstein, optó por realizar una filmografía centrada en el individuo, aunque no como un ser unipersonal, sino más bien como personajes que tomaban conciencia política mezclados con la transformación de la Rusia zarista hacia la Unión Soviética.

Pudovkin destaca por la trilogía iniciada con *La madre (Mat', 1926)*; seguido por *El fin de San Petersburgo (Koniets Sankt-Petersburga, 1927)*, finalizando con *Tempestad sobre Asia (Potomok Chinguis Khana, 1928)*.⁵⁰ La personalización del director, mezclada con un guion

⁴⁹ Gubern, Román. “Estallido del cine soviético” en *Historia del cine*. Edición digital. (Titivilus, 2014) pp. 132.

⁵⁰ Gubern, Román. “Estallido del cine soviético”, pp. 140.

perfectamente trabajado en cada obra, fue un contrapeso que respondía al cine de las masas mostrado por Eisenstein, pero que también complementaba la formación del cine soviético.

De los inicios previos al surgimiento del realismo soviético, también destaca al director ucraniano Dovjenko, quien aportó el uso de simbolismos que reforzaban el ideal del socialismo como una fuerza permanente. El ejemplo más claro de estos elementos se muestra en *Arsenal* (1929).

Esta primera escuela de cineastas creó cimientos fuertes de una corriente más apegada a la experimentación y a la creación ideológica, que a la explotación de la filmografía como una industria. En concreto, los orígenes del cine soviético no buscaban establecer una teoría del desarrollo cinematográfico, sino más bien un ideal colectivo que mostraba un acercamiento al espectador, similar a las intenciones del partido con las masas.

A pesar de lo anterior, el establecimiento de Stalin como líder de la Unión Soviética, significó el inicio de un proceso industrializador que desapareció el modelo semi feudal que había perdurado hasta el siglo XX, con la expansión y desarrollo de fábricas, la educación y las artes que incluían al cine.

La expansión de la cinematografía como medio de propaganda era primordial para el Ministerio de Cultura, por lo que en 1928 estableció un plan quinquenal cuyo objetivo era extender la producción y las salas de cine a lo largo de la URSS, lo que permitió que en un periodo de seis años, pasaran de 9,800 salas de cine a más de 28,000. La expansión se compaginó con la llegada y desarrollo del cine sonoro y el establecimiento del realismo socialista como norma artística.⁵¹

El cine sonoro, así como los nuevos paradigmas que buscaban un desarrollo más apegado al cine propagandístico, que a la experimentación de las primeras generaciones, provocaron que se abriera un paradigma que en las décadas anteriores sólo había sido tratado y explorado por

⁵¹ Historia del cine. "Cine soviético de los años 20: nuevo concepto del montaje". *Historia del Cine.es*, Disponible en: <https://historiadeltcine.es/por-etapas/cine-sovietico-montaje/> Consultado el 24 de abril de 2022.

la radio: “el mito del héroe”.⁵² Las nuevas ideas llegaron a manos de directores formados bajo los ideales de Pudovkin o con una experiencia más centrada en el documental.

De esta forma surgieron personalidades como los directores Serguéi y Georgi Vassiliev, quienes fueron los primeros en experimentar con el mito del héroe soviético con la película *Chapaiev, el guerrillero rojo* (*Chapáyev*, 1934), basada en la novela del autor Dmitri Fúrmanov, donde se narra la historia del soldado revolucionario Chapáyev, quien, gracias a sus hazañas en el campo de batalla, se convirtió en un héroe de guerra.

El éxito de esta película provocó un nuevo desarrollo para el cine sonoro, con héroes de guerra humanizados por sus contextos, pero no por eso menos valientes o listos para entrar en acción. Este modelo fue utilizado por los directores Kozintzev y Trauberg, quienes crearon una trilogía basada en un obrero bolchevique que afrontaba el periodo histórico previo y durante la revolución. La primera película titulada *La juventud de Máximo* (*Yunost Maksima*, 1935), mostraba la vida del obrero antes de la guerra; *El regreso de Máximo* (*Vozrashchenie Maksima*, 1937), contaba los hechos que provocaron el inicio de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914; y finalmente *Máximo en Viborg* (*Výborgskaya storona*, 1939), estaba centrada en la revolución rusa durante 1918.⁵³

Estos filmes se alineaban mayormente al segundo plan quincenal postulado en 1932 que establecía una ‘austeridad cinematográfica’ tanto a nivel técnico como argumental, pues se hacía hincapié en que ya no había necesidad de generar grandes escenarios y producciones que se entendieran por el aspecto visual, ni por su experimentación, sino por su mensaje. Dos años después, el Primer Congreso de Escritores Soviéticos publicaría la teoría artística del realismo socialista, definiéndolo como:

“La representación verídica de la realidad apresada en su dinamismo revolucionario”.⁵⁴

⁵² La idea del mito del héroe, hace referencia a las historias individuales, que principalmente se enfocaban en algún mito histórico, héroes de guerra, o personajes de ficción, que formaron parte de algún momento importante para la historia de la Rusia pre soviética.

⁵³ Sadoul, Georges. “Nuevo Florecimiento en la URSS (1930-1945)”, en *Historia del Cine Mundial*, Decimonovena reimpresión. (Madrid: Siglo XXI editores, 2010). pp. 275-277

⁵⁴ Cita referida en: *El Machete*. “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934).” *El Machete* no. 12., Ciudad de México, 16 de abril de 2018. Disponible en: <https://elmachete.mx/index.php/2018/04/16/discurso-en-el-primer-congreso-de-escritores-sovieticos-1934/> Consultado el 26 de abril de 2022.

El ideal de esta teoría se basaba en las ideas postuladas por Engels y Marx sobre el arte realista y la importancia de mostrar una imagen más parecida a la persona común y corriente, que a la exaltación de la belleza y la acentuación de la divinidad; es decir, a la plasmación de un entorno donde se reflejara la realidad social que ofrecía el socialismo, y se educara al proletario. Por lo anterior, el ideario del partido buscó establecer una modificación permanente al arte y a la cultura dentro de la URSS, en un sentido más apegado a las masas. A la par, creaba una norma que supeditaba todas las creaciones culturales a los intereses político-sociales del partido, así como al adoctrinamiento estalinista.

A lo largo de la siguiente década, el cine sería un ejemplo del realismo socialista. Bajó la calidad experimental en las producciones, pero no por eso en la cantidad, ni en su expansión a lo largo de las repúblicas conformantes. El cine buscaba asemejarse a la realidad que se estaba formando a través del llamado “milagro económico”, que mostró especial interés en la industrialización y en los obreros que participaban en este proceso. Por ejemplo, el filme *Contraplan (Vstrechnij)*, Ermler y Yutkevich, 1932), expuso los problemas enfrentados por una serie de trabajadores en Leningrado, al construir una enorme turbina.⁵⁵

La realización de este filme presentó el esquema de enseñanza política que el partido buscó implementar en las artes, al usar el cine como una herramienta de propaganda en lugar de un arte en sí. A la par, ambos directores no fueron ajenos al desarrollo que se planteó con anterioridad. En específico, Yutkevich ya había intentado plasmar la realidad social que vivían muchos campesinos obligados a emigrar a las ciudades, con la película *Montañas doradas (Zlatye gory)*, 1931), donde un campesino es forzado a viajar a la ciudad en busca de empleo durante el alzamiento bolchevique, y por cuestiones políticas se ve forzado a tomar una difícil decisión que confronta sus necesidades frente a sus ideales.

Con respecto a Ermler, el director continuó con el cine de masas a lo largo de la década, llegando a experimentar con la psicología social en *El gran ciudadano (Veliki grazdanin)*, 1939), donde relató una biografía indirecta del dirigente Serguéi Kírov durante el inicio del proceso industrializador.

⁵⁵ Gubern, Román. “La Edad Media del Cine Soviético” en *Historia del cine*. Edición digital. (Titivilus, 2014). pp. 211- 213.

A medida que la teoría del realismo socialista se insertaba en la cinematografía soviética, también lo hacían los diferentes argumentos mediante los cuales se podía filmar un metraje, así como las técnicas utilizables.

Si bien la premisa teórica se centraba en realizar un acercamiento a las masas mediante la creación de personajes humanizados que combatían y defendían sus ideales antes que nada, mientras se demostraba la evolución del proceso industrializador. Algunos directores optaron por realizar una revisión al pasado pre soviético con la adaptación de novelas o personajes históricos, bajo el visto bueno del partido y con una métrica que asemejara más la realidad de ese momento, que a la que se plasmaba en los mitos.

La retribución del pasado histórico de la Rusia zarista vino de la mano con el uso de una nueva técnica que revolucionó al cine soviético: la introducción del plano-secuencia y el uso de la estética sonora. Esta modernización de técnicas, llegó por parte de Vladímir Petrov con la película *La tempestad* (*Grozá*, 1934). En ella se mostraba de forma tétrica la falta de moral que existía durante el periodo zarista, con un protagonista adúltero que debido a sus acciones termina suicidándose.

Formado en la escuela teatral inglesa de Gordon Craig, Petrov desarrolló la técnica del plano-secuencia como un modelo que pudiera imitar los extensos planos que solían utilizarse dentro del teatro. Pero compensándolo, a su vez, con movimientos de cámara extensos que dieran mayor acercamiento al espectador con el protagonista y su entorno. Este nuevo modelo reforzaba la transición que implicaban los cambios al cine sonoro y a la evolución estética establecida por el realismo socialista como modelo unitario para la creación de películas.

Petrov reforzó el ideal de exaltación hacia el pasado histórico con la adaptación en dos partes de *Pedro el Grande* (*Petr Piervyi*, 1937 y 1939), basado en la novela de Tolstoi, la cual si bien servía más como una respuesta al auge agresivo de la propaganda nazi, también establecía una influencia sobre filmes históricos que fue imitada por varios directores.⁵⁶

Eisenstein fue uno de los directores que, influenciado por la creación de estas adaptaciones, salió de un periodo improductivo de diez años para realizar la película *Aleksandr Nevski* (1938). En ella, sin abandonar su clásico estilo, pero con una orientación más enfocada a la

⁵⁶ Gubern, Román. "La Edad Media del Cine Soviético". pp. 216-217

puesta teatral y a la ópera, mezcló la historia del héroe del siglo XIII, que logra pacificar su comunidad con el objetivo de combatir a los caballeros teutones, junto con una propuesta musical de primer nivel. Ello, además de una enorme producción escénica que fue dispuesta para que el director pudiera regresar a los más altos niveles.

Tanto Petrov como Eisenstein evocaron la creación de filmes históricos, a la que se sumaron directores como Yutkevich, Raisman, Donskoi o Romm, quien supo adaptar el mito a tiempos más modernos poniendo a Lenin como el gran héroe con *Lenin en octubre* (*Lenin v Oktyabre*, 1937), y *Lenin en 1918* (*Lenin v 1918 godu*, 1939).⁵⁷

Si bien las producciones a lo largo de la Unión Soviética fueron extensas durante los treinta, la inminente invasión por parte de la Alemania nazi con la operación Barbarroja⁵⁸ en 1941, obligó a que toda la industria nacional y los recursos se pusieran a disposición de la guerra. Como tal, no se podría afirmar que el cine soviético tuvo un declive a partir de ese momento, pues se continuó con una limitada producción. No obstante, la cinematografía sí sufrió un cambio respecto al enfoque argumental con el que se hacían los filmes, que pasó a una producción centrada en las defensas bélicas, o la avanzada soviética a través del territorio alemán hasta Berlín.

A partir de 1946 la producción cinematografía queda mermada frente a la reconstrucción industrial, por lo que la formación del realismo socialista se enfocó en el aspecto literario. Ya con una instrucción que partía desde el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, y que, a lo largo de los siguientes años, moldeó el pensamiento y la forma en la que se podía proyectar el realismo socialista. Alineó su teoría a un “romanticismo proletario, alejado del individualismo burgués, que buscara mostrar una realidad forjada mediante el pensamiento literario marxista”⁵⁹, y que, mediante las artes y la cultura, formara un pensamiento colectivo, alineado a los ideales estalinistas.

⁵⁷ Sadoul, Georges. “Nuevo Florecimiento en la URSS (1930.1945)”. pp. 278-300

⁵⁸ Nombrada como “Operación Barbarroja” (Unternehmen Barbarossa en alemán), fue el plan de invasión a la Unión soviética ideado por la Alemania nazi con el objetivo de conquistar el territorio y repoblarlo de alemanes. El plan fue puesto en marcha a lo largo de 1941, abriendo el frente oriental de la Segunda Guerra Mundial en Europa.

⁵⁹ Alle, María Fernanda. “2. El Congreso de Escritores de 1934” en “*La Literatura del Partido*”. *El Realismo Socialista entre el arte y la política*, no. #20. (2019). pp. 171-180

Este modelo se implantó de manera casi inmediata en las naciones liberadas en 1945, las cuales, a raíz de la avanzada de las tropas soviéticas, pasaron a convertirse en estados satélites de la Unión Soviética. En el caso específico de Checoslovaquia, la llegada de Gottwald al poder en 1946 y la victoria del KSČ en 1948 iniciaron una transición política al igual que una revolución del pensamiento, alineándose a los parámetros de Moscú.

La imposición del realismo socialista dentro de las artes checoslovacas afecta primero a la literatura (al igual que en la URSS), y después a las otras artes. Por su parte, la cinematografía checoslovaca no sufrió la misma cantidad de daños materiales que sí había padecido la Unión Soviética, pero sí perdió a creadores y directores. De manera que el restablecimiento de la industria cinematográfica, fue llevado por quienes estaban a favor de los ideales marxistas, o supieron adherir su arte al pensamiento estalinista.

Finalmente, sobra decir que, aunque la muerte de Stalin en 1953 sí provocó una modificación del pensamiento artístico dentro de la URSS, con críticas a la mediocridad en la que se había estancado la literatura, por parte del Segundo Congreso de Escritores Soviéticos en 1954, así como a un nuevo ‘programa cultural’ por parte de Jrushchov en 1957⁶⁰. El deshielo estalinista en el resto de las repúblicas socialistas fue un proceso más tardado y en casos como los de Hungría en 1956, y Checoslovaquia en 1968, tuvo un saldo más negativo que positivo.

2.3.4.2 Desarrollo cinematográfico bajo la influencia socialista

La victoria del KSČ en 1948 consolidó la transición política de Checoslovaquia hacia un sistema socialista profundamente arraigado al modelo y las decisiones tomadas en la Unión Soviética, o dicho en otras palabras, Checoslovaquia pasó a convertirse en un Estado satélite de la URSS, junto con la gran mayoría de las naciones al Este de la cortina de hierro.

El proceso transformador conllevó a que múltiples industrias nacionales fueran puestas a disposición del Estado, viéndose obligadas a adoptar sus políticas e ideales, hacía el modelo marxista que Moscú proyectaba.

⁶⁰ Fizer, John. “La ‘Nueva’ tendencia en la literatura soviética”, en *Foro Internacional Vol. 2, No. 1 (5)*. (El Colegio de México, 1961). p. 133.

Con respecto a las artes, la URSS estableció el realismo socialista como la única corriente artística que podía realizarse. Por ello, también fue implantada como el modelo a seguir en el resto de las repúblicas socialistas.

Respecto a la cinematografía, la influencia del realismo socialista puede verse plasmada en diversas escuelas nacionales. Ejemplos pueden verse en Polonia con el surgimiento de la escuela de Łódź, con Andrzej Wajda y Andrzej Munk a la cabeza, la cual a lo largo de los cincuenta y sesenta, estuvo centrada en realizar producciones que plasmaran el traumático pasado reciente del país. Así como las inquietudes de las generaciones formadas en la posguerra, o superproducciones sobre la historia mundial.⁶¹

El cine húngaro es otro ejemplo, de la mano de directores como Miklós Jancsó, Frigyes Bán, Márton Keléty, o Zoltán Fábri (aunque este último realizó filmes fuera de esta corriente). La producción magiar vivió un auge donde se consagraron películas influenciadas por las realizaciones soviéticas que mostraban argumentos enfocados en la transformación ideológica (sobre todo) del campesinado húngaro, hacía un pensamiento socialista⁶²; o que hablaban de grandes “héroes” húngaros que llevaron los ideales marxistas al país.

En Checoslovaquia, el cine influenciado por el realismo socialista se estableció de la mano de directores que veían con buenos ojos al nuevo régimen. Otakar Vavrá tuvo un papel fundamental para que la corriente se pudiera desarrollar en el país, ya fuera como director, o formador de una nueva generación que venía estableciéndose. A la par, el cine checoslovaco también se nutrió de directores nacionales que habían sido formados en otras escuelas, quienes aportaron elementos únicos para el resurgimiento de las producciones.

Como ya se mencionó, la película *Sirena* inició el resurgimiento de la industria cinematográfica a nivel internacional, y sirvió como punto de partida para que varios directores emprendieran sus producciones. Con un argumento centrado en problemáticas sociales que se suscitaban a inicios del siglo, Stleký entraba a la escena con una de las

⁶¹ Gubern, Román. “Los Cines Socialistas” en *Historia del cine*. Edición digital. (Titivilus, 2014). p. 351.

⁶² Lénart, András. “Bajo la penumbra del comunismo” en *El soldado ruso en la despensa y la naranja amarilla agria: la sombra de la política en el cine húngaro desde la dictadura comunista hasta la llegada de la democracia (1945-1989)*. FILMHISTORIA online, Vol. XXIII, núm. 1. (2013). pp. 3-7 . Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2013/1/pdf/04.pdf> Consultado el 12 de mayo de 2022.

primeras producciones realizadas en Checoslovaquia que demostraba influencia del realismo socialista, pero que a su vez contaba con algunos elementos propios de cinematografía de la posguerra.

A la película de Stleký le siguió Jiří Weiss. Formado en la escuela documental inglesa, Weiss sorprendió con el filme *La frontera asaltada (Uloupená hranice, 1947)*. El argumento centrado en 1938, mostraba un pequeño pueblo ubicado en la frontera de los Sudetes entre Alemania y Checoslovaquia. En el pueblo, una pequeña familia se había dividido por una crisis de identidad, en donde el hijo (Hans) quien se sentía mayormente alemán, decidió apoyar el levantamiento llevado a cabo por los nazis, mientras que su hermana (Anna Marie) que se sentía más checa, es asesinada por su hermano en el levantamiento.⁶³

El filme fue una de las primeras demostraciones de lo que se llevaría a cabo a lo largo de las siguientes décadas, al revivir los traumas de la Segunda Guerra Mundial, pero centrándose única y específicamente en los daños perpetrados por los nazis, dejando de lado cualquier mención a la intervención de la URSS y a las consecuencias que esto conllevó.

Un año después, Vávra adaptaría la novela de Karel Čapek: *Krakatit*, donde el director experimentó con la ciencia ficción. La película se centra en Prokop, un hombre casi moribundo en un hospital, que es sedado debido a su mal estado de salud, entonces empieza a delirar con un viejo amigo de nombre Jiří, quien era su compañero de laboratorio. Poco a poco, Prokop recuerda que su mal estado fue producto de una explosión en su laboratorio causada por un elemento llamado krakatit, el cual era sumamente explosivo, y buscado por una compañía extranjera, que secuestra a Prokop para que replique la fórmula. No obstante, una serie de conflictos dentro del lugar, así como un laboratorio secreto, provocan que el krakatit estalle y genere una especie de holocausto a lo largo de Europa.

Esta película surgió producto de los temores generalizados por una posible guerra nuclear en los cincuenta. A pesar de lo anterior, el acogimiento del realismo socialista por parte de Vávra, haría que sus siguientes películas adoptaran un estilo más apegado a la formación del

⁶³ Filmový Přehled. "The Stolen Frontier". *Filmový Přehled*. Disponible en: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/396031/the-stolen-frontier> Consultado el 11 de mayo de 2022.

héroe mítico, basado en el modelo soviético. Aunque sin abandonar su estilo clásico al momento de reverberar héroes nacionales.

En 1949 estrenaría *La barricada muda* (*Nemá barikáda*), donde siguió los pasos de Stleký al mostrar el trauma de la guerra. A través de esta película, el director plasmó parte de la rebelión checa que se vivió en el alzamiento de Praga en 1945.

A lo largo de los cincuenta, el director mostró la mezcla entre ambas ideas con la ‘trilogía de los husitas’, basadas en la revolución reformista que impulsó el movimiento husita en Bohemia, durante la primera mitad del siglo XV. Vávra centró sus películas en las figuras principales del movimiento, Jan Hus y Jan Žižka, como líderes benevolentes que incentivaron a las masas a combatir contra el autoritarismo católico y las presiones del imperio húngaro.

Jan Hus (1954), la primera película, mostraba los inicios del mártir quién a través de sus sermones en la capilla de Belem criticaba los abusos de autoridad, así como las prácticas eclesiásticas que la iglesia católica ejercía, que iban en contra de las enseñanzas bíblicas. Debido a sus declaraciones en contra del papado, a Hus se le prohíbe predicar, es capturado y juzgado por el concilio de Constanza, que lo declara culpable de herejía, y lo condena a arder en la hoguera. Al final de la película, se muestra a Žižka como un fiel aprendiz, que decide seguir sus pasos.

En 1955, Vávra estrenó *Jan Žižka*, donde plasmó las tensiones generadas por la muerte de Hus. Narra como con la facción utraquista aprisionada, inicia una rebelión en la capital que culmina con la Primera Defenestración de Praga en 1419⁶⁴, cuando siete miembros del concilio de la ciudad fueron asesinados, y provoca que el rey de Bohemia muera tras enterarse de la tragedia. Esta película muestra un país dividido en dos bandos, con Žižka como líder de la facción del pueblo. Finalmente, éste saldría victorioso en una batalla contra los líderes de la nobleza.

⁶⁴ “La Primera Defenestración de Praga” es como se denominó a los actos suscitados en 1419, cuando siete concejales de la ciudad fueron asesinados por rebeldes taboritas, que más tarde derivaría en las guerras husitas. Esta fue la primera de tres grandes defenestraciones, siendo la tercera la más importante en 1618 y, de acuerdo con varios historiadores, fue el desencadenante de la guerra de los Treinta Años. Cervera, César. “La Defenestración de Praga: la matanza que se evitó con un “milagro” en forma de un montón de estiércol.”. *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 2018. Disponible en: https://www.abc.es/historia/abci-defenestracion-praga-matanza-evito-milagro-forma-monton-estiercol-201802182317_noticia.html Consultado el 11 de mayo de 2022.

El director cerraría su trilogía en 1956, con el filme más caro de su época (25 millones de coronas checas): *Against All (Proti všem)*, adaptación de la novela de Alois Jirásek, sobre la rebelión del pueblo de Tábor durante las guerras husitas. Enfocado en la figura de Jan Žižka, la película muestra los ataques del emperador Segismundo al pueblo de Tábor, así como la victoria de los husitas a las afueras de Praga.⁶⁵

Contrario a lo que podría pensarse por hablar de eventos eclesiásticos, los filmes de Vavrá fueron apoyados por el Estado pues consideraban a la rebelión husita parte fundamental de la historiografía checa. Además, a diferencia de la primera república checa que buscó establecer el mito de Jan Hus como un mártir checo, el KSČ enfocó su historia dentro de los parámetros socialistas, al declarar que si Hus hubiera vivido en ese momento no sería un eclesiástico, sino más bien el líder de algún partido político.⁶⁶

La importancia que estos filmes le dieron a la formación de los mitos históricos nacionales, así como a la fijación de un líder que provocara la rebelión de las masas, asemejaba lo mostrado por Petrov en la Unión Soviética. Además, dejaba clara la fuerte influencia de Vavrá en el realismo socialista, a pesar de que años más adelante criticaría dicho movimiento con otra película.

De este periodo también destacan los trabajos realizados por Jiří Weiss, quien optó por continuar la recreación de la opresión checoslovaca durante la ocupación nazi. En 1950, y ya bajo la métrica del realismo socialista, dirigió *The last shot (Poslední výstřel)*, donde narró la historia de una fábrica de Praga durante los últimos años de la guerra, en la que los alemanes obligaban a los trabajadores checoslovacos a trabajar a marchas forzadas, hasta que un miembro del partido comunista intentaba detener la explotación.

Para 1951, realizó un filme bibliográfico sobre el padre de quien en aquel entonces era primer ministro de Checoslovaquia y que en 1953 pasaría a convertirse en presidente: Antonín Zápotocký. Enfocado en la figura de Ladislava Zápotocký la película titulada *Otros combatientes se levantarán (Vstanou noví bojovníci)*, narra su exilio de Praga a la ciudad de Zákolany, donde consigue trabajo como sastre. A medida que el tiempo avanza, Zápotocký

⁶⁵ Hames, Peter. "History". pp. 16-17

⁶⁶ Hames, Peter. "History". p. 18

invita a los trabajadores a organizarse y formar parte del Partido Socialdemócrata de Austria donde es nombrado líder, y gana las elecciones locales.⁶⁷

A pesar de que ambas películas eran fieles retratos del realismo socialista, tuvieron poco éxito, por lo que la carrera de Weiss resultó intermitente hasta 1958, cuando volvió a sorprender con *Wolf Trap (Vlčí jama)*, donde realizó otra adaptación histórica, esta vez en la década de los veinte. En ella, cuenta la historia de un joven político que se casa por conveniencia con una mujer mayor y que controla su vida. Sin embargo, el joven se enamora perdidamente de su protegida, aunque es incapaz de declarárselo, incluso después de la muerte de su esposa.

La buena aceptación de este filme regresó al director a la cima, por lo que en 1959 produjo una de sus mejores películas, *Romeo, Julieta y las tinieblas (Romeo, Julie a tma)*. Esta adaptaba la novela homónima de Jan Otčenášek, quien durante esa época había fungido como novelista del realismo socialista. Adaptada en mayo de 1942, la película arranca con una familia judía de apellido Wurm, que es enviada a un campo de concentración. En el traslado Hanka, la hija, escapa y se oculta el ático de Pavel, su vecino. A partir de ese momento, ambos jóvenes inician una aventura amorosa en donde se enfrentan al riesgo de que algún vecino o soldado los descubra. Su historia se complica cuando Kubiasová (amante de un oficial alemán) llega a vivir a la casa, mientras se impone la ley marcial producto del asesinato de Reinhard Heydrich. Las tensiones entre la amante y los enamorados provocan que Hanka huya del ático y al salir sea asesinada.⁶⁸

La crudeza del filme, así como el cuidado en el detalle narrativo y estético (aunque la gran mayoría se desarrolla en interiores), la hizo una obra novedosa para su tiempo. Con elementos más propios de lo que en un lustro sería “la Nueva Ola checoslovaca” que de la estética del realismo socialista, que ya había disminuido, tanto en proporción como en repetición. Este filme ganó la Concha de Oro en el festival de San Sebastián en 1960 y proyectó la carrera de Weiss durante el surgimiento revolucionario del cine checoslovaco.

⁶⁷ IMDb. “Vstanou noví bojovníci (1951)”. *International Movie Database*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0176303/> Consultado el 12 de mayo de 2022.

⁶⁸ Hames, Peter. “The Holocaust”, pp. 99-100.

Otros directores que también incursionaron en este periodo fueron Martin Frič quien, aparte de concluir con su trilogía a finales de los cuarenta, realizó el filme *El panadero del emperador* (*Cíсарuv Pekar*, 1952), posiblemente su comedia más conocida. Situada en el siglo XVI, es una de las primeras películas a color en el país, aquí se desarrollan dos historias paralelas, enfocadas en el actor Jan Werich quien hace tanto el papel del emperador como del panadero.

Karel Steklý fue otro director con bastante éxito a lo largo de los cincuenta. Después de alcanzar la fama con *Sirena*, dedicó sus esfuerzos a realizar algunas producciones siguiendo la corriente del realismo socialista. La más famosa fue *Ana proletaria* (*Anna proletárka*, 1953)⁶⁹, que narra la historia de una joven en 1919, quien llegó a trabajar a una casa burguesa en Praga. A medida que aprende sobre su trabajo, también conoce a un miembro del Partido Socialdemócrata quien le enseña a hacer valer sus derechos y la lucha del proletariado.

Además de esta película el director también realizó una nueva producción sobre el soldado Švejk titulada *El valeroso soldado Svejik* (*Dobrý voják Švejk*, 1956), con un éxito similar al que tuvo en su momento la versión de Frič, pudo crear una secuela titulada *I dutifully report* (*Poslusne hlásím*, 1958).

Por último, pero no menos importante, cabe mencionar que si bien Checoslovaquia no tuvo ni el mejor ni el más desarrollado cine europeo a lo largo de los cincuenta sí alcanzó un éxito incomparable en la animación. Impulsada por el Starny Film (cine del Estado), la industria de la animación tendría, a diferencia de la gran mayoría del cine de la puesta en escena, dos ciudades en donde desarrollarían sus creaciones: la primera fue Praga con el estudio “Ateliér Filmových Triku” o AFIT por sus siglas, y la segunda, Gottwaldov (nombrada así por el presidente) actualmente Zlín, muy cercana a la frontera con Eslovaquia, en donde se fundó el estudio Ateliéry Bonton Zlín por sus siglas ABZ.⁷⁰

El impulso ejercido por el Estado a la creación y propagación de películas de animación logró que directores como Jiří Trnka, Vaclav Trojan, Jiří Brdečka, Zdeněk Miler, Karel Zeman o

⁶⁹IMDb. *Anna Proletárka*. *International Movie Database*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0149675/> Consultado el 13 de mayo de 2022.

⁷⁰ García, Ana. “Escuelas y autores principales”. En *El Stop motion checo entre 1945-1989. La producción estatalizada en la época comunista*. (Universidad Politécnica Valenciana, 2015). pp. 13

Hermína Týrlová pusieron en lo más alto al cine de animación checoslovaco, que llegó a ser considerado como el mejor de Europa durante los años cincuenta y gran parte de los sesenta.

Es importante señalar que el cine checoslovaco, al igual que muchas de las escuelas de Europa del Este, se vio fuertemente afectado a partir del final de la guerra. La invasión no sólo había dejado destrucción a su paso, sino que también lo había supeditado a una transformación que convertía las futuras producciones en productos del Estado y en consecuencia a merced del visto bueno de las autoridades.

Si bien las muertes de Stalin y Gottwald en 1953 permitieron una apertura ideológica moderada que fue dejando de lado las ideas del realismo socialista, la mancha permanente sobre el arte como forma de educar colectivamente los ideales del marxismo, así como de mostrar héroes e historias que enaltecieran los valores socialistas, permanecieron como un trauma que los futuros directores utilizarían para criticar los controles del Estado. Pero que a su vez, las autoridades utilizaron para medir la censura con la que juzgaron las siguientes producciones.

2.3.5 El rompimiento con el realismo socialista

La revolución ideológica que rechazó al realismo socialista, inició su gestación desde la URSS. Ya se mencionó que la muerte de Stalin en 1953, provocó un debate que cuestionó las prácticas dictatoriales ejercidas por el georgiano en la Unión Soviética, como en el resto de países donde había impuesto su modelo político y económico.

Las críticas al estalinismo y a sus políticas no se dieron sino hasta 1956, cuando Nikita Jrushchov cuestionó la dictadura que durante treinta años padeció la URSS, señaló el inicio de un proceso de “descongelamiento” mediante el que se intentarían reformar las políticas socialistas que, según señalaba, habían fracasado en su intención de acercar a las regiones más lejanas de la URSS con el progreso socialista. El discurso también criticó la violencia desmedida con la que se había tratado tanto a algunas de estas zonas, como a los políticos y personalidades opositoras al régimen.

En la cuestión artística, las críticas contra el estalinismo y más específicamente contra el realismo socialista, impulsado desde 1932 no se hicieron esperar. Ya en diciembre de 1954, apenas un año después de la muerte de Stalin, el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos

realizó una fuerte crítica a la literatura de la última década, tildándola de mediocre, gris y alejada de las grandes obras que se habían hecho durante la revolución, y los primeros años de la URSS. Antes del congreso, el escritor Ilya Ehrenburg ya había publicado un libro titulado *El deshielo* (1954), en el cual lejos de enfocarse en la educación de los valores socialistas o la humanización del arte, expuso un romance prohibido afectado indirectamente por las exigencias artísticas del Estado y la fuerza del oficialismo.⁷¹

Estas primeras críticas en la literatura soviética abrieron un debate sobre el uso del realismo socialista en otras artes como la pintura o el cine. No obstante, lejos de influenciar al séptimo arte, la cinematografía soviética cayó en un periodo de debacle y estancamiento, del que no se libró sino hasta la década del sesenta. La crisis no devino únicamente del declive de la corriente artística, sino también de una nueva generación de cineastas que, formada bajo la institucionalización del Estado, carecía de líderes o ideales originales para modernizar la industria, o influir en otras escuelas socialistas que ya habían iniciado sus propios estilos.

Fue hasta 1962 cuando surge una generación de cineastas soviéticos que dio una nueva identidad a la cinematografía nacional. El más destacado de ellos es, sin duda, Andréi Tarkovski, quien debuta en ese año con el filme *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*), donde plasmó el retrato de un niño en la Segunda Guerra Mundial, cuyos padres son asesinados. El pequeño es adoptado por soldados del ejército rojo y se involucra en el conflicto con pequeñas misiones.

El filme le valió a Tarkovski un éxito notable tanto frente a la crítica nacional como a la internacional, llevándolo a ganar el León de Oro en el Festival de Venecia. A partir de ese momento, el director inició una de las carreras más fructíferas y revolucionarias en la cinematografía soviética. Y, a pesar de no haber realizado una gran cantidad de largometrajes, se le puede considerar junto a Eisenstein y Pudovkin como uno de los directores más importantes de la cinematografía soviética.

⁷¹ Rodríguez, Emir. “¿Comienzo del Deshielo, u Otra Etapa de la congelación?: el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos” en *Marcha* Montevideo 756. (1955). pp. 14-15. Disponible en: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/50560/1/Comienzo_del_deshielo_u_otra_etapa_de_congelacion.pdf Consultado el 18 de mayo de 2022.

Además de Tarkovski, también regresaron directores como Romm o Yutkevitch, quienes con su experiencia aportaron filmografía histórica; mientras que una nueva camada de directores como Otar Osseliani o Serguei Paradzanov, aportaron estilos propios a la revolución cinematográfica soviética⁷². A pesar de lo anterior, la transición artística y estética del cine en la URSS había sido un proceso largo y tardado, que, por lo mismo, dejó de estar a la vanguardia frente a otras cinematográficas socialistas.

Ya desde mediados de los cincuenta, el cine checoslovaco había intentado sin mucho éxito, tener una independencia ideológica del realismo socialista, o cualquier otra influencia soviética. Algunos directores optaron por utilizar algunos elementos propios de la escuela de la preguerra. No obstante, la imposición del realismo socialista siguió como modelo constante, aún después de la muerte de Stalin y la modificación en el pensamiento artístico soviético (y por ende checoslovaco).

Sería hasta 1958 cuando Vojtěch Jasný, un joven director formado en la FAMU, debutó con la película *Deseo (Touha)*. Dividida en cuatro partes, cada una con su propio protagonista, Jasný mostraba una metáfora de las etapas de la vida humana interpretadas como las cuatro estaciones.⁷³

El estilo único del director al crear una prosa metafórica de la vida misma le valió la aparición en el festival de Cannes, así como el ‘Premio a la Mejor Selección’, que ganó junto al filme *El sueño de una noche de verano (Sen noci svatojánské, Jiří Trnka)*. Sin embargo, la importancia de este filme no se encuentra en su éxito internacional, sino en el valor que tuvo para la filmografía checoslovaca.

La película mostraba valores ajenos a las temáticas del realismo socialista. Pues no se enfocaba en mostrar la lucha del proletariado, ni intentó educar a la audiencia con premisas socialistas, sino que abogaba por crear una prosa poética que definía a la vida humana como una serie de periodos fugaces.

⁷² Sadoul, Georges. “Puesta al día (1965-1971)” en *Historia del cine*. Edición digital. (Titivilus, 2014). pp. 538-539

⁷³ Filmový Přehled. “Desire”. *Filmový Přehled*. Disponible en: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/396325/desire> Consultado el 19 de mayo de 2022.

Debido a ese carácter argumental, alejado de los trabajos que venían realizándose en el país, así como por su estética, más cercana al neorrealismo italiano o la experimentación francesa, que a la métrica soviética, *Deseo* es considerada como precursora de la Nueva Ola checoslovaca⁷⁴, en tanto mostraba destellos de la experimentación y poesía narrativa que sería fuertemente explorada a partir de 1962.

Jasný volvió a experimentar con la película *Peregrinación a la virgen (Procesí k panence*, 1961), una comedia centrada en un pequeño pueblo que decide dejar de lado sus diferencias en favor de una peregrinación que une a los habitantes. A pesar de que este filme no tuvo ni el impacto, ni el éxito pasado, sus argumentos principales como la comedia y el enfoque en la unión de un pueblo pequeño, serían explorados nuevamente por Jasný en *Un día, un gato*, de 1963.

Ladislav Helge fue otro director previo a la Nueva Ola, quien más que romper con la estética socialista, sería uno de los primeros en criticar las prácticas sistémicas del KSČ. Debutó con la película *School for fathers (Škola otců*, 1957), centrada en un profesor de escuela que es transferido de Brno a un pequeño pueblo llamado Milonice, donde rápidamente se percató que los niños no son bien educados, sino más bien adoctrinados bajo propaganda e ideologías de la lucha de clases. En su intento por remediar esta situación, el profesor se ve afectado tanto por el director de la escuela, quien únicamente buscaba dar una buena imagen frente a las autoridades, como por los padres de familia que no veían con buenos ojos su nuevo modelo educativo.⁷⁵

Las críticas de Helge volvieron a resonar con la película *Great Seclusion (Velká Samota*, 1959). Similar a su antecesora, este filme tiene como personaje central a un funcionario comunista, quien al regresar a su pueblo natal se encuentra con los estragos generados por la bebida y las enfermedades. A lo largo de la película, el funcionario trata de incentivar el espíritu obrero en su pueblo con críticas a la bebida y al abandono que han sufrido.

⁷⁴ Sadoul, Georges. "Nuevas Técnicas y nuevos cines", en *Historia del cine*. Edición digital. (Titivulus, 2014). p. 483

⁷⁵ Hames, Peter. "Politics", en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*, (Edinburgh University Press, 2009) pp. 77-78

Aunque a través de sus películas Helge señalaba las condiciones que padecían sobre todo pueblos lejanos a las grandes ciudades, la crítica no era en contra del partido, ni de su manera de realizar políticas sociales, se centraban más bien contra el individualismo y los casos de abuso de poder y corrupción, cuestiones que hasta entonces habían sido tabú o simplemente como inexistentes para el realismo socialista. A pesar de esto, el director carece de reconocimiento como pionero a la Nueva Ola, debido a sus argumentos optimistas al final de sus filmes y la crítica tenue e indirecta contra el sistema.

Hubo otros directores como Zbyněk Brynych o Karel Kachyna quienes también destacaron con propuestas cinematográficas alejadas del realismo socialista, más centralizados en el personaje individual que en el colectivismo sistémico que se había reproducido desde mediados de los cuarenta. No obstante, estos primeros intentos por descentralizar el control gubernamental en la creación artística se vieron frenados para 1963. En parte por el lento abandono del estalinismo, pero también por las políticas de Antonín Novotný, quien en búsqueda de poder mantener el beneplácito de la URSS, optó por no modificar el sistema.

Aunque desde la segunda mitad de la década del cincuenta diversos directores y escritores de cine intentaron abandonar la imposición del realismo socialista, aún existían presiones políticas e ideológicas para salvaguardar dicho movimiento. Por lo mismo, algunos escritores como Jan Procházka⁷⁶ siguieron mostrando las bondades del socialismo, sin evitar hacer una crítica mesurada a un movimiento que durante décadas había limitado la libertad creativa. Sin embargo, estos intentos quedarían en el olvido a partir de 1963 cuando explotó el movimiento que posteriormente sería conocido como la Nueva Ola checoslovaca.

2.4 La Nueva Ola checoslovaca (1962-1968)

Concebir el surgimiento de la Nueva Ola checoslovaca o *Nova Vlná* (en checo) presenta un trabajo difuso, pues ya en años previos se había impulsado una serie de argumentos fílmicos que rompían tanto con el realismo socialista, como con las métricas estéticas que desde finales de la Segunda Guerra Mundial se habían realizado sin tribulaciones.

⁷⁶ Hames, Peter. "Politics". p. 79

Es cierto que, como muchos otros movimientos en aquella década, la generación de cineastas checoslovacos que revolucionó la producción nacional surgió a raíz de cuestionar los modelos autoritarios. Ya en aquel entonces otras cinematografías se habían alzado en una revolución ideológica, que criticaba a sus modelos previos y sus prácticas, con mensajes, técnicas, o simplemente con ideas y prácticas nuevas.

Sobran ejemplos, el principal se ubica en Francia con la *Nouvelle Vague*, encabezada por Godard y Varda, quienes desde la década anterior habían iniciado una experimentación que regresó al cine francés a la cúspide internacional. También destaca el *Nūberu Bāgu* o *Nueva Ola Japonesa*, que desde los cincuenta había iniciado una transición en conjunto con la reconstrucción de su país, y que, a diferencia de Francia, no cuestionaba ni modificaba los modelos del pasado, sino que reflejaba la realidad social que atravesó Japón en ese periodo, alejándose de las reverberaciones históricas hechas por los directores anteriores. Otros ejemplos se encuentran en otros cines menos reconocidos, como el brasileño con el surgimiento del *Cinema Novo*, o en medio oriente con la *Nueva Ola Iraní*.

Cada uno de éstos surgieron como respuesta, apoyo o demostración ideológica, de movimientos sociales que en aquel entonces se habían gestado o desarrollado en sus respectivos países, así que Checoslovaquia no fue la excepción. El proceso del descongelamiento estalinista, resultó lento y no siempre llevado a cabo de la mejor manera. Las continuas purgas políticas en el gobierno y la represión en contra de minorías o nacionalismos, habían generado un resentimiento contra el totalitarismo, que, a pesar de todo, no generó una protesta social, posiblemente por las represalias sufridas por Polonia y Hungría con los levantamientos de Poznań y Budapest en 1956.

Aunque la Unión Soviética había suavizado su intervención directa en los Estados satélites, jamás abandonó su influencia política e ideológica, pues ejercía una presión constante para mantener personajes de confianza al frente de los gobiernos socialistas. Mientras sostenía una constante amenaza por reforzar las buenas relaciones, que hicieran frente a cualquier posible distanciamiento ideológico.

Para finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, Checoslovaquia logró cierta independencia frente a la URSS, en parte debido al crecimiento económico que generó el gobierno de Antonín Novotný, y el descongelamiento que inició desde 1953. Pero en mayor

medida, por la retribución de un sentimiento nacionalista más allegado al pasado histórico de los pueblos eslavos, que al presente socialista.

La Nueva Ola checoslovaca representó a dos generaciones que supieron converger en un solo movimiento. Por un lado, se tenía a la vieja guardia de directores, quienes sin las presiones estructurales y la censura política podían adentrarse en nuevas experimentaciones cinematográficas con viejos métodos que ya los habían catapultado al éxito. Por el otro, estaba una nueva generación de jóvenes formados en la academia, quienes, a pesar de haber sido educados bajo una ideología socialista, también habían sido testigos del proceso de la guerra y reconstrucción del país. Así, en su búsqueda de poder generar un concepto de lo que representaba ser checoslovaco y transmitirlo al mundo, construyeron una experimentación basada en las inquietudes de los jóvenes, del trauma del holocausto y la guerra abordado lejos del socialismo, por una retribución de ideales literarios y poéticos propios del pasado bohemio o eslovaco que apuntaban a una experimentación centrada en el absurdo, y que sustituyó la repetida lucha de clases.

Entender la formación del movimiento es también generar un análisis sobre las temáticas y géneros más recurrentes durante este periodo, porque a pesar de que se trata de un solo movimiento, sería imposible proponer un único tipo de estudio tanto en torno a los directores, como a las películas realizadas, de manera que resulta pertinente mencionar la gran separación de géneros que existió durante esta etapa.

Como tal, diversos analistas de la corriente describen dos tendencias marcadas en el tipo de cinematografía que se realizó en aquellos años. Román Gubern señala de manera breve en su libro *Historia del cine*⁷⁷, dos tipos de tendencias: El corte realista que según él trata mostrar la cotidianidad de forma crítica, exhibiendo situaciones reales, que bien podrían formar parte de un documental pero que por tratarse de ficciones, contienen cierta ironía o lirismo en su exposición. En contraparte se encuentra una corriente que Gubern denomina “universo absurdo”, ligado directamente a literatura kafkiana, y que se nutrió de obras centradas en la angustia o el absurdo, ambos ligados a los puntos más fuertes del escritor bohemio.

⁷⁷ Gubern, Román. “Los Cines Socialistas”. p. 354

Gubern separa a los directores en las dos tendencias: agrupa a directores como Miloš Forman o Ivan Passer, por sus películas centradas en recrear problemas cotidianos, con cierta ironía o crudeza según el filme. En contraparte, pone a directores como Pavel Juráček o Jan Němec, quienes se autonombraron seguidores de Kafka e intentaron demostrar esta afirmación con argumentos angustiantes o crudos. Sin embargo, Gubern separa a la directora Věra Chytilová de ambas tendencias, por la genialidad en *Las margaritas (Sedmikrásky)*.

Por su parte, Cristina Gómez Lucas⁷⁸, en el texto *La Nova Vlná. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa*. Expone algunos planteamientos de diversos investigadores sobre el tema, y señala las características que componen a la Nueva Ola. Según la autora, el cine checoslovaco de los sesenta tuvo una característica común: plantear la cotidianeidad sin llegar a los extremos del realismo socialista, que adornó o moldeó la realidad para adecuarla a los objetivos propagandísticos del Estado.

A partir de esa cotidianeidad se desprendieron las diferentes categorías abordadas en el movimiento, donde se plasmó la actualidad de los sesenta, mostrando el diario vivir de la gente, y con el arte como un espacio de libertad ideológica que no se había visto en las calles. A la par, se mantuvo la cotidianeidad en las recreaciones históricas, que de acuerdo con Gómez Lucas, aún eran fundamentales dentro del contexto filmico de Europa del Este, que, a diferencia de otros cines, uso la Segunda Guerra Mundial como pretexto para hacer una retribución histórica de resistencia y valentía, que por su valor podían representar el sentir de la población de los sesenta que también vivió una ocupación.

Finalmente, la autora señala la aparición del laicismo y el absurdo como una versatilidad propia de la Ola, más que como una categorización propia del movimiento, además de que gran parte de éstas, provinieron de las adaptaciones literarias y teatrales.

También vale la pena revisar el concepto que Peter Hames⁷⁹ da sobre la Nueva Ola en su libro *The Czechoslovak New Wave*, aquí define al movimiento como el más importante

⁷⁸ Gómez, Cristina. "La Nova Vlná. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Vol. 39. Universidad Complutense de Madrid. (2008), Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/nolache.html>. Consultado el 20 de mayo de 2022.

⁷⁹ Hames, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). Disponible en: <https://archive.org/details/czechoslovakneww0000hame>. Consultado el 20 de mayo de 2022.

después del neorrealismo italiano⁸⁰. El autor presenta toda una serie de factores, políticos, ideológicos, artísticos y sociales que dieron como resultado a la Nueva Ola, y atribuye su surgimiento a un fenómeno generacional dividido entre dos olas. La primera estaba conformada por directores que venían de realizar trabajos previos durante la imposición del realismo socialista, y que, gracias a la transición ideológica gestado en la URSS y Checoslovaquia, pudieron iniciar un proceso frenado por factores políticos, que implicaron un retraso en la experimentación filmica.

Hames señala que esta primera generación fue parte esencial para sentar las bases de las producciones realizadas a partir de 1963. Sin embargo, no fueron la única influencia en su formación, el autor infiere la intervención de otras artes como la ópera, la poesía, o la literatura. A partir de estos conocimientos, a diferencia de otros investigadores, Hames divide el movimiento en tres corrientes acordes al periodo en el que surgieron y a los directores que reprodujeron los modelos.

Hames divide las películas realistas de la Ola en dos tipos: por una parte está *The Forman School (la escuela de Forman)*⁸¹, que englobó a directores iniciadores del movimiento, quienes también formaron parte de la FAMU, como Ivan Passer o Jaroslav Papoušek. Se centró específicamente en películas con el uso del realismo documental como principal estilo, también el autor señala el uso de actores jóvenes y sin experiencia a fin de dar mayor realismo a las películas, además de contar con gran detalle y recrear bailes o reuniones perfectamente escenificados, que podían observarse en la vida real.

En contraparte a la llamada escuela de Forman, Hames señala la existencia de otra corriente realista conformada por precursores del movimiento y nuevos directores, en lo que denomina *The Realist Influence (La influencia realista)*⁸². Incluye aquí a otras personalidades como Jaromil Jireš, Edvald Schrom o Hynek Bočan. A diferencia de la escuela de Forman, estos

⁸⁰ Se debe contextualizar que el libro fue escrito en 1985 y que de acuerdo al autor, existían hasta la fecha solo 3 movimientos revolucionarios en el cine: la explosión soviética de los 20, el expresionismo alemán, y el neorrealismo italiano. Hames, Peter. "Introduction" en *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). p. 6.

⁸¹ Hames, Peter. "The Forman School" en *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). pp. 119-156.

⁸² Hames, Peter. "The Realist Influence" en *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). pp. 92- 118

directores no buscaban hacer una recreación documental influenciada por el neorrealismo italiano o la escuela documental británica, más bien intentaban generar una respuesta directa al realismo socialista, con la cotidianeidad no como un hecho, sino como una forma de plasmar los problemas por los que pasaba a diario la gente común y corriente.

Finalmente, el autor engloba al sector más experimental de la Nueva Ola dentro de otro apartado, alejado de las corrientes realistas, denominado *Literature, Fantasy and Experiment* (*Literatura, Fantasía y Experimentación*)⁸³. Hames engloba en este sector a directores con tendencias y argumentos difusos entre ellos, pero con la premisa común de experimentar con la fantasía, lejos de la imposición socialista.

En esta categoría estaban directores como Pavel Juráček (de tendencia kafkiana), Jiří Menzel (quien mezcló las recreaciones históricas con la fantasía), Jan Němec (que optó por realizar adaptaciones literarias), o Věra Chytilová (quien quizá tuvo el estilo de experimentación más osado del movimiento). En consecuencia, no se podría hablar de una tendencia ideológica similar, o una métrica estilística entre directores, sino más bien de un deseo por la experimentación cinematográfica, el uso de otras artes como la literatura o la poesía para nutrir argumentos y la fantasía sobre la realidad.

Aunque Hames no englobe la totalidad de directores ni obras realizadas dentro de la Nueva Ola checoslovaca, su separación podría ser la más aceptada entre las mencionadas, pues resalta su reutilización por parte de Tania López García en la tesis doctoral titulada *Narrativa del cine checoslovaco de la Nueva Ola (Nová Vlna)*⁸⁴, en donde la investigadora profundiza su análisis tanto en la totalidad de obras, como en los directores del movimiento.

A manera de resumen, todas estas investigaciones y opiniones basadas en el estudio a la Nueva Ola, arrojan una serie de hechos tomados en consideración para el desarrollo de este capítulo:

⁸³ Hames, Peter. "Literature, Fantasy and Experiment" en *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). pp. 158-255

⁸⁴ López García, Tania. "Narrativa del cine checoslovaco de la Nueva Ola (*Nová Vlna*)". (tesis doctoral, Universidad de Burgos, 2020).

- La Nueva Ola checoslovaca puede separarse en dos tendencias ideológicas: el realismo (divida en dos escuelas), y la experimentación (que engloba diferentes estilos).
- La gran tendencia argumental de la nueva escuela realista buscó escapar de las ideas de la felicidad ficticia y de la lucha de clases sociales, propias del realismo socialista, por un género que mostrará verdaderamente la cotidianeidad de los checoslovacos.
- Existían dos generaciones formadoras del movimiento: una precursora que venía de realizar películas bajo la métrica del realismo socialista. Otra, formada casi en su totalidad en la FAMU, y que, gracias a la libertad creativa de la escuela, establecieron una nueva tendencia influenciados por otras escuelas europeas como la francesa, inglesa o italiana.
- Hay una intención por utilizar otras artes como complemento a la cinematografía. En concreto, las adaptaciones literarias de autores nacionales son esenciales para la argumentación e ideología de algunos directores, mientras otros se nutren de la ópera o la poesía.
- La Nueva Ola fue una respuesta directa contra el realismo socialista y los ideales que buscaba ejemplificar.

Estos puntos nos dan una idea general de la consistencia del movimiento, así como de los filmes realizados y sus respectivos directores.

Los antecedentes más directos del movimiento, aunque no los únicos, surgieron de la mano de directores que durante la segunda mitad de los cincuenta, criticaron al realismo socialista dentro de su mismo modelo, o se atrevieron a experimentar con nuevos argumentos ideológicos.

Ya en 1960, nuevos directores habían establecido los cimientos de la Nueva Ola checoslovaca. Uno de los más notables fue František Vlácil, quien, aunque no fue formado en la FAMU, supo romper con la tradición realista con la película *La paloma blanca* (*Holubice*, 1960), en ella plasmó una travesía poética que le valió ser proyectada en el Festival de Venecia. Ahí recibió críticas de grupos marxistas al carecer de un mensaje socialista. Vlácil reafirmó su separación del realismo socialista con *La trampa del diablo*

(*Dáblova past*, 1962)⁸⁵, cuando adaptó la historia de Alfréd Technik, centrada en la lucha contra los dogmas y el autoritarismo, lo cual lo alejó de los argumentos que tanto Vavrá como Weiss habían utilizado en sus recreaciones históricas.

Durante estos años algunos directores formados en la FAMU hicieron sus primeras apariciones dentro del panorama cinematográfico nacional. Sin embargo, el surgimiento de la Nueva Ola no se daría sino hasta 1963, cuando diversos directores, que posteriormente se volverían las cabezas del movimiento, debutaron.

Es necesario mencionar que, a pesar de que se considere de forma unánime a 1963 como el año en que surgió la Ola, no existe un consenso general sobre quien fue el director o la figura principal que inició el movimiento. Más bien existen opiniones divididas que, o bien señalan a un grupo de directores debutantes como los que incentivaron el movimiento, o apuntan a un momento específico de la historia política del país en la que dos o más directores mostraron algo diferente.

Con respecto a este punto, Hames sostiene en el libro *The Czechoslovak New Wave*⁸⁶, que la aparición del movimiento tiene sus raíces en los sucesos políticos de 1962, con el Duodécimo Congreso del Partido Comunista Checoslovaco, donde se estableció una comisión para investigar las desapariciones de los líderes comunistas entre 1949 a 1954. Aunque irrelevante, este hecho marcó un antes y un después en la política interna del país, y del partido, ya que era la primera vez que se criticaba abiertamente al periodo estalinista, y el poder político de Novotný se redujo.

Hames también atribuye la situación precaria que vivía la economía checoslovaca en aquel entonces, con una disminución relativa que estancó el crecimiento económico y provocó reclamos sobre todo del sector eslovaco. Todas estas cuestiones permitieron que, a inicios de 1963, el diario de la unión de escritores eslovacos organizará su propio congreso. Invitaron a personalidades de otros países socialistas, se criticó abiertamente a la corrupción política, así como al realismo socialista, principalmente por parte de Milan Kundera, y se buscó reivindicar a Jaroslav Hašek y a Franz Kafka como figuras literarias nacionales.

⁸⁵ Hames, Peter. "History". pp. 22-23

⁸⁶ Hames, Peter. "History". pp. 26-27

Estos factores, junto a revolución literaria que empezó ese año, derivaron en el surgimiento de la Nueva Ola. A la cual, Hames también le atribuye otras influencias como la obra de teatro *La Linterna Mágica (Laterna Magika)*, de Alfred Radok, que supo combinar lo mejor que podían ofrecer los efectos especiales y las luces del teatro, junto con un cine presencial⁸⁷. Décadas más tarde, el autor reafirmaría su posición en el libro *Czech and Slovak cinema. Theme and Tradition*, en el que postuló:

Jireš, Chytilová and Forman made their first films in 1963 and effectively marked the beginning of the New Wave.⁸⁸

La importancia del entorno social por el que atravesó Checoslovaquia es retomada por Allison Frank en el libro *Reframing Reality. The Aesthetics of the surrealist object in French and Czech cinema*, en donde también señala la importancia que el congreso del KSČ tuvo para liberalizar la cultura⁸⁹. Muestra que en conjunto con una nueva tendencia estilística, brindó al movimiento de herramientas para mostrar una narrativa contemporánea y real de la vida, alejándose en términos ideológicos y estilísticos del realismo socialista.

Por otra parte, Robert Buchar en su libro *Czech New Wave Filmmakers in Interviews* apunta que el surgimiento de la Nueva Ola fue una respuesta inmediata al contraste generado por la estética del realismo socialista frente a la realidad del país en los sesenta. La modificación y desaparición de esta corriente se cimentó en el arte, la literatura y el cine. Respecto a éste, Buchar indica que el movimiento surge en 1963 con la película *El sol en las redes (Slnko v sieti, Štefan Uher)*, porque, según él, el filme se convirtió tanto en símbolo de los cambios que vendrían, así como del surgimiento de las nuevas generaciones de cineastas.⁹⁰

Finalmente, resalta la opinión de Josef Škvorecký en su libro *All the Bright Young men and women. A personal history of Czech cinema*, donde hace una recapitulación histórica del cine checoslovaco, desde sus orígenes hasta 1971. Škvorecký no atribuye el surgimiento de la

⁸⁷ Hames, Peter. "History". pp. 30-31

⁸⁸ Traducido literalmente como: "Jireš, Chytilová y Forman realizaron sus primeros filmes en 1963, marcando efectivamente el inicio de la Nueva Ola". Hames, Peter. "Realism". p. 57

⁸⁹ Frank, Allison. "The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer", en *Reframing Reality. The Aesthetics of the Surrealist Object in French and Czech cinema*. (Bristol: Intellect, 2013). p. 68

⁹⁰ Buchar, Robert. "Introduction" en *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. (Czech Republic: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2004). p. 9

Nueva Ola a un director o película en específico, sino más bien a una serie de directores que por sus obras y por su peso en el entorno nacional, fueron cabezas del movimiento.

En primer plano, el autor posiciona a Miloš Forman como el formador de la escuela documental realista del movimiento, junto con Vera Chytilová como una de las principales realizadoras del movimiento, quien además estaba fuertemente influenciada por el *Cinéma Vérité* francés. Aunado a ellos, Škvorecký también apunta a Jan Němec y Ester Krumbachová como otras figuras fundamentales. Al primero, lo denomina como el *Enfant Terrible*⁹¹ de la generación, por su rebeldía y problemáticas a través de la pantalla; mientras que a Krumbachová la posiciona como la mente maestra detrás de los guiones de Němec y otros autores.⁹²

Por último, Škvorecký habla de Evald Schorm y a Jiří Menzel como las últimas cabezas del movimiento. A Schorm lo considera como una de las mentes maestras del movimiento, pues a pesar de no contar con el reconocimiento de otras figuras, supo impregnar atributos filosóficos y poéticos en su cinematografía. En cuanto a Menzel, destaca principalmente sus recreaciones históricas, la creación de filmes, y, por sobre todo, la aportación de mujeres como enfoque principal de sus películas.⁹³

Debe destacarse que para Škvorecký, la Ola aunque fue un fenómeno con mucha fuerza debido al debut y explosión de nuevos directores, no era un evento aislado. Sino que fue producto de una serie de movimientos generados simultáneamente, en conjunto con directores de la primera ola que cimentaron las bases de la crítica, a lo largo del segundo lustro de los sesenta.

Ahora bien, expuestas y entendidas las opiniones sobre el debate que conlleva definir el inicio de la Nueva Ola, podemos afirmar que el surgimiento de este movimiento se dio en 1963, con el debut de varios directores formados en la FAMU, quienes posteriormente se establecieron como las grandes figuras de la cinematografía checoslovaca de los sesenta.

⁹¹ Škvorecký, Josef. "A Portrait of the Artists as Young men and women" en *All the Bright Young Men and Women. A personal history of the Czech cinema*. (Czechoslovak Republic: The Take One Film Book Series, 1971) p.113

⁹² Škvorecký, Josef. "A Portrait of the Artists as Young men and women" pp. 67- 137

⁹³ Škvorecký, Josef. "A Portrait of the Artists as Young men and women". pp. 137- 192

No obstante, este surgimiento tiene raíces directas tanto en la segunda mitad de los cincuenta, y en los movimientos políticos, sociales y económicos llevados a cabo entre los años 1962 y 1963, que otorgaron una mayor libertad creativa a los directores, quienes lo supieron aprovechar al máximo.

Entendidos estos puntos, iniciaremos de forma cronológica el desarrollo de la Nueva Ola, para poder profundizar tanto en las diferentes tendencias ideológicas gestadas como en el desarrollo de los diferentes directores a lo largo de los años.

Siguiendo el planteamiento de Buchar, el movimiento surge a raíz del filme *El sol en las redes* (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, 1963), cuyo director fue de los primeros formados en la FAMU, y quien desde 1955 había debutado con algunos metrajes. Sin embargo, la irrupción ideológica de este filme fue lo que catapultó la idea del “nuevo milagro checoslovaco”. La película plasma la vida de dos jóvenes, quienes, abrumados por su entorno y por las tribulaciones de pasar de la juventud a la madurez, optan por tomar una actitud rebelde y cínica frente a la realidad y las responsabilidades.

El filme de Uher representó un distanciamiento ideológico respecto a los ideales de felicidad (ficticia) que el realismo socialista exigía, pues mostraba la problemática del choque ideológico entre las generaciones mayores y los jóvenes, al cuestionar las obligaciones e imposiciones. Aunado a esto, el director se valió de una serie de metáforas como un eclipse, la ceguera o el constante enfoque en las manos, para complementar sus cuestionamientos o mostrar la contraparte ideológica de las viejas generaciones, detalles que se verán a profundidad en el tercer capítulo.

Cabe resaltar en conjunto con la importancia del filme, que Štefan Uher fue de los pocos directores eslovacos destacados dentro del movimiento, así como de los primeros en mostrar el descontento ideológico entre generaciones, y por ende fue pionero de la Ola.

A la par de Uher en Bratislava, diversos directores formados en la FAMU hacían su debut en Praga. De ellos destaca Miloš Forman, quien como ya se ha mencionó, optó por una formación mayoritariamente centrada en el realismo documental.

Forman debuta oficialmente con el filme *Concurso (Konkurs, 1963)*, que, aunque no alcanzó la fama o relevancia de su segundo largometraje, sería la primera demostración cinematográfica en usar el realismo documental, mezclado con la sátira.

El filme, que en realidad son dos cortometrajes unificados, muestra la historia de dos jóvenes quienes forman parte de bandas de orquesta rivales. A pesar de esto, ambos comparten el mismo deseo de participar en un concurso de motocicletas que se emparejaba el mismo día con el concurso de bandas. Aunque los directores de las bandas buscaban inculcar en los jóvenes una pasión por la música, los dos abandonan a sus agrupaciones el día del concurso para ir a ver la competencia de motos, por lo que son despedidos, y, en una especie de sátira, cada uno obtiene el empleo del otro.

El segundo cortometraje narra la historia de dos mujeres que compiten por un puesto como cantante en un famoso teatro. La primera chica es una cantante semiprofesional que decide probarse; sin embargo, debido a su nerviosismo se congela en el escenario y pierde la oportunidad. Mientras que la segunda miente en su trabajo para escapar y competir, da una buena presentación; no obstante, no sólo no es escogida, sino que es descubierta y pierde su trabajo.

A pesar de que se trataba de dos cortometrajes relativamente satíricos y con premisas sencillas, Forman dio las primeras demostraciones del realismo documental que esparciría a lo largo de la Ola. Pues, aunque ficticias, las historias eran un fiel retrato de la realidad social y del pensamiento de los jóvenes, algo que repetiría en sus dos largometrajes consecuentes.

Del mismo modo, de esta producción también destaca el debut de Ivan Passer como coguionista. Aunque este director tuvo algunos cortometrajes individuales durante la Ola y, sobre todo, a partir de la huida de Miloš Forman a Estados Unidos en 1968, entonces su peso en el movimiento resalta más debido a su papel como guionista de toda la filmografía checoslovaca de Forman.

Junto a estos dos directores, surge otra de las grandes personalidades de la Nueva Ola: Vera Chytilová, quien hace su debut en la gran pantalla con el largometraje *Hablemos de otra cosa (O necem jiném, 1963)*. Ya en 1962 había creado el cortometraje *A bagful of fleas (Pytel*

Blech), donde retrató la vida de un grupo de mujeres trabajadoras en una fábrica textil, y a las que se integra una nueva chica.

A lo largo del largometraje, Chytilová mostró dos historias paralelas. La primera muestra la preparación física de la gimnasta Eva Bosáková, quien estaba a punto de participar en su última competición antes de retirarse. A pesar de ser su última presentación, Bosáková se sentía frustrada y sin motivación frente a las constantes presiones, tanto del esfuerzo que implicaba su preparación, como el intenso y demandante régimen impuesto por su entrenador.

La segunda, es una madre de nombre Vera dedicada completamente a las tareas del hogar y a la crianza de su hijo. Věra se siente frustrada, pues considera que su esposo no aprecia los esfuerzos que ella hace tanto en la crianza como en el hogar, sumado al abandono emocional, pues pasa todo el día trabajado, y al llegar a casa sólo se dedica a leer el periódico y ver televisión.⁹⁴

La directora hizo una primera incursión con elementos del realismo documental que más adelante perfeccionaría Forman. Con historias reales que reflejan las problemáticas tanto de la cotidianidad del hogar y el trabajo, pero mezcladas a su vez con lo que más adelante sería reconocido como su especialidad: la experimentación. Esto al juntar dos historias que aparentemente no tienen nada en común y unificarlas en un solo argumento centrado en la decepción y frustración.

Al igual que con *Passer*, el primer filme de Chytilová también permitió el debut de un director que más adelante sorprendería en la Ola, Jiří Menzel como productor del filme.

El debut de estos directores se empalmó con el resurgimiento de otros pertenecientes a la primera ola, donde destaca el retorno de Vojtěch Jasný. Quien como se mencionó, fue uno de los primeros precursores en romper con el realismo socialista con la película *Deseo (Touha)*, 1958). Para 1963, con el surgimiento de la Ola, Jasný volvió a incursionar en la experimentación argumental, con elementos propios tanto de la ficción como del absurdo.

⁹⁴ Hames, Peter. "Realism". p. 57

El director realizó el filme *Un día un gato*, también conocida como *El gato de Cassandra* (*Až přijde kocour*), en el que alejándose (aunque no totalmente) del enfoque poético de su predecesora, Jasný mostró un argumento más ligado a la sátira. La historia se centra en un pequeño pueblo al que un día llega un circo, cuya atracción especial es un gato con lentes, que al ser retirados muestran a través de colores los sentimientos que ocultan los adultos. Preocupado por esta situación, el director de la escuela, quien también es miembro del partido comunista, busca secuestrar y desaparecer al gato, para evitar que se rompa el orden en la pequeña comunidad.

La mezcla satírica entre el uso de elementos como la danza, la comedia, así como los colores y, sobre todo, el reflejo argumental a través de la perspectiva de los niños, unido al argumento filosófico disfrazado bajo la comedia, llamó la atención de la audiencia checoslovaca y de la crítica internacional, que le valió el Premio del Jurado en el festival de Cannes en 1963.⁹⁵

Más allá de los premios o el merecido reconocimiento que recibió, es importante resaltar que abrió un espacio para la experimentación que otros directores utilizaron después. Tanto por el uso de colores y la sátira, como por atreverse a mostrar un distanciamiento de la realidad, más no con la crítica, en específico contra lo que se podría considerar como la hipocresía de algunos miembros del KSČ.

Ese año también destaca el debut de Jaromil Jireš con el filme *The Cry* (*Křik*), una dramática historia entre esposos el día que nace su hijo. Junto a ellos, también destacan el retorno del director Zbyněk Brynych, quien había fungido como precursor del rompimiento del realismo socialista junto con Jasný, así como el asentamiento en Praga de Ján Kadar y Elmar Klos, dos directores eslovacos cuyos trabajos previos habían sido realizados en Bratislava.

Tanto Brynych como Kadar y Klos regresaban a los filmes basados en la Segunda Guerra Mundial, pero ahora alejados del realismo socialista. Brynych realizó el filme *Transport from Paradise* (*Transport z ráje*, 1963), el que al igual que Alfréd Radok en 1949, centró su historia en el campo de concentración de Tereseinstadt. Muestra la realidad que vivieron los

⁹⁵ Pavan, Benoit. "Un día, un gato (Až přijde kocour), la alegoría fantástica de Vojtěch Jasný". *Festival de Cannes*. Disponible en: <https://www.festival-cannes.com/es/74-editions/retrospective/2021/actualites/articles/un-dia-un-gato-az-prijde-kocour-la-alegoria-fantastica-de-vojtech-jasny> Consultado el 30 de mayo de 2022.

prisioneros, y su participación obligada en la fachada que los nazis realizaron tanto en la visita de la Cruz Roja, como en el documental.⁹⁶

Por su parte, Kádár y Klos realizaron la película *La muerte se llama Engelchen* (*Smrt si říká Engelchen*, 1963), con un enfoque más bélico. El filme cuenta la historia de un joven partisano que es herido en la espalda casi al final de la guerra, a pesar del dolor y los costos que implica la recuperación, el joven intenta sobrevivir con el objetivo de vengarse, mientras recuerda los traumas de guerra que lo llevaron a esta situación. Aunque el filme dejaba atrás algunas métricas estéticas del pasado reciente, todavía contaba con una exaltación moderada al ejército rojo, y su participación en la liberación del país. Ganó un premio en el Tercer Festival de Cine de Moscú.⁹⁷

De 1963 también fue el cortometraje realizado por Pavel Juraček y Jan Schmidt titulado *Joseph Kilian*. Enfocado en un joven llamado Jan, quien desea encontrar a su camarada Kilian, en el proceso encuentra un espacio donde rentan gatos y decide llevarse uno. Sin embargo, al día siguiente trata de regresarlo, pero el local ha desaparecido sin dejar rastro, por lo cual Jan emprende una búsqueda tanto de Kilian como del lugar.

La premisa que en principio se presenta como lírica cambia por un ambiente de absoluta seriedad, que buscó asemejar el absurdo de Kafka en *La Metamorfosis*, pues tanto Juraček como Schmidt se consideraban discípulos autonombrados del escritor.⁹⁸

Para 1964, las dos generaciones de cineastas ya habían formado y proyectado un estilo completamente nuevo, que, aunque carente de argumentos o experimentación unánime, sí buscó alejarse lo más posible del realismo socialista, por un estilo propio, más ligado a la experimentación con la ficción, o la realización de un realismo más documentalista que socialista.

A lo largo de ese año, nuevos directores debutaron en la pantalla grande. De entre ellos, destaca Evald Schrom, quien desde 1962 había realizado diversos cortometrajes

⁹⁶ Hames, Peter. "Holocaust". pp. 101-102

⁹⁷ Filmaffinity. "Death is called Engelchen". *Filmaffinity*. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/us/film536006.html> Consultado el 1 de junio de 2022.

⁹⁸ Sadoul, Georges. "Nuevas técnicas y nuevos cines". p. 484.

documentalistas. Sin embargo, sería hasta 1964 cuando debutó en el largometraje con dos películas.

La primera fue *Courage for every day (Kazdy den odvahu)*, en el que, al igual que algunos directores de los cincuenta, Schrom cuestionó a los ideales del partido dentro del mismo. En este caso desde la figura de Jarda Lukás, un joven trabajador de una fábrica, quien era fiel seguidor de los ideales del partido comunista y buscaba inculcar el mismo fervor a sus compañeros. Sin embargo, a raíz del discurso en contra del culto a la personalidad de Stalin, las ideas que defendía Lukás, así como sus propias creencias, se ponen a prueba a medida que el discurso que repetía, poco a poco deja de ser una verdad para volverse una burla.

En conjunto con este primer filme que cuestionaba los mensajes de la propaganda estalinista (incluido el realismo socialista), Schrom lanzaría ese mismo año el filme *Why? (Proc?)*, que de acuerdo con Hames⁹⁹, sería la contraparte de su siguiente producción *Reflections (Zrcadlení, 1966)*. Esto porque su primer trabajo hablaba del nacimiento, mientras que el segundo trataba sobre la muerte.

Más allá de una ficción, Schrom planteó un documental en dos partes que hablaba de la realidad social de Checoslovaquia. En *Why?* intentó responder al problema de la natalidad en el país, que había decrecido radicalmente, con justificaciones como la aprobación del aborto, o la crisis económica. En contraparte, *Reflections* es un acercamiento a la realidad checoslovaca, sólo que aquí está enfocado en un hospital, con historias tanto de los pacientes como de los médicos, y con un profundo análisis en los sentimientos de ambas partes.

Schrom formaría parte importante de la Ola, tanto por su estilo como director realista fuera de la escuela de Forman, como por sus colaboraciones con otros directores, donde sobre todo destaca su participación como actor en una de las películas más importantes de la Ola, creada por Jan Němec.

Němec también realizó su debut en 1964, con la película *Diamantes de la noche (Démanty noci)*, que fue su primer filme en solitario, pues ya había colaborado con algunos de sus formadores en la FAMU, así como directores previos a la Ola.

⁹⁹ Hames, Peter. "The Realist Influence". pp. 99-100

Diamantes en la noche muestra gran parte de lo que fue su carrera durante este periodo. A diferencia de otros autores, el director no buscaba retratar la realidad checoslovaca, o las inquietudes del presente. En su lugar, optó por realizar una recreación traumática de la guerra, basado en el libro *Darkness Cast no Shadow (Tma nemá stín)* de Arnošt Lustig. El autor, quien además de haber padecido el holocausto de primera mano en Tereseinstadt, coescribió el guion con Němec, lo que ayudó a crear un retrato traumático de la ficción que proponía.

Narra la historia de dos jóvenes que escapan del tren que los transportaba a un campo de concentración. En su huida, son perseguidos por un grupo de soldados mayores, y tras llegar a un pequeño pueblo los arrestan. Tras su captura se debate su destino, después de una serie de hechos y recuerdos, se revelan frente a los soldados, hay un par de disparos y el final es ambiguo, donde puede ser que escaparon o que los asesinaron.¹⁰⁰

Němec salió del esquema del realismo (tanto socialista como moderno), al dejar un final abierto. Así como por el uso de una serie de argumentos que mezclaban la ficción y recuerdos de los chicos, con su realidad. Lo que deriva en que el espectador saque sus propias conclusiones, frente a la tensión que ambos protagonistas padecen en su huida.

Finalmente, y en contraparte a estas ideas, Miloš Forman realizó *Pedro, el negro (Černý Petr)*, 1964) Similar a la métrica utilizada en *Concurso*, Forman volvió a un argumento realista centrado en las juventudes checoslovacas.

La historia se centra en un joven de nombre Petr, quien empieza un nuevo trabajo como empleado de una tienda de abasto, donde debe evitar que la gente robe. Tras creer que un hombre hurtó algo, decide seguirlo por las calles, aunque sin llegar a confrontarlo. Posteriormente, el joven es sermoneado por su padre, quien busca inculcarle los valores del esfuerzo y el trabajo honrado, lo que contrasta con la realidad que vive Petr, quien, al igual que muchos otros jóvenes, prefiere el ocio y no sabe qué hacer con su vida.

El filme culmina cuando Petr observa a una mujer que sí estaba robando, pero decide no hacer nada al respecto, se lo cuenta a su padre, quien empieza a predicar un sermón que no lleva a nada.

¹⁰⁰ Hames, Peter. "Literature, Fantasy and Experiment". pp. 187-191.

El filme catapultó la carrera de Forman en el país y estableció las bases de su “escuela realista”, que complementaría con sus siguientes filmes hasta 1968. Además, permite ver el enfoque del director por realizar retratos fieles del estilo de vida de las juventudes de la época, así como sus intenciones por mezclar la realidad con la sátira.

1965 sería un año representativo para la que a estas alturas ya había sido consolidada como *Nova Vlná*, pues además de la gran cantidad de producciones, permitió que el fenómeno se abriera más allá del limitado círculo europeo, que hasta entonces había alabado las nuevas tendencias y atrevimientos.

Dos filmes provocaron que la Nueva Ola checoslovaca apareciera en los circuitos fílmicos occidentales. El primero (aunque no el más exitoso) se atribuye de nueva cuenta a Miloš Forman, quien en su tendencia del realismo documental presentó el filme *Los amores de una rubia* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) coescrita junto a Ivan Passer y Jaroslav Papoušek. La historia narra la vida de Andula, una joven trabajadora de una fábrica de zapatos en un pequeño pueblo llamado Žruc, poblado en su mayoría por mujeres.

Por lo mismo, un grupo de soldados es enviado con la intención de aumentar los casamientos en la zona. Sin embargo, debido a un error de planeación, el grupo está conformado por soldados mayores, quienes intentan ligar sin mucho éxito. Al final de un baile organizado en honor de los soldados, Andula se acuesta con el pianista de la banda, un joven que la enamora con sus palabras. La protagonista se mete en problemas en el hostel donde vivía, por lo que viaja a Praga en busca de su amado, pero sólo para enfrentar más inconvenientes cuando los padres del chico y él mismo, hacen un alboroto sobre el asunto.

La sencillez del argumento, mezclado nuevamente con el retrato de una sociedad contrastada entre la hipocresía de los adultos y la falta de control de los jóvenes para tomar decisiones, lograron que la cinta tuviera éxito notable a nivel internacional, con nominaciones tanto a los Golden Globes, como a los Premios Oscar en 1966.¹⁰¹

Al éxito de Forman en este año, se sumaron Ján Kádár y Elmar Klos, quienes ya desde mediados de los cincuenta habían realizado algunas producciones (aunque sin mucho éxito

¹⁰¹ Filmaffinity. “Loves of a Blonde”. *Filmaffinity*. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/us/film173746.html> Consultado el 5 de junio de 2022.

fuera de Eslovaquia). Los directores sorprendieron con la película *La tienda de la Calle Mayor (Obchod na korze, 1965)*, que fue rodada en Praga pero centraba su trama en una pequeña comunidad eslovaca.

Basada en la novela de Ladislav Grosman, la película ocurre a inicios de 1942, y narra la historia de un carpintero llamado Tono (o Tonko), quien repudia el gobierno fascista de Eslovaquia que se instaló a partir de la ocupación alemana.

Tono quien era constantemente criticado por su esposa, se ve beneficiado de un día para otro, cuando su cuñado le adjudica los papeles de una pequeña tienda de botones en la calle principal del pueblo, la cual era propiedad de una vieja señora judía de apellido Lautmann, quien debido a su edad no estaba consciente de la ocupación. Tono desiste en su fallida intención de explicarle la situación a la señora, a cambio de la ayuda de la comunidad judía del pueblo.

A medida que la película avanza, Tono se enfrenta a su familia, que ve con buenos ojos el despojo de propiedades a los judíos y su deportación a los campos (de los cuales el filme se encarga de señalar que la gente desconocía su existencia), pero se ve confrontado al ver a una mujer casi senil seguir sus tradiciones al pie de la letra, y ayudar a quien la rodea. El filme culmina de forma trágica, cuando Tono observa la deportación de los judíos y duda sobre qué hacer con la señora Lautmann (a quien habían olvidado registrar). Después de una serie de hechos que terminan en tragedia, Tono decide quitarse la vida.¹⁰²

Tanto por la crudeza con la que termina, como por la trama que reflejó la brutalidad de los gobiernos fascistas, contrastada con la visión de la gente común que desconocía a fondo lo que pasaba bajo el régimen nazi, esta película se convirtió en uno de los emblemas de la Nueva Ola checoslovaca, al mostrar una cara más realista del pasado reciente del país, que dejó de lado exaltaciones o imágenes falsas por un verdadero debate ideológico.

El éxito que Kádár y Klos tuvieron con este filme, se puede notar no sólo en su distinción como los dos eslovacos más importantes de la Ola (salvo por Uher). Sino también en su éxito

¹⁰² Hames, Peter. "The Holocaust". pp. 103-106

internacional, al convertirse en la primera película checoslovaca ganadora mejor película extranjera en del Premio Oscar de 1965 en la categoría de mejor película extranjera.

A estas dos obras que marcaron definitivamente tanto la filmografía de ese año, como al resto de la Ola, se suma el debut de Ivan Passer con la película *Iluminación íntima (Intimní Osvětlení, 1965)*, coescrita con Jaroslav Papoušek, y enfocada en la historia de Petr un chelista que viaja con su esposa a su pueblo natal para asistir a un funeral. En el lugar se reúne con un viejo amigo de la infancia y su familia, con los cuales rememora viejos recuerdos, pasa momentos amenos y melancólicos, mezclados con música.

Similar al modelo de Forman, Passer mostró un argumento sencillo, más enfocado en la situación y el entorno, que en la historia. Lo cual derivó en un producto donde el panorama se centró primeramente en el entorno, y en segundo plano en el sentimentalismo¹⁰³. El prometedor debut de Passer, dio una de las películas más melancólicas del movimiento, así como una producción sencilla pero bien presentada. No obstante, el director se centró más en su papel como guionista, así que ésta fue su primera y única película dirigida en esos años.

Finalmente, está la adaptación cinematográfica de las historias cortas de Bohumil Hrabal, titulada *Las perlas del fondo del agua (Perličky na dně)*. Se trató de cortometrajes unidos en un largometraje que realizaron cinco cabezas del movimiento: Verá Chytilová y Jiří Menzel, junto con Jaromil Jireš, Jan Němec, y Evald Schorm.

En específico, los cortos de Chytilová, y Menzel resaltaron sobre el resto. En el primer caso por la implementación creativa de la directora, y el tinte feminista que retomaría en su siguiente largometraje¹⁰⁴. Mientras que el director adaptó de excelente forma un cuento, que generó una buena asociación con Hrabal, y una exitosa relación entre el director y el novelista, quienes trabajaron de la mano en otras adaptaciones a lo largo de la década.

Este último punto se ve sobre todo a partir de 1966, con el debut de Jiří Menzel en solitario con el filme *Trenes rigurosamente vigilados (Ostrě sledované vlaky)*, adaptación de la novela homónima de Hrabal escrita en 1965. Y que, al igual que el filme de Uher, se analizará a profundidad a lo largo del tercer capítulo.

¹⁰³ Hames, Peter. "The Forman School". pp. 151-155

¹⁰⁴ Škvorecký, Josef. "A Portrait of the Artists as Young men and women". p. 110

El filme se desarrolla en Bohemia durante la Segunda Guerra Mundial, está centrado en Miloš, un joven que se inicia en un nuevo trabajo como controlador de trenes. Ahí conoce a Hubička, otro trabajador que, a diferencia del protagonista, es mujeriego y más desinhibido. A la par, Miloš conoce a una joven conductora de nombre Maša, con quien inicia una relación que pone en conflicto sus deseos pasionales y sexuales, contra su falta de experiencia. Junto con su vida personal, Miloš enfrenta un debate moral, cuando se le pide formar parte de un evento mayor que va en contra de las enseñanzas familiares de evitar esfuerzos y conflictos mayores.

La inmersión de Menzel en la novela de Hrabal, logró que ésta fuera catalogada como una de las mejores cintas del movimiento, ganadora del Oscar a mejor película extranjera en 1967, además estuvo nominada a los Golden Globes y a los BAFTA. Pero más allá del éxito internacional, la película era una muestra de la evolución ideológica que había tenido la literatura y la cinematografía checoslovaca en los últimos años.¹⁰⁵

Menzel tomaba elementos propios del realismo documental aprendido tanto de la FAMU, como de sus colaboraciones con Chytilová y del acervo que hasta el momento habían creado Forman y compañía. Impregnados de un estilo propio que mezclaba esta corriente con elementos surrealistas, que dotaban al filme de una caracterización única hasta el momento, pues tocó temas casi nunca abordados en la cinematografía checoslovaca o socialista, como la sexualidad y el deseo.¹⁰⁶

A lo largo de 1966, dos directores más dieron catedra de un estilo personal, y alejado del documentalismo que hasta entonces había dominado el movimiento. El primero fue Jan Němec con *La fiesta y los invitados (O slavnosti a hostech)*, en donde volvía a demostrar su destreza en la realización de mensajes críticos y alejados de la cotidianidad de los checoslovacos, pero no por eso de la realidad que vivían.

Aunque la idea original fue del director, el guion fue escrito por Ester Krumbachová, quien creó una historia donde siete invitados celebran una fiesta al aire libre, en la que son

¹⁰⁵ Owen, Jonathan. "Jiří Menzel's Closely Observed Trains (1966): Hrabal and the Heterogeneous" en *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. (New York: Berghahn Books, 2011). pp. 75-77

¹⁰⁶ Frank, Allison. "The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer". pp. 75-76

interceptados por un grupo de hombres que atacan a uno de los invitados. Aunque a la postre, se descubre que ellos también eran invitados pero les estaban jugando una broma.

La película muestra al organizador del evento como un hombre que busca implantar sus ideales al resto de los invitados, pues los considera como lo mejor para ellos, lo quieran o no. A medida en que el filme progresa, los invitados van aceptando este ideal, a excepción de uno que escapa. La película termina cuando los invitados lo persiguen con perros de combate, con el objetivo de que él también acepte las ideas del organizador.¹⁰⁷

Němec se alejó de los parámetros de argumentos realistas al estilo de Forman y compañía o de recreaciones históricas que mostraran la realidad (ficticia) que vivió el pueblo checoslovaco. Apostó por un trasfondo crítico, que cuestionaba las prácticas del KSČ, así como la fuerte influencia de la URSS sobre la nación, por esta razón fue censurada en el país, y el director, expulsado de los Estudios Barrandov.¹⁰⁸

Finalmente, destaca la que quizá sea la mejor producción de Verá Chytilová, así como la más reconocida y relacionada con la Nueva Ola checoslovaca a nivel internacional: *Las Margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966), la obra más experimental del movimiento.

El filme presenta a dos “hermanas” cuyos nombres reales nunca se revelan, pues siempre los modifican. Las chicas concluyen que el mundo está corrompido y ellas también deben estarlo, a lo largo de la película harán todo lo posible por romper las normas de la sociedad y de la moral en boga en aquel momento.

El fuerte mensaje filosófico, ideológico y feminista que la directora presentó se alejaba de todo lo creado hasta el momento en el movimiento. La autora mostraba un juego moral contra el consumismo capitalista y la falsa moralidad que representa el comportamiento en sociedad. Sumado a una experimentación a nivel visual, jugando con los colores, fondos, cortes de cámara e inclusive los enfoques que hacía a cada una de las protagonistas. Lo que dio como resultado un filme confuso en principio, pero con un trasfondo que mezclaba la filosofía con la sexualidad, la moral e incluso la política.

¹⁰⁷ Škvorecký, Josef. “A Portrait of the Artists as Young men and women”. pp. 121-126

¹⁰⁸ Frank, Allison. “The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer”. p. 79

Su contenido, y las críticas que proyectó, serán tratados con mayor profundidad en el tercer capítulo. Pero, no por eso se debe ignorar que, tanto en el caso de Chytilová como en el de Němec, la experimentación y la exposición de mensajes subexpuestos dentro de sus producciones les trajeron repercusiones, que a partir de 1968 se extenderían a la gran mayoría de directores de la Nueva Ola. Aunque en estos casos, la severidad fue puesta como ejemplo para quienes buscaran salirse de la métrica no escrita del gobierno. Sobre todo en el caso de Chytilová, quien a partir de ese momento tuvo una producción mermada y supeditada al control gubernamental.¹⁰⁹

Para 1967 en Checoslovaquia comenzaba a gestarse lo que sería conocido como la Primavera de Praga. Las fallidas políticas de Novotný, así como los constantes reclamos por parte de la sociedad, y en específico de la población eslovaca, que por primera vez tenía representación en el poder¹¹⁰, se conjuntó con las artes. En concreto, el IV Congreso de Escritores Checoslovacos fue la mayor muestra de desafío abierto, que autores como Václav Havel, Milan Kundera o Bohumil Hrabal hicieron contra el gobierno.

En 1966 se había dado la apertura más crítica y experimental de la Nueva Ola checoslovaca, donde se optó por dejar de lado al realismo documental, para dar apertura a nuevos estilos. Sin embargo, al año siguiente se retomó la tendencia realista, pero con un enfoque mucho más crítico a lo que se había realizado desde 1963.

Para 1967, Miloš Forman dirigió su última película, antes de autoexiliarse a Estados Unidos, *¡Al fuego, bomberos! (Hoří, má panenko)*. Fue la última demostración del realismo documentalista que el director hizo en el ámbito checoslovaco. Aunque, a diferencia de sus trabajos previos, Forman dejó de lado las adaptaciones de la realidad social como métrica, por tonos más satíricos y absurdos.

Con el último guion coescrito por Forman, Passer y Papoušek, la historia gira en torno a un grupo de bomberos que viven en un pequeño pueblo, ellos realizan un baile con el objetivo

¹⁰⁹ Owen, Jonathan. "Spoiled Aesthetics: Realism and Anti-Humanism in Věra Chytilová's *Daisies* (1966) en *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. (New York: Berghahn Books, 2011). pp. 99-100

¹¹⁰ Žantowský, Michael. "Praga y México, 1968", *Revista de la Universidad de México* (Ciudad de México: 2018). Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/165c2d46-b848-4f0a-99e0-43d4b8c487d3/praga-y-mexico-1968> Consultado el 16 de junio de 2022.

de honrar a su exjefe. Sin embargo, la premisa toma un giro absurdo a medida que la película avanza, pues los bomberos exageran el festejo, abusan de su poder, y rompen normas morales y sociales.

Aunque la película se presenta como una comedia, el mensaje muestra una fuerte crítica contra la hipocresía de las autoridades estatales, y sus intentos por restaurar los valores impuestos desde la instauración del modelo estalinista. Estas alegorías en contra del autoritarismo provocaron un fuerte descontento a las autoridades estatales y sobre todo al presidente Novotný, quien la consideraba fuera de línea.¹¹¹

Al igual que otras producciones mencionadas, esta película será analizada a profundidad en el tercer capítulo. No obstante, es importante resaltar que tuvo un resultado dispar, pues a pesar de que fue nominado a la categoría de mejor película extranjera a los Oscar de 1967, también marcó el fin de la carrera de Forman en Checoslovaquia.

Otakar Vávra, fue otro director que resaltó en 1967, quien había sido uno de los principales defensores y creadores del realismo socialista en el país. Contrario a sus trabajos previos, en *Romance for bugle (Romance pro kridlovku)*, dejó de lado las recreaciones históricas para realizar un filme más filosófico que hablaba de la vida y la muerte, basado en un poema de František Hrubín.¹¹²

A pesar de que esta película no fue tuvo el mismo contraste ideológico, en comparación con una de sus futuras producciones, si se puede considerar como uno de los parteaguas que mostraba el cambio ideológico que diversos defensores del realismo socialista tuvieron a lo largo de los sesenta. Además, cabe mencionar que ganó el premio de plata en el Festival Internacional de Cine en Moscú.

Otro director previo a la Nueva Ola que también destacó por su producción en 1967 fue Frantisek Vlácil, quien basado en la novela homónima de Vladislav Vančura, hizo la que en opinión de Hames¹¹³, así como otros expertos, fue su mejor producción: *Marketa Lazarová*.

¹¹¹ Škvorecký, Josef. "A Portrait of the Artists as Young men and women". pp. 85-90

¹¹² Kinorium. "Romance for Bugle (1966)". *Kinorium*. Disponible en: <https://en.kinorium.com/57106/> Consultado el 18 de junio de 2022.

¹¹³ Hames, Peter. "The first Wave" en *"The Czechoslovak New Wave"*. (London: University of California, 1985). p. 67

Plasmada en un periodo no especificado de la Edad Media, muestra una historia similar a Romeo y Julieta, con Marketa Lazarová como personaje principal, quien se enamora de Mikolaš, miembro de un clan rival.

A través del conflicto que presentaba este romance prohibido, Vlácil buscó retratar la pugna religiosa desarrollada en Bohemia a lo largo de ese periodo. Presentaba el avance del cristianismo en el país, pero con una visión poética que se alejó de las recreaciones históricas convencionales, y que, en opinión del propio autor jamás consideró como genuinas¹¹⁴. Por la manera en la que fue planteada, tanto en el aspecto estético, argumentativo y situacional, resultó sumamente exitosa en del país. Y, a pesar de que en su momento no obtuvo el éxito internacional que merecía, en 1999 un grupo de expertos nacionales la eligieron como la mejor película checa de todos los tiempos.¹¹⁵

De este año también destaca el trabajo de Evald Schrom con *El regreso del hijo prodigo* (*Návrat ztraceného syna*, 1967) donde el director analiza un tema poco tratado en el país, pero con fuertes influencias, principalmente del cine italiano: el análisis psicológico y el suicidio. La historia muestra a un ingeniero de nombre Jan, quien, harto de la precaria relación que sostiene con su esposa, intenta suicidarse sin éxito. Este hecho lo lleva a un hospital, en donde Jan realiza examina los problemas maritales que lo llevaron a cometer suicidio, mientras intenta escapar en más de una ocasión para poder adaptarse de nuevo a su rutina, sin mucho éxito.

El filme concluye cuando se le pide al hombre resignarse a su vida pasada, como la mejor solución para sus problemas. Sin embargo, él ve esto como una condena perpetua y decide rechazar cualquier contacto físico o emocional con su esposa¹¹⁶. Schrom hizo un análisis experimental a los dilemas de las relaciones, así como al mensaje que presentaba Jan como una figura que no podía tolerar la hipocresía de la sociedad, obligándolo a fingir en su vida personal y pública.

A diferencia de las producciones con tintes más experimentales, novelísticos y líricos de 1966, las obras de 1967 mostraban uno de los últimos grandes destellos de realismo

¹¹⁴ Hames, Peter. "The first wave". p. 68

¹¹⁵ Hames, Peter. "History". pp. 23-25

¹¹⁶ Hames, Peter. "The Realist Influence". pp. 100-105

documentalista y experimental. Aunque contrario a los primeros años de la Nueva Ola, donde se pretendía exponer la cotidianeidad checoslovaca, hacia el final del movimiento la transición presentaba un desarrollo más profundo, crítico y en muchos casos experimental, con temas que no habían sido tocados.

La revolución ideológica llegó a Checoslovaquia en 1968. El nombramiento de Alexander Dubček como nuevo Presidente del KSČ marcó lo que en principio parecía el fin definitivo del control centralizado, tanto por parte del partido como de la URSS. Pues, aunque Novotný no había mantenido el mismo control férreo y totalitario mostrado por Gottwald, su periodo estaba manchado por su participación en las persecuciones políticas, suscitadas tanto en el periodo estalinista como al principio de su cargo. Sumado al fracaso económico en el que se había hundido al país, y su fallido intento de golpe de Estado con el objetivo de permanecer en el poder a finales de su mandato.¹¹⁷

La ola de cambios que precedió la llegada de Dubček al poder, impulsada desde 1967 por diversos sectores sociales y sobre todo culturales, también se vio también reflejado en el cine. Ya hemos visto como a partir de 1966 inició una transición por abrir la ideología colectiva (si es que le puede denominar así) de la Nueva Ola checoslovaca, con aperturas por una experimentación más arriesgada, y fuera de los parámetros estatales. Así como críticas al gobierno de Novotný y a la Unión Soviética.

A lo largo de 1968, diversos directores optaron por mostrar las principales inquietudes que la Primavera de Praga traía para el país, o bien, colaboraron con algunos de los principales idealistas que impulsaron el movimiento. Sin embargo, y para evitar una extensión exuberante de la Nueva Ola, solamente destacaremos cuatro filmes.

El primero, vino de la mano de Frantisek Vlácil, quien ya en 1967 había retornado a la industria cinematográfica con una de las mejores obras del movimiento. Para 1968 el director volvió a realizar una recreación histórica con *El valle de las abejas (Údolí vcel)*, cuyo guion fue coescrito con Valdimír Korner.

¹¹⁷ Duarte, Oscar y Raley, Pablo. *Conclusiones en torno a "La Primavera de Praga". La revolución política y el inicio del fin de la 'tercera vía'*. (Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, 2009). p. 3-4.

Vláčil realizó una adaptación que analizó los dilemas ideológicos de la sociedad bohemia a lo largo de la Edad Media, aunque en este caso, el trasfondo estaba en la ideología y la religión. El filme presenta a un chico de nombre Ondřej, quien disgustado por la futura esposa de su padre (un noble bohemio), decide esconder murciélagos en la canasta de pétalos, y desata un caos en la boda. En su ira, el padre avienta a Ondřej contra una piedra, pero al percatarse del daño, decide pedirle a la Virgen que salve al hijo, a cambio de que éste dedique el resto de su vida a servirle.

El protagonista se convierte en miembro de una orden teutónica, con un conflicto interno entre los ideales religiosos del monasterio y sus pensamientos individualistas que lo incitan a escapar; además de enfrentar un constante conflicto respecto al deseo homosexual que siente por otro caballero. Finalmente, Ondřej escapa a su hogar, sólo para descubrir que su padre había muerto hace tiempo, pero estaba su madrastra con quien, tras arreglar diferencias, decide casarse a pesar de los conflictos religiosos que eso significaba. El filme cierra con la muerte del otro caballero quien lo perseguía por escapar, y con el regreso del protagonista a la orden.¹¹⁸

El director plasmó una producción que, a pesar de ser una recreación histórica, mostraba múltiples conflictos que parecían actuales en la época en la que fue filmada. Además, por las temáticas que manejó, resultaba desafiante contra los principios morales, al tocar temas que no habían sido vistos con tanta apertura.

Otro director que retornaba a la pantalla grande era Jiří Menzel, quien después del rotundo éxito que representó *Trenes rigurosamente vigilados*, filmó *Un verano caprichoso* (*Rozmané léto*, 1968), otra adaptación literaria, en este caso de la novela homónima de Vladislav Vančura.

Si bien, la película contaba con algunas similitudes argumentales como el romance y el deseo vistos en su película anterior, el director fue bastante fiel al argumento y planteamiento original de la obra, a diferencia tanto de *Un verano caprichoso* de su película anterior, y de

¹¹⁸ Hames, Peter. "The First Wave". pp. 73-75

las demás producciones que haría a lo largo de su carrera, con adaptaciones de novelas de Hrabal¹¹⁹, sobre todo.

El argumento se centra en tres burgueses retirados, quienes llevan una vida tranquila cerca de un lago; sin embargo, su paz se ve alterada cuando un pequeño circo llega a la ciudad. En principio a los hombres parece no importarles mucho la situación, hasta que ven a la asistente del mago y quedan encantados con ella; uno a uno, tratan de ligar a la chica sin mucho éxito.

A diferencia de otras producciones de la Ola, así como del resto de la filmografía de Menzel, *Un verano caprichoso* no pretendía ser crítica, o mostrar un mensaje realista o cotidiano. Sino que, por el contrario, buscaba evocar una nostalgia y admiración por el campo checoslovaco, así como de mantener integro el argumento original del Vančura.¹²⁰

También ésta la obra del eslovaco Juraj Jakubisko, uno de los directores tardíos de la Nueva Ola, pues debutó en 1967. Su producción *The deserter and the Nomads (Zbehobvia a pútnici, 1968)*, sorprendió tanto por las historias que narraba, como por la forma en la que fue plasmada. Dividida en tres partes, Jakubisko narró a través de una poesía violenta, distintos conflictos y levantamientos llevados a cabo en Checoslovaquia. El primero era un conflicto contra el imperio austrohúngaro durante la Primera Guerra Mundial. Seguido del de la liberación de Eslovaquia por parte de la URSS, durante la Segunda Guerra Mundial. Y por último un argumento experimental, sobre una pareja desnuda después de un holocausto nuclear.¹²¹

Aunque Jakubisko fue formado académicamente en la FAMU y su filmografía lo mostraba, las influencias y estilos como eslovaco, lo dotaban de una serie de características que se alejaban de las producciones de Praga. Este director mostró mucha más creatividad para la experimentación y la utilización de argumentos surrealistas o absurdos (que en parte venían precedidos por producciones de la Nueva Ola). A la par de una crítica sutil, pero clara en

¹¹⁹ Filmový Přehled. "Carpicious Summer". *Filmový Přehled* Disponible en: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/396728/rozmarne-let> Consultado el 20 de junio de 2022.

¹²⁰ Hames, Peter. "Literature, Fantasy and Experiment". pp. 181-183.

¹²¹ Jonathan L. Owen. "Flights from History: Otherness, Politics and Folk Avant-Gardism in Juraj Jakubisko's *The Deserter and the Nomads* (1968) and *Birds, Orphans and Fools* (1969)" en *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. (New York: Berghahn Books, 2011). pp. 138-142

contra de la ocupación del Pacto de Varsovia en 1968¹²², escondida detrás de la tercera historia del largometraje.

La última producción de 1968 es la adaptación de la novela de Milan Kundera *La Broma* (*Žert*) de Jaromil Jireš, quien por *The Cry* se había hecho de un nombre en el movimiento, además de su activa participación en producciones de otros directores destacados.

La película, al igual que el libro, narra una historia ocurrida a inicios de la década del cincuenta, el protagonista, un joven llamado Ludvik, manda a su novia una postal con referencias a Trotsky, a manera de broma. Sin embargo, es interceptada por un miembro del partido comunista, quien se toma en serio el mensaje y provoca que Ludvik sea expulsado de la universidad, el partido, y obligado a enlistarse en un batallón y hacer trabajos forzados.

Años más tarde, un Ludvik ya adulto regresa “reformado” y con una mejor imagen, entonces decide vengarse del líder del partido que lo exhibió tratando de enamorar a su esposa. No obstante, su plan fracasa al enterarse que la pareja se está divorciando, y que la imagen que tenía sobre este hombre, con ideales fervientes por el comunismo y Stalin ya no existe.

Tanto la obra de Jireš como la novela de Kundera se presentan como una revisión histórica de la evolución del pensamiento político gestado a lo largo de los cincuenta y sesenta en la mayoría de estados europeos alineados a Moscú. Y si bien, este revisionismo histórico podía pasar como imperceptible para el público occidental (pues para la fecha no era muy conocido), contenía un fuerte mensaje crítico sobre el proceso llevado por el socialismo en Europa, a lo largo de la última década.¹²³

Así, 1968 representó para Checoslovaquia un primer gran paso para distanciarse de la influencia soviética, pues a la revolución política del “Socialismo con rostro humano”¹²⁴ de Dubček, se le sumó todo un pensamiento ideológico, que desde mediados de los cincuenta

¹²² Ibid, pp. 137-139

¹²³ Škvorecký, Josef. “A Portrait of the Artists as Young men and women”. pp. 187-189

¹²⁴ El “Socialismo con rostro humano” fue un plan reformista que Dubček había planteado con el objetivo de volver a permitir la libertad de asociación, de creencia, y también de apertura política para que volvieran a existir otros partidos en Checoslovaquia. Rojas, Rafael. “El Socialismo con Rostro Humano”. En *La Razón*, México, 2 de septiembre de 2018. Disponible en: <https://www.razon.com.mx/columnas/el-socialismo-con-rostro-humano/> Consultado el 24 de junio de 2022.

se había gestado a lo largo de Europa del Este, producto del descongelamiento estalinista asentado desde 1953.

Este pensamiento ideológico fue representado mayoritariamente por las artes, sobre todo por la literatura. Ya se ha estudiado como esta modernización surgió desde la misma Unión Soviética, y que su clamor por una libertad creativa incentivó revoluciones del pensamiento en varios estados satélites. En específico, Checoslovaquia había logrado tener representantes fuertes como Milan Kundera, Ludvík Vaculík o Václav Havel, quienes, además de sus obras críticas contra el pensamiento soviético y los procesos sufridos en el país, no dudaron en alzar la voz para exigir un cambio.

Dentro de estos procesos surgió la Nueva Ola checoslovaca, que impactó en el ámbito cinematográfico nacional e internacional por su innovación y creatividad, obteniendo 26 premios por largometrajes y 41 por cortometrajes¹²⁵. Este movimiento puede considerarse como parte de las revoluciones del pensamiento, así como un arte que logró acercarse mucho más tanto a su población como a los procesos que atravesaban.

No obstante, 1968 también representó el fin de esta libertad, y el resurgimiento de una influencia soviética que dejó a Checoslovaquia como un estado títere hasta 1989. La invasión de los tanques del Pacto de Varsovia en agosto de ese año, confirmó los principales temores del sector ideológico que exigía un cambio. Pero también del sector más conservador del KSČ que veía como el poder del partido disminuía frente a las masas.

Con respecto a la Nueva Ola, es complicado hacer una conjetura que afirme, de forma rotunda, que el movimiento culminó al mismo tiempo que la Primavera de Praga. Porque, a pesar de la fuerte censura que sufrieron algunos directores, así como el exilio que otros tomaron como alternativa para continuar con sus carreras, no son suficientes pruebas para demostrar el fin del esplendor ideológico que se puede rastrear hasta 1970.

Existen muchos ejemplos: *Todos mis compatriotas* (*Všichni dobří rodáci*, Vojtech Jašny, 1969); *Birds, Orphans and Fools* (*Vtákovia, siroty a blázni*, Juraj Jakubisko, 1969); *Alondras en el alambre* (*Skřivánci na niti*, Jiří Menzel, 1969). Así como el debut como director Jaroslav Papoušek con *Behold Homolka* (*Ecce Homo Homolka*, 1970); *Valerie y su semana de*

¹²⁵ Gubern, Román. "Los Cines Socialistas". p. 353.

maravillas (*Valerie a týden divů*, Jaromil Jireš, 1970); o *Los frutos prohibidos del paraíso* (*Ovoce stromu rajských jíme*, Věra Chytilová 1970).

Sin embargo, múltiples analistas del movimiento marcan un antes y un después en cuanto a la ocupación de 1968 y el declive de la Ola, más no de su finalización, la que usualmente se atribuye hasta 1970. Cabe mencionar algunos ejemplos, Peter Hames hace una distinción en su libro *The Czechoslovak New Wave*¹²⁶ entre lo realizado de 1963 hasta 1968 y las producciones posteriores. Si bien, en realidad realiza un análisis de los movimientos políticos sucedidos en Checoslovaquia a partir de agosto de 1968, atribuye esta separación al mencionar que la gran mayoría de las películas estrenadas en 1969, fueron rodadas antes de la invasión del Pacto de Varsovia. También menciona otros factores que impactaron el declive del movimiento, como los cambios en la dirección de los estudios Barrandov y Koliba (en Eslovaquia), además de la disolución de la Unión de Artistas de Cine y Televisión Checoslovacos, ambos ocurridos en 1970.

Jonathan L. Owen en su libro *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*¹²⁷, hace hincapié en las complicaciones que los directores checoslovacos padecieron, a diferencia de sus homónimos de occidente, al tener que sobreponerse al control de Estado y a las regulaciones del realismo socialista. Y como estos factores, sumados a la intervención, derivaron en una “normalización” del cine en 1969.

Por otra parte, algunos autores que realizaron un análisis más personal del movimiento como Robert Buchar en su libro *Czech new wave filmmakers in interwies*¹²⁸, o Josef Škvorecký en su libro *All the Bright Young Men and Women. A Personal History of the Czech Cinema*¹²⁹, señalan el final de la Nueva Ola en 1970. Buchar menciona la importancia que las tribulaciones del '68 tuvieron en el país, sobre todo por la gran censura establecida a partir de ese año. Sin embargo, el autor indica que eso no detuvo a los directores de la Ola, por el contrario, los impulsó para producir la mayor cantidad de filmes en 1969, lo que derivó en

¹²⁶ Hames, Peter. “The Cinema Since 1968” en *The Czechoslovak New Wave*. (London: University of California, 1985). pp. 256-259.

¹²⁷ Owen, Jonathan. “Introduction” en *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. (New York: Berghahn Books, 2011). pp. 8-10

¹²⁸ Buchar, Robert. “Introduction”. pp. 12-14

¹²⁹ Škvorecký, Josef. “The Shape of the things to come” en *All the Bright Young Men and Women. A personal history of the Czech cinema*. (Czechoslovak Republic: The Take One Film Book Series, 1971). pp. 241,242

su máximo esplendor, hasta su repentina caída en enero de 1970, que atribuye, entre otros factores, al cambio en la dirección de los estudios Barrandov.

Škvorecký coincide con Buchar y Hames, al mencionar que los cambios en las direcciones de los grandes estudios checoslovacos, así como la disminución de producciones por año derivaron en el repentino fin del movimiento.

Por último, Cristina Gómez Lucas¹³⁰, considera que el final del movimiento fue provocado por los movimientos de 1968, pues señala que la gran mayoría de las producciones posteriores fueron grabadas antes de la ocupación. Esta explicación la comparten López García y Georges Sadoul, quienes no marcan un final específico; sin embargo, la primera hace una delimitación específica de la Ola hasta 1968, y el segundo atribuye la caída a la huida de los grandes directores en el '68.

A manera de conclusión, queda únicamente mencionar que el acercamiento a la Nueva Ola checoslovaca realizado en este capítulo no abarca la complejidad de directores y obras realizadas a lo largo de los cinco a siete años que duró este expresionismo ideológico cinematográfico. Como ya se explicó, el capítulo dejó de lado a otros directores que por sus filmes o sus aportaciones, formaron parte del movimiento, tanto con nuevas ideas, experimentaciones o trabajos únicos.

No obstante, este acercamiento general no pretendía analizar la totalidad del movimiento, sino demostrar a través de los ejemplos mencionados, la evolución ideológica y productiva del cine checoslovaco, que permitió una apertura a la creatividad y experimentación, alejada tanto del realismo socialista como de la normatividad y parámetros estalinistas del KSČ.

A partir de estas bases bibliográficas, podemos adentrarnos en un análisis que ayude a cimentar la hipótesis teórica de la investigación, y comprender si efectivamente el mensaje de los filmes se distanció del realismo socialista, y como fue que esto influyó en la cultura o en la Primavera de Praga.

¹³⁰ Gómez, Cristina. "La Nova Vlná. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Vol. 39. Universidad Complutense de Madrid. (2008), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/nolache.html> Consultado el 25 de junio de 2022.

3. ANÁLISIS FÍLMICO

A lo largo del capítulo anterior vimos el surgimiento y la evolución del cine checoslovaco, desde sus primeras producciones hasta su conversión en una de las industrias más estables y productivas en Europa a lo largo del siglo XX. Del mismo modo, se analizaron los distintos factores políticos, sociales e ideológicos que influenciaron su desarrollo y evolución a lo largo del siglo, desde las primeras obras literarias que formaron una identidad nacional, hasta la implantación de los modelos soviéticos tanto a nivel productivo como creativo.

A partir de estos conocimientos se establecieron de forma clara las diversas causas que dieron origen a la Nueva Ola checoslovaca, sus directores y obras más reconocidas, así como los múltiples estilos y mensajes que, si bien no eran en su plenitud similares, sí tenían la intención general de mostrar un mensaje que resaltó la realidad del pueblo checoslovaco, distanciándose de la falsa idealización social planteada por la influencia soviética en los cincuenta. También contó con una experimentación creativa que permitió el uso de técnicas y estilos novedosos alejados del realismo socialista, o, en ocasiones, más apegados a ideas fantasiosas y absurdas.

Comprendidos y analizados todos estos elementos, así como la composición histórica, ideológica y las múltiples posturas ejercidas en torno a la Nueva Ola checoslovaca, en este capítulo se realizará un análisis discursivo de cuatro filmes (que en opinión del autor son parte fundamental del movimiento), se trata de comprender a nivel macro lo que el movimiento trataba de expresar y proyectar. Además, de explicar en un nivel más micro, la visión que cada uno de estos directores tenía con respecto a la realidad que los rodeaba y las ideas que buscaron implantar a través de sus producciones.

La intención de este análisis será tratar de justificar la pregunta de investigación realizada al inicio de esta tesis: “¿Fue la Nueva Ola checoslovaca una de las primeras respuestas culturales en contra del ideal socialista, previo a la Primavera de Praga?”

En principio el objetivo es poder demostrar qué tanto las ideas y las narrativas plasmadas en las producciones se distanciaron de lo realizado a lo largo de la década de los cincuenta en

Checoslovaquia, y también de forma específica durante el desarrollo cinematográfico plasmado bajo la corriente del realismo socialista. Adicionalmente, en menor medida, estudiar si existía un consenso general con respecto a los mensajes plasmados en la llamada la Nueva Ola (1962 a 1970), ya que el movimiento empezó a finales del primer año y la gran mayoría de las películas estrenadas en Checoslovaquia a lo largo de 1969 y 1970 fueron filmadas antes de la Primavera de Praga.

Para lograr estos cometidos, se realizó un análisis discursivo de cuatro filmes expuestos en el capítulo anterior, debido a su importancia tanto por el valor de cada uno, como por su mensaje, o bien porque los directores son considerados fundamentales para el movimiento, y, por lo mismo, resultan objeto de estudio. En orden cronológico, las películas son: *El sol en las redes* (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, Fimové Studio Bratislava, 1963); *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostre sledované vlaky*, Jiří Menzel Barrandov Studios, 1966); *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, Věra Chytilová, Barrandov Studios, 1966); y *¡Al fuego bomberos!* (*Hoří, má panenko*, Miloš Forman, Barrandov Studios, 1967).

Para realizar este estudio tomamos como base los postulados del *análisis filmico* realizados por Jaques Aumont y Marie Michel, así como el modelo analítico de Francisco Javier Gómez Tarín para el ordenamiento del estudio, y, en menor medida, las propuestas sobre el *discurso cinematográfico* de Teresa Olabuenaga. En conjunto, para tener una perspectiva más técnica y centrada en el periodo histórico del análisis, tomamos en consideración los *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*, de Christian Metz, los cuales nos permitieron tener un contexto general sobre los diversos movimientos que se llevaron a cabo durante ese periodo, así como otros aspectos técnicos.

Además, con el objetivo de tener también un enfoque más centrado en los estudios de las ciencias de la comunicación, se hizo uso de distintos textos de Teun Van Dijk, para tener un acercamiento al análisis del discurso y sus distintas vertientes, así como a elementos de formación.

Por último, se debe señalar que, así como estos autores nos sirvieron como modelo base para el análisis, para evitar que éste fuera demasiado extenso, se decidió segmentar los filmes por capítulos. La decisión estuvo basada, en parte, en los principios señalados por Christian

Metz¹³¹, así como en respuesta a las diferentes situaciones desarrolladas a lo largo de los filmes, así como a sus respectivas conclusiones. Es decir, las divisiones ayudan a valorar y darle relevancia a los distintos significantes y significados plasmados en la obra. En este caso, la separación nos permitió entender el eje principal de la película y las distintas subtramas que surgen a raíz de éste.

Las teorías postuladas por estos autores constituyeron herramientas suficientes para generar un esquema inicial que estructuró el abordaje analítico sobre las producciones, y a la larga sirvió como una base compartida para estudiar las distintas áreas que concibe un análisis de estas características.

A pesar de lo anterior, se consideraron las posibles limitaciones surgidas al momento de realizar un análisis interpretativo, pues aunque se tenga una estructura fija, el conocimiento generado a lo largo del texto nace a raíz de la interpretación del espectador y no de la visión de sus creadores. Además de la diferencia de idiomas, o la amplia separación de tiempo entre las obras y la investigación, lo cual se buscó subsanar mediante consultas historiográficas.

No obstante, este ejercicio también abrió una oportunidad de aprendizaje tanto al autor de este trabajo, como al lector. Pues se profundizó en una categorización analítica de las cuatro películas con diferentes temáticas, ideas generales e inclusive formas de realización, pero con un mismo mensaje final: un debate moral y filosófico sobre la realidad checoslovaca, opuesto al mensaje del “positivismo de las masas” instaurado por el realismo socialista a lo largo de la década del cincuenta.

3.1 Exposición fílmica de la Nueva Ola checoslovaca

3.1.1 El sol en la red (Slnko v sieti) (1963)

3.1.1.1 Ficha técnica y artística

El presente análisis inicia de manera cronológica con la que bien puede ser considerada como la primera producción de la Nueva Ola checoslovaca, o al menos una de las fundadoras del movimiento. *El sol en la red* fue estrenado el 15 de febrero de 1963 (Checoslovaquia), dirigido por Štefan Uher, y con el guion coescrito por el novelista Alfonz Bednár, con Stanislav Szomolányi a cargo de la fotografía, y la Filmové Studio Bratislava

¹³¹ Metz, Christian. “Algunos aspectos de la semiología del cine” en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. (Barcelona: Paidós. 2002) pp. 131-132.

como casa productora (se trata del único estudiado que no fue realizado por los estudios Barrandov), además, la gran mayoría de sus locaciones están ubicadas en Bratislava y el campo eslovaco, lejos de la centralización filmica que representó Praga para el movimiento. Tiene una duración de 93 minutos y fue filmada en blanco y negro.¹³²

Respecto al aspecto técnico, cuenta con 315 planos divididos en 74 secuencias, catalogadas, a su vez, en nueve capítulos diferentes, esto último con el objetivo de sintetizar el análisis, basado en los distintos argumentos, escenarios y situaciones presentadas a lo largo de la película.

El argumento se centra en dos jóvenes que son pareja: Bela (interpretada por Jana Beláková) y Oldrich o “Fayolo” (interpretado por Marián Bielik), suelen escapar de sus familias para pasar tiempo juntos en la azotea del edificio donde habitan. No obstante, hay constantes riñas verbales entre los dos, en las que ambos se insultan y terminan su relación, momentáneamente. A la par, Fayolo se ve obligado a abandonar Bratislava para trabajar en campo (cerca del lago Bezdanka).

A partir de este evento desencadenante, observamos la evolución de ambos personajes a nivel personal y social. Con Fayolo esforzándose por dar una buena imagen frente a quienes lo rodean, a la espera de ganar sus favores, mientras que enfrenta una encrucijada amorosa. Del otro lado, Bela desea escapar de su realidad, pues no quiere sentirse encerrada en su hogar, pero en su camino comete una serie de errores al asumirse como una persona madura.

Junto a ellos, se presentan los personajes secundarios, en principio con sus respectivos padres y sus historias paralelas. Por un lado, el padre de Bela pasa todo el día fuera de casa, y su madre es ciega y no se puede valer por ella misma. En cambio la madre de Fayolo pasa todo el día en el trabajo, mientras su padre frustrado se proyecta en su hijo, pues él no puede conseguir empleo.

También está Milo, hermano de Bela, quien suele estar más presente para ayudar a su madre; Jana, quien se convierte en el interés amoroso de Fayolo en Melenany; el jefe de mecánicos

¹³² IMDb. “Slnko v sieti”. *International Movie Database*. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt0176155/?ref_=nm_flmg_dr_19 Consultado el 28 de septiembre de 2022.

que debido a su terquedad causa un conflicto con la cosecha y el tío Blažej, quien funciona como eje moral.

Este resumen sirve para darnos una idea general del argumento central, el cual nos muestra las tribulaciones de dos jóvenes frente a las relaciones afectivas tanto familiares como amorosas, así como a los conflictos que presentan las responsabilidades de la adultez.

3.1.1.2 Análisis textual

Expresado esto, vamos a realizar el análisis filmico, que, como ya se mencionó tiene como base el modelo del *découpage/segmentación* de *Gigi*, postulado por Aumont y Michel, así como parte del análisis discursivo e ideología postulado por Teun Van Dijk. A partir de esta segmentación y análisis, se obtendrá un panorama más completo respecto a los distintos mensajes planteados.



Cap ¹³³ .	Sub.	Duración	Lugares	Personajes	Planos	Sintagma	Sonidos	Acciones
0.	0	Títulos de presentación en cuadros a blanco y negro alternados			X planos		Piano desafinado	
I.		1:04 – 8:45	Azotea y patio de los edificios; calles de Bratislava; Pontón; casa de Bela	Fayolo; Bela; Stanka (madre); Milo (hermano); Jan (Padre).	1-24	Sintagma acronológico; Secuencia por episodios; plano secuencia	Pájaro cantando; ruido de tranvía; música en la radio; niños jugando;	Véase cuadro 1.1
II.		8:46 – 17:49	Azotea de los edificios; casa de Bela; Pontón	Fayolo; Bela; Stanka; Milo; Pescador; hombre en kayak.	25-62	Plano secuencia; sintagma paralelo; sintagma alternado	Música por la radio; bocina de barco	Véase cuadro 1.2
III.		17:50 - 30:23	Cuarto y casa de Fajték, salón; azotea; pontón;	Fayolo, madre y padre de Fayolo; Peto; Bela; pareja de pescadores.	55-99	Sintagma descriptivo; sintagma narrativo; secuencia por episodios	Guitarra de fondo; niños cantando; música en la radio; ruido de avión	Véase cuadro 1.3

¹³³ Abreviaciones: Capítulo (Cap.); Subcapítulo (Sub.)

			elevador; piscina					
IV.		30:24 - 43:14	Patio de edificios; Bodega; Melenany; (campo y calles)	Fayolo; portero; Jana; jefe de mecánicos; Bela, Stanka; Peto; tío Blažej.	100- 138	Plano descriptivo; secuencia ordinaria; secuencia por episodios; plano secuencia	Portazos; ruido de avión; música con flauta; sonido ambiente; canción del Melenany; voces indistintas	Véase cuadro 1.4
V.	5.1	43:15 - 46:28	Bar; campo de paja; pontón; Bezdanka	Tío Blažej; jefe de mecánicos; Fayolo; Jana; Bela; Peto; pareja de pescadores	139- 153	Plano secuencia; Sintagma descriptivo; sintagma alternativo; secuencia ordinaria; sintagma paralelo	Lluvia y truenos, motor de motocicleta; escape de maquinaria; ruido de avión; música por la radio.	Véase cuadro 1.5.1 y 1.5.2
	5.2	46:29 - 59:46			154 - 208			
VI.		59:47 - 1:05:08	Casa de Bela; Bezdanka;	Fayolo; Jana; Stanka; Jan; Milo; Bela	209 - 226	Plano autónomo; plano secuencia; Sintagma alternado;	Lluvia y truenos; burbujeo del Bezdanka; motor de motocicleta	Véase cuadro 1.6
VII.		1:05:09- 1:14:06	Bar; patio y bodega del tío	Jefe de mecánicos; Fayolo; Tío Blažej	227- 254	Plano formal; plano secuencia; plano autónomo	Lluvia; voces indistintas en el bar; música de fondo en la calle.	Véase cuadro 1.7
VIII	8.1	1:14:07- 1:17:53	Bosque; campo; Bezdanka; edificios; casa de Bela; Pontón	Tío Blažej; Fayolo; jefe de mecánicos; Jana; portero;	255 - 267	Secuencia por episodios; sintagma narrativo; Plano autónomo;	Narración de Fayolo; pájaros cantando; música en la radio; música	Véase cuadro 1.8.1 y 1.8.2
	8.2	1:17:54- 1:23:56			268 - 289			

				familia de Bela; Bela		plano secuencia	angelical; niños cantando.	
IV	9.1	1:23:57-1:26:55	Calles de Bratislava; azotea y patio; casa de Bela; pontón y alrededores.	Peto; Fayolo; Bela; portero; esposa del pescador; Stanka, Milo	290 - 297	Sintagma alternativo; plano secuencia; plano autónomo; sintagma narrativo lineal.	Música de fondo en las calles; niños jugando; portazo; narración de Fayolo	Véase cuadro 1.9
	9.2	1:26:56-1:33:50			298 - 315			

- Cuadro 1.1

Sub. ¹³⁴	1.1	1.2
Fot.	<p>135</p>  <p><i>Bela en la Azotea</i></p>	<p>136</p>  <p><i>Primer plano del encierro de Stanka.</i></p>
Dur.	<p>Toma 13</p> <p>Minuto: 4:11</p> <p>Duración: 0:31</p>	<p>Toma 20</p> <p>Minuto: 7:49</p> <p>Duración: 0:51</p>
Acc.	<p>Mediante un plano secuencia se presentan Bela y Fayolo, platicando en la azotea. La secuencia cambia a un plano autónomo que asemeja la cámara de Fayolo, en donde él</p>	<p>Ya en casa, conocemos a los padres de Bela, una madre ciega y un padre obligado a trabajar todo el tiempo. A la par, Bela y su hermano Milo se preparan para ver al eclipse.</p>

¹³⁴ Abreviaciones: subcapítulo (Sub.); Fotograma (Fot.); Duración (Dur.); Acciones (Acc.)

¹³⁵ Uher, Štefan. *El sol en la red*, 15 de febrero de 1963. Recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=aBhniOD_DCY Consultada el 20 de septiembre de 2022.

¹³⁶ Ibid.

	nos narra que ella no tiene interés por nada de lo que hablan, sino que en realidad es un pretexto para escapar de su hogar.	A lo largo de estos dos planos secuencia se puede observar a la madre encerrada dentro del plano, ya sea dentro de un espejo o por su propia familia.
--	--	---



El primer capítulo introduce algunos elementos que veremos más adelante, primero se ven mediante un plano frecuentativo algunos de los escenarios como el portón, el patio y azotea de los edificios, además de algunas escenas dispersas de Bratislava.

A la par se introducen a los personajes principales del filme, Fayolo y Bela, así como algunas de sus tribulaciones. Por un lado, Fayolo es encuentra molesto por la presión que su padre le ejerce para que trabaje en el campo durante el verano. Mientras que, por el otro, Bela parece evadir los problemas de Fayolo, en su lugar desea hablar de cosas frívolas, pues, como explica Fayolo en la secuencia por episodios del cuadro 1.1, lo que realmente anhela es escapar de su casa y familia.

El argumento se refuerza en cuanto se observa la situación en su hogar, con un padre ausente por la carga de trabajo y resentido con su esposa; y una madre que, debido a su ceguera, parece impedida para valerse por su propia cuenta, dependiente de sus hijos.

- Cuadro 1.2

Sub.	2.1	2.2
------	-----	-----

Fot.	<p>137</p>  <p><i>Primer plano secuencia, con Bela y Fayolo disfrutando del eclipse.</i></p>	<p>138</p>  <p><i>Segundo plano secuencia. Ahora con la pareja escondida de Stanka y Milo.</i></p>
Dur.	<p>Toma 31 Minuto: 10:46 Duración: 1:22</p>	<p>Toma 42 Minuto: 13:43 Duración: 1:31</p>
Acc.	<p>Se muestran dos planos secuencia continuos en los que Bela y Fayolo se ven en la azotea para observar el eclipse. Ambos se muestran felices mientras escuchan la radio y observan el cielo, sin embargo, Bela no está del todo contenta pues debe regresar a cuidar a su madre.</p>	<p>Debido a que Bela no regresa a su hogar, Milo decide subir con su madre al tejado para observar el eclipse. Al escuchar las voces la pareja apaga la radio y se esconde tras una pared, como se muestra en este plano general. Entre tanto, Milo le narra a su madre como se ve el eclipse.</p>

El segundo capítulo muestra un sintagma paralelo entre ambos hermanos, si bien, el primer plano secuencia es de la pareja en el eclipse, la importancia del capítulo se centra en Bela y la presión familiar que siente por tener que hacerse cargo de su madre.



Esto se ve en cuando Milo y Stanka suben a la azotea y cambia la intención de los planos. Ahora en un sintagma alternado vemos a Milo esforzándose por contarle a su madre sobre el eclipse, mientras Bela sufre por sus decisiones, hasta romper en llanto, correr con su madre, y abandonar a Fayolo, el cual se queda escondido y alejado de la familia.

- Cuadro 1.3

Sub.	3.1	3.2
------	-----	-----

¹³⁷ Uher, Štefan. *El sol en la red.*

¹³⁸ Ibid.

Fot.	 <p data-bbox="240 548 821 615"><i>Plano medio corto de Fayolo con su colección de fotografías.</i> 139</p>	 <p data-bbox="878 558 1300 653"><i>Primer plano de Bela y Fayolo en el pontón.</i> 140</p>
Dur.	Toma 65 Minuto: 19:51 Duración: 0:36	Toma 72 Minuto: 21:23 Duración: 0:39
Acc.	En un plano secuencia vemos el gran pasatiempo de Fajták: fotografiar manos, pues él las considera “extrañas pero honestas”. A lo largo del plano se observa cómo su cuarto está tapizado con fotografías de diversas manos.	En un plano general la pareja toma el sol en la azotea. A lo largo de la secuencia Bela expresa su felicidad; sin embargo Fayolo se molesta y la manda a callar. La toma cambia a un primer primerísimo plano en el que Bela expresa su temor a ser descubiertos, ante lo cual Fayolo la vuelve a callar desatando una pelea.

El tercer capítulo se divide en dos secuencias diferentes, la primera muestra el pasatiempo de Fayolo, en primera instancia con un plano detalle de una fotografía de Bela en la que se ve como borra el rostro y deja únicamente las manos. Posteriormente, el plano secuencia (3.1) refuerza el mensaje al mostrar su cuarto tapizado con fotografías de manos. En conjunto con este detalle, se nos introduce a Peto, chico presumido quien parece mostrar interés en Bela, aunque en un sentido más sexual que romántico.

En la segunda secuencia se muestra el argumento desencadenante bajo el cual girará el resto de la trama, la separación de la pareja. Mediante un plano formal, ellos disfrutaban del sol en



¹³⁹ Uher, Štefan. *El sol en la red*.

¹⁴⁰ Ibid.

la azotea. Sin embargo, un conflicto escala a partir de que Bela expresa su temor porque podrían ser descubiertos por los vecinos, pero Fayolo hace caso omiso pues prefiere escuchar música y disfrutar el momento. Las tensiones escalan debido a que Bela se enoja y arroja la radio de Fayolo a un elevador. Al momento se arrepiente y para solucionar el conflicto ofrece que vayan a su cuarto. No obstante, Fayolo la rechaza, la acusa de inmadura, y le pide irse, por lo cual Bela primero sufre, señala que nadie quiere visitar su hogar y después tacha a Fayolo de inútil.

En este capítulo vemos otros elementos argumentales de importancia para la trama, como la buena relación entablada por Fayolo con los pescadores gracias a su buena actitud; o los efímeros intentos de su padre para que acepte el trabajo en el campo para construir una “buena reputación”.

- Cuadro 1.4

Sub.	4.1	4.2
Fot.	 <p><i>Un grupo de jóvenes espera ser llamado al trabajo de un campo a las afueras de Bratislava.</i></p> <p>141</p>	 <p><i>Plano secuencia que muestra el abandono del campo en Melenany</i></p> <p>142</p>
Dur.	<p>Toma 107</p> <p>Minuto: 31:56</p> <p>Duración: 1:03</p>	<p>Toma 126</p> <p>Minuto: 39:06</p> <p>Duración: 0:39</p>
Acc.	<p>En dos planos generales se ve a un grupo de jóvenes agrupados esperando ser llamados a</p>	<p>La introducción de Melenany se da mediante dos planos secuencia del campo. El primero en el</p>

¹⁴¹ Uher, Štefan. *El sol en la red.*

¹⁴² Ibid.

<p>trabajar en el campo. Antes de partir a sus puestos, un mecánico solicita a 20 voluntarios para trabajar en Melenany, una chica acepta y logra que el resto de chicos la sigan, entre ellos Fayolo.</p>	<p>minuto 37:13 se exhibe la descuidada maquinaria del campo, a la par que Fayolo narra como a pesar de todo extraña a Bela. El segundo inicia en el minuto 38:48. Se ve el mismo paisaje descuidado, pero ahora con Fayolo y Jana interactuando por primera vez, mientras ayudan al tío Blažej.</p>
--	--


En el cuarto capítulo vemos cómo Fayolo se va, sin despedirse de nadie (más allá del portero) cuando deja Bratislava, pero Bela lo observa desde su ventana. Luego, se presentan tres personajes que toman relevancia durante el resto del filme. Por un lado, el mecánico en jefe, quien recluta voluntarios para Melenany; en segundo lugar, Jana, la primera en aceptar la oferta; y por último, el “tío” Blažej, primera persona con la que Fayolo interactúa en el campo.

De igual forma, los planos ayudan a mostrar un elemento desencadenante en la subtrama de Melenany, la falta de cuidado a la maquinaria del campo y la necesidad de trabajos forzados y voluntarios que esto genera. Todo debido a la negligencia del jefe de mecánicos, que se niega a reparar la maquinaria a pesar de que sabe el beneficio que esto generaría en la recolección.

Por último, asistimos a la nueva historia de Bela, quien ahora sin novio o compañía en Bratislava, decide salir con Peto, mintiéndole a su madre.

- Cuadro 1.5.1

Sub.	5.1
------	-----

Fot.	 <p data-bbox="315 684 1073 743"><i>El tío Blažej sermonea a Fayolo, después de haber sido humillado por el jefe de mecánicos.</i></p> <p data-bbox="326 751 363 772">143</p>
Dur.	<p data-bbox="326 814 461 842">Toma 153</p> <p data-bbox="326 867 513 894">Minuto: 46:20</p> <p data-bbox="326 919 521 947">Duración: 0:26</p>
Acc.	<p data-bbox="326 980 1192 1283">A lo largo de un sintagma alternativo, el jefe de mecánicos discute con el tío Blažej. Uno cuestiona los pobres métodos que se han llevado a cabo durante la cosecha, y la necesidad de tener herramientas que funcionen; mientras que el otro desvía la atención del problema principal, y señala que si bien se ha equivocado, él no fue descubierto dentro del Bezdanka en busca de un milagro.</p>


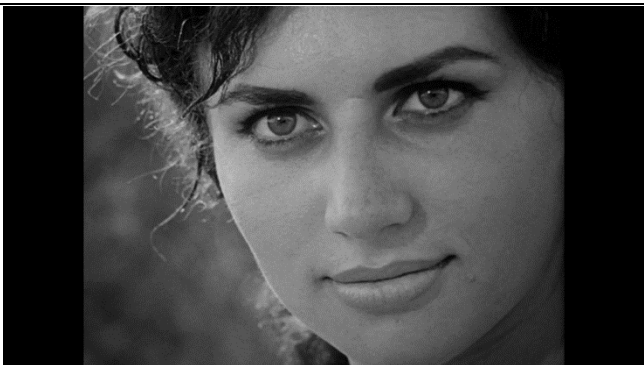
La primera secuencia del quinto capítulo presenta la discusión entre el tío Blažej y el jefe de mecánicos sobre la necesidad de la maquinaria del campo, frente a la poca eficiencia del trabajo que se logra sin ellas. Como el jefe de mecánicos humilla a Blažej, éste decide entrar en huelga, por lo que corre el riesgo de perder la enorme recolección de paja en la que trabajan los voluntarios.

En conjunto con este acontecimiento, Fayolo narra cómo busca hacerse de los favores y el beneplácito de los locales, comparándose con otros trabajadores como Robinson (Crusoe), pues señala que ambos comprenden el esfuerzo del trabajo antes que el goce; aunque después

¹⁴³ Uher, Štefan. *El sol en la red*.

llegué a la conclusión de que, a diferencia del personaje literario, él sí cuenta con un interés romántico que lo distrae de sus objetivos.

- Cuadro 1.5.2

Sub.	5.2.1	5.2.2
Fot.	 <p><i>Peto y Bela leen las cartas de Fayolo en el pontón.</i></p> <p>144</p>	 <p><i>Primer primerísimo plano de Jana en el Bedzanka.</i></p> <p>145</p>
Dur.	<p>Toma 181</p> <p>Minuto: 53:57</p> <p>Duración: 0:48</p>	<p>Toma 204</p> <p>Minuto: 58:57</p> <p>Duración: 0:26</p>
Acc.	<p>Bela y Peto toman el sol en el Pontón mientras hablan de Fayolo y Melenany. En un plano medio se le ve a ella leer en voz alta una carta enviada por Fayolo, y ambos se mofan de sus palabras.</p>	<p>Después de observar que su trabajo es en vano, Jana y Fayolo deciden escapar del trabajo para ir a bañarse al Bedzanka. En cuanto él llega se presenta una secuencia por episodios donde Fayolo debate si debe quedarse con Jana o con Bela.</p>

A lo largo de la segunda mitad del capítulo, las problemáticas del campo pasan a un segundo plano mientras las nuevas relaciones de los personajes principales ganan importancia.

Por una parte, se presenta a Bela y a Peto mediante dos planos generales (uno picado y otro convencional). A lo largo de esta secuencia existe una similitud con el cuadro 3.2 en el que la ex pareja tomaba el sol en la azotea, sólo que ahora a nivel argumental Peto parece

¹⁴⁴ Uher, Štefan. *El sol en la red.*



¹⁴⁵ Ibid.

demostrar un poco más de interés por Bela, aunque el objetivo es conquistarla y tomar venganza o mofarse de Fayolo, pues en contraparte a Fajtek, Peto le propone a Bela aprovechar la ceguera de su madre para meterse a su cuarto.

Bela despotrica de su expareja y termina mofándose de las cartas enviadas, cuando las lee en voz alta, hasta que Peto se harta e intenta aprovecharse de ella. No obstante, la pareja de pescadores interrumpe el acto y corren al chico, mientras dejan que la chica se quede no sin antes regañarla por abandonar a su madre y quedarse sola.

Del otro lado, está la interacción entre Fayolo y Jana, quienes aumentan su relación durante el trabajo. Después de entender que sus esfuerzos en el campo era inútiles por el momento, Jana le propone a Fayolo escapar al Bezdanka. Logra que él se debata si primero la relación es romántica y, segundo, si debe serle leal a Bela aunque ya no estén juntos (5.2.2).

- Cuadro 1.6

Sub.	6.1	6.2
Fot.	 <p><i>Jana y Fayolo se besan frente al Bezdanka.</i></p> <p>146</p>	 <p><i>En un plano medio corto, Stanka confiesa la causa de su ceguera.</i></p> <p>147</p>
Dur.	Toma 211 Minuto: 1:01:09 Duración: 0:46	Toma 216 Minuto: 1:02:55 Duración: 1:02
Acc.	En un plano medio aparecen Fayolo y Jana al lado del Bezdanka, mientras intiman. A nivel narrativo	Dentro de un primer plano, se muestra a Stanka frente a la ventana mientras llueve. Debido a que

¹⁴⁶ Uher, Štefan. *El sol en la red.*

¹⁴⁷ Ibid.

	<p>Jana señala que el supuesto mito de las aguas curativas del lago, es en realidad una fachada para que nadie vaya a ese lugar y que así puedan aprovechar la privacidad.</p>	<p>Bela aún no aparecía, Stanka le comenta a Jan que está preocupada por sus hijos, y posterior a esto, le expone que la verdadera causa de su ceguera fue un intento de suicidio, pues sabía que su esposo tenía una amante. No obstante, es Bela quien escucha esta última parte y no su padre.</p>
--	--	---

El breve pero intenso capítulo desarrolla el clímax emocional, con el agua como un elemento omnipresente, tanto en forma positiva como negativa.

Inicia con una secuencia centrada en Jana y Fayolo, quien a pesar de haber sostenido un debate moral en el capítulo anterior, se deja llevar por el momento, íntima con Jana frente al Bedzanka, y acepta que el río es milagroso tanto por su agua como por su privacidad.



En contraparte, y en una especie de sintagma paralelo, la secuencia posterior se centra en Stanka y al abandono sufrido en su propio hogar. En principio el enfoque está en sus hijos, quienes en un afán por disfrutar el verano la han dejado sola. Sin embargo, el centro de la atención pasa a su esposo Jan, quien la ve más como una carga que como una pareja.

Stanka, encerrada tanto en el hogar como en los planos, revela la verdadera causa de su ceguera: una sobredosis de pastillas debido al descubrimiento de que Jan tenía un amante. No obstante, su esposo la abandona antes de escucharlo, pero Bela escucha la confesión y rompe en llanto al saber que fue la causante de que su madre se salvara tras gritar “*Mamá, leche*”.

La secuencia culmina cuando Stanka rompe por primera vez su encierro entre planos al dejar su silla para abrazar a Bela, y, a la par, romper con su abandono y soledad.

- Cuadro 1.7

Sub.	7.1	7.2
------	-----	-----

Fot.	 <p><i>Fayolo busca arreglar las diferencias entre el tío Blažej y el jefe de mecánicos.</i></p> <p>148</p>	 <p><i>Fayolo le cuenta a Blažej que conoce a una familia en Bratislava con el mismo nombre.</i></p> <p>149</p>
Dur.	<p>Toma 230</p> <p>Minuto: 1:05:56</p> <p>Duración: 0:38</p>	<p>Toma 241</p> <p>Minuto: 1:08:59</p> <p>Duración: 0:28</p>
Acc.	<p>En un plano formal, Fayolo entra al bar y se sienta a platicar con el jefe de mecánicos, quien ahora deprimido por la situación del campo, no sabe cómo reparar su relación con Blažej. Después de platicar un poco con él, Fayolo descubre que Blažej tiene familia en Bratislava y decide ir a su casa para remediar las cosas.</p>	<p>Después de arribar a la casa del viejo Blažej y platicar un poco, Fayolo le confiesa que conoce a una familia del mismo apellido en Bratislava, y no es sino hasta que habla de la madre ciega, que el tío reacciona y le empieza a platicar las razones por las que se alejó de ellos.</p>

El séptimo capítulo presenta el argumento final, previo al desenlace del filme, la redención. Inicia con el cierre entre Fayolo y Bela, quienes después de pasar el día en el Bezdanka, escapan debido a la lluvia y dejan su romance de lado.



Posteriormente, Fayolo llega al bar en donde el jefe de mecánicos ahora solo y deprimido trata de encontrar una solución a su conflicto, sin querer ser el primero en dar un paso y pedir perdón. Tras platicar un poco, Fayolo se entera que Blažej tiene un hijo que vive en Bratislava y lo va a visitar en busca de respuestas.

¹⁴⁸ Uher, Štefan. *El sol en la red*.

¹⁴⁹ Ibid.

Tras arribar, vemos un breve plano secuencia que cambia a plano autónomo en el que Blažej y Fayolo hablan de madera y después sobre la familia Blažej que habita en Bratislava. La escena cambia, y muestra a los dos trabajando en una bodega. Mediante un sintagma alternativo, Blažej narra que corrió a su hijo debido a que él quería quedarse con sus tierras sin haberlas trabajado, así como que él pensaba que no merecía a Stanka. Después de escuchar la historia, Fayolo decide poner en marcha un plan para conseguir madera y promete contar con ayuda extra.

- Cuadro 1.8.1

Sub.	8.1.1	8.1.2
Fot.	 <p><i>Los tres hombres cargan un tronco que acaban de robar del bosque.</i></p> <p>150</p>	 <p><i>El tío Blažej se despide de Fayolo en un último plano medio que asemeja la cámara del muchacho.</i></p> <p>151</p>
Dur.	<p>Toma 259</p> <p>Minuto: 1:14:49</p> <p>Duración: 0:29</p>	<p>Toma 267</p> <p>Minuto: 1:17:48</p> <p>Duración: 0:24</p>
Acc.	<p>Después de que Fayolo arregla las diferencias entre el tío Blažej y el jefe de mecánicos, se presenta una secuencia por episodios donde los tres roban un árbol del bosque. Mediante un gran plano general se les ve recorrer el campo a un costado del Bezdanka</p>	<p>Ya cumplido su objetivo, Fayolo se despide del tío Blažej, quien ahora puede reparar la maquinaria. Se presenta de nueva cuenta un primer plano (que asemeja el lente de la cámara), en el cual Blažej posa mientras pregunta por sus planes a futuro de Fayolo. La foto pasa a una</p>

¹⁵⁰ Uher, Štefan. *El sol en la red.*

¹⁵¹ Ibid.



		transición de continuidad en la que aparece Jan con el mismo encuadre pero ahora en Bratislava.
--	--	---

La primera parte del octavo capítulo cierra el arco del Melenany a medida en que vemos una transición de vuelta a Bratislava. El arco abre con el robo de un tronco del bosque, en el que puede observarse la resignación del jefe de mecánicos, quien, sin haber pedido disculpas logró redimirse (por beneficio propio); mientras que Fayolo abandona su comparación con Robinson pues a pesar de que sus actos sean ilícitos, lo vuelven útil.

A la par, asistimos a la despedida de Fayolo y Jana, observando cierta madurez del personaje principal, ya que a diferencia de la azotea, aquí decide apagar la música y tener un momento para que ambos puedan conversar y despedirse. En menor medida, se implica que Jana ya había vivido esta situación, puesto que menciona que “era la segunda ocasión en la que se despedía del Bezdanka”.

El capítulo cierra con la despedida entre Fayolo y el tío Blažej, el cual le recuerda que si bien sus actos le quitan el “prestigio” que buscó, lograron un beneficio mayor para Melenany, y contrasta inmediatamente con la figura de Jan, quien aparece al inicio del plano 268.

- Cuadro 1.8.2

Sub.	8.2.1	8.2.2
Fot.	 <p><i>Plano conjunto de la expareja con Stanka encerrada al centro.</i> 152</p>	 <p><i>Plano detalle de la primer fotografía sin manos que Fayolo conserva.</i> 153</p>

¹⁵² Uher, Štefan. *El sol en la red.*

¹⁵³ Ibid.

Dur.	Toma 273 Minuto: 1:19:46 Duración: 0:34	Toma 286 Minuto: 1:23:02 Duración: 0:29
Acc.	Fayolo se presenta en casa de Bela y le cuenta a la familia la historia que vivió con el abuelo en Melenany. A medida en que la historia continua, la secuencia cinematográfica modifica su enfoque, pasa de un plano ubicado en medio de la mesa a un costado y vemos a Stanka encerrada ahora por Fayolo y Bela.	Fayolo regresa a su casa y revela el rollo de fotos que tomó en Melenany. De fondo se escucha a la madre quien de nueva cuenta se ausenta del hogar. El gran cambio se ve en el pasatiempo de Fayolo, quien por primera vez se queda con la foto de un rostro y deja de lado las manos.



Ya en Bratislava, la situación parece haber mejorado para los dos personajes, Fayolo se nota más maduro y responsable, mientras que Bela y su familia parecen mucho más alegres tanto por haber recibido noticias de su abuelo como por tener alguien que visite su hogar.

No obstante, esa felicidad también es una fachada, pues como explica Fayolo a lo largo de una secuencia por episodios donde vemos a la familia Blažej, él ésta consciente de que la historia que narra les afecta a todos, pero están dispuestos a escucharlo pues deseaban reconciliarse con su pasado.

Posteriormente, Fayolo y Bela se reconcilian frente al pontón, pues, aunque se lastimaron, los dos aún tenían la intención de seguir juntos.

- Cuadro 1.9

Sub.	9.1	9.2
------	-----	-----

Fot.	 <p><i>Bela ve como Fayolo la abandona, después de enterarse de sus actos.</i></p> <p>154</p>	 <p><i>Bela le pide a Milo que mienta para que su madre crea que el pontón sigue ahí.</i></p> <p>155</p>
Dur.	<p>Toma 295</p> <p>Minuto: 1:26:05</p> <p>Duración: 0:34</p>	<p>Toma 306</p> <p>Minuto: 1:29:56</p> <p>Duración: 0:29</p>
Acc.	<p>A lo largo de un plano secuencia, Bela espera a Fayolo en la azotea. Sin embargo, cuando éste llega le reclama por las cartas que le leyó a Peto y lo abandona de forma definitiva.</p>	<p>Bela ahora sin pareja, anima a su madre para que los tres salgan al pontón; sin embargo, al llegar se enteran que el pescador ha muerto y que el pontón se ha secado. A pesar de esto, Bela le pide a Milo que mienta para que su madre no se decepcione.</p>

El desenlace final arranca con un nuevo Fayolo, quien decide visitar a sus amigos para ponerse al corriente de sus vidas. En principio todo parece ir bien, pero en cuanto Peto lo compara con Robinson, Fayolo se da cuenta de que Bela no sólo estuvo con él, sino que también le narró todo el contenido de sus cartas, decepcionándose por eso.

El resultado se observa en un plano secuencia durante la siguiente escena: Bela espera a su pareja en la azotea, pero en cuanto él llega le recrimina por las cartas, abandonándola porque la señala como demasiado inmadura e irrespetuosa.

Contrario al resto del filme, la segunda mitad del capítulo se centra en Bela y la búsqueda de redención con su madre. Entiende que, al estar encerrada dentro del hogar, sufre, pero en un

¹⁵⁴ Uher, Štefan. *El sol en la red*.

¹⁵⁵ Ibid.

intento por conectar con ella le ofrece ir al pontón (que también cierra los planos de Stanka encerrada por su entorno), no obstante, al llegar Bela se entera de que el pescador había fallecido y que el pontón se había secado.

En su intento por no decepcionar a Stanka, los hijos mienten al fingir que disfrutan de las vistas y del agua. Bela demuestra madurez al hacerse responsable de su madre, y en búsqueda de seguir su historia, le narra sus recuerdos, señalando que las redes parecían haber atrapado al sol bajo el agua.

El filme cierra con un sintagma narrativo de Fayolo en la azotea. Se narra su deseo por querer volver al pontón y escuchar las historias del pescador, en lugar de desperdiciar su tiempo escapando de la realidad.

3.1.1.3 Interpretación fílmica

Comprendido ya tanto el análisis textual, la segmentación, así como el argumento principal y los arcos que surgen a partir de éste, se hizo una breve recapitulación de algunos elementos claves, para tener una idea concreta de los distintos mensajes que Uher y Bednár intentaron plasmar en la producción.

En primera instancia vale mencionar que, si bien el filme tiene a dos personajes centrales, Fayolo y Bela, el enfoque de la película se centra exclusivamente en la evolución y madurez del personaje masculino. Se deja a la chica como un elemento detonante de algunas tramas, pero también como una especie de antítesis de la travesía de Fayolo (al menos hasta el desenlace del filme).

Este argumento surge a raíz de dos hechos. El primero es la posición discursiva que tiene Fayolo para la película, pues es él quien funge en el papel como el personaje que desarrolla la trama, así como el narrador intradieético. Mediante sus narraciones se explica por qué Bela no desea estar en su hogar, así como el sufrimiento y la redención de la familia durante el octavo capítulo. Mientras que a nivel personal sus comparaciones con Robinson, así como sus alegorías a las manos, nos permiten entender la valoración que le da al esfuerzo y el trabajo (algo que se ve reflejado en Melenany). Asimismo, las fotografías de las manos y la idea del sol expresan su búsqueda por la honestidad y también la realidad de las personas.

En segunda instancia tenemos la evolución del personaje, quien, como se muestra de los capítulos I a III, parece estar desinteresado o bien desconectado de su entorno, prefiriendo escapar de sus responsabilidades para disfrutar de libertad. Sin embargo, cuando es obligado a abandonar su zona de confort, Fayolo inicia una travesía poética que lo lleva a buscar la aceptación de otras personas para sentirse útil. Mientras que aprende a escuchar e intentar resolver los problemas de los demás, aunque no tanto los suyos.

En contraparte, Bela se presenta a sí misma como una mujer madura a pesar de su corta edad (como es visto durante la discusión en la azotea); sin embargo, su continua necesidad por huir de las responsabilidades y el encierro que le representa su hogar; así como el asumir a su expareja como tonta y querer humillarlo frente a un nuevo pretendiente, terminan por disminuir su discurso. Y no es sino hasta que se queda completamente sola, cuando acepta sus responsabilidades e inclusive llega a mentir con tal de hacer sentir mejor a su madre.

Otro argumento clave dentro de la trama está representado a través de los padres, en específico Stanka. Bien podrían mencionarse las representaciones que dan los padres de Fayolo, con la madre ausente, y un padre que a manera de compensar sus fallas, carece de tacto y ejerce constante presión contra su hijo. No obstante, considero más importante hablar de Stanka, pues a diferencia del padre que por su ausencia se asemeja a la madre de Fayolo (aunque en un mal sentido), ella es presentada durante todo el filme como una mujer encerrada tanto a nivel narrativo como visual.

Ya sea por la gran mayoría de sus escenas, en donde suele aparecer encerrada tanto en los enfoques de la cámara como por su entorno. O bien por su propia familia, quienes la ven como una carga que les impide gozar en pleno su libertad, Stanka termina aislada y sólo cuando confiesa la razón de su ceguera es que puede volver a congeniar con sus hijos.

Como argumento final, se debe mencionar el discurso ideológico que plantea Uher respecto a algunos aspectos del Partido Comunista y la mano de obra, y como esto se representa a lo largo de la trama de Melenany mediante el conflicto del jefe de mecánicos y el tío Blažej.

El discurso del conflicto está representado mediante argumentos individualistas frente al beneficio colectivo. Primero por parte del tío Blažej, quien después de haber sido humillado entra en huelga y afecta toda la producción. Y en mayor medida por el jefe de mecánicos

quien en realidad es el culpable de la mala producción en el campo, pues permitió que la maquinaria del campo se arruinara (lo que también dejó sin remplazo la labor de Blažej), y que en lugar de arreglar el problema decidió utilizar a los jóvenes voluntarios como una solución improvisada e ineficaz.

Del mismo modo, por beneficio propio desvía la atención de los conflictos, y, hasta que le son señalados sus errores, opta por ayudar al viejo Blažej, aunque sólo por beneficio propio pues sabe que a la larga podrá restablecer la producción del campo.

Como conclusión podemos señalar que el trabajo plasmado por Štefan Uher y Alfonz Bednár, expone uno de los primeros esfuerzos por romper el crudo esquema del realismo socialista en Checoslovaquia. Esto mediante una película que buscó representar la realidad de las juventudes, junto a una narrativa poética llena de simbolismos, pero también de crudeza humana. Lo que en conjunto llevó a que *Slnko v sieti* represente un precedente que, a lo largo de la Nueva Ola checoslovaca, muchos directores trataron de seguir. Una narrativa poética¹⁵⁶ y experimental, más cercana a la literatura que surgía en esos tiempos, que al discurso colectivo y positivista que representaba la influencia soviética.

3.1.2 Trenes rigurosamente vigilados (Ostře sledované vlaky) (1966)

3.1.2.1 Ficha técnica y artística

La segunda película del presente análisis es quizás la más conocida y alabada a nivel internacional, tanto por su rotundo éxito en múltiples festivales de cine, como por la buena recepción por parte de la audiencia. En otras palabras, si directores como Miloš Forman o Věra Chytilová suelen ser los primeros nombres en cuanto a representantes de la Nueva Ola checoslovaca, *Trenes rigurosamente vigilados* es casi siempre el primer referente de los filmes de la época.

La película fue dirigida por Jiří Menzel, aunque antes de él se habían considerado otros nombres como el de Chytilová o Evald Schorm, quienes aunque tenían experiencia con largometrajes, declinaron al no saber cómo adaptar de forma correcta la novela¹⁵⁷. Menzel

¹⁵⁶ Owen, Jonathan. "Inspirations, Opportunities: Cultural and Historical Contexts" en *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. (New York: Berghahn Books, 2011). p. 31

¹⁵⁷ Hames, Peter. "Literature, Fantasy and Experiment" en *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). p. 173

aceptó dirigir su primer largometraje en solitario, aunque como ya se señaló, había realizado cortometrajes y pequeñas colaboraciones en largometrajes.

El filme está basado en la novela homónima de Bohumil Hrabal, quien participó de forma activa en la realización del guión junto a Menzel, que modificó el enfoque argumentativo original de la obra, optando por un valor más humanista y satírico, contrario a la fuerza que tiene el debate moral sobre el suicidio y la guerra dentro de la novela.¹⁵⁸

Junto a ellos, Jaromír Sofř estuvo a cargo de la fotografía y Zdenek Oves como productor, además de tener al Filmové Studio Barrandov como casa productora.

El filme con una duración de 92 minutos, se estrenó el 18 de noviembre de 1966 en Checoslovaquia. Cuenta con 455 planos divididos en 55 secuencias. Además, ganó el “Gran Premio” en el Festival Internacional Mannheim-Heidelberg de 1966, así como el Oscar en la categoría de “Mejor película de habla no inglesa” en 1968. También obtuvo nominaciones en los BAFTA en las categorías de mejor película y banda sonora; así como en los Golden Globes¹⁵⁹, por mencionar algunos.

Respecto al argumento, el filme se centra en el personaje de Miloš Hirma, interpretado por Václav Neckář, un adolescente que empieza un nuevo trabajo como controlador de trenes y que carga con una larga tradición familiar por evitar el esfuerzo. Ya en la estación se introduce al controlador Ladislav Hubička, interpretado por Josef Somr, quien será compañero de Miloš, y que tiene una obsesión con las mujeres y la sexualidad. Junto a él también se presenta Máša, interpretada por Jitka Bendová, quien trabaja en los trenes y funge como el interés amoroso del protagonista.

Junto con ellos está el jefe de la estación Lanska, interpretado por Vladimír Valenta, quien busca que sus trabajadores sigan su ejemplo moral, a pesar de sus acciones hipócritas, y cuyo objetivo es ascender a inspector. Finalmente, aparece el concejal Zedníček, interpretado por Vlastimil Brodský, que representa el rostro de la ocupación nazi en Checoslovaquia, con un

¹⁵⁸ Hames. Peter. “Comedy” en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*. (Edinburgh University Press, 2009). p. 41

¹⁵⁹ IMDb. “Closely Watched Trains”. *International Movie Database*. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt0060802/?ref_=ttfc_fc_tt Consultado el 10 de octubre de 2022.

discurso que se basa en “el valor” de las fuerzas alemanas y “el deber” de todos los trabajadores del Estado en la guerra.

Si bien aparecen otros personajes secundarios que aportan a la trama como la telegrafista (interpretada por Jitka Zelenohorská); la esposa del jefe (interpretada por Libuše Havelková); Viktoria Freie (interpretada por Nad’ a Urbánková); o el doctor (interpretado por el mismo Menzel), la película se enfoca en las cinco figuras mencionadas al principio.

La trama se centra en los últimos años de la Praga ocupada durante la Segunda Guerra Mundial, pero en realidad tiene como enfoque el despertar sexual de Miloš, así como su búsqueda por dejar atrás la tradición del apellido Hrma. A lo largo de la narración se observa la evolución del personaje, quien a raíz de aceptar su nuevo empleo, descubre su deseo a medida en que ve cómo otros practican la sexualidad en forma abierta.

Sin embargo, debido a que sufrió de eyaculación precoz, decide quitarse la vida, pero falla en el intento e inicia la búsqueda (por recomendación del médico) de una mujer que pueda enseñarle sobre el sexo. A la par, el filme expone que tanto Hubička como otros miembros de la estación son parte de la resistencia, y que les ha sido encomendada la misión de explotar un tren que lleva armamento al frente.

Miloš se involucra en la misión, y después de cumplir su deseo, termina como el encargado de explotar el tren. No obstante, su valentía es mal recompensada cuando es visto y acribillado por un vigilante del tren, que termina con su vida, pero no con la misión.

Este breve resumen nos sirve para entender a grandes rasgos los detonantes de la trama, así como su enfoque, aunque deja de lado algunos aspectos que se verán a profundidad más adelante.

3.1.2.2 Análisis textual

Cap.	Sub.	Duración	Lugares	Personajes	Planos	Sintagma	Sonidos	Acciones
0.	0	4:30-6:38	Títulos de presentación en fotogramas alternantes de la estación de trenes.		X planos		Música de marcha militar	


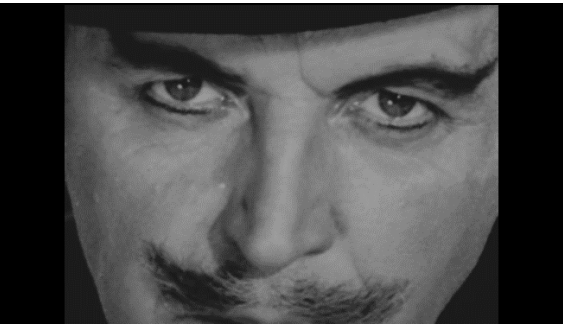
I.		0:00 – 4:30	Casa de Miloš, calle en Praga	Miloš; Padre y madre de Miloš	1-33	Plano autónomo; Sintagma entre paréntesis; sintagma frecuentativo	Silbato de tren; música melódica; motor de coche	Véase cuadro 2.1
II.		6:39 – 15:12	Palomar; Exterior de la estación de trenes; cuarto de operaciones	Miloš; Hubička; jefe Lanska y esposa; señor Novak; telegrafista; Máša; Condesa	49-103	Sintagma alternativo; sintagma frecuentativo; plano secuencia; sintagma descriptivo; sintagma alternante.	Cacareo de palomas; sonido de vías de tren; campanas de reloj; sonido de maquinaria; pitido de silbato y tren; música romántica; chillido de conejo	Véase cuadro 2.2
III.		15:13 – 20:21	Cuarto de descanso; exterior de la estación; cuarto de operaciones de la estación	Concejal Zedníček; Miloš; Hubička; jefe Lanska; costurero; Novak; telegrafista	104-124	Sintagma descriptivo; plano secuencia; sintagma narrativo lineal.	Campanadas de reloj; estribillo instrumental de marcha militar	Véase cuadro 2.3
IV.		20:22 – 30:29	Exterior de la estación; cuarto de operaciones; cocina y sala de estar; cuarto de descanso	Jefe Lanska; prima del controlador; Miloš; Hubička; esposa de Lanska; Máša	125-169	Sintagma paralelo; sintagma alternativo; sintagma alternado	Tren pasando por vías; música romántica en la radio; risas de la prima; sonido de telégrafo; música romántica de fondo; sillón rasgándose	Véase cuadro 2.4

V.		30:30 – 38:34	Exterior de la estación; cuarto de operaciones; vagón de enfermeras	Jefe Lanska; Hubička; Miloš; Novak; telegrafista Máša; enfermeras; soldados alemanes	170-210	Sintagma alternado; sintagma paralelo; plano secuencia	Silbidos de Hubička; tren pasando por las vías; música clásica animada; pitido de tren; música romántica	Véase cuadro 2.5
VI.	6.1	38:40 – 46:10	Casa del tío de Máša	Máša; Miloš; tío de Máša; chicas fotografiadas	211-232	Sintagma frecuentativo; Plano autónomo; sintagma alternado;	Música animada de fondo; risas de mujeres; música romántica; ruidos del tío al comer; alarmas de bombardeo y explosión; aviones; risa del tío; martilleo; agua cayendo	Véase cuadro 2.6.1 y 2.6.2
	6.2	46:11 – 50:10	Casa del tío; Cuarto de hotel; hospital	Miloš; tío de Máša; trabajador y mucama del motel	233-256	escena; secuencia por episodios; sintagma narrativo		
VII.		50:11 – 59:26	Cuarto de operaciones; casa de la telegrafista; hospital; Estación (Int.); Juzgado	Hubička; telegrafista y su madre; Miloš; doctor; trabajadores de la estación; miembros del jurado y enjuiciado	257-294	Sintagma narrativo; sintagma alternado; plano autónomo; sintagma paralelo; plano secuencia	Tren pasando por vías; campanadas de reloj; música angelical de fondo	Véase cuadro 2.7
VIII.		59:27 – 1:11:57	Oficinas centrales de los trenes; palomar; Exterior de la estación; cuarto de operaciones; cabina de	Miloš; Concejal Zedníček; Jefe Lanska; Hubička; Cura; maquinista; hombre alterado;	295-351	Sintagma alternativo; plano autónomo; sintagma paralelo; secuencia por episodios;	Estribillo instrumental de marcha militar; canto de aves; máquina en marcha; música	Véase cuadro 2.8

			tren; vías de tren; vagón abandonado	oficiales alemanes		sintagma alternante	alegre; lata de metal cayendo	
IV.		1:11:58 – 1:22:19	Estación de tren (Ext.); sótano de la estación; sala de máquinas; cuarto de descanso	Jefe Lanska; Miloš; Máša; esposa del jefe; Hubička Viktoria Freie	352-404	Sintagma alternativo; sintagma descriptivo; sintagma narrativo	Tren pasando por las vías; música romántica; ganso cacareando; campanadas de reloj; música alegre; rasgadura de sillón; Estribillo instrumental de marcha militar	Véase cuadro 2.9
X.		1:22:20 – 1:32:47	Cuarto de descanso; sala de máquinas; Estación de tren (Ext.); Palomar	Miloš; Hubička; jefe Lanska; Concejal Zedníček; miembros de la Comisión Disciplinaria; telegrafista y madre; Novak; Máša	405-455	Sintagma alternativo; sintagma alternado; sintagma paralelo; sintagma descriptivo	Silbido de Miloš; música alegre; cacareo de palomas; silbido del jefe; campanadas del telégrafo; música romántica; silbato de tren; disparos; explosión; campanadas de reloj	

- Cuadro 2.1

Sub.	1.1	1.2
------	-----	-----

Fot.	 <p><i>Miloš se presenta como narrador, mientras lo visten para su primer día de trabajo.</i></p> <p>160</p>	 <p><i>Primer primerísimo plano al cuadro del abuelo de Miloš.</i></p> <p>161</p>
Dur.	<p>Toma 1</p> <p>Minuto: 0:33</p> <p>Duración: 0:42</p>	<p>Toma 7</p> <p>Minuto: 3:50</p> <p>Duración: 0:30</p>
Acc.	<p>A lo largo de un plano autónomo que dura toda la secuencia, Miloš Hrma se presenta como narrador intradieético. Durante el plano vemos cómo se prepara para su primer día de trabajo.</p>	<p>Miloš presenta su legado familiar, expone a sus antepasados y la continua tendencia por realizar el mínimo esfuerzo. Entre ellos se encuentra su abuelo, quien según relata, trató de detener el avance de los tanques alemanes con su mente.</p>



El primer capítulo da una breve introducción del personaje principal Miloš Hrma, así como a su legado familiar que incluye una carga ideológica por evitar el esfuerzo. A lo largo de las secuencias se narra que el apellido Hrma es visto por muchos como motivo de burla, pues se considera que esta familia se ha aprovechado del Estado con acciones específicas que los han hecho dejar de trabajar.

Del mismo modo, Miloš relata que aspira a lograr lo mismo que sus antepasados, al seguir los pasos de su padre y trabajar en una estación de trenes sin hacer nada mientras otros dedican su tiempo al esfuerzo.

¹⁶⁰ Menzel, Jiří “*Trenes rigurosamente vigilados*”, 18 de noviembre de 1966. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=EEzdQD38cYc> Consultada el 7 de octubre de 2022.

¹⁶¹ Ibid.

- Cuadro 2.2

Sub.	2.1	2.2
Fot.	 <p><i>Hubička le muestra la estación a Miloš.</i> 162</p>	 <p><i>En un plano medio, Miloš y Máša se intentan despedir con un beso.</i> 163</p>
Dur.	<p>Toma 55 Minuto: 7:41 Duración: 0:09</p>	<p>Toma 82 Minuto: 11:04 Duración: 0:55</p>
Acc.	<p>Miloš se presenta en la estación de trenes donde conoce a al jefe Lanska, así como a Hubička, quien lo empieza a instruir en las actividades que tendrá que realizar en la estación.</p>	<p>Miloš y Máša se encuentran en la estación, y se complementan por cómo les quedaban sus uniformes. En un sintagma frecuentativo los dos a punto de besarse; sin embargo Hubička pita su silbato y aleja el tren antes de que esto suceda.</p>

El segundo capítulo inicia con dos sintagmas frecuentativos donde se observa la presentación de Miloš en la estación. Ahí conoce al jefe Lanska, quien parece tener afición con la cría de palomas, así como a Hubička, quien le instruye sobre algunos de los trabajos que deberá realizar.



La secuencia cambia a partir de la presentación de Máša, que desde el inicio se presenta como el interés amoroso de Miloš. Mediante un sintagma alternativo los dos enamorados hablan y después comparten una escena romántica; no obstante, son interrumpidos por Hubička quien después de verlos, trata de interrogar a Miloš para saber cómo es su pareja.

¹⁶² Menzel, Jiří “Trenes rigurosamente vigilados”.

¹⁶³ Ibid.

El capítulo finaliza con la llegada de la condesa y el inicio de la sexualización en el filme, esto producto de los comentarios de Hubička, quien dice fantasear con ella, y de la propia condesa, al relatar que se han cometido actos inmorales en una iglesia.

- Cuadro 2.3

Sub.	3.1	3.2
Fot.	 <p data-bbox="326 890 948 982"><i>El concejal le muestra a los miembros de la estación el “avance estratégico” alemán.</i> 164</p>	 <p data-bbox="976 890 1581 947"><i>En un plano americano, el jefe Lanska despide al concejal.</i> 165</p>
Dur.	Toma 117 Minuto: 17:03 Duración: 1:26	Toma 124 Minuto: 19:56 Duración: 0:27
Acc.	Mediante un plano picado, el concejal Zedníček le presenta a los miembros de la estación un mapa con el “avance” (retirada) de las tropas alemanas en Europa, y usa como herramientas los distintos sellos oficiales.	Después de que el concejal Zedníček obligue al jefe Lanska a firmar un documento que avale su total compromiso con el avance de los trenes alemanes, aparece un plano secuencia en el que ambos se despiden en una improvisada ceremonia.

El tercer capítulo arranca con un sintagma descriptivo de una sala, en donde le toman medidas al jefe Lanska para hacer un nuevo uniforme. Después de que Miloš lo interrumpe, el jefe le da un sermón sobre lo que debe y no debe hacer, y le aconseja que siga su “buen” ejemplo

¹⁶⁴ Menzel, Jiří *“Trenes rigurosamente vigilados”*.


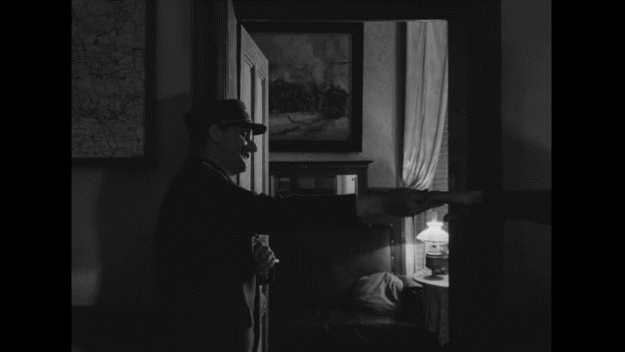
¹⁶⁵ Ibid.

en lugar del de Hubička, quien no ha logrado conseguir un ascenso por su obsesión con las mujeres.

Después de esa secuencia aparece el concejal Zedníček, quien les muestra la situación del conflicto (3.1), de manera subsecuente hace que el jefe Lanska firme un papel que obliga a todos los trabajadores a mantener sus puestos bajo la pena de cárcel. Y, antes de retirarse, da un discurso sobre el valor de los soldados alemanes y la misión del Reich en el mundo.

Si bien la brevedad de este capítulo carece de gran peso en el filme, permite ver algunos detalles que cobrarán atención más adelante como las vestimentas de Lanska, el plano detalle de los sellos, y los nuevos objetivos de la estación.

- Cuadro 2.4

Sub.	4.1	4.2
Fot.	 <p><i>Un molesto jefe Lanska ayuda a su esposa a tejer un suéter</i> 166</p>	 <p><i>Después de seducirla, Hubička invita a la prima del controlador al cuarto de descanso.</i> 167</p>
Dur.	Toma 149 Minuto: 24:45 Duración: 0:26	Toma 156 Minuto: 27:17 Duración: 0:13
Acc.	En un plano medio aparecen Lanska y a su esposa tejiendo un suéter para la condesa. El jefe se encuentra molesto debido a que no	Hubička se aprovecha de la situación y después de seducirla, aparece un plano medio en el que invita a la prima del controlador a pasar dentro de la habitación.

¹⁶⁶ Menzel, Jiří "Trenes rigurosamente vigilados".

¹⁶⁷ Ibid.

	pudo quedarse en la sala de máquinas con la prima del controlador de trenes.	
--	--	--

El cuarto capítulo inicia con un sintagma paralelo en donde aparecen Miloš y Hubička haciendo sus labores, mientras que Lanska y a la prima del controlador de trenes platican de manera romántica. Las secuencias paralelas se unifican en cuanto los dos controladores ingresan a la estación, pero el plano vuelve a dividirse porque ahora es Lanska quien debe dejar el cuarto de operaciones para subir a cenar con su esposa.

En la siguiente secuencia, Hubička se aprovecha de la situación y seduce a la prima del controlador, en contraparte a Lanska, quien ahora con sus planes frustrados, grita sermones religiosos por las escaleras. No obstante, Hubička y la prima hacen caso omiso, entran a la sala de descanso (4.2), y dejan a Miloš a cargo de las operaciones que faltan.

En conjunto, el deseo sexual de Miloš también se desarrolla un poco más a lo largo de este capítulo. Primero al observar la dinámica de los dos hombres con la prima, al verla como objeto de deseo, y después al tratar de compartir un momento íntimo con Máša, que se ve interrumpido por la rasgadura del sofá.

- Cuadro 2.5

Sub.	5.1	5.2
------	-----	-----

Fot.	 <p data-bbox="207 569 797 625"><i>Hubička cuestiona a Miloš para saber “como es su chica en la cama”.</i></p> <p data-bbox="207 663 240 688">168</p>	 <p data-bbox="862 569 1442 625"><i>Una guarnición de soldados alemanes observan el vagón de enfermeras.</i></p> <p data-bbox="862 663 894 688">169</p>
Dur.	<p data-bbox="207 726 337 751">Toma 186</p> <p data-bbox="207 779 391 804">Minuto: 33:24</p> <p data-bbox="207 831 399 856">Duración: 0:23</p>	<p data-bbox="862 726 1003 751">Toma 197</p> <p data-bbox="862 779 1045 804">Minuto: 35:51</p> <p data-bbox="862 831 1057 856">Duración: 0:44</p>
Acc.	<p data-bbox="207 894 846 1199">A lo largo de un sintagma cronológico Hubička y Miloš realizan sus labores en la estación. No obstante, satisfecho por la noche anterior, Hubička presiona a su compañero para que le cuente como es su chica en la cama, a lo cual Miloš solo se encoge los hombros.</p>	<p data-bbox="862 894 1511 1199">El deseo de Miloš se intensifica cuando un tren de enfermeras se queda en la estación. A la par, un grupo de soldados alemanes llegan al lugar. Mediante un sintagma alternado el grupo de soldados y a las enfermeras cruzan miradas, hasta que los hombres deciden entrar al vagón.</p>

El quinto capítulo abre con un sintagma alternado con Hubička desalineado y silbando la canción romántica que escuchó por la radio en la noche, mientras que el jefe Lanska se encuentra molesto debido a que le han roto su sillón. La secuencia cambia, regresa con el jefe quien trata de sermonear a Miloš sobre el trabajo. Sin embargo, es opacado por las constantes preguntas de Hubička sobre la sexualidad (5.1).



La secuencia vuelve a cambiar y los trabajadores se enteran de que un tren que transporta enfermeras se ha quedado varado en la estación debido a la falta de máquinas. A lo largo de esta escena aparece un sintagma paralelo entre Miloš y el resto de los trabajadores de la estación, porque, mientras que para ellos las enfermeras representan otro elemento de la

¹⁶⁸ Menzel, Jiří “*Trenes rigurosamente vigilados*”.

¹⁶⁹ Ibid.

ocupación alemana, para Miloš son objeto de deseo, lo cual se refuerza con la llegada de los soldados y su relación con las enfermeras, de la cual Miloš es expulsado.

- Cuadro 2.6.1

Sub.	6.1.1	6.1.2
Fot.	 <p><i>La pareja es descubierta mientras intentaban besarse en un cuarto oscuro.</i> 170</p>	 <p><i>Miloš eyacula prematuramente y de inmediato se lleva las manos a la frente.</i> 171</p>
Dur.	Toma 224 Minuto: 41:05 Duración: 1:01	Toma 228 Minuto: 43:40 Duración: 1:24
Acc.	Miloš y Máša se esconden en un cuarto oscuro para poder besarse, pero son descubiertos por su tío y un grupo de chicas que eran fotografiadas. A pesar de esto, a Máša parece preocuparle poco y continúa besándolo.	En un primer plano cenital, Miloš y a Máša finalmente intiman, después de ignorar el hecho de que el tío se encuentre en la otra habitación. Sin embargo, Miloš se exalta demasiado y sufre una eyaculación precoz.

La primera mitad del sexto capítulo inicia con Máša y Miloš en casa del tío, después de que ambos acordaran ir ahí para pasar la tarde y dormir juntos. Inicialmente se observa como el tío (al igual que Hubička en segmentos anteriores) demuestra una actitud muy abierta en torno a la sexualidad y en su forma de tratar a las mujeres, pero pasa a segundo plano a medida en que la relación entre Máša y Miloš se intensifica, llegan a besarse por primera vez



¹⁷⁰ Menzel, Jiří "Trenes rigurosamente vigilados".

¹⁷¹ Ibid.

en la película, aunque son descubiertos. La escena cambia ahora con la pareja de noche y en pijama, con Miloš dubitativo dado a que el tío de Máša se encuentra en la otra habitación, pero con ella mucho más convencida y exaltada. La secuencia vuelve a cambiar, y en un primer plano autónomo la pareja aparece en la cama besándose, aunque con Miloš aún inquieto. Finalmente, se deja llevar y acepta la situación, dando paso al deseo sexual que ha tenido a lo largo del filme. No obstante, su exaltación excesiva lo lleva a eyacular de forma precoz (en una escena que se ve complementada también por el ruido que hace el tío al comer). Y provoca un elemento desencadenante que tomará relevancia a lo largo de la trama.

La primera parte del capítulo cierra con Miloš destrozado por la pena y Máša decepcionada, al alejarse del chico para ir a dormir al otro lado de la habitación.

- Cuadro 2.6.2

Sub.	6.1.1	6.1.2
Fot.	 <p><i>Un plano detalle muestra las navajas que Miloš usará para suicidarse.</i> 172</p>	 <p><i>Otro plano detalle muestra un martillo y el agujero que el albañil dejó, con un moribundo Miloš al fondo.</i> 173</p>
Dur.	Toma 248 Minuto: 47:46 Duración: 1:11	Toma 252 Minuto: 49:14 Duración: 0:13
Acc.	Apenado por la situación que vivió la noche anterior, Miloš decide suicidarse. A lo largo de la secuencia	Miloš logra su cometido, pero es descubierto por un trabajador que golpeaba la pared a lado de su cuarto.

¹⁷² Menzel, Jiří “*Trenes rigurosamente vigilados*”.

¹⁷³ Ibid.

	aparecen una serie de planos detalle con distintos elementos, como las navajas sobre la banca o una bañera con agua caliente.	En un plano detalle del agujero que dejó el trabajador, se observa a Miloš desangrándose dentro de la bañera.
--	---	---

La segunda mitad del sexto capítulo muestra las consecuencias del elemento desencadenante de la primera mitad, con el enfoque principal en Miloš, quien producto de su eyaculación repentina decide suicidarse.



La presión por parte del chico se muestra desde el inicio de la secuencia, con Miloš destrozado por la noche anterior y resaltado por un elemento extra, un bombardeo que destruye la casa del tío, lo cual a la par de recordar el contexto bélico en el que se encuentran, también refiere el sentir del chico con su realidad (siente que el mundo se le viene encima).

Posteriormente, Miloš renta un cuarto de motel en solitario, en una secuencia con distintos planos detalles así como un primer plano, se narra a nivel visual cómo intenta suicidarse. Después de que atenta contra su vida, es rescatado (de un modo un tanto kafkiano) por un trabajador, quien estaba a un lado de su cuarto.

La secuencia finaliza con Miloš ahora en el hospital, decepcionado de no haber logrado sus objetivos.

- Cuadro 2.7

Sub.	7.1	7.2
------	-----	-----

Fot.	 <p><i>Hubička recuesta a la telegrafista, y la amenaza con un sello.</i> 174</p>	 <p><i>El doctor aconseja a Miloš con técnicas para evitar otro "accidente" en la cama.</i> 175</p>
Dur.	<p>Toma 274 Minuto: 53:46 Duración: 0:51</p>	<p>Toma 291 Minuto: 57:58 Duración: 0:21</p>
Acc.	<p>Hubička y la telegrafista se quedan solos en la estación. Después de que ella juegue un poco con él, los dos terminan acostados en la mesa en un primer plano. Hubička, como parte del juego, empieza a llenarle las piernas con sellos oficiales de la estación como “forma de castigo”.</p>	<p>Miloš despierta en el hospital y después de explicarle la situación al doctor, éste le comenta que es normal. A lo largo de un plano secuencia, el doctor le da una serie de consejos a Miloš sobre lo que debe hacer para evitar una eyaculación precoz, como pensar en el fútbol o buscar a una mujer experimentada.</p>

El séptimo capítulo arranca con Hubička (ahora en solitario) durante el turno nocturno. Debido al poco tránsito de trenes, decide descansar un poco, pero es interrumpido por la telegrafista, quien decide jugarle una broma y provoca que éste la siga. Después de un sintagma alternado entre ambos persiguiéndose, Hubička atrapa a la telegrafista y la acuesta sobre la mesa, la toma cambia a un primer plano de los dos (7.1). El hombre decide “castigar” a la chica aplicándole los distintos sellos que usan para los documentos oficiales. En un plano detalle se observa como ella se baja las bragas de forma voluntaria para recibir la última marca en el trasero.



¹⁷⁴ Menzel, Jiří *“Trenes rigurosamente vigilados”*.

¹⁷⁵ Ibid.

Las consecuencias de este acto se ven en la siguiente escena, cuando la madre de la telegrafista descubre las marcas y la lleva primero a la estación de trenes para que tomen medidas, y después al tribunal. No obstante, en ambos casos rechazan su petición y la mandan a otro lugar.

En paralelo, Miloš ya recuperado expone su situación al doctor, quien le responde que es algo normal. Le da algunos consejos, como pensar en el fútbol o buscar a una mujer madura que le pueda ayudar con su problema.

- Cuadro 2.8

Sub.	8.1	8.2
Fot.	 <p><i>Lanska increpa a los jóvenes por su "carencia de valores morales".</i> 176</p>	 <p><i>Miloš es capturado por un par de oficiales de la SS.</i> 177</p>
Dur.	Toma 311 Minuto: 1:04:10 Duración: 1:10	Toma 328 Minuto: 1:07:42 Duración: 0:27
Acc.	En un plano autónomo, Miloš le pide ayuda a Hubička para que pueda conseguir a una mujer con experiencia en el sexo, ante lo cual éste le da una negativa pues explica que ese proceso se dará de forma natural. El plano sube al jefe quien juzga al par y le quita el sello a Hubička.	Miloš se queda a cargo del control de los trenes durante un breve periodo de tiempo, pero no le advierten sobre la llegada de los alemanes a la estación y finalmente es sorprendido por dos oficiales y es obligado a subir en una máquina.

¹⁷⁶ Menzel, Jiří "Trenes rigurosamente vigilados".

¹⁷⁷ Ibid.



El octavo capítulo inicia con Miloš reincorporado a sus labores y presentándose con el Concejal Zedníček, que después de reprimirlo por sus modales, le da un nuevo sermón sobre el valor de los soldados alemanes contrastado con sus acciones, así como las de su familia, ante lo cual Miloš únicamente responde para pedirle ayuda con su problema sexual.

Posteriormente, Miloš regresa a la estación y es reprimido en menor medida por el jefe Lanska, al cual también solicita ayuda; pero ante su negativa decide acudir a Hubička, quien al igual que los otros dos, lo rechaza pero le da un par de consejos (8.1).

Durante la siguiente secuencia se expone que en realidad Hubička, así como parte de los miembros de la estación, son secretamente partisanos y están dispuestos a volar un tren rigurosamente vigilado y cargado de municiones. A la par Miloš, quien se había quedado como único controlador de la estación, es sorprendido por un par de oficiales alemanes. Y en una situación que es presentada como cómica o absurda, lo suben a la cabina de una máquina a punta de pistola. No obstante, el mismo absurdo se vuelve a presentar en cuanto el chico es bajado del tren debido a las cicatrices que tiene, producto del intento de suicidio.

El capítulo cierra cuando Miloš acepta involucrarse en el complot de los partisanos y trama un posible plan con Hubička.

- Cuadro 2.9

Sub.	9.1	9.2
Fot.	 <p><i>En un plano general, la esposa de Lanska acicala a un ganso.</i> 178</p>	 <p><i>Miloš por fin consigue intimar con una mujer, a la par, rompen un sillón.</i> 179</p>

¹⁷⁸ Menzel, Jiří “Trenes rigurosamente vigilados”.

¹⁷⁹ Ibid.

Dur.	Toma 360 Minuto: 1:13:40 Duración: 2:16	Toma 402 Minuto: 1:21:35 Duración: 0:40
Acc.	En un plano general, la esposa del jefe Lanska acicala a un ganso, a la par Miloš se acerca a ella para pedirle un favor sexual. La secuencia muestra a un Miloš nervioso y a una señora desentendida más no molesta.	Miloš por fin consigue estar con una mujer, Viktoria Freie, quien decide “ayudarlo”. Ambos salen en un primer plano mientras intiman. Sin embargo, y al igual que en el cuarto capítulo, un movimiento vuelve a romper el sillón del jefe, lo cual provoca risa en ambos.



El noveno capítulo cierra el arco de la búsqueda sexual de Miloš y con ello el desarrollo del filme. En un principio aparece Máša quien después de haberse enterado de la situación decide perdonar a Miloš y proponerle que se vuelvan a ver, a lo cual él accede.

En su búsqueda por poder encontrar a una mujer madura, se acerca a la esposa del jefe Lanska (9.1), quien acicalaba un ganso y a la cual le pide ayuda por su problema de eyaculación precoz, solo para volver a ser rechazado.

Posteriormente llega Viktoria Freie, quien se presenta como la informante de los partisanos, así como la responsable de dejar la bomba a la pareja de controladores. A lo largo de la secuencia Hubička se emociona al poder ver la bomba, en contraparte con Miloš, quien no le quita los ojos de encima a la mujer, hasta que ella lo toma de los brazos y observa sus cicatrices.

Después de que Hubička le explique la situación a Viktoria, esta le pide a Miloš que la escolte al cuarto de descanso, en donde después de una breve charla en la que el chico trata de explicar toda su situación, ella lo detiene y empiezan a intimar una vez Miloš apaga la luz. En un contexto similar al del cuarto capítulo, Hubička se queda en la sala de operaciones y escucha la situación, a la par que Miloš y Viktoria intiman, rompen el sillón del jefe, y se desata un momento cómico entre ambos.

- Cuadro 2.10

Sub.	10.1	10.2
Fot.	 <p><i>Hubička cruza miradas con Miloš mientras éste se va con la bomba.</i> 180</p>	 <p><i>Miloš observa de reojo la llegada del tren rigurosamente vigilado.</i> 181</p>
Dur.	Toma 427 Minuto: 1:27:27 Duración: 0:23	Toma 438 Minuto: 1:29:46 Duración: 0:41
Acc.	Hubička es juzgado por una Comisión Disciplinaria debido a los actos que realizó con la telegrafista. A lo largo del juicio se notifica la llegada del tren, pero, impedido para actuar, en un primer plano Hubička acepta su destino y deja la misión en manos de Miloš.	Miloš sube a una torre de señalizaciones a la espera de que el tren rigurosamente vigilado pase para poder arrojar la bomba. A lo largo de la secuencia Miloš espera impaciente para cumplir con la misión y volver con Máša.

El desenlace del filme inicia con un Miloš nuevo después de haber dormido con Viktoria, porque, en sus propias palabras: “*ha cortado con su vida pasada de tajo*”. A lo largo de la secuencia, se percibe un paralelismo con Hubička, puesto a que al igual que él, Miloš aparece despeinado y silbando una canción romántica, en paralelo con el jefe Lanska, quien ahora lo juzga tanto por sus acciones como por romper su sillón.

Posteriormente llega el concejal Zedníček, con la telegrafista, su madre y un grupo de altos mandos que conforman una comisión disciplinaria cuyo objetivo es juzgar a Hubička por sus actos. Esta situación frustra los planes de los controladores, ya que ahora uno debe

¹⁸⁰ Menzel, Jiří “*Trenes rigurosamente vigilados*”.

¹⁸¹ Ibid.

permanecer dentro de la estación mientras el otro se encarga de poner en marcha el plan. Sin embargo, Novak (quien ha escuchado todo el plan) decide ayudarlos al accionar las palancas del tren.

A lo largo de la secuencia se observa una dualidad entre Hubička, ahora supeditado a la inocencia de la telegrafista (que confiesa todo), así como a la severidad del concejal, acepta nerviosamente su destino (10.1), así como el de Miloš en cuanto se lleva la bomba. En contraparte el chico, más relajado y disperso, transporta el artefacto como si se trata de cualquier otro trabajo, e incluso saluda a Máša antes de subir a la torre.

Miloš rompe con sus esquemas familiares, realiza un esfuerzo por un bien común al arrojar la bomba, pero paga con su vida una distracción al creer que el peligro había terminado. En contraparte, Hubička, no recibe cargos, más allá de “mancillar la lengua alemana”; y el filme cierra con una gran explosión.

3.1.2.3 Interpretación fílmica

A lo largo de este análisis se han podido observar las distintas tramas y argumentos que *Trenes rigurosamente vigilados* presenta tanto a nivel narrativo como visual. Si bien el enfoque principal se centra en Miloš y la sexualidad, las subtramas que nacen a raíz de este argumento, así como del contexto en el que habita, generan cierta complejidad a la hora de realizar un análisis del discurso.

No obstante, a lo largo de este breve apartado trataremos de exponer algunos de los principales argumentos creados y expuestos tanto por Menzel en su filme, como por las diferencias que tiene con la novela de Hrabal, en la narrativa y en el guion.

Iniciaremos con el tema central del filme, la sexualidad, a partir de la dualidad que vive Miloš entre la represión y el tabú por parte de las autoridades, en contraparte con la libertad de las personas jóvenes para ejercerlo. Pero esto se ve hasta el final del segundo capítulo, presentado por las constantes preguntas y comentarios de Hubička respecto a la relación de Máša y Miloš, además de la cosificación de la figura de la condesa.

Podría aseverarse que, si bien la sexualidad es el tema más recurrente y central del filme, no existe un discurso explícito que lo avale (más allá de las conversaciones de Miloš sobre la eyaculación precoz), sino que son más bien las propias acciones de los protagonistas las que

forman el discurso sexual. E inclusive se llega a representar el clímax, así como el punto de quiebre de la película, sin que se hable de esto de manera explícita.

Si se analiza el accionar de los personajes, existe una dualidad del discurso sobre la sexualidad reflejada en el deseo y/o el placer frente al castigo o la represión, lo vemos reflejado a través del personaje de Hubička, quien mediante su accionar y sus comentarios, expresa un discurso de sexualidad abierto y explícito.

Ello se observa en primera instancia cuando se acuesta con la prima del controlador, sin tener ninguna consecuencia más allá de la ira y los celos del jefe Lanska. Pero, al repetir el acto sexual con la telegrafista, las consecuencias de sus actos terminan llevándolo a un juicio por realizar actos desmoralizadores y ofensas al gobierno alemán, lo cual de forma irónica también impide que pueda completar la misión de la resistencia.

En contraparte, Miloš está supeditado más al deseo que a la sexualidad, así como a la represión. Pues es mediante su propia perspectiva que el espectador puede observar el deseo (reflejado con la prima del controlador o las enfermeras), pero también la represión por parte de las autoridades, que le aconsejan dejar de lado estos pensamientos y concentrarse en su trabajo. Además está la autoflagelación al tratar de suicidarse debido al incidente con Máša, y que en la novela toma mucha mayor profundidad.

Visto desde una perspectiva analógica, la búsqueda de Miloš por el deseo y el sexo lleva al filme a dos puntos de quiebre: el intento de suicidio (clímax de la obra), y la oportunidad de acostarse con Viktoria (el fin del desarrollo y también del deseo). Todo lo lleva a “desprenderse de su vida pasada” y con ello de la carga ideológica por evitar el esfuerzo que el apellido Hrma conllevaba, y que de forma un tanto absurda le cuesta la vida, al tener que hacerse responsable de la misión de los partisanos.

Para abreviar este argumento, la sexualidad es el tema más presente, fuerte y recurrente de la producción, utilizado como el principal detonante para desarrollar la trama, así como un elemento argumental e inclusive visual del filme. Éste da un desarrollo al personaje principal, así como también un sentido en su búsqueda de identidad y propósito que al final logra completar.

A la par de este argumento, existe otro tema bastante presente en el largometraje y que vale la pena mencionar: el concepto del absurdo y más específicamente la representación del absurdo kafkiano.

Para contextualizar, se debe entender que de acuerdo con la RAE¹⁸², el concepto kafkiano hace referencia a situaciones que por su naturaleza son angustiosas o absurdas, propias de las novelas del autor, en donde ocurrían cuestiones desesperantes sin un motivo o explicación aparente. Este concepto del absurdo visto en el filme proviene sobre todo de la novela de Hrabal, y de forma un tanto diferente al concepto kafkiano, porque el autor sí decide en algunos casos crear factores que detonen las situaciones absurdas o que den paso a eventos de esta naturaleza, pero no en un escenario tan pesimista o agobiante como en las novelas de Kafka.

Comprendido este punto, la presencia del absurdo funge como un elemento detonante de diversas tramas, así como una explicación para las distintas resoluciones que se dan durante el desarrollo.

El primer ejemplo se ve en el sintagma entre paréntesis al inicio de la película, en donde Miloš presenta a su familia como una larga generación de hombres que han hecho todo lo posible por evitar grandes esfuerzos, y que, gracias a esto, él ha decidido convertirse en controlador de trenes. La antítesis se observa al final de la película, en el momento en que Miloš decide cortar de tajo con su vida pasada y con ello con el discurso de su familia, al hacerse cargo de la misión de los partisanos, la cual irónicamente le cuesta la vida.

Otro ejemplo del absurdo kafkiano, sería después de que Miloš y Máša fracasasen en su intento por tener relaciones. El pesimismo de Miloš se refuerza a nivel narrativo y visual con la caída de las bombas y la destrucción de la casa del tío, quien en lugar de entristecerse ve toda la situación como una ironía cómica, en contraparte con Miloš quien se proyecta a través de estos hechos como si fuera su vida la que se hubiera derrumbado.

Es debido a estas cuestiones que Miloš, dentro de su visión pesimista, decide quitarse la vida como solución a sus problemas, pero es rescatado de una forma absurda y conveniente por

¹⁸² Real Academia Española. "Definición de Kafkiano, na". *Asociación de Academias de la Lengua Española*. Disponible en: <https://dle.rae.es/kafkiano> Consultado el 24 de octubre de 2022.

un albañil que lo descubre por accidente, lo que a la postre prolonga la agonía del protagonista, hasta que un doctor le explica su verdadero problema.

El absurdo kafkiano aparece como un argumento complementario en comparación con otros elementos más presentes y detonantes como la sexualidad. Sin embargo, expone una idea de pesimismo cómico que escala a medida que Miloš desarrolla sus deseos y responsabilidades, al abandonar las enseñanzas familiares y morir en su último acto por una causa ajena a él. Este final, en lugar de causar tristeza, representó un alivio para las personas cercanas a él. Una situación similar a la conclusión que Kafka le da a Gregorio en *La Metamorfosis*.

Un último argumento que vale la pena mencionar es la dualidad de actitudes por parte de las figuras de poder, visto con el accionar del jefe Lanska, y el discurso del concejal Zedníček.

Si bien ambos se establecen como figuras de autoridad que buscan cumplir el orden, Lanska muestra una dualidad en sus actitudes, lo que provoca que, a medida en que avanza la historia, pierda más autoridad. Con respecto a este punto, es pertinente mencionar el discurso hipócrita que el hombre le predica a Miloš al señalar que debería seguir su “buen ejemplo”, contrastado en su accionar con la prima del controlador, y como sus posibles intenciones se ven frustradas por su esposa. Esto a la postre lo vuelve celoso y molesto con sus subordinados, a quienes les repite que necesitan ser reprendidos sin nunca llegar a hacerlo.

Por supuesto, este último punto, así como algunas otras cuestiones tratadas en la película, implican una suposición por parte del espectador. No obstante, al igual que esta aseveración, también se puede considerar que Menzel uso este recurso para poder hacer algunos planteamientos que a la postre servirían para reforzar la imagen hipócrita de Lanska. Como señala Edgar Morin¹⁸³ en su teorización del cine con el surrealismo, forman parte de la construcción imaginaria y fantasiosa del espectador para asumir la realidad ficticia que observa.

Finalmente, a Lanska también se le puede atribuir una conclusión que alude al absurdo, esto durante el juicio de Hubička, en donde se presenta con un uniforme fachoso (producto de su

¹⁸³ Casetti, Francesco. “El cine y lo imaginario” en *Teorías del cine*, (Madrid: Catedra). pp. 56-58

trabajo en los palomares), lo cual le cuesta su ascenso, todo porque se había ocultado ahí para alejarse de sus subordinados.

En contraparte, el concejal Zedníček representa el discurso nazi durante la Segunda Guerra mundial. Como tal, este personaje es aprovechado para satirizar los planes de la avanzada alemana a medida en que se veían replegados por los aliados, así como una imagen de poder no respetada ni seguida por sus subordinados, sino más bien temida.

A lo largo de sus tres apariciones, Zedníček repite el mismo discurso: la importancia y valía de los jóvenes alemanes, así como la avanzada militar en su intento por “mejorar a Europa”, contrastada frente al pobre accionar de los trabajadores en la estación. El concejal pronuncia un discurso que exalta los esfuerzos germanos, y la idea implantada de que sus actos bélicos buscan un bien mayor para las personas. Respecto a este punto, vale la pena acercarse a la teoría de Van Dijk sobre *Ideología y análisis del discurso*, en donde expone la importancia de las ideologías como elementos fundamentales para conformar estructuras de grupo social o bien una creencia.¹⁸⁴

No obstante, y como bien señala el autor, las ideologías no tienen que ser conocidas, ni creídas por sus miembros para formar un grupo, sino que más bien sirven para generar colectividad¹⁸⁵, en la que varios miembros de un grupo pueden pensar diferente.

A lo largo del filme vemos como a pesar de los discursos y las amenazas de Zedníček en contra de sus subordinados, ninguno termina por creer o seguir a la totalidad su discurso (incluido Lanska). Sino que por el contrario, lo repudian y realizan todo lo contrario, como el caso de Hubička o el propio Miloš, quien no era del todo consciente del discurso, para poder frenar la avanzada alemana.

Aunque este análisis dejó fuera otras tramas menores y detalles relevantes del filme, permite entender como *Ostře sledované vlaky*, es un perfecto ejemplo de la mezcla entre la experimentación del realismo en la Nueva Ola checoslovaca (al mostrar situaciones aparentemente cotidianas llevadas al extremo), con la literatura de la época, y el absurdo. Menzel y Hrbal lograron una película que por los temas tan sensibles y poco tratados en la

¹⁸⁴ Van Dijk, Teun. “Ideología y análisis del discurso”, *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría social*, Año 10, No. 29. (2005). pp. 12-13

¹⁸⁵ Ibid. p.14

época, así como a la maestría en la planeación y en sus personajes, alcanzó un impacto global tanto para sus autores como para el movimiento.

3.1.3 Las Margaritas (Sedmikrásky) (1966)

3.1.3.1 Ficha técnica y artística

El tercer filme analizado es una de las mejores demostraciones de la experimentación artística surgida en la nueva ola, así como de la creación de un debate filosófico llevado a sus máximas consecuencias. Esto a la larga no sólo la catapultó como una de las referentes del movimiento, sino también como un “filme de culto”, para algunos círculos cinematográficos.

Respecto a la parte técnica, *Las Margaritas* fue dirigida por Věra Chytilová, su segundo largometraje en solitario después de *Hablemos de otra cosa* (1963), y de sus diversas colaboraciones en otras obras, con otros directores como Menzel o Jan Němec, incluida la codirección en *Las perlas del fondo del agua* (1965).

El guion fue coescrito por Chytilová, con Pavel Juráček y Ester Krumbachov; Jaroslav Kučera estuvo a cargo de la fotografía; fue editada por Miroslav Hájek; Jiří Šlitr y Jiří Šust compusieron la música y con la Filmové Studio Barrandov como casa productora.

Se estrenó el 30 de diciembre de 1966 (Checoslovaquia), tiene una duración de 74 minutos, con 426 planos divididos en 40 secuencias. Ganó dos premios internacionales, el Grand Prix de l’UCC (Bélgica) en 1969 y el premio a la “Contribución Artística Destacada” del Faro Island Film Festival.¹⁸⁶

La película se centra en dos mujeres, denominadas como Marie II (la rubia), interpretada por Ivana Karbanová; y Marie I (la castaña), interpretada por Jitka Cerhová. A lo largo de la introducción las dos chicas debaten sobre la corrupción del mundo y deliberan qué si el mundo está mal, ellas también.

Aunque las dos protagonistas son en las únicas personajes con continuidad a lo largo del filme, también hay algunos secundarios como “la mujer en el baño” interpretada por Marie Cesková; o las asistentes del baño interpretadas por Jirina Myskova, y Marcela Brezinová;

¹⁸⁶ IMDb. “Daisies”. *International Movie Database*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0060959/> Consultado el 15 de noviembre de 2022.

así como Oldrich Hora y Jan Klusák como algunos de los intereses románticos de las protagonistas.

Cabe a resaltar que, a diferencia del resto de los filmes del presente análisis, aquí la totalidad de personajes carecen de un nombre propio o de un objetivo principal, más allá de sus respectivos papeles dentro del argumento filosófico de la película. También destaca que por su naturaleza en extremo experimental, así como por sus múltiples mensajes sexuales, perversos e incluso anárquicos, la película fue vetada en Checoslovaquia hasta la disolución del país, y la autora censurada para realizar cualquier producción hasta 1976.¹⁸⁷

3.1.3.2 Análisis textual

Cap.	Sub.	Duración	Lugares	Personajes	Planos	Sintagma	Sonidos	Acciones
0.	0	Imágenes de maquinaria y conflicto bélico con los títulos de presentación			X planos		Tambores y música bélica.	
I.		‘2:02 – ‘5:34	Muelle; Jardín de flores; Apartamento	Marie I; Marie II	19-37	Plano autónomo; sintagma designativo; sintagma acronológico; sintagma alternativo	Rechinido de sillas; trompeta; redoble de tambores; platillos; música clásica alegre; música de desfile; tic-tac de reloj; manzanas cayendo	Véase cuadro 3.1

¹⁸⁷ Hames, Peter. “The Avant-grade” en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*, (Edinburgh University Press, 2009). p. 153

II.		'5:35 – '13:48	Escalones; baño; gran salón; estación de trenes	Marie I; Marie II; asistente del baño; primer enamorado	38-62	Sintagma narrativo; sintagma alternativo; secuencia por episodios; plano secuencia	Música alegre; xilófono; pastillas cayendo; sonido de drenaje; música melódica de fondo; silbido de tren; tren por vías; música melancólica	Véase cuadro 3.2
III.		'13:49 – '19:28	Salón de baile	Marie I; Marie II; pareja de bailarines; meseros; asistentes	63-76	Sintagma alternativo; Sintagma frecuentativo; plano secuencia	Platillo; Música de salón	Véase cuadro 3.3
IV.	4.1	'19:29 – '26:07	Apartamento; muelle; gran salón; casa del pianista	Marie I; Marie II; segundo enamorado; pianista enamorado; asistente del baño; chica en el baño	77- 112	Sintagma cronológico; secuencia por episodios; plano autónomo; sintagma alternativo; sintagma designativo	Música dramática; gas saliendo; teléfono sonando y siendo marcado; tic-tac de reloj; redoble de tambores; música de marcha; piano; sonido de drenaje; mujer cantando	Véase cuadro 3.4.1 y 3.4.2
	4.2	'26:08 – '30:10			113- 143			

V.		'30:11 – '38:25	Bar; apartamento; muelle; vestidor; gran salón; estación de trenes	Marie I; Marie II; pianista enamorado; Ana (asistente de vestidor); viejo enamorado	144- 181	Sintagma alternante; sintagma descriptivo; plano autónomo; plano formal; secuencia por episodios; plano secuencia	Música en el bar; cantos corales; teléfono sonando; risa de las chicas; música de baile formal; música de persecución; silbato de tren;	Véase cuadro 3.5
VI.		'38:26 – '46:54	Apartamento; muelle junto al río; salón vacío; vestidor	Marie I; Marie II; Honza	182- 222	Sintagma narrativo; sintagma paralelo; sintagma cronológico; sintagma alternante	Máquina de escribir tecleando; tic-tac de reloj; timbre de puerta; música alegre; cronómetro; chicas cantando; música dramática	Véase cuadro 3.6
VII.	7.1	'46:55- '53:07	Calle; campo; baño; pasillo; granja; pueblo; río (bote); apartamento	Marie I; Marie II; asistente de baño; granjero; bicicleros	223- 297	Plano autónomo; sintagma designativo; sintagma alternado; sintagma paralelo; sintagma narrativo; sintagma descriptivo; sintagma frecuentativo	Cronómetro; asistente cantando; piano tocado en diferentes tonos; música alegre; maquinaria; cantos angelicales; silbato de tren; campanas instrumental es; redoble de tambores; música de marcha; jazz	Véase cuadro 3.7.1 y 3.7.2
	7.2	'53:24- '55:23			298- 310			

VIII.		'55:24- '1:07:16	Pasillo; elevador; gran comedor	Marie I; Marie II	311- 400	Sintagma descriptivo; sintagma alternante; sintagma cronológico; plano secuencia; sintagma designativo; sintagma alternativo	Golpeteo de tacones; orquesta tocando; música clásica oscura; suspiros de Marie I; música de marcha; música rock; redoble de tambores	Véase cuadro 3.8
IX.		'1:07:07- '1:12:43	Agua; gran comedor	Marie I; Marie II	401- 426	Sintagma narrativo; sintagma cronológico; plano autónomo; plano secuencia.	Plato rompiéndose ; máquina de escribir; gritos de auxilio; cronómetro; explosión; disparos	Véase cuadro 3.9

- Cuadro 3.1

Sub.	1.1	1.2
Fot.	 <p><i>En un plano general las chicas debaten sobre la corrupción y su aburrimiento.</i></p> <p>188</p>	 <p><i>Las chicas bailan alrededor de un árbol de manzanas.</i></p> <p>189</p>

¹⁸⁸ Chytilová, Věra, "Las margaritas", 30 de diciembre de 1966. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aF7VWEikGBg&t=279s> Consultado el 10 de noviembre de 2022.

¹⁸⁹ Ibid.



Dur.	Toma 19 Minuto: 2:20 Duración: 1:12	Toma 22 Minuto: 3:37 Duración: 0:28
Acc.	En un plano general se presentan las dos protagonistas (sin nombre), las cuales empiezan a filosofar respecto a su falta de aptitudes para poder realizar cualquier actividad. Después de hablar las dos llegan a la conclusión de que “ <i>si el mundo está corrupto, ellas también lo deben estar</i> ”.	Las dos chicas aparecen en un jardín de flores con un árbol de manzanas al centro. En un plano general, las dos bailan alrededor del árbol al ritmo de una melodía.

El primer capítulo de esta obra introduce brevemente a las protagonistas y sus intenciones. En primera instancia, las dos chicas aparecen en un plano autónomo (1.1), debaten sobre sus vidas y el mundo en general. Llegan a la conclusión de que si el mundo está corrupto ellas también, y por ende deben hacer todo lo posible para comprobarlo.

Posteriormente aparecen en un campo abierto donde bailan (1.2), y mediante un sintagma acronológico están en su apartamento, donde platican, se aburren y deciden salir al mundo para ver cosas interesantes.

- Cuadro 3.2

Sub.	2.1	2.2
------	-----	-----

<p>Fot.¹⁹⁰</p>	 <p><i>Marie II interrumpe la cita de su hermana y pide ser presentada.</i> 191</p>	 <p><i>Marie I se despide mientras el tren parte.</i> 192</p>
<p>Dur.</p>	<p>Toma 46 Minuto: 7:27 Duración: 0:25</p>	<p>Toma 57 Minuto: 12:25 Duración: 0:26</p>
<p>Acc.</p>	<p>Marie I (la castaña), se encuentra en una cita con un hombre mayor. La reunión se interrumpe por la llegada de Marie II (la rubia), quien declara ser su hermana, y en un sintagma alternativo, las dos se aprovechan del hombre al pedir múltiples platos y ponerlo incómodo.</p>	<p>Después de la comida, el hombre es acompañado por las chicas a la estación de trenes, y Marie I le confiesa que engañó a su hermana pues no quiere que piense “que sale con ancianos”. En un breve plano secuencia las dos Maries se despiden, pero en cuanto el tren parte, Marie I aparece detrás burlándose.</p>

El segundo capítulo muestra un primer intento por demostrar que las chicas están corruptas. Aprovechándose de un hombre mayor quien había decidido salir con Marie I, que en esta secuencia aparece con el nombre de “Jirinka”.

Previo a la cita, en un inicio las dos chicas se arreglan en un baño, donde una asistente les pregunta por qué no habían aparecido, ellas responden que estaban ocupadas. La secuencia cambia al salón, donde primero aparece Marie I indicando a su “hermana” que se acerque a la mesa como si se tratara de una casualidad.

¹⁹⁰ Debido a la naturaleza del material original del que fueron extraídos los fotogramas, algunas imágenes a lo largo de este análisis contarán con subtítulos en inglés.


¹⁹¹ Chytilová, Věra, “Las margaritas”.

¹⁹² Ibid.

La llegada de Marie II modifica la dinámica en la mesa, a medida que ella se aprovecha de la situación para pedir comida y bebida en exceso, mientras la otra pide que la disculpen.

Después de convencer al hombre de ir en taxi a la estación, Marie I “le confiesa” a su enamorado que no puede revelar la verdad a su hermana. En un plano secuencia (2.2) ambas se despiden, mientras el tren parte con Marie I. Entonces, ella sale detrás tren, se ríe y señala que “él no quería irse solo”.

- Cuadro 3.3

Sub.	3.1	3.2
Fot.	 <p><i>En un plano conjunto las chicas bailan y sacan bebidas a escondidas.</i> 193</p>	 <p><i>Después de embriagarse, las chicas molestan a los asistentes de enfrente.</i> 194</p>
Dur.	Toma 65 Minuto: 15:02 Duración: 1:28	Toma 64 Minuto: 16:36 Duración: 1:47
Acc.	Las dos chicas llegan a un salón con música y bailarines en vivo. En un plano medio las dos se sientan en un gabinete y piden bebidas, no obstante, engañan al mesero al sacar de forma discreta sus propias botellas y vasos.	Después de terminarse las botellas, las chicas se emborrachan y empiezan a soplar burbujas y bailar, lo que molesta a los otros asistentes y distrae a los bailarines, como se observa en el plano general.



¹⁹³ Chytilová, Věra, “Las margaritas”.

¹⁹⁴ Ibid.

El tercer capítulo se desarrolla dentro de un salón-bar, donde irrumpen por aparecer en medio del escenario y son movidas a un palco al fondo del salón. A lo largo de un sintagma frecuentativo, las dos chicas disfrutan de la música mientras bailan en sus asientos, frente a los bailarines y músicos que realizan su espectáculo. La secuencia se modifica en cuanto se terminan sus bebidas, pues están borrachas, y actúan de forma indecorosa al molestar tanto a los espectadores cercanos, como a los propios bailarines y músicos.

La secuencia cuenta con una serie de planos que se mantienen a lo largo de todo el capítulo. Sin embargo, a medida que las chicas modifican su actitud, se utilizan filtros de colores para resaltar las actitudes.

- Cuadro 3.4.1

Sub.	4.1.1	4.1.2
Fot.	 <p><i>Marie II simula ser una planta que toma el sol.</i> 195</p>	 <p><i>Our good father would give you an earful. Watch your hankie.</i> <i>Las chicas incomodan al hombre con preguntas y acciones.</i> 196</p>
Dur.	Toma 78 Minuto: 19:34 Duración: 0:09	Toma 108 Minuto: 25:06 Duración: 0:29
Acc.	Marie II aparece recostada mientras deja el gas abierto, Marie I entra y le reclama por el costo. Las dos hablan de cómo se les escapa la vida y si realmente están comprometidas en su corrupción.	Las chicas llevan a otro enamorado al gran salón. Con la misma estrategia, lo incomodan con preguntas sobre su pareja y edad. Finalmente logran que el hombre parta en el tren mientras llora.



¹⁹⁵ Chytilová, Věra, "Las margaritas".

¹⁹⁶ Ibid.

La primera mitad del capítulo abre un debate entre las chicas y su compromiso con la corrupción, así como su juventud. En una secuencia repleta de elementos y alusiones al color verde (que representa inmadurez o juventud), ellas debaten sobre cómo la vida se les escapa a medida en que avanzan sus actos. Sin embargo, después de conversar un poco, el plano cambia, aparecen en el muelle donde vuelven a su compromiso filosófico y buscan una nueva “presa”.

A lo largo de la siguiente secuencia, un plano medio las presenta de vuelta en el salón, pero ahora con otro hombre a quien deciden incomodar con sus actos y preguntas, logrando que éste huya, se ríen y comentan que deben pensar en una nueva estrategia con los hombres.

- Cuadro 3.4.2

Sub.	4.2.1	4.2.2
Fot.	 <p><i>Marie II seduce a un pianista enamorado.</i> 197</p>	 <p><i>Las chicas incomodan a una mujer al compararla con un ángel.</i> 198</p>
Dur.	Toma 124 Minuto: 27:25 Duración: 1:41	Toma 141 Minuto: 29:17 Duración: 0:37
Acc.	Marie II ahora llamada “Julie”, se encuentra en casa de un pianista enamorado quien le reclama por no corresponderle. A lo largo del sintagma designativo,	Las dos chicas llegan al baño del salón, y cuando van a salir la asistente les pide que se queden mientras prepara café. A lo largo de la secuencia las chicas

¹⁹⁷ Chytilová, Věra, “Las margaritas”.



¹⁹⁸ Ibid.

se observan múltiples imágenes de mariposas correlacionadas con Marie II y la feminidad.	observan a otra mujer a quien describen como “un ángel sin alas”.
--	---

La segunda mitad del capítulo inicia con “Julie”, quien se encuentra en la casa de un pianista que le reclama por enamorarlo y no corresponderle. El sintagma designativo presenta imágenes de Marie II desvistándose poco a poco, en paralelo con fotogramas de mariposas (alusión a la feminidad y a la sexualidad), hasta que ambas se juntan (4.2.1), y ella queda cubierta sólo por cuadros con mariposas disecadas.

La siguiente secuencia abre con las chicas en el baño del salón. En este espacio la asistente les reclama por no aparecer, así como por su prisa por salir, y les pide que la esperen mientras prepara café. Mientras aguardan, una chica sale del baño y es observada por las dos Maries, quienes la señalan como “un ángel sin alas”, aunque también juzgan sus actos, lo que provoca que se incomodó y se vaya. Finalmente, las chicas se roban las propinas de la asistente y salen del lugar.

- Cuadro 3.5

Sub.	5.1	5.2
Fot.	 <p><i>Marie II corta un plátano mientras escucha al pianista enamorado por el teléfono.</i> 199</p>	 <p><i>Las chicas besan a un hombre viejo e inmediatamente cambian de vestido.</i> 200</p>
Dur.	Toma 164 Minuto: 33:42	Toma 177 Minuto: 37:03

¹⁹⁹ Chytilová, Věra, “Las margaritas”.

²⁰⁰ Ibid.

	Duración: 0:42	Duración: 0:43
Acc.	Marie II y Marie I comen salchichas, huevos, pepinillos y plátanos, mientras escuchan al pianista en el teléfono; quien ahora deprimido por no haber recibido respuesta de “Julie”, le ruega que vuelva con él y se disculpa.	Las dos Maries tratan de incomodar a un viejo con el que Marie I decidió salir. Pero, al no poder lograr su objetivo, se resignan, mientras que el viejo se enamora cada vez más y pide que lo besen.

El quinto capítulo inicia con las chicas en un bar, donde debaten sobre quien es más mala. Después de platicar un poco, Marie I dice que es mejor que se vayan y optimicen sus planes.



La secuencia cambia con las dos chicas ahora en su apartamento, donde queman papeles. En un sintagma descriptivo, comen diversos alimentos (con una clara alusión fálica), mientras escuchan en el teléfono al pianista del capítulo pasado, desesperado buscando a “Julie”, pues se ha enamorado de ella y quiere que lo perdone. Ellas hacen caso omiso a la llamada y se dedican a comer, hasta que Marie II cuelga el teléfono por accidente y comenta que no recuerda el nombre del chico.

Las hermanas regresan al salón, vemos a Marie II arreglarse con una costurera, hasta que su compañera le reclama por no ayudarle a deshacerse de su cita en turno. La secuencia cambia pero ahora es un anciano quien come con las chicas, ellas lo molestan, pero sus tácticas fracasan y por el contrario, provocan que el viejo se quiera quedar con ellas, hasta que recuerdan el horario del tren.

El capítulo finaliza con los tres corriendo al tren (ya en movimiento), y una secuencia en la que suben y descienden en dos ocasiones, ya que el viejo no quería apartarse de ellas. Las dos abordan y abandonan al hombre, la escena se corta, aparecen en las vías, exhaustas y con el rostro pintado de negro, señalan que buscarán nuevas tácticas o historias para alejar a los hombres.

- Cuadro 3.6

Sub.	6.1	6.2
------	-----	-----

Fot.	 <p><i>Las chicas escuchan a un hombre desesperado gritar en la puerta.</i> 201</p>	 <p><i>Marie I expone las causas por las cuales no se podría comprobar que la II existe.</i> 202</p>
Dur.	Toma 193 Minuto: 40:33 Duración: 0:50	Toma 221 Minuto: 46:51 Duración: 0:22
Acc.	Marie I y II buscan nombres de personas con las que han estado, pero se ven interrumpidas por la llegada de un hombre al que Marie I apoda como “pequeño Honza”. A lo largo de la secuencia, Marie II trata de ignorar los reclamos de Honza, mientras su compañera la molesta.	Las chicas toman un baño de leche y debaten su existencia, y si las dos podrían comprobar que son reales. A lo largo del sintagma alternativo, Marie I explica a la II que debido a que no cuenta con ningún papel o registro, sería casi imposible demostrar que existe.

A lo largo de este sexto capítulo, las chicas siguen con su despliegue de corrupción al buscar nombres de personas con las que han estado, para ver si pueden completar el alfabeto. Sin embargo, esta acción se interrumpe con la llegada de “Honza”, quien había salido con Marie II y buscaba su perdón. Ella, al tratar de evitarlo, sólo consigue que Marie I se interese por él mientras la molesta, lo que genera que la Marie II se enoje y diga que ya no le agrada.

Poco después ambas se separan por un breve tiempo. Sin embargo, se reconcilian y vuelven a su compromiso para demostrar que están corruptas. Primero fuman, a lo cual una señala



²⁰¹ Chytilová, Věra, “Las margaritas”.

²⁰² Ibid.

que es un acto desagradable, y después se hacen preguntas con respecto al amor y a la existencia.

En la última secuencia, las dos chicas se preguntan “¿Qué pasa después de la muerte?”, lo que a la postre deriva en un debate sobre “¿Cómo comprobar si realmente son ellas?”, y en caso de ser así “¿Cómo tener certeza de que existen si no tienen registro?”.

- Cuadro 3.7.1

Sub.	7.1.1	7.1.2
Fot.	 <p><i>Las chicas deciden probar toda clase de vida.</i> 203</p>	 <p><i>Luego de ver el desastre que provocaron, las chicas marchan mientras celebran su existencia.</i> 204</p>
Dur.	Toma 227 Minuto: 48:18 Duración: 0:28	Toma 264 Minuto: 52:41 Duración: 0:10
Acc.	Marie I y II aparecen en el pasillo afuera del baño, en un plano medio. Después de hablar, deciden que deben “probar de todo”, lo que hace referencia para observar cómo es que vive su día a día la gente normal.	Las chicas dudan de su existencia debido a que nadie les ha puesto atención. Sin embargo, después de observar el rastro que han dejado y percatarse de ciertos elementos, concluyen que sí existen y marchan para celebrarlo.



²⁰³ Chytilová, Věra, “Las margaritas”.

²⁰⁴ Ibid.

La primera parte de este capítulo abre con las dos en el campo después de que decidan probar de todo (7.1.1). A lo largo de las siguientes secuencias, las chicas juegan en un cultivo y observan la rutina de un granjero a quien le roban maíz.

Su diversión la interrumpe un grupo de ciclistas, que las ignoran mientras se atraviesan en su paso. Esto genera que Marie II se cuestioné si son visibles para los demás, y si realmente existen. En tanto que Marie I realiza otra serie de preguntas sobre cuestiones existenciales, al ver el rastro de maíz que han dejado en el pueblo, confirman que son reales, y marchan felices mientras gritan que existen.

- Cuadro 3.7.2

Sub.	7.2.1	7.2.2
Fot.	 <p><i>En un plano picado, las chicas se envuelven en sabanas mientras se alegran de estar en casa.</i></p> <p>205</p>	 <p><i>Marie I y II se cortan entre ellas y rompen la realidad.</i></p> <p>206</p>
Dur.	Toma 299 Minuto: 53:58 Duración: 0:59	Toma 306 Minuto: 55:04 Duración: 0:05
Acc.	Después de su paseo por la ciudad, las chicas se alegran de regresar a casa. A lo largo de un plano autónomo (plano general), una se envuelve a la otra (y viceversa) en varias capas de sabanas, mientras	Las dos juegan con unas tijeras, hasta que Marie I le corta el brazo a la II. Al no tener consecuencias, se cortan mutuamente en una secuencia que rompe con la cuarta pared, a medida en que los tijerazos dividen el plano en cuadros y a la postre lo destruyen.

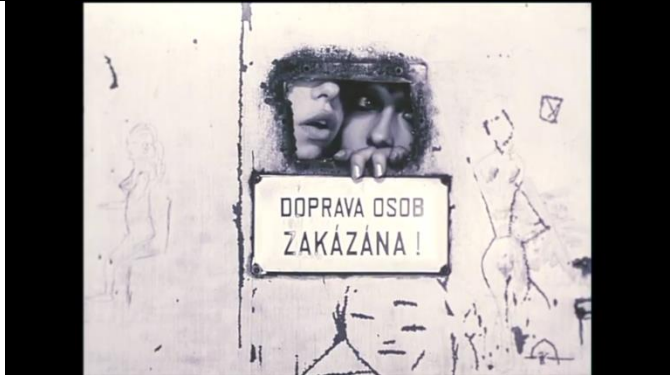

²⁰⁵ Chytilová, Věra, "Las margaritas".

²⁰⁶ Ibid.

	susurran las posibles consecuencias que podrían devenir de sus acciones.	
--	--	--

La segunda parte de este capítulo inicia con las chicas ahora en casa. Se muestra un plano autónomo, en el que las dos se dicen felices de estar ahí mientras meditan en forma irónica sobre las posibles consecuencias que podrían tener debido a sus actos corruptos. Sin embargo, le dan nula importancia a esto, y, por el contrario, vuelven a probar sus límites cortándose entre ellas. En una situación absurda que desafía su realidad ficticia, se rompe la cuarta pared a medida que ellas mismas cortan el plano (fotogramas), lo que culmina en una secuencia caótica.

- Cuadro 3.8

Sub.	8.1	8.2
Fot.	 <p><i>Las chicas se esconden en un elevador mientras observan escenas dispersas.</i> 207</p>	 <p><i>En un plano secuencia las chicas cambian de asientos para servirse comida y bebida.</i> 208</p>
Dur.	Toma 330 Minuto: 57:01 Duración: 0:24	Toma 374 Minuto: 1:02:46 Duración: 1:53
Acc.	Marie I y II se esconden en un elevador de comida con la leyenda “ <i>Doprava Osob Zakázána!</i> ” (<i>prohibido el transporte de personas</i>), en busca de	Al encontrar un comedor lleno de platillos deciden robar un poco de cada uno. En un plano secuencia, las dos optan por darse un festín, cambian de sillas

²⁰⁷ Chytilová, Věra, “*Las margaritas*”.

²⁰⁸ Ibid.



algún platillo que pueda saciar su hambre, pasan por varios pisos hasta llegar a un gran comedor.	mientras se sirven toda la comida y bebida que encuentran a su paso.
---	--

El penúltimo capítulo inicia con las dos escabulléndose por los pasillos de una cocina, en busca de alimento. Al no encontrar nada, entran a un elevador de comida donde observan imágenes dispersas de diferentes locaciones mientras bajan (como un carnicero o una orquesta). Finalmente llegan a un gran comedor repleto de bebidas alcohólicas y platillos.

A partir de aquí, las chicas llegan a su máximo punto de corrupción, pues deciden aprovecharse de que no haya nadie para comer y beber todo lo que puedan. A lo largo de un plano secuencia (8.2), el par cambia de silla en silla y de platillo en platillo, hasta llegar a unos pasteles con los cuales hacen una guerra.

Las dos chicas modelan y bailan encima de la mesa, mientras pisan y arruinan la comida restante. Finalmente se cuelgan de un candelabro hasta que el plano es cortado.

- Cuadro 3.9

Sub.	9.1	9.2
Fot.	 <p data-bbox="203 1512 872 1585"><i>Las chicas son castigadas por sus actos cayendo en el agua.</i> 209</p>	 <p data-bbox="888 1512 1581 1585"><i>Las chicas se recuestan después de "limpiar" su desastre.</i> 210</p>
Dur.	Toma 420 Minuto: 1:07:49 Duración: 0:47	Toma 423 Minuto: 1:11:31 Duración: 0:53

²⁰⁹ Chytilová, Věra, "Las margaritas".

²¹⁰ Ibid.

Acc.	<p>Marie I y II caen en el agua y piden auxilio. Aparecen unos subtítulos con la leyenda “<i>Sólo podía terminar así</i>”. Una vez que las chicas ven las consecuencias de sus actos, los subtítulos abren una pregunta hipotética: “<i>¿Cómo poder arreglar algo que está corrupto?</i>”.</p>	<p>Las dos tratan de enmendar sus actos y, sin mucho éxito, limpian el caos que dejaron en el salón. En un plano picado, aparecen acostadas en la mesa mientras descansan y pretenden ser felices por hacer un buen acto. En su conversación se cuestionan si esta afirmación es realmente cierta, entonces el candelabro les cae encima.</p>
------	--	---

El capítulo final, cierra con las dos chicas pagando por sus actos. En un inicio, el par cae al agua y piden ayuda a un bote cercano que las abandona debido a que afirman estar corruptas. El filme vuelve a romper la cuarta pared con unos subtítulos que narran como inevitablemente las chicas tendrían que pagar por sus actos, y cuestionan si lo que se ha visto hasta el momento tiene solución.

Se abre una pregunta y respuesta hipotéticas (en las que se expone que lo que estamos por ver es una posible respuesta), dando paso a la secuencia final. El capítulo vuelve al comedor, donde ahora Marie I y II tratan de enmendar sus actos, limpian con escobas y reacomodan los platos rotos con la comida desperdiciada en su sitio. Las chicas susurran que sólo así podrán ser felices y agotadas se recuestan en la mesa.

La película termina cuando las dos afirman que ahora son felices, pero, tras pensarlo un poco, cuestionan nuevamente, y pagan con su vida porque el candelabro en el que se habían columpiado les cae encima. El filme cierra con imágenes bélicas y una dedicatoria satírica.

3.1.3.3 Interpretación filmica

Analizado el filme, se puede afirmar que *Las Margaritas* presenta uno de los argumentos más filosóficos, así como una de las producciones más experimentales de la Nueva Ola. No sólo por utilizar como elemento detonante una hipótesis ideológica basada en la corrupción (más allá del sentido político con el que se asocia la palabra), sino también porque dos mujeres son las protagonistas principales, y una de las producciones más atrevidas tanto en la puesta en escena como en las mismas secuencias.

Pero, antes de entrar de lleno en el análisis interpretativo, es pertinente mencionar que parte del atrevimiento de Chytilová, tuvo influencias de algunas producciones tanto de la *Nouvelle vague*, como del movimiento surrealista (en específico de Luis Buñuel)²¹¹, hecho que se refleja en las secuencias cambiantes (de blanco y negro a color, o el tipo de sintagma), como en el argumento subjetivo que bien podría interpretarse como una trama de dos personajes propios de un universo surrealista, expuestas en el mundo real.

Del mismo modo, vale la pena mencionar que este filme permite ver su evolución como cineasta. Que pasa de un estilo similar al realismo documentalista de la escuela de Forman (y la FAMU), a una producción ficticia, que aboga más por lo subjetivo y lo experimental. Además de la creación de mensajes feministas que expresan de forma satírica la cosificación de la mujer en el cine (cuestión que en la década siguiente abordaría Laura Mulvey en su *Feminist Film Theory*), como una crítica al sistema y a las normas sociales de la época.

Dicho esto, y a sabiendas de la enorme cantidad de material de investigación e interpretación que existe sobre este filme. Me centro en tres puntos que considero vitales para entender de lleno la producción.

Lo primero a destacar es la sexualidad y su correlación con la feminidad, lo que se muestra de dos maneras: La primera con la vestimenta de las protagonistas, y su correlación con el placer visual del espectador. La segunda, en su accionar con los hombres, que más allá del papel como “objeto de deseo” que significa, buscaba demostrar su corrupción.

El primer punto se puede sustentar, con la ya mencionada y controversial teoría de Mulvey²¹², respecto al uso de patrones psicoanalíticos pero también estructurales para poner a la mujer como un objeto de deseo y placer visual en la pantalla. Contrario a lo establecido por la autora que generaliza la presencia de hombres en control de la producción, Chytilová usa estos conceptos como una crítica y sátira a la industria cinematográfica, así como al manejo de las mujeres en la pantalla.

²¹¹ Frank, Allison. “The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer”, en *Reframing Reality. The Aesthetics of the Surrealist Object in French and Czech cinema*. (Bristol: Intellect, 2013). pp. 87-90

²¹² Mulvey, Laura. “Woman as Image, Man as a Bearer of the Look”, en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. (Madison: Yale University, 2015) pp. 11-17

El objetivo no es mostrar a las chicas como “sex symbols” o “mujeres inocentes” dispuestas a ser conquistadas, sino que se aprovechan de estos clichés para realizar una sátira, mientras refuerzan el argumento corruptivo del filme. A lo largo de película, las chicas muestran de forma abierta su sexualidad, tanto por las prendas ligeras, como por la manera en la que presentan una imagen de “chicas inocentes”, frente a los hombres que enamoran, hasta que develan sus verdaderas intenciones.

En conjunto, la misma producción se encarga de resaltar este argumento, al usar elementos alusivos al sexo. Lo vemos en diversas secuencias donde las chicas juegan o comen alimentos con formas fálicas o alusivas al mismo: Como en el restaurante, cuando comen pasteles y se embarran de crema blanca (al igual que en la pelea de comida). Con el baño de leche, mientras debaten su existencia. O la más alusiva de todas, cuando Marie I y II cortan y comen alimentos como huevos o salchichas mientras se ríen de un hombre enamorado. También se hace uso de otros elementos, como las mariposas en la secuencia del pianista, las cuales de acuerdo a Frank²¹³ son un elemento alusivo al sexo en la cultura checa.

Está, además, el uso de colores específicos, que ayudan a complementar el mensaje. Ya sea por utilizar filtros que acentúan la intensidad de las secuencias, o los constantes cambios de blanco y negro a multicolor. Así como el empleo de algunos colores en la escenografía y el vestuario (como el verde, que aparte de representar la naturaleza, también refleja inmadurez), que intensifican el mensaje.

Otro discurso expuesto en el filme es la corrupción que, como ya se mencionó, no hace referencia a abusos políticos o económicos, sino en un sentido que apela a la malicia y el deterioro de valores.

Este discurso filosófico se establece con el accionar de las chicas, y de algunos personajes secundarios, específicamente los hombres. Sin embargo, el discurso no es exclusivo de los personajes, ya que la escenografía y la puesta en escena lo acentúan. Desde el principio, la producción expone una visión decadente de la sociedad, mediante el uso imágenes bélicas de un poblado bombardeado, en paralelo con la maquinaria; y música alusiva a una marcha militar que se repite a lo largo de la película.

²¹³ Frank, Alisson. “The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer”. p. 89

En cuanto a las protagonistas, el discurso se expone a partir de la premisa: “*Si el mundo está corrupto, nosotras también*”. Bajo esta conclusión, las dos se comprometen a realizar la mayor cantidad de actos posibles para sustentarlo. Aunque llegan a cometer algunos que no les gustan (como fumar), o dudar si de verdad están dedicadas, ninguna de las dos abandona el compromiso, hasta que se enfrentan a las consecuencias.

Sin embargo, los actos corruptos no son espontáneos, sino que responden y se sustentan con el entorno social que las rodea. El ejemplo perfecto está con los hombres que salen, quienes aparte de ser en mayoría mayores que ellas, buscan “aprovecharse” al pensar que son inocentes y bobas. Lo cual a su manera genera un acto corrupto, en el que, dentro de una posición de poder, los hombres buscan tomar ventaja. No obstante, terminan estafados e incómodos debido a su accionar, a excepción del viejo quien al no caer y por el contrario incentivar los actos, genera que las chicas huyan.

Como última parte del punto discursivo, la corrupción también se plasma en el despilfarro de recursos. Ya sea con los alimentos (correlacionados con la sexualidad), el gas, la ropa u otros elementos, los recursos sirven sólo para saciar el deseo de las chicas, ya sea hambre o el puro objetivo de demostrar su punto.

La conclusión de este argumento surge al final, con la ruptura a la cuarta pared que resalta “*Todos estos actos sólo podían terminar de una forma*”. Esto plantea la hipótesis de una posible solución (ficticia), en la que las chicas tratan de remediar sus acciones (con los platos rotos y la comida), para terminar con un falso sentimiento de satisfacción y por ende un castigo que se expone con el candelabro, lo cual también es consecuencia de sus propios actos.

A manera de conclusión, *Sedmikrásky* cobra una importancia notable para la Nueva Ola a partir de su experimentación y atrevimiento. Ya sea por la mezcla de colores y técnicas que rompen con la cuarta pared, o por unir el tono realista del movimiento con el surrealismo y filosofía de la *nouvelle vague*. Así como por utilizar a dos mujeres como protagonistas, quienes además de romper las normas de la sociedad, hablan abiertamente del sexo, y satirizan a los hombres.

Todos estos factores sumados a lo escrito en el análisis, llevaron a que el filme fuera aceptado por los sectores críticos y culturales que vieron con buenos ojos un producto novedoso y atrevido. Pero también enfrentó un rechazo tajante por parte del KSČ debido a su mensaje poco moralista contrario a los “valores del partido y el país”.

3.1.4 ¡Al fuego Bomberos! (Hoří, ma panenka) (1967)

3.1.4.1 Ficha técnica y artística

La cuarta y última película del presente análisis es *¡Al fuego Bomberos!*, que a su vez es también la última producción de Miloš Forman antes de autoexiliarse a Estados Unidos a raíz de los eventos de 1968.

La película fue dirigida por Forman, quien también participó como coescritor del guión junto a Ivan Passer; Jaroslav Papoušek y Václav Šašek, quienes ya habían sido participes en los tres largometrajes pasados del director. La fotografía estuvo a cargo de Miroslav Ondříček y la música de Karel Mareš. El filme fue producido por Rudolf Hájek, mientras que las casas productoras fueron el Filmové Studio Barrandov (Checoslovaquia), en conjunto con Carlo Ponti Cinematografica (Italia) para la distribución internacional.²¹⁴

La película se rodó en el pequeño poblado de Vrchlabí, cerca de la frontera con Polonia, y varios pobladores participaron en el elenco, incluidos los bomberos del pueblo que contaron con un papel destacado²¹⁵. En conjunto con el elenco no profesional, un accionar recurrente del director, Forman recurrió a algunos actores con los que trabajó previamente para los roles estelares, entre ellos Jan Vostrčil como el “jefe de bomberos”; Josef Kolb como “Josef”; o Josef Sebánek como uno de los “miembros del comité”, por mencionar algunos.

El largometraje dura 73 minutos, y cuenta con 155 planos subdivididos en 19 secuencias. Está catalogada como comedia dramática, fue nominada a mejor película de habla no inglesa, en los premios Oscar de 1968. A la par, fue seleccionada para el Festival de Cannes del mismo año, mismo que fue cancelado debido al estallido del “mayo francés”.

²¹⁴ IMDb. “The Firemen’s Ball (1967)”. *International Movie Database*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0061781/> Consultado el 12 de septiembre de 2022.



²¹⁵ Hames, Peter. “Realism”, en *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition*, (Edinburgh University Press, 2009. p. 64.

3.1.4.2 Análisis textual

Cap.	Sub.	Duración	Lugares	Personajes	Planos	Sintagma	Sonidos	Acciones
0.	0	Títulos de presentación “ <i>Baile de los bomberos y lotería</i> ”			X planos		Re doble de tambores.	
I.	1.1	‘0:16’ – ‘6:51’	Cuarto de reuniones y Salón de baile	Cuerpo de bomberos.	1-5	Plano secuencia; Sintagma alternativo.	Música instrumental de marcha al inicio y al final.	Véase cuadro 4.1
	1.2			Jefe de bomberos retirado; Señor Balcar.	6-21	Sintagma alternado.		
II.	2.1	‘8:45 - 28:00’	Salón	Cuerpo de bomberos; asistentes de la fiesta	21-49	Sintagma seriado; sintagma paralelo.	Música instrumental, cantos folclóricos checos. Trompeta como anuncio.	Véase cuadro 4.2.1 y 4.2.2
	2.2			Miembros del comité de fiestas; Josef y su esposa.	50-62			
III.	3.1	‘28:01 – 41:39’	Cuarto	Cuerpo de bomberos; Madre de Hana.	63-73	Sintagma alternativo	Música al fondo del salón. Sonido de campana.	Véase cuadro 4.3.1 y 4.3.2
	3.2			Bomberos y chicas concursantes	74-80			
IV.		41:40 – 48:37’	Salón	Miembros del comité; Asistentes de la fiesta.	81-102	Secuencia ordinaria; Secuencia por episodios.	Música instrumental de marcha. Gritos y risas de la multitud.	Véase cuadro 4.4
V.		‘48:38 – 54:52’	Casa quemándose (Ext.)	Cuerpo de bomberos; Hombre afectado; asistentes.	105-121	Sintagma narrativo; sintagma seriado	Sirena de camión de bomberos. Gritos de la multitud. Música melancólica de fondo.	Véase cuadro 4.5

VI.		'54:53 – 1:00:48'	Salón	Asistentes de la fiesta; Miembros del comité; Josef	122- 140	Secuencia ordinaria; Sintagma descriptivo	Música de marcha. Gritos y chufidos de la multitud.	Véase cuadro 4.6
VII.	7.1	'1:00:49 – 1:09:40	Cuarto, salón (Int.) y casa quemada (Ext.)	Cuerpo de bomberos; Antiguo jefe	141- 155	Escena (3-4 planos); Sintagma alternativo; Plano secuencia	Sonidos de botellas vacías. Música de marcha. Coro femenino.	Véase cuadro 4.7
	7.2			Hombre afectado.				

- Cuadro 4.1

Sub.	1.1	1.2
Fot.	 <p><i>Un plano detalle del hacha de regalo para el antiguo jefe.</i></p> <p>216</p>	 <p><i>Josef le cuestiona a su compañero la desaparición de un pastel de chocolate.</i></p> <p>217</p>
Dur.	Toma 1 Minuto: 0:16 Duración: 1:15	Toma 11 Minuto: 4:00 Duración: 0:03
Acc.	En un plano detalle, se presenta un hacha con detalles de oro, la cual fue comprada por el cuerpo de bomberos como regalo para su antiguo jefe, quien cumple 86 años.	A lo largo de esta secuencia, Josef (bombero del fotograma), reclama a su compañero Vaclav la desaparición de un pastel de chocolate. Se

²¹⁶ Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!", 15 de diciembre de 1967, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=b3wZwdkcER4> Consultado el 6 de septiembre de 2022.



²¹⁷ Ibid.

		desata un conflicto entre los dos lo que deriva en un pequeño incendio.
--	--	---

El primer capítulo, abre con un plano secuencia donde se muestra un regalo que los bomberos le han comprado a su antiguo jefe, quien además de cumplir 86 años, ha sido diagnosticado con cáncer, aunque él no lo sabe. Esta primera escena muestra el objetivo de la fiesta, que será el centro de la trama.

De forma subsecuente se muestra el salón vacío, y en un plano detalle una mesa de premios. Aquí también se introduce a Josef, quien será el encargado de vigilarla, y que desde el inicio hace denotar sus valores morales, pero a la vez su falta de pericia, al fallar en encontrar al culpable de la desaparición de un pastel y provocar un incendio.

- Cuadro 4.2.1

Sub.	2.1	
Fot.	 <p><i>Un gran plano general muestra el baile de los bomberos.</i></p> <p>218</p>	 <p><i>Los bomberos deciden crear un concurso de belleza.</i></p> <p>219</p>
Dur.	<p>Toma: 22</p> <p>Minuto: 9:05</p> <p>Duración: 0:07</p>	<p>Toma: 23</p> <p>Minuto: 9:12</p> <p>Duración: 0:43</p>

²¹⁸ Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!".

²¹⁹ Ibid.



Acc.	En una breve secuencia aparecen el antiguo jefe y Josef. Posteriormente se abre un plano general de la fiesta donde se observa a todos los asistentes bailar y divertirse.	Los bomberos miran una revista y acuerdan encomendar un comité que seleccioné a ocho chicas para un concurso de belleza.
------	--	--

A lo largo de esta primera escena se muestra un plano general del evento. Se va al antiguo jefe así como a algunas personas jóvenes que bailan y disfrutan del evento. A la par, el cuerpo de bomberos designa a un pequeño comité de fiestas, para seleccionar a ocho chicas jóvenes para que participen en un concurso de belleza.

Las pretensiones iniciales que se podrían haber formado sobre el baile de los bomberos, se contrastan en la medida en que optan por realizar este concurso sin motivo aparente.

Mientras esto sucede, Josef aparece como protagonista en un plano secuencia, se percata que más premios desaparecieron y le reclama a su esposa, a quien había dejado encargada.

- Cuadro 4.2.2

Sub.	2.2	
Fot.	<p>220</p>  <p><i>El comité del concurso busca a chicas en el baile.</i></p>	 <p><i>Josef se percata que su esposa robó un queso de cabeza.</i></p> <p>221</p>
Dur.	<p>Toma: 50</p> <p>Minuto: 18:00</p> <p>Duración: 4:45</p>	<p>Toma: 56</p> <p>Minuto: 25:52</p> <p>Duración: 1:26</p>

²²⁰ Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!".

²²¹ Ibid.

Acc.	Los miembros del comité observan a las chicas del baile en búsqueda de posibles candidatas. El padre de una de ellas presiona al comité para que su hija sea seleccionada.	Josef sé percata que hay dos adolescentes debajo de la mesa. Sin embargo, al agacharse sólo encuentra el bolso de su esposa, lo abre y descubre que se había robado un queso de cabeza, a lo que ella le reclama.
------	--	---

El comité de fiestas se toma ciertas licencias al realizar la selección de candidatas, acosan a algunas chicas y aceptan el soborno de un padre por incluir a su hija en la lista.

Entre tanto, Josef ve confrontados sus ideales en dos ocasiones. Primero, al dejar que dos jóvenes se besen debajo de la mesa sin hacer nada al respecto. Segundo, cuando descubre que más premios han desaparecido y en búsqueda de respuestas se percata que su esposa robo un queso de cabeza (o queso de puerco). Ante lo cual ella le recrimina al contestar: *“Todo el mundo roba aquí y tú sólo miras. Eres un estúpido honrado”*.

- Cuadro 4.3.1

Sub.	3.1	
Fot.	<p>222</p>  <p><i>El grupo de bomberos espera a que lleguen las chicas.</i></p>	<p>223</p>  <p><i>Las chicas se forman mientras escuchan a un bombero.</i></p>
Dur.	<p>Toma: 67</p> <p>Minuto: 28:55</p>	<p>Toma: 73</p> <p>Minuto: 34:39</p>

²²² Forman, Miloš. *“¡Al Fuego Bomberos!”*.

²²³ Ibid.

	Duración: 1:33	Duración: 1:49
Acc.	Los bomberos esperan en un cuarto que las chicas seleccionadas lleguen, para iniciar la audición del certamen. No obstante, la madre de una de ellas entra para verificar que el evento no tenga otras pretensiones.	Los bomberos se deshacen de la madre, al mandarla a bailar con un compañero. Después, explican que la intención del concurso es que una chica entregue el regalo, pero antes de proseguir vuelven a ser interrumpidos.

La primera parte del arco abre después de que las candidatas al concurso de belleza fueran seleccionadas; del total llegan siete y toman a otra de entre el público. Ya con todas reunidas, se expone el objetivo del certamen: escoger a una ganadora, la cual entregará el hacha al antiguo jefe. No obstante, la supuesta justificación se pone en duda, ya que los bomberos insisten en sacar del salón a una madre, quien se ha metido para verificar las buenas intenciones de los hombres.

En un plano secuencia, uno de los miembros más viejos es forzado a sacar a bailar a la madre. A la par, en un plano americano (3.1.2), el grupo de chicas muestra una expresión uniforme que cambia a medida en el bombero les da indicaciones.

- Cuadro 4.3.2

Sub.	3.2	
Fot.	 <p><i>Una chica posa en traje de baño frente a los presentes.</i></p> <p>224</p>	 <p><i>Las chicas son puestas a marchar en círculos.</i></p> <p>225</p>

²²⁴ Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!".

²²⁵ Ibid.

Dur.	Toma: 76 Minuto: 38:32 Duración: 2:18	Toma: 77 Minuto: 39:38 Duración: 2:05
Acc.	La última seleccionada llega a la audición, y señala que fue a ponerse su traje de baño, ante lo cual, los bomberos dejan que se desvista y pose para ellos.	Las ocho chicas se forman y marchan en círculos junto a dos miembros del comité. Mientras, el resto de los bomberos aplaude y les manda besos.

La segunda parte del arco abre con un plano general del grupo de chicas y un bombero, quien es interrumpido por la llegada de la última chica (3.2.1). Ésta se disculpa por llegar tarde y explica que había ido a cambiarse para el concurso. En un plano entero, empieza a desvestirse para revelar su traje de baño, ante lo cual el jefe de bomberos se exalta y le pide que se detenga. No obstante, después de discutir con los miembros del comité, el jefe accede y le pide continuar, además de que, para beneplácito de los bomberos, haga diferentes poses.



A lo largo de esta secuencia, se observan diversos planos medios del ahora sonriente grupo de bomberos, mientras observan a la chica y se cuestionan porque no le pidieron lo mismo al resto.

El encuadre de la chica se abre, retoma el plano entero al inicio del subcapítulo, y muestra una comparación de poses entre la chica en bañador, con otra. En cuanto terminan, las mandan con el resto de la fila (sin pedirle que se ponga el vestido), y en un plano secuencia, dos miembros del comité las ponen a marchar en círculos. A la par, los bomberos gritan y mandan besos, hasta que alguien toca la puerta, por lo que les piden que se vuelvan a formar, mientras la chica del bañador se pone su vestido.

La tensión disminuye cuando ven que se trata del viejo bombero que regresaba del baile, ganándose la risa de las chicas y el reclamo de sus compañeros.

- Cuadro 4.4

Sub.	4.1	4.2
------	-----	-----

<p>Fot.</p>	 <p><i>Un bombero presenta la corona como premio para cualquiera de las asistentes que sea subida.</i></p> <p>226</p>	 <p><i>Una señora mayor es coronada como reina del baile.</i></p> <p>227</p>
<p>Dur.</p>	<p>Toma: 95 Minuto: 47:01 Duración: 2:00</p>	<p>Toma: 100 Minuto: 47:46 Duración: 1:41</p>
<p>Acc.</p>	<p>Los bomberos piden a las chicas de la audición que pasen al estrado. Sin embargo, ellas se ponen nerviosas e incómodas. Por lo mismo se rehúsan y escapan, lo que provoca caos en el salón.</p>	<p>Entre el alboroto, los bomberos buscan a las verdaderas candidatas, mientras los asistentes empiezan a tomar a cualquier mujer para subirla al estrado y que sea nombrada reina. Al final, el público corona a una señora de edad avanzada.</p>

En contraparte a la secuencia anterior, en ésta demuestra las consecuencias de los actos realizados por los bomberos en la audición. En un gran plano general se observa el salón con todos los asistentes, pero a medida que se cierra suben al estrado dos bomberos y llaman a las chicas. No obstante, ellas se niegan, hasta que a una la lleva su padre.

A medida que el resto de chicas se niega a participar, la secuencia se intensifica y explota cuando una de las candidatas se queda parada a mitad del pasillo, debido a una pausa musical, escapa y desata el caos. Mientras los hombres buscan a cualquier chica para subirla como candidata, las verdaderas seleccionadas huyen al baño mientras los bomberos las persiguen.



²²⁶ Forman, Miloš. “¡Al Fuego Bomberos!”.

²²⁷ Ibid.

El caos provocado e incentivado por los bomberos, da como resultado una secuencia absurda en la que múltiples chicas y mujeres son cargadas al estrado, mientras que la banda toca. Finalmente, en un plano general, el público aplaude a una señora de edad avanzada, que fue coronada como reina del baile.

El capítulo cierra con la señal de alarma debido a un incendio cercano, lo que causa el alivio de los bomberos. Pero también muestra, la falta de control y autoridad que tienen sobre los asistentes.

- Cuadro 4.5

Sub.	5.1	5.2
Fot.	<p>228</p>  <p><i>Un gran plano general muestra el incendio.</i></p>	<p>229</p>  <p><i>A Havelka se le impide ver el incendio mientras recita una plegaria.</i></p>
Dur.	<p>Toma: 105</p> <p>Minuto: 48:38</p> <p>Duración: 0:06</p>	<p>Toma: 120</p> <p>Minuto: 54:00</p> <p>Duración: 0:25</p>
Acc.	<p>Se produce un incendio en la casa del viejo Havelka, por lo cual bomberos y asistentes salen de la fiesta para auxiliar en el siniestro.</p>	<p>Havelka observa cómo se quema su casa, una persona le ofrece un trago. Ante la situación, el hombre se voltea y reza el <i>Padre Nuestro</i>.</p>

²²⁸ Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!".



²²⁹ Ibid.

El capítulo abre con un gran plano general de la casa quemándose, y cambia a planos generales del camión de bomberos (incapaz de salir de la nieve), así como de los asistentes que salen de prisa con rumbo al siniestro.

La falta de respuesta por parte de las autoridades, hace que algunos civiles ayuden al anciano a sacar los muebles de su casa. Los bomberos llegan, sacan al hombre del lugar y combaten el incendio. Pero ante la respuesta tardía y la falta de herramientas el siniestro consume la casa ante la vista de los asistentes.

La decepción de Havelka al ser sacado contra su voluntad, y ser expuesto como si se tratase de otro objeto, lo pone triste. En un primer plano (5.2), reza frente a la situación que vive.

- Cuadro 4.6

Sub.	6.1	6.2
Fot.	 <p><i>Un plano detalle expone como todos los regalos fueron robados.</i> 230</p>	 <p><i>Josef es descubierto tratando de regresar el queso de cabeza.</i> 231</p>
Dur.	Toma: 136 Minuto: 1:00:02 Duración: 0:20	Toma: 139 Minuto: 1:00:42 Duración: 0:43
Acc.	Al percatarse que la mayoría de los premios han sido robados, los bomberos deciden apagar las luces con la esperanza de que los asistentes	El resto de regalos son robados, por lo que, los bomberos vuelven a apagar las luces tras regañar al público. Pero, cuando la prenden,

²³⁰ Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!".

²³¹ Ibid.

	los devuelvan. Sin embargo, esta acción logra exactamente lo contrario.	Josef es descubierto con el queso de puerco, y se desmaya de la impresión.
--	---	--

La parte final del filme inicia su arco con un plano entero de varios bomberos agotados por el incendio. Entre tanto, en el gran salón aparecen + el primero de una charola en la que la gente ha puesto los boletos de la tómbola como donación a Havelka, y el segundo de la mesa de regalos, ahora casi vacía.



Los bomberos regresan al salón y fastidiados por la situación piden a los ladrones devolver lo robado mientras las luces se apagan en forma precipitada. Un gran plano general muestra el caos en medio de la oscuridad.

Cuando son prendidas, el plano detalle expone la mesa ahora vacía (6.1). La situación encoleriza a los bomberos, quienes a lo largo de un breve sintagma alternado regañan a los asistentes, exigen la devolución de los objetos, y que obedezcan sus órdenes mientras apagan la luz.

En un plano medio, Josef trata de devolver el queso de cabeza (que su esposa había robado), antes de que prendan las luces. Sin embargo, lo descubren, avienta el regalo pero se desmaya por la impresión, quedando como único culpable.

- Cuadro 4.7

Sub.	7.1	7.2
------	-----	-----

Fot.	 <p data-bbox="329 514 837 569"><i>El grupo de bomberos se percata que todo el mundo abandono el salón.</i></p> <p data-bbox="329 590 362 611">232</p>	 <p data-bbox="914 514 1422 569"><i>Un plano detalle muestra como el regalo del jefe fue robado.</i></p> <p data-bbox="914 590 946 611">233</p>
Dur.	<p data-bbox="329 653 467 674">Toma: 148</p> <p data-bbox="329 705 537 726">Minuto: 1:06:18</p> <p data-bbox="329 758 521 779">Duración: 0:43</p>	<p data-bbox="919 653 1057 674">Toma: 153</p> <p data-bbox="919 705 1127 726">Minuto: 1:08:12</p> <p data-bbox="919 758 1110 779">Duración: 0:29</p>
Acc.	<p data-bbox="329 821 886 1066">Los bomberos discuten acerca de quién se ha robado los premios y las razones por las que serán culpados por ello. Tras hablar y pelear, se dan cuenta que todo el mundo se ha ido por lo que salen al salón.</p>	<p data-bbox="919 821 1479 1066">Después de percatarse que el antiguo jefe es la última persona que queda, los bomberos salen en grupo para entregar el regalo. El jefe les agradece el detalle y después de dar el discurso abre el maletín ahora vacío.</p>

El filme cierra con un sintagma alternativo que inicia cuando el grupo de bomberos carga a Josef al cuarto. A partir de ahí, varios empiezan a discutir si su acción fue positiva o negativa porque ahora todo el mundo creerá que ellos robaron los regalos.

Ante los cuestionamientos y los planes por buscar a los verdaderos culpables, el jefe de bomberos expone que todos los asistentes habían comprado boletos, por lo que los ladrones también habían contribuido de forma monetaria con lo que se llevaron.

La discusión se extiende por varios minutos, hasta que uno de los miembros del comité se percata de que los invitados ya se habían ido. En un plano general aparece el salón vacío, excepto por el antiguo jefe de bomberos.

²³² Forman, Miloš. "¡Al Fuego Bomberos!".

²³³ Ibid.

El plano se mantiene mientras el grupo corre por el hacha y regresan en forma apresurada. En un sintagma alternativo, los jefes conversan, el primero justifica la tardanza por el incendio y afirma:

“Le entrego el regalo que merece”.

El antiguo jefe les agradece por sus años de trabajo y señala que para él es un orgullo recibir tan gran honor al final de su vida. En plano detalle se muestra el maletín ahora vacío, seguido de un primerísimo primer plano de su rostro decepcionado y molesto.

Finalmente, en un plano secuencia, aparecen los restos de la casa del viejo Havelka, quien, como una sátira, sale de los escombros para acostarse en su cama ahora en medio de la nieve junto con algunos muebles.

3.1.4.3 Análisis interpretativo

Ya analizada la obra, me centro en dos puntos relevantes, que concluyen con el clímax del capítulo 6: la moral y la complicidad.

A lo largo del capítulo I, se presenta el eje detonante de la trama: celebrar y reconocer al jefe de bomberos retirado, no como una conmemoración, sino porque le ha sido detectado un cáncer, lo cual ni el médico, ni el cuerpo de bomberos se atreve a decirle.

El mismo eje, presenta un primer momento de complicidad entre los bomberos. Si bien, al ser miembros del mismo grupo de rescate, comparten una serie de valores e ideales también tienen diferencias al tomar decisiones. No obstante, se muestra cierta complicidad (justificada), cuando acuerdan no compartir la información sobre el cáncer que padece su antiguo jefe, pues no quieren afectarlo.

En contraparte, el segundo momento de complicidad se observa al inicio del capítulo II, cuando deciden realizar un concurso de belleza, dejan de lado sus valores morales, y ponen como pretexto la entrega del regalo. Del mismo modo, en el capítulo VII, confabulan al ayudar a Josef y buscar a los demás culpables, pero fracasan por la falta de acuerdos, discutiendo si su accionar fue bueno o malo. Aunque el mejor ejemplo de complicidad se observa a lo largo del capítulo III.

Para comprender la conspiración ideológica por parte de los bomberos, es pertinente señalar un aspecto estético que ayuda a resaltar las intenciones del grupo. A lo largo de los cuadros 4.3.1 y 4.3.2, el capítulo se divide en un sintagma alternativo que bien podría pasar por alternante debido a las posiciones de poder en el que se encuentran ambos grupos.

Por un lado, aparece un plano con los bomberos agrupados frente a la mesa, que ocupa la mitad del cuarto, y denota una clara posición de poder. En contraparte, las chicas son amontonadas en la esquina de la habitación, y quedan supeditadas a las órdenes de los bomberos.

A lo largo de esta secuencia, existen dos momentos de complicidad por parte del grupo. El primero al deshacerse de la madre de Hanna, quien es llevada a bailar con el bombero más viejo, por órdenes del comité.

Si bien, el grupo no tenía planificado nada, confabulan con el objetivo de no perder el control total de la habitación. Así como sus posibles intenciones para realizar acciones “poco éticas”, sin que fueran señalados por otra figura moral o de poder.

Estas “posibles intenciones” se reflejan en el segundo acto, a raíz de la llegada de la octava seleccionada. Como se ve en el cuadro 4.3.2, la chica justifica su tardanza porque había ido por su bañador, y procede a desvestirse frente a los presentes, lo cual sorprende a todos, y provoca que el jefe le pide se detenga de inmediato.

El jefe, como máxima figura de autoridad, duda y pregunta si alguien más se había enterado de lo que la chica estaba haciendo. Ante las respuestas negativas, y poder tener un acto de placer visual²³⁴, le permite continuar, junto con el resto de bomberos, quienes bloquean la puerta para evitar que sus actos sean descubiertos.

La complicidad del grupo deriva en la cosificación de la chica, porque no sólo la observan sino que también le piden posar. Lo que momentos después solicitan al resto de chicas, que son integradas a la misma fila y puestas a marchar para el placer de los bomberos.

²³⁴ Mulvey, Laura. “Pleasure in looking/Fascination with the Human Form”, en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. (Madison: Yale University, 2015) pp. 10,11

La cosificación de las chicas (en general), es un elemento presente desde que se plantea la idea de realizar un concurso de belleza. Sin embargo, es hasta este capítulo cuando vemos la total complicidad total de los bomberos para incentivar y promover estas acciones. Los actos generan un pensamiento ideológico, mediante el cual los bomberos dentro de su figura de autoridad, abusan de sus poderes al seleccionar chicas y utilizarlas en una audición privada. Ello deriva en una doble moralidad de este grupo de poder, que aprueba que se cometan estas actividades siempre y cuando no se revelen al resto de los asistentes, para no perder ni su poder, ni la supuesta autoridad moral que ejercen.

Respecto a este último punto, encontramos el segundo discurso ideológico del filme: la moralidad, reflejada tanto en las acciones ya mencionadas, como en la subtrama centrada en Josef y la mesa de regalos.

Previo a exponer este punto, es importante recordar el planteamiento de Van Dijk respecto a las ideologías y el discurso que ya vimos en *Trenes rigurosamente vigilados*. El autor señala que, si bien las ideologías en múltiples casos son la base argumentativa del discurso de las masas o los grupos, éstas no siempre son compartidas por la totalidad de sus miembros, así como tampoco llegan a ser conocidas o compartidas por los mismos.²³⁵

Comprendido esto, Josef cobra un valor especial a lo largo del filme, pues es el único bombero (junto con Vaclav) que no está totalmente integrado con el grupo, por el contrario permanece ajeno a las acciones de éste hasta el incendio del capítulo V.

Josef representa el ideal moral del cuerpo de bomberos, es quien interviene en el cuidado de los premios de la tómbola, y desde el inicio busca a posibles culpables del robo. A pesar de esto, también comete algunos actos fuera de lo que se podría definir como “moralmente correcto”. En el segundo capítulo, al percatarse que hay dos adolescentes bajo la mesa de regalos y no intervenir, sino hasta que el hombre sale. Luego, cuando descubre que su esposa había sido quien robó el queso de cabeza (4.2.2), y en lugar de actuar y devolver el premio, deja que ella lo detenga, y le recrimine por su falta de pericia para notar que todo el mundo roba, menos él.

²³⁵ Van Dijk, Teun. “Ideología y análisis del discurso”. pp. 13-14.

No obstante, Josef mantiene un estándar sobre el ideal moral que el cuerpo de bomberos debería seguir, hecho que se refuerza con la conclusión del capítulo VI. Tras el robo de los premios, y la colera de los bomberos, Josef es el único que trata de devolver lo robado. Y este acto, a pesar de incriminarlo y por ende al resto de bomberos (cuestión que debaten momentos después), da una percepción de que “sus acciones son honradas”, a pesar de que otros consideren que fueron “estúpidas porque mancillan la imagen el cuerpo de bomberos”.

El debate del último capítulo demuestra que si bien el colectivo tenía un concepto ideológico sobre la moral, no todos los bomberos compartían el mismo marco de interpretación. Algunos que veían el honor y la retribución de los valores personales como lo moralmente correcto. En contraparte con quienes consideraban que su imagen era más importante que el honor individual, sin importar que esto los lleve a cometer un crimen o (en este caso) dejar que otros lo cometan.

Si bien, no se pueden considerar los conceptos ideológicos de la moral o la complicidad como los detonantes en los que se centra la obra, sí son dos factores vitales que nos ayudan a comprender y fundamentar el discurso del filme. Ambos aportan una perspectiva del discurso doble moralista de los bomberos, y permiten entender cómo su confabulación hace que su supuesta autoridad se convierta en un abuso de poder. Lo que a la postre deriva en que pierdan el control y respeto de los asistentes.

La moralidad se puede asociar como un elemento derivado de la complicidad. Si bien Josef representa el concepto más puro de la autoridad, como la figura que decide hacer lo correcto sin importar las consecuencias (que en principio parece un acto noble), termina por afectar la imagen de los bomberos, y al final que la colera del grupo parezca un acto hipócrita porque el actuar de los bomberos no corresponde con el discurso que predicán.

En conclusión, podemos afirmar que, así como este filme marca el final de los trabajos de Forman en Checoslovaquia, también demuestra una evolución técnica en sus obras. Esto debido a que toma distancia de producciones previas como *Concurso*, *Pedro el negro* y *Los amores de una rubia*, al dejar de lado el enfoque en la juventud checoslovaca y sus inquietudes, para tomar como centro a un grupo de hombres mayores y su conflicto con el poder. Donde si bien los jóvenes cumplen un papel importante, en realidad aparecen sólo como detonante del conflicto principal.

El filme también demuestra su alejamiento del falso realismo documentalista, por la formación de un tono más cómico y relajado que ayuda a la trama. A pesar de lo anterior, la admitida comparación entre el grupo de bomberos, y los líderes del KSČ²³⁶, así como la satirización de la sociedad checoslovaca, y los preceptos morales que el partido ejercía, provocaron que en 1969 el filme fuera baneado en el país hasta 1989. Aunque no por eso dejó de ganar reconocimiento a nivel mundial, ni perdió su valor como una de las mejores mofas al partido, y a sus fallidos intentos por controlar la explosión cultural de los sesenta, previos a la Primavera de Praga.

3.2 Los filmes como ejemplificación del movimiento. Su importancia para entender el rompimiento con el realismo socialista

El extenso análisis realizado a los cuatro películas, nos ha permitido entender parte de los aspectos; géneros; técnicas y modelos artísticos; así como la evolución del cine a lo largo del lustro que duró la Nueva Ola checoslovaca. En suma, este también permitió entender los diversos mensajes o críticas, que buscaron reflejar la realidad checoslovaca, tanto al gobierno, la sociedad, las normas de la época o el pasado reciente del país.

Visto y comprendido todo este contenido, cerraré el capítulo con una pequeña justificación y razones por las cuales se han analizado estas cuatro películas. Así como su importancia para la presente tesis, y el movimiento artístico.

Al igual que la división filmica por capítulos, la selección de estas películas no fue hecha al azar o por mero capricho. Sino que, debido a la diversidad de géneros que convergen en estos cuatro casos, cada una funge un papel importante al momento de representar la pluralidad de estilos realizados en el movimiento. Aunque estas no sean las máximas representantes del movimiento, logran dar una idea general de los múltiples despliegues cinematográficos de la época.

Visto de forma cronológica, los primeros ejemplos en romper con el realismo socialista fueron paradójicamente las obras del realismo, representadas en este caso por *El sol en la red* y *¡Al fuego bomberos! (Hoří, má panenko)*.

²³⁶ Ebiri, Bilge. Milos Forman Remembers *The Fireman's Ball*, Sabotaging communists. *Vulture* (2008). https://www.vulture.com/2008/12/milos_forman.html (Consultado el 12 de octubre de 2022)

El primer filme cuenta con una importancia múltiple, pues se trata de la única representante de las no tan extensas producciones eslovacas. Así como de la producción que dio inicio a la Nueva Ola checoslovaca, al mostrar una obra distanciada de los paradigmas impuestos por el realismo socialista.

Esto, como ya se vio dentro del análisis textual, se refleja en el argumento central, enfocado en las juventudes y sus tribulaciones frente a la responsabilidad y la madurez. Fayolo y Bela representan las problemáticas juveniles de la época al buscar un significado en sus vidas, y a lo largo de este proceso sufren, tanto por tomar caminos contrarios para asumir sus responsabilidades, como por aprender que sus conclusiones no tienen que ser necesariamente alegres.

Esto a su vez, muestra un argumento realista pero también poético, el filme se distancia del cine de las masas y el mito de los grandes héroes históricos. Lo sustituye por un enfoque en la vida y problemas de personas comunes y corrientes, lo cual se complementa con un toque poético, tanto en la idea del “diario vivir”, como de las resoluciones finales.

Aunado a esto, el filme también se distancia a nivel técnico del realismo socialista, tanto en la puesta en escena y sus secuencias, como en el uso de herramientas novedosas para narrar la historia. Si bien, dentro de esto último no hay un distanciamiento tan relevante como en otras producciones, sí muestra una mezcla entre un realismo que aboga por reflejar al pueblo checoslovaco, con una narrativa y estética poética que lo dotó de una valoración más artística que industrial.

En contraparte, *¡Al fuego bomberos! (Hoří, má panenka)* no cuenta con una puesta en escena que abogue por lo poético y lo artístico. Por el contrario, buscó crear una historia sencilla y cómica. Que detrás de su sencillez oculta un mensaje crítico y profundo, mezclado con una historia sin complejidad narrativa.

Estas características, sumadas a otras cuestiones, vuelven al filme uno de los máximos representantes tanto del (falso) realismo documentalista que se instauró como vanguardia y escuela del movimiento, gracias a los esfuerzos de Miloš Forman como de sus compañeros. Además de poder ser un claro ejemplo de cómo a diferencia de las imposiciones ideológicas

del realismo socialista, esta corriente optó por formar modelos basados en historias con relatos sencillos, pero a la vez profundos, que identifiquen al espectador con su realidad.

A pesar de esto, *¡Al fuego bomberos!* es quizá la película que menos se asemeja a los otros trabajos de Forman. Pues contrario a sus producciones anteriores, el filme no se enfoca en la juventud, ni en el diario vivir, sino más bien en un conflicto de poderes entre generaciones, así como en la doble moral de los grupos en el poder. Quienes además de acusar a los demás por actos que ellos mismos cometen, o permiten, no son capaces de controlar a la multitud, lo que a la postre genera un vacío de poder y una ausencia de autoridad moral.

No obstante, la carencia del enfoque en las juventudes, no aleja a esta obra del esquema argumental de Forman. El cual se basaba en mostrar historias hasta sencillas, pero no por eso simples. Que cuentan con pocos escenarios, pero se complementan con varios personajes principales, o secundarios, quienes en realidad llevan el ritmo de la obra. Esto se refleja con un conflicto desencadenante al inicio, el cual se desarrolla a medida en que el filme avanza, y concluye con una resolución casi nunca positiva, sino más bien irónica.

Para abreviar, ambos ejemplos cobran relevancia como representantes del realismo en la Nueva Ola por dos razones. La primera, es mostrar el esquema técnico y artístico que se formó en Checoslovaquia con respecto al realismo documentalista, el cual (como se mencionó en el segundo capítulo) posee características que asemejan más a la escuela documentalista inglesa, que a la influencia del realismo socialista. Pero que se complementan con la herencia checoslovaca (previa a 1938), que abogó por recurrir a la comedia como un alivio a la pesadez de los problemas cotidianos o la tragedia.

La segunda razón es por señalar la importancia de ambos directores para el movimiento, dado a que los dos fungieron como pioneros y formadores del mismo. Aunque en este caso destaca más la importancia de Forman tanto por la creación de su propia escuela, como por su importancia como máximo representante de la Ola. Lo cual, a pesar de deberse principalmente a sus trabajos en occidente, no deja de lado su peso como formador y líder de la *Nova Vlná*.

En contraparte al realismo, los otros dos objetos de estudio sirvieron para ejemplificar la otra rama artística de la Nueva Ola checoslovaca: experimentación y fantasía.

Si bien, *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostre sledované vlaky*) o *Las margaritas* (Sedmikrásky), no engloban la totalidad de temas o artes abordados por otros directores que se atrevieron a hondar en este terreno. Sí son buenos ejemplos del estilo que se gestó en el país. En este caso y a diferencia de los ejemplos anteriores, basta mencionar que debido a la naturaleza más experimental y atrevida de las obras, estas cuentan con un distanciamiento notorio con el realismo socialista, a pesar de no contar con una categorización específica, razón por la cual se utilizaron dos ejemplos bastante diferentes.

En el primer caso, además de referirnos a una de las dos ganadoras del Óscar a “mejor película de habla no inglesa”, junto con *La tienda de la calle mayor*, es un excelente ejemplo de las adaptaciones literarias que se realizaron durante el movimiento, lo cual también resalta por tratarse de una obra de otro estandarte artístico (literario) de la época, como lo fue Bohumil Hrabal.

La película (al igual que el libro) muestra la apertura a nuevos temas que a lo largo de los cincuenta se habían visto como tabús para la cultura, como lo son la sexualidad, el deseo o las juventudes, proyectados a través del argumento principal.

El uso estos temas de forma tan explícita fue novedad para la época. Tanto por el atrevimiento, como por el mensaje doble moralista de las autoridades (similar a Forman), sumado a la satirización de la ocupación alemana, y sus oficiales, crearon un entorno cómico, pero a su vez humano. Se ve a profundidad los sentimientos e inquietudes de los protagonistas, en lugar de ser parte de un colectivo en medio del conflicto (como solía hacerse en las películas alusivas a la Segunda Guerra Mundial).

Este filme, permite entender las diferencias entre las adaptaciones literarias realizadas bajo la métrica del realismo socialista, usualmente enfocadas en héroes históricos o mitos, al enfoque por utilizar obras de la nueva generación de escritores que surgió en el país, y que similar a los cineastas, también optaron por hablar sobre las problemáticas de la sociedad checoslovaca, o bien abordar temas más sensibles, personales o satíricos, que además de todo aludieran a la herencia cultural checoslovaca, como en este caso lo fue con el absurdo.

Finalmente, con *Las margaritas* (Sedmikrásky) se buscó ejemplificar la parte más experimental y fantasiosa del movimiento. Aunque, también se quiso denotar la

particularidad específica de la que goza esta película, debido a su crítica feminista contra la cosificación de la mujer.

Las margaritas es un excelente ejemplo de la métrica fantasiosa del movimiento, debido a su argumento y situaciones surrealistas. Lo cual, se complementa con un trabajo técnico igual de experimental, que goza de una gran mezcla de colores, puestas en escena e inclusive un rompimiento a la cuarta pared.

Estos elementos, además del uso de argumentos atrevidos que a diferencia de otros ejemplos fueron en suma explícitos, lograron que rápidamente alcanzara un estatus de “cine de culto”, pues su experimentación además de abandonar por completo las métricas del realismo socialista la convierten en una obra única en su clase. Aunque por lo mismo repudiada por los sectores partidistas que la tacharon de inmoral y la censuraron al igual que a su directora.

A manera de abreviar lo ya expuesto, los cuatro filmes fungen como ejemplificaciones de las temáticas, elementos o estilos vistos a lo largo de la Nueva Ola checoslovaca, pero también como muestras de como a su manera los filmes rompieron con el realismo socialista y se distanciaron tanto de las métricas partidistas, como de la influencia soviética. Lo cual, también se refleja en las consecuencias que tanto las obras como los directores sufrieron, siendo en muchos casos censurados o obligados a exiliarse.

Aunado a esto, el análisis también ayudó a diseccionar el estilo artístico, y argumental de los filmes. Lo que sostiene la hipótesis general de que la Ola, fue pionera en romper con de la influencia soviética a través de la cultura.

Por supuesto, y en búsqueda de no caer en una falacia, todo lo afirmado parte a raíz del abordaje y la interpretación de los filmes. La intención de esta tesis es poder encontrar una correlación entre el cine y la sociedad, por lo cual a lo largo de este capítulo se ha hecho uso de diversas herramientas interdisciplinarias para analizar el cine. Pues como lo señala Bazin en el segundo de sus *tres paradigmas*²³⁷, esto permite una mayor interpretación, y entendimiento al fenómeno cinematográfico de la realidad que vive e interpreta. Algo que sería imposible de sustentar con un análisis meramente centrado en los aspectos técnicos.

²³⁷ Casetti, Francesco. “Las teorías cinematográficas en la posguerra: tres paradigmas, tres generaciones” en *Teorías del cine*, (Madrid: Catedra). pp. 23-25

A pesar de esto, éste análisis demuestra el rompimiento con el realismo socialista, pero no da respuesta a la correlación entre la Nueva Ola checoslovaca y la Primavera de Praga. Por lo que, el siguiente capítulo busca responder a éste cuestionamiento. Así como poder analizar a detalle la consistencia del movimiento de 1968, los factores políticos, sociales y culturales que le dieron forma, las consecuencias que devinieron, y la importancia en la relación entre la cultura y la política.

4. LA NUEVA OLA Y EL '68 ¿UN ANTECEDENTE CULTURAL?

4.1 Checoslovaquia rumbo a 1968

A lo largo de esta investigación, hemos observado la evolución de la cinematografía checoslovaca, su influencia, modificación, imposición ideológica y creativa, así como sus principales creadores e impulsores. De igual forma, se ha expuesto la historia del país, de la independencia de dos naciones bajo el yugo austrohúngaro a una república unificada, así como su transición al sistema comunista a partir de 1945, y como generó un lento proceso estabilizador a raíz de la imposición estalinista.

Todo este contexto cimentó un antecedente para comprender todos los factores previos al surgimiento de la “Nueva Ola checoslovaca”, así como al movimiento político conocido como “la Primavera de Praga”, y en forma más específica, entender las diferentes influencias políticas y culturales que ayudaron a formarlos.

El tercer capítulo buscó aportar a este argumento, al revisar cuatro filmes representativos del movimiento, con el objetivo de demostrar que las ideas y creaciones del mismo se habían separado de la influencia cultural soviética, que hasta el momento había permeado en el país, generando un estilo propio y único, que impactó a la industria cinematográfica, a nivel nacional e internacional.

No obstante, el análisis realizado en el capítulo anterior no responde en forma satisfactoria a la pregunta planteada al inicio de la investigación ¿Fue la Nueva Ola una influencia para la Primavera de Praga? Y en caso de no serlo ¿Qué factores y elementos intervinieron para que esta revolución política surgiera?

Por tal razón, a lo largo de este último capítulo se analizan los antecedentes políticos y sociales (culturales), que dieron paso al surgimiento de dicho movimiento. Las consecuencias que surgieron a raíz de la intervención del Pacto de Varsovia y, finalmente, el papel del cine como un elemento cultural previo a la Primavera de Praga.

4.1.1 Antecedentes políticos

4.1.1.1 El lento proceso de la desestalinización

Como se vio en el segundo capítulo, la transformación ideológica que sufrió Checoslovaquia a finales de la primera mitad del siglo XX e inicios de la segunda, trajo consigo un régimen autoritario encabezado por Klement Gottwald y el KSČ, que para 1948 había logrado hacerse del poder absoluto en Checoslovaquia, a pesar de la baja popularidad que tenían y de los esfuerzos de otros políticos como Edvard Beneš o Jan Masaryk por contrarrestar el influyentísimo soviético.²³⁸

El golpe de Estado denominado “febrero victorioso” modificó las políticas nacionales, así como la perspectiva que se tenía del país a nivel internacional. Aunque desde el final de la guerra Checoslovaquia había estado supeditada a la agenda política de Moscú (como el rechazo al Plan Marshall en 1947), no fue sino hasta 1948 cuando, con el control absoluto del gobierno, se instauró de lleno una política comunista, ligada a las decisiones de Stalin.

A lo largo del siguiente lustro, el KSČ con Gottwald a la cabeza, instauró un sistema de control similar al de Stalin, basado en purgas contra cualquier disidente, que culpables o no, eran encarcelados, exiliados, enviados a campos de trabajos forzados y, en peores casos, condenados a muerte²³⁹. De igual forma, las nuevas políticas también expulsaron del país a diversos grupos étnicos, los que, debido a su relevancia en las guerras pasadas, se veían como disidentes y un peligro para la “estabilidad política” de la nación.

Para 1953, el sistema comunista se había instaurado de lleno tanto en el gobierno como en la sociedad checoslovaca. No obstante, la muerte de Stalin, a la que siguió la de Gottwald, abrió un nuevo panorama para algunos países del bloque Este, que hasta entonces habían permanecido bajo un férreo control del dictador soviético. Por ejemplo, el denominado “octubre polaco”; la fallida “revolución húngara”; o el propio “discurso secreto” pronunciado por Nikita Khrushchev, todos ocurridos en 1956.

²³⁸ Kalkusová, Tereza. “Febrero Victorioso, un capítulo sombrío de la historia checoslovaca”. *Radio Prague International*, Praga, 24 de febrero de 2018. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/febrero-victorioso-un-capitulo-sombrio-de-la-historia-chechoslovaca-8167989> Consultado el 4 de enero de 2023.

²³⁹ Konewka, Daniel. “Hace 65 años murió Gottwald, el primer presidente de la era comunista checa”. *Radio Prague International*, Praga 14 de marzo de 2018. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/hace-65-anos-murio-gottwald-el-primero-presidente-de-la-era-comunista-checa-8166301> Consultado el 4 de enero de 2023.

A diferencia de estos ejemplos, Checoslovaquia vivió un proceso diferente. Si bien, la muerte de Gottwald representó una oportunidad por alejarse de las políticas estalinistas, el nuevo presidente Antonín Zápotocký distaba mucho de representar un cambio, pues había sido participe en las persecuciones políticas y la instauración del nuevo régimen.

Con Zápotocký en el poder, el descongelamiento estalinista se retrasó casi una década. A pesar de su muerte ocurrida en 1957, las políticas férreas y la persecución política contra disidentes y nacionalistas (sobre todo eslovacos), se mantuvieron hasta inicios de los sesenta.

Sin embargo, como se expuso en el segundo capítulo, Zápotocký no fue la única persona en el cargo, su presidencia estaba emparejada con Antonín Novotný, líder del partido, quien tenía mejor reputación en la Unión Soviética, por lo que se le permitió unificar el cargo de presidente con el de primer ministro, obteniendo el poder absoluto del país, tras la muerte de Zápotocký.²⁴⁰

Si bien Novotný también fue partidario del régimen de Gottwald y de las políticas estalinistas, su llegada al poder representó el final de las medidas más duras, y apegadas a las decisiones de Moscú. Aunque se trató de un lento proceso, que también inició con una purga selectiva contra rivales políticos, Novotný emprendió la transición política y social de Checoslovaquia a lo largo de los sesenta.²⁴¹

4.1.1.2 Novotný y Dubček

Con el KSČ en manos de Novotný se abrió un lento proceso de transición, que, al igual que sus predecesores, estableció mediante persecuciones políticas y represión contra algunos sectores específicos de la población. Con estos actos y ante la falta de otra figura de contrapeso en el poder, el nuevo gobierno mantuvo una estabilidad política durante sus primeros años.

No obstante, el régimen no careció de problemas. Para 1960 Checoslovaquia afrontaba una crisis económica, debido al fracaso de las políticas comunistas de desarrollo en los sectores

²⁴⁰ Bradley, John, Z.A.B. Zeman, Milan Hauner. "Czechoslovakia (1918-92)". *Britannica*. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/Czechoslovak-history/The-Prague-Spring-of-1968> Consultado el 5 de enero de 2023.

²⁴¹ Manethová, Eva. "Los cinco presidentes comunistas de Checoslovaquia". *Radio Prague International*, Praga, 12 de abril de 2003. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/los-cinco-presidentes-comunistas-de-chechoslovaquia-8072778> Consultado el 5 de enero de 2023.

industriales y agrícolas (tema que Uher criticó en su película). Porque en lugar de beneficiar la producción en el campo, tuvieron un resultado contraproducente que no se veía desde antes de la guerra.²⁴²

En un inicio, el gobierno de Novotný se rehusó a modificar sus políticas. Sin embargo, la creciente crisis, sumada a las presiones de algunos sectores de la población, obligaron al KSČ a planificar con ayuda del sector intelectual una nueva reforma. Durante dos años se discutió el plan, hasta que en 1964 publicaron una nueva reforma basada en el control de los precios del mercado, que buscó reactivar el mercado nacional. La idea principal era modificar algunos principios económicos del modelo socialista (de influencia soviética), al subsidiar distintos precios de los productos del mercado, pero sin dejar de lado el control central de la economía.²⁴³

Pero esta modificación de precios no consideraba otros costos como la producción o distribución, por tal razón el nuevo modelo económico fracasó, y para 1966 se volvió a reformar.²⁴⁴

La creciente crisis económica y la falta de respuestas que pudieran solucionar este problema, se sumaron a otras cuestiones como la represión contra los eslovacos y la poca popularidad del régimen de Novotný. De manera que para 1967, el líder checoslovaco y su grupo de poder, se vieron superados por nuevos opositores dentro del partido, como líderes que pudieran llevar a cabo la encomienda, quienes exigían un cambio en las políticas nacionales.

La oposición principal se conformó por un grupo reformista, de mayoría eslovaca. Con Alexander Dubček como la figura principal, junto con otros políticos como Gustáv Husák; Ota Šik; o Vasil' Bil'ak; por mencionar algunos²⁴⁵. A pesar de sus diferencias, lograron que el partido tuviera nuevas elecciones a finales de 1967, en las que Dubček y su grupo ganaron.

²⁴² Bradley, John, Z.A.B. Zeman, Milan Hauner. "Czechoslovakia (1918-92)". *Britannica*. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/Czechoslovak-history/The-Prague-Spring-of-1968> Consultado el 5 de enero de 2023.

²⁴³ Nikodym, Tomáš. "The failure of the Šik's reform in Czechoslovakia in the 1960s". *Central European Papers*. Silesian University in Opava, 2013. pp. 41-45

²⁴⁴ *Ibid.* p. 46

²⁴⁵ Paul, David. "The Repluralization of Czechoslovak politics in the 1960s", en *Slavic review*. Vol. 33. No. #4. (1974). pp. 726-727

Los cambios políticos venían precedidos de una serie de movimientos culturales, en su mayoría literarios, pero también del gremio teatrero y cineasta. Estos personajes exigían una mayor libertad ideológica, mientras cuestionaban la disociación del KSČ con la realidad del país. Aunado a ello, otros grupos sociales como el movimiento 1, se sumaron a las protestas contra el control gubernamental.

En busca de dar solución a los reclamos sociales y responder la amplia crisis económica, el gobierno de Dubček optó por darle un nuevo rostro y significado al partido. A través de una serie de reformas progresistas que se alejaban de la alineación ideológica del Pacto de Varsovia, por una alternativa más occidental o bien, similar a la “tercera vía” de Yugoslavia.

Las reformas incluían una mayor autonomía en los centros de trabajo, al igual que el derecho de huelga y la existencia de sindicatos. En cuanto a lo social, otorgaban mayor libertad de expresión, al quitar la censura, permitir la coexistencia de otros partidos, la libertad de creencia y el derecho a salir del país.²⁴⁶

No obstante, la respuesta de Dubček a la crisis económica del país y la modernización de las políticas partidistas no fueron del agrado de todos. El ala más conservadora del partido (y sector más allegado a Novotný), veía con recelo las reformas, que, a su entendimiento, ponían en peligro el control absoluto del KSČ en el país. Junto a ellos, el Pacto de Varsovia temía que la liberación social de Checoslovaquia pudiera transmitirse a otras naciones del bloque. Por lo que desde Moscú se gestaron amenazas contra el gobierno de Dubček, así como la posibilidad de intervenir si los nuevos líderes no frenaban sus políticas.

4.1.2 Factores culturales

4.1.2.1 La libertad creativa

La revolución política de 1968 no surgió únicamente por el cambio de gobierno y sus políticas reformistas, también contó con una fuerte influencia social, en la que destacaron los sectores culturales.

²⁴⁶ Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”, en *Nuestro Tiempo*. No. #699. (2018). Disponible en: <https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/praga-1968-busca-libertad> Consultado el 8 de enero de 2023.

Como ya se mencionó, la década del sesenta representó una época de esplendor cultural para Checoslovaquia. El descongelamiento estalinista no sólo afectó a los altos mandos del país, y su forma de hacer política, sino que también marcó el fin del realismo socialista, el cual por más de una década había sido el parámetro y modelo a seguir para todas las artes.

La primera muestra del descongelamiento estalinista en el arte, surgió en 1958 gracias a la obra de teatro *Laterna Magika*, de Alfréd Radok y Josef Svoboda. La puesta en escena mostraba un experimento innovador, que hacía uso de múltiples artes para nutrir al teatro, pues concebía un escenario que mezclaba actores mudos y bailarines, con proyecciones cinematográficas y grabaciones.²⁴⁷

El rápido éxito de esta obra y su reconocimiento internacional, marcó el inicio de una revolución cultural en el país, al alejarse de los parámetros estéticos impuestos por la influencia cultural soviética, y optar por experimentar junto con otras artes, lo que siguieron otros artistas nacionales. Aunado a esto, Radok demostró su creatividad artística a lo largo de los sesenta, incursionando incluso en el cine. Aunque sus mayores éxitos se mantuvieron siempre en el teatro.

A este artista le siguieron otros autores que se atrevieron a romper con los parámetros culturales socialistas. En específico, una nueva camada de escritores destacó por su atrevimiento e innovación. Eran críticos al sistema, y tocaban temas sensibles o prohibidos para algunos grupos de poder, complementados por una enorme creatividad en sus historias.

Ya desde finales del siglo XIX e inicios del XX, la tradición literaria checoslovaca, sobre todo del lado checo, había tenido autores destacados como Franz Kafka, Jaroslav Hašek, Vladislav Vančura o Karel Čapek. Pero el periodo entreguerras, así como el régimen comunista y su imposición del realismo socialista, cortaron el crecimiento y desarrollo de nuevas generaciones de escritores destacados, hasta finales de los cincuenta.

El primer escritor que sobresalió por sus obras fue Josef Škvorecký en 1958, con su novela debut: *The Cowards (Zbabělci)*. En ella mezclaba su fascinación por la música jazz con los

²⁴⁷ Monge, Gustavo. "Laterna Magika de Praga cumple 60 años fiel a sus valores de vanguardia". *La Vanguardia*, Madrid, 18 de diciembre de 2018. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20181218/453639006955/laterna-magika-de-praga-cumple-60-anos-fiel-a-sus-valores-de-vanguardia.html> Consultado el 20 de enero de 2023.

dilemas de la juventud y lo que se volvería un tema recurrente para otros escritores contemporáneos: la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, a diferencia del gran éxito que tuvo Radok en el aquel año, la obra de Škvorecký fue rápidamente censurada por los altos mandos, al ser considerada propaganda con principios yugoslavos y judíos.²⁴⁸

A pesar de esto, el autor siguió escribiendo a lo largo de la siguiente década, principalmente ensayos, así como cuentos y novelas cortas, de la cual destaca *Bassaxofon* de 1967, basada en sus experiencias como saxofonista durante la guerra.

Aunque su papel como escritor de los sesenta, esté opacado por otras grandes figuras de época, su importancia como pionero de la nueva generación, así como su crítica al gobierno checoslovaco, ya fuera dentro del país o en el exilio, lo volvieron una figura de peso para el movimiento.

Junto a Škvorecký, otro escritor que inició sus pasos durante esta década y alcanzó el éxito en el extranjero, fue Milan Kundera. Desde los cincuenta, el joven autor se había mostrado crítico frente al gobierno, lo que le costó ser expulsado del partido comunista y posteriormente restituido. Su participación en la literatura checoslovaca inicio un poco tarde para la época, aunque no por eso con menor valor. Basada en sus rencillas con el partido en los cincuenta, publicó *La Broma (Žert)*, en 1967²⁴⁹; experiencia de la que su compañero Jan Trefulka también publicó un libro en 1962 titulado *Happiness rained on them (Pršelo jim štěstí)*.

Kundera no gozó de un éxito relevante durante el inicio de los sesenta, por el contrario, sus conflictos con el KSČ en la década anterior, así como en su activa participación tanto en el congreso de escritores como en la Primavera de Praga, lo obligaron a refugiarse en Francia. En este país donde se vio su mayor despliegue artístico, con obras como *El libro de la risa y el olvido*, o *La insoportable levedad del ser*. No obstante, su valor como uno de los principales actores en los movimientos de 1967 y 1968, así como su despliegue artístico en las décadas

²⁴⁸ The Telegraph. "Josef Skvorecky". *The Telegraph*, UK, 4 de enero de 2012. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20180413110858/https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/books-obituaries/8992944/Josef-Skvorecky.html> Consultado el 20 de enero de 2023.

²⁴⁹ Infobae. "Milan Kundera: 90 años del gran escritor que no necesita Premio Nobel", *Infobae*, Buenos Aires, 4 de abril de 2019. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/04/04/milan-kundera-90-anos-del-gran-escriptor-que-no-necesita-premio-nobel/> Consultado el 21 de enero de 2023.

subsecuentes, lo posicionan como una de las figuras más prominentes de la nueva camada de escritores.

En contraparte a estos escritores, hubo otros autores checoslovacos que tuvieron una obra más prominente a lo largo de los sesenta, destacan dos. El primero es Václav Havel, quien además de su importancia tanto en la Primavera de Praga, como en la revolución de terciopelo en 1989, gozó de una fructífera carrera como novelista poético a lo largo de la década.²⁵⁰

De estos años, destacan las obras: *La fiesta (Zahradní slavnost)* de 1963, y *El memorándum (Výrozumění)* de 1965. Además de algunos ensayos publicados en 1968 como parte de su activismo, así como en favor a las reformas de Dubček.

El segundo escritor destacado, mencionado en capítulos anteriores, es Bohumil Hrabal. El autor debutó en 1963 con el libro de cuentos *Las perlas en el fondo (Perlička na dně)*, donde mostró sus dotes de imaginación y creatividad, así como sus influencias del absurdo contrastadas frente a la realidad de los sectores marginados. A esta obra le siguió *Clases de baile para adultos (Pábilité)* en 1964, y un año después, la que sería su obra más reconocida (tanto en la literatura como en el cine) *Trenes rigurosamente vigilados (Ostře sledované vlaky)*.²⁵¹

Hrbal publicó más libros hasta 1966, e incursionó en otras artes como el cine, donde sus obras tuvieron una enorme importancia. No obstante, y al igual que en los casos anteriores, el autor se vio mermado por los eventos del '68, por lo que dejó de publicar hasta mediados de los setenta.

La década también vio el surgimiento de otros escritores predominantes como Ludvík Vaculík; Josef Topol; Vladimír Páral o Arnošt Lustig, quienes destacaron por el impacto e importancia de sus obras, al igual que por su prestigio en el activismo cultural.

²⁵⁰ Naughton, James. "Czech literature since 1918", en *Traveller's literary companion to Eastern and Central Europe*. University of Oxford. (2001). Disponible en: <https://czech.mml.ox.ac.uk/czech-literature-1918> Consultado el 23 de enero de 2023.

²⁵¹ Bertazza, Juan. "Bohumil Hrabal, la perla más valiosa de la literatura checa". *Radio Prague International*, Praga, 14 de octubre de 2020. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/libros-checos-que-deberias-leer-8683023/16> Consultado el 23 de enero de 2023.

Junto a estas artes y sus exponentes, el cine pasó por su época de mayor esplendor. El movimiento inició en 1963 con Štephan Uher y su película *El sol en las redes*, una adaptación de la obra homónima del poeta Alfonz Bednár, culminando en 1970 con una generación de directores formados en la FAMU y ya sin las influencias soviéticas, revolucionaron la forma de ver y entender el cine checoslovaco.

Como ya se expuso, y para no alargar este apartado, el cine cobró una importancia relevante para el expresionismo y la libertad creativa tanto en las artes como en la cultura de esos años. Directores como Forman, Chytilová, Passer o Jasný, usaron su creatividad y experimentación para modificar el modelo cinematográfico de Checoslovaquia y alejarse de los parámetros soviéticos.

Junto a estos directores, que por su creatividad y originalidad revolucionaron el cine, están otros como Němec, Juráček, Menzel, Jireš, Kadar o Klos, quienes lograron darle otro rostro a la cinematografía, a través de las adaptaciones literarias. Todo sirvió, además de impulsar al séptimo arte, para que la literatura checoslovaca tanto contemporánea como del pasado²⁵², tuviera una mayor proyección.

Por último, otro arte que también vio una época de esplendor fue la fotografía. Destaca la enorme labor de Josef Koudelka²⁵³, quien además de su trabajo como fotógrafo teatral en la década, tuvo una labor vital durante la Primavera de Praga. Ello, lo llevó a ser reconocido como uno de los mejores fotógrafos del siglo.

No obstante, ninguna otra rama artística resaltó tanto como el teatro, el cine y la literatura, que, gracias a su impacto cultural en la década, abrieron una nueva brecha en la que se cuestionaron las imposiciones del socialismo, tanto en los aspectos sociales, como en la supuesta libertad de expresión que existía. De esta brecha, el sector literario fue el más reactivo, pues en busca de mayor libertad impulsaron un congreso en 1967, que sirvió como un último contrapeso social contra Novotný.

²⁵² Hames, Peter. "Culture and society" en *The Czechoslovak New Wave*. (Los Ángeles: University of California, 1985). pp. 29-31.

²⁵³ Palapa, Fabiola. "Retrospectiva de Koudelka sobre sus pasiones y obsesiones de 40 años. *La Jornada*, Ciudad de México, 4 de julio de 2003. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2003/07/04/05an1cul.php?printver=1&fly=> Consultado el 24 de enero de 2023.

4.1.2.2 El congreso de escritores de 1967

Aunque la década del sesenta representó una apertura cultural a nuevas creaciones e innovaciones en el arte. La supuesta libertad creativa de la que gozaron muchos artistas a finales de los cincuenta y sesenta, no estaba exenta del control ideológico del KSČ, así como al riesgo a ser censurados por el gobierno de Novotný, si éste consideraba que la obra representaba una amenaza para los intereses del partido y la nación.

De todos los gremios artísticos, el que más destacó por su crítica al sistema fue el literario. Ya sea por obras como *La Broma*, donde Kundera se mofaba de las situaciones que dieron paso a su expulsión del partido en los cincuenta, como por sus alianzas con otros sectores intelectuales como científicos o periodistas, quienes también criticaron el modelo partidista que fracasó en sus políticas internas y cooptó la libertad de expresión.

El descontento generalizado del sector más intelectual de Checoslovaquia se reflejó en junio de 1967, en el IV Congreso de la Unión de Escritores Checoslovacos. En él, múltiples autores encabezados por Milan Kundera, Arnošt Lustig, Ivan Klíma y Ludvík Vaculík (por mencionar algunos), se dieron cita para realizar una serie de críticas en contra del ya decadente gobierno de Novotný.

De las múltiples ponencias expuestas en aquel congreso, dos destacaron por sus mensajes claros en contra de la represión ideológica del KSČ. El primero fue de Kundera, quien señaló la importancia que la prosperidad cultural de aquellos años le había otorgado a los checos. Algo que, según sus palabras, no sé había visto desde 1948, y que debía continuar, a pesar de los círculos partidistas que exigían disminuir la libertad ideológica de la época²⁵⁴. Aunado a esto, Kundera también criticó a algunos miembros del gobierno de Novotný, a quienes tildó de apáticos y vándalos por vulnerar los derechos a la libertad de expresión.

²⁵⁴ Prague writer's festival. Milan Kundera: Speech made at the Fourth Congress of the Czechoslovak writers. *Prague Winter's Festival*. Disponible en: https://www.pwf.cz/rubriky/foundation/projects/1968/milan-kundera-speech-made-at-the-fourth-congress-of-the-czechoslovak-writers_897.html Consultado el 25 de enero de 2023.

Junto a él, Lustig destacó por la crítica irónica que realizó contra el KSČ, en la que señaló, que si tanto el partido como el marxismo eran omnipotentes, la censura debería ser abolida puesto que no tendría razón de existir.²⁵⁵

Otros escritores manifestaron críticas contra el gobierno, y la falta de efectividad en sus políticas. Así como sobre la clara intención de algunos grupos de poder, por mantener un control ideológico más cercano al estalinismo, que a la revolución cultural en boga.

Las posturas contra el KSČ, así como el llamado a cambiar las formas de hacer política, provocaron una mezcla de opiniones en Checoslovaquia. El sector partidario de Novotný, tildó a la Unión de Escritores de rebeldes o disidentes del socialismo, y expulsó a algunos escritores como Klíma, Liehm y Vaculík, debido a sus críticas contra miembros del gobierno, y el pasado estalinista²⁵⁶. En contraparte, diversos sectores apoyaron lo dicho en el congreso, entre ellos, la oposición encabezada por Dubček y los miembros del partido eslovaco, así como un amplio sector social que se identificó con el llamado a una mayor libertad de expresión, y el fin de políticas represoras.

Aunque en apariencia, el congreso de escritores podría verse como otra crítica al decadente gobierno de Novotný. La realidad es que las ponencias contra el Estado por parte de un amplio sector intelectual, así como el clamor por una mayor libertad de expresión, fueron un punto clave para la transición partidista que empezó un par de meses después del congreso, y que culminó en diciembre de 1967, con Dubček como nuevo secretario general del partido²⁵⁷, dando inicio a la llamada Primavera de Praga.

Se debe resaltar que ya desde 1948 había disidentes que se oponían al KSČ o a sus políticas, pero ningún grupo opositor se expresaba de forma tan directa contra el partido, ni contra la represión ideológica de las políticas socialistas. Por lo mismo, el impacto de estas declaraciones, contagió a la población, pues no se trataba de opositores partidistas o presiones

²⁵⁵ Richter, Jan. "Prague Spring of 1968: a time of expectations". *Radio Prague International*, Praga, 20 de agosto de 2007. Disponible en: <https://english.radio.cz/prague-spring-1968-a-time-expectations-8604893> Consultado el 27 de enero de 2023.

²⁵⁶ López, Salvador. "Primavera de 1968, el triunfo provisional de una esperanza", en *La destrucción de la esperanza. Manuel Sacristán y la Primavera de Praga: Lecciones de una derrota*. (Madrid: Akal, 2010). pp. 54-55

²⁵⁷ Ibid p. 55

extranjeras, sino de un gremio de civiles checoslovacos que representaban el sentimiento que gran parte de la población compartía.

4.2 La Primavera de Praga

4.2.1 “El socialismo con rostro humano”

La “transición democrática” llegó a Checoslovaquia en 1968, precedida por una serie de movimientos políticos y sociales iniciados desde 1964. Al fracaso económico de las reformas de Novotný, se sumó la creciente presión de intelectuales y científicos. Ello se vio reflejado en el IV Congreso de la Unión de Escritores Checoslovacos de 1967, y en las protestas estudiantiles en octubre del mismo año, que fueron fuertemente reprimidas. En conjunto, el sector eslovaco del KSČ también ejerció presión contra los líderes partidistas de Praga, que durante años los habían subyugado.

Para diciembre de 1967, la insostenible situación del gobierno obligó a convocar a una reunión en el pleno del Comité Central, donde los dos frentes (conservadores y reformistas), confrontaron sus puntos y acordaron la necesidad de un cambio. No obstante, no se llegó a un consenso a pesar de que ambas partes estaban de acuerdo en el fracaso de las políticas partidistas, y en la incapacidad de Novotný para gobernar²⁵⁸. El 3 de enero de 1968, se volvió a convocar a una reunión extraordinaria en la que después de dos días de intenso debate se nombró a Alexander Dubček como nuevo Secretario General del KSČ.

Sin el apoyo del partido, Novotný se aferró al poder como presidente, hasta marzo del 68 cuando fue sustituido²⁵⁹. No obstante, sus políticas se vieron mermadas desde febrero, cuando el nuevo secretario se pronunció en contra del pasado estalinista y de sus predecesores.

El “nuevo plan de acción” se postuló en abril, con una serie de reformas financieras propuestas por el economista Ota Šik, quien, aunque crítico del gobierno anterior, fue participe del plan económico iniciado en 1964. Las nuevas políticas se basaron en la unificación del mercado con un plan central que buscaría otorgar mayor autonomía a las empresas, al limitar las regulaciones de las oficinas centrales y replantear el control a los precios del mercado, lo que dio un mayor dinamismo al valor de ciertos productos²⁶⁰. Aunado

²⁵⁸ López, Salvador. “Primavera de 1968, el triunfo provisional de una esperanza”. p. 55

²⁵⁹ Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”.

²⁶⁰ Nikodym, Tomáš. “The failure of the Šik’s reform in Czechoslovakia in the 1960s”. p. 41

a esto, las reformas también otorgaban cierta independencia a los pequeños comercios de servicios básicos y disminuía la influencia del Estado en las empresas, aunque sin perder su control.²⁶¹

A pesar de que las reformas no contemplaron otras cuestiones como modificar la propiedad privada, o las bases ideológicas del socialismo, para reactivar la economía nacional, sí tomaron algunos conceptos propios del capitalismo, así como del modelo yugoslavo.

Dubček también postuló una serie de reformas políticas y sociales, a las que denominó “*Socialismo con rostro humano*”, y cuyo propósito era eliminar los remanentes estalinistas de represión y censura contra la población civil.

Parte de estas reformas entraron en vigor desde enero, tales como la garantía a la libertad de expresión y la remoción a la censura. A estas libertades se les sumó el derecho de asociación y a la pluralidad de opiniones²⁶². También, se reconoció el derecho a huelga y la fundación de sindicatos, al igual que la libertad de creencia y a salir del país.

En el aspecto político, Dubček reformó las políticas internas del KSČ, al restablecer el voto secreto y crear un comité presidido por miembros partidistas sin cargos políticos, que estuviera por encima del secretario del partido. Además, se le dio importancia a los partidos del antiguo Frente Nacional que se habían asociado con el KSČ en 1945, con el fin de restablecer el orden en Checoslovaquia, pero que después del “golpe de Praga” quedaron en el olvido.²⁶³

Los cambios abrieron un debate, que permitió cuestionar los movimientos políticos de los cincuenta. En específico, la represión ejercida por el partido contra diversos grupos sociales o étnicos, al igual que las purgas selectivas por supuestas amenazas al socialismo.

Los cambios abruptos provocaron que la sociedad checoslovaca empezara a alzar la voz por primera vez desde la guerra. Esta libertad de expresión trajo consigo el llamado “manifiesto

²⁶¹ Nikodym, Tomáš. “The failure of the Šik’s reform in Czechoslovakia in the 1960s”. pp. 48-50

²⁶² López, Salvador. “Primavera de 1968, el triunfo provisional de una esperanza”. p. 57

²⁶³ Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”.

de las dos mil palabras”²⁶⁴. Una publicación coescrita por Ludvík Vaculík, con otros académicos e intelectuales, que había sido difundida en los periódicos, que contenía una serie de demandas que buscaban la desaparición de la censura, mayor libertad de expresión, así como el voto libre y secreto.

El impacto de esta publicación logró que más de cien mil personas firmaran el documento. Pero también a que el líder de la Unión Soviética, Leonid Brézhnev, cuestionará sus intenciones, y la falta de autoridad que el partido checoslovaco tenía sobre su población.

A Brézhnev, se sumó el sector más conservador del KSČ, que temía que las nuevas reformas incentivaran a que la sociedad checoslovaca se volcara contra el socialismo, temor que compartían el resto de los líderes del Pacto de Varsovia, al considerar que la Primavera de Praga podría contagiarse a otras sociedades socialistas.

El brillo de esperanza que significó Dubček y sus políticas de “socialismo con rostro humano”, duraron apenas seis meses, hasta que los miembros del Pacto de Varsovia ocuparon el país para cortar de tajo la revolución ideológica.

4.2.2 El fin de la libertad (Ocupación y represión)

Los cambios traídos por la Primavera de Praga generaron una tensión política dentro y fuera del país. Aunque Dubček nunca puso en duda sus ideales socialistas, y en más de una ocasión refrendó su alianza con la URSS, al igual que con la COMECON y el Pacto de Varsovia, las reformas políticas y sociales, junto al poco control que ejercía en la población civil, sumadas a la apertura ideológica que abría la posibilidad de que el KSČ perdiera el control en el país, provocaron que múltiples líderes socialistas (incluido Brézhnev), cuestionaran las decisiones de Dubček, y contemplaran la posibilidad de una intervención.

La primera amenaza llegó el 23 de marzo de 1968, con una reunión en la que algunos miembros del Pacto de Varsovia condenaron las reformas checoslovacas por “*progresistas y burguesas*”²⁶⁵, y sugirieron que la URSS debía intervenir en caso de que esto siguiera. A

²⁶⁴ Kalkusová, Teresa y Jaroslav Skalický. “Las ‘dos mil palabras’ del pueblo checoslovaco”. *Radio Prague International*, Praga, 27 de junio de 2018. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/las-dos-mil-palabras-del-pueblo-checoslovaco-8157342> Consultado el 8 de febrero de 2023.

²⁶⁵ Arteaga, Víctor. “Alexánder Dubček: La primera apuesta por el rostro humano del socialismo”, en *Indisciplinas*. Vol. 6. No. #12. (2020). p. 3

partir de esa fecha, las tensiones aumentaron, hasta que, a principios de julio, cinco de los ocho países del Pacto (Hungría, Polonia, Bulgaria, URSS, y la RDA), se reunieron en Varsovia para redactar la “carta de los cinco”.²⁶⁶

El documento exigía que Checoslovaquia depusiera las reformas del “socialismo con rostro humano” y volviera al modelo soviético. En contraparte y previendo una escalada, el gobierno de Dubček abrió una serie de mesas de dialogo con la Unión Soviética, donde acordaron puntos clave en materia económica, así como en las relaciones checoslovacas con occidente.

A pesar de esto, el “grupo de los cinco” rechazó los acuerdos y exigió una intervención más fuerte. Por lo que, a principios de agosto, Dubček se reunió de forma privada con algunos líderes del Pacto, en busca de apaciguar el caos. No obstante, éstas sirvieron de poco frente a la ya tomada decisión del Kremlin por intervenir en el país.

Entre la medianoche del 20 y el 21 de agosto, más de 600 mil fuerzas del Pacto pusieron en marcha el Plan Danubio²⁶⁷, e ingresaron a través de distintos puntos fronterizos, con rumbo a Praga. A través de la radio, Dubček llamó a una resistencia pacífica, pues además de no contar con tropas suficientes, quería evitar una masacre similar a la que se vivió con la revolución húngara en 1956.

La resistencia civil improvisó barricadas, e iniciaron protestas pacíficas para detener a los tanques. A la par, diversas emisoras de radio y televisión clandestinas retransmitían el mensaje del Secretario General del KSČ, e inclusive en la capital, se creó una barricada de autobuses para impedir el paso hacia Radio Praga²⁶⁸. En el ámbito cultural, el fotógrafo Koudelka tuvo un papel vital, al registrar e la resistencia en Praga y la represión por parte de las tropas invasoras.

²⁶⁶ Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”.

²⁶⁷ Aroche, Taylin. “La primavera congelada de Praga”. *La Razón*. Barcelona, 21 de agosto de 2018. Disponible en: <https://www.larazon.es/internacional/la-primavera-congelada-de-praga-AK19573715/> Consultado el 11 de febrero de 2023.

²⁶⁸ Valverde, Freddy. “Hace 39 años se quiso poner “un rostro humano” al socialismo”. *Radio Prague International*, Praga, 21 de agosto de 2007. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/hace-39-anos-se-quiso-poner-un-rostro-humano-al-socialismo-8604865> Consultado el 11 de febrero de 2023.

A pesar de los esfuerzos, el avance de tanques fue inminente y culminó con la captura de los líderes del KSČ, quienes fueron llevados a Moscú. Aunque existió un vacío de poder durante una semana, los dirigentes de ambas naciones llegaron a un acuerdo. El 27 de agosto ya en Checoslovaquia, Dubček, en un discurso a la nación señaló que la libertad se vería limitada y se buscaría regresar a la normalidad.²⁶⁹

A lo largo de las siguientes semanas, algunos sectores sociales (sobre todo jóvenes), continuaron sus protestas, frente a la fuerte represión de las tropas del Pacto. Para 1969, la agitación civil se había agotado, y para abril de ese año, Dubček fue sustituido por Gustáv Husák como nuevo Secretario General del KSČ. Éste dio marcha atrás a las reformas del “socialismo con rostro humano”, y consolidó un régimen represivo apoyado por la URSS²⁷⁰. Entre tanto, Dubček fue nombrado como embajador ante Turquía y un año después fue expulsado del partido.

La sociedad sufrió un destino similar, a raíz de la resistencia pacífica y el desorden en las calles, la libertad fue cortada de tajo y cualquier intento de protesta (como el de Havel en 1977) era motivo de cárcel o peor.

El fin de la Primavera de Praga también terminó con el esplendor cinematográfico y literario. Como ya se mencionó, muchas de las películas realizadas durante la Nueva Ola, fueron censuradas o se prohibió su distribución en el país. Mientras que directores como Forman o Passer se autoexiliaron, a la par de otros como Chytilová, Němec o Menzel a quienes se les prohibió trabajar en la industria nacional, o bien la censura de sus obras, los obligó a abandonar el país.

Muchos escritores vivieron una situación similar, al ser expulsados del partido por su participación en el congreso de 1967, o por su actividad en las protestas del '68. Václav Havel vivió un destino peor, fue encarcelado, mientras que Kundera, Liehm, Klíma y Vaculík abandonaron el país, o tuvieron que adquirir nuevos oficios debido a la represión ideológica del gobierno de Husák.

²⁶⁹ Aroche, Taylin. “La primavera congelada de Praga”. *La Razón*.

²⁷⁰ Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”.

Después de la intervención del Pacto de Varsovia, Checoslovaquia no volvió a tener un desarrollo cultural o político, sino hasta 1989 con la llamada “revolución de terciopelo”, cuando se puso fin al régimen del KSČ.

4.2.3 La revolución de terciopelo

El abrupto final de la Primavera de Praga, llevó a que tanto Checoslovaquia como otros países socialistas, quedarán supeditados a las órdenes de Moscú por casi dos décadas más. Para 1985, el nuevo líder de la Unión Soviética, Mikhail Gorbachov, implementó una serie de reformas con el objetivo de sacar el modelo económico socialista a flote. Con un planteamiento más cercano a las ideas de Dubček que al antiguo modelo soviético, las reformas provocaron una serie de conflictos internos a lo largo del siguiente lustro.

A la inestabilidad soviética, se sumaron las revueltas sociales en Polonia lideradas por Lech Walesa, así como las protestas civiles en Alemania Oriental, que derivaron en el discurso de Günther Schabowski el 9 de noviembre de 1989 en el que de forma accidental acabó con el muro de Berlín²⁷¹, y dio paso a la caída del bloque del Este.

Checoslovaquia también vivió su propio proceso contra el socialismo. Ya desde 1977, Václav Havel había publicado una carta en la que exigía que se respetaran los derechos humanos, razón por la que fue encarcelado. Una década después, volvió a encabezar un contingente opositor al gobierno, conformado por miembros del KSČ que exigían la dimisión de Husák. El nuevo reclamo, hacía hincapié en la poca capacidad del Secretario para adaptarse a las reformas económicas de Gorbachov²⁷², así como a la realidad del país.

Tras la caída del muro de Berlín, las protestas en Checoslovaquia aumentaron. El 17 de noviembre de 1989, una semana después de los eventos en Alemania, se realizó una manifestación en la plaza Wenceslao en Praga, cuyo objetivo era conmemorar el 50 aniversario luctuoso de un estudiante checo asesinado por los nazis²⁷³. Sin embargo, lo que en principio inició como una protesta estudiantil, dio paso a una serie de protestas durante el

²⁷¹ Simpson, John. “Cómo el bloque comunista cayó en 1989 como un “castillo de naipes” (y por qué su colapso fue casi un accidente)”. *BBC News Mundo*, Londres, 30 de diciembre de 2019. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50938334> Consultado el 13 de febrero de 2023.

²⁷² Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”.

²⁷³ Casanova, Marina. “La revolución de terciopelo y el movimiento intelectual checoslovaco”, en *Espacio, tiempo y forma, Serie V, H, Contemporánea*. No. #10. (1997). p. 373

resto del año, en las que jóvenes y aquellos que habían vivido los eventos del '68, exigían un cambio inmediato de régimen.

A las manifestaciones se juntaron foros y huelgas, en las calles reapareció Alexander Dubček, quien apoyó el movimiento. Para el 10 de diciembre, y sin el sostén de la Unión Soviética, Husák se vio forzado a dimitir. En un foro cívico se instauraron nuevos líderes, Dubček fue nombrado presidente del parlamento, y tras una votación unánime el 29 de diciembre, se designó a Václav Havel como nuevo líder del país.²⁷⁴

Los movimientos políticos dieron paso a la llamada “Revolución (o divorcio) de terciopelo”. A lo largo de los siguientes años, Checoslovaquia como la gran mayoría de las repúblicas socialistas en Europa, pasó por una transición económica y democrática. Para junio de 1990 el partido independentista de Havel ganó las elecciones, y puso fin a más de 40 años de unipartidismo opresivo del KSČ.²⁷⁵

Dos años más tarde, las tensiones y diferencias ideológicas entre checos y eslovacos volvieron a ser tema de injerencia en la política. La nueva escalada de nacionalismos tanto por parte de Praga como de Bratislava llegaron a un punto sin retorno. Por lo que, el 17 de julio de 1992 a pesar de la oposición de figuras como Havel o Dubček, el parlamento eslovaco declaró su independencia y puso fin a Checoslovaquia.

Aunque este proceso cumplió con las políticas liberales que se había buscado instaurar desde 1968, también marcó el final de una república que a lo largo de su historia jamás pudo darle una participación igualitaria a sus dos naciones. Así como a un modelo económico que, debido a las tensiones políticas e influencias extranjeras, fue imposible de reformar en sus 42 años de historia.

No obstante, el movimiento llegó en un proceso tardío para el país. Ya no se contaba con un movimiento cultural como en los sesenta, ni con un consenso político que tratara de unificar a ambas partes. Por lo mismo, se puede señalar que a pesar de que la revolución de terciopelo trajo consigo los cambios que el país necesitaba, la Primavera de Praga marcó un antes y un

²⁷⁴ Ibid. p. 375

²⁷⁵ Charles River Editors. “The Demise of Czechoslovakia”, en *The dissolution of Czechoslovakia: The History of the Central European Nation from its Founding to Its Breakup*. (2019) Charles River Editors.

después en la realidad checoslovaca, que, quizás de haber funcionado, podría haber resuelto algunos de los problemas que fragmentaron el país.

4.3 ¿La Nueva Ola checoslovaca como influencia?

4.3.1 Un primer rompimiento socialista

A lo largo de la presente investigación, se estudió la evolución de Checoslovaquia, y su cine hasta 1970. Aunado a esto, se fijó como objeto de estudio a la Primavera de Praga, así como a la “*Nova Vlná*” o Nueva Ola checoslovaca. Sin embargo, y aunque se han realizado algunas conjeturas, la investigación no respondió a un cuestionamiento vital para su sustento: ¿Fue la Nueva Ola checoslovaca una influencia para la Primavera de Praga?

Si damos una respuesta corta, que ignore los contextos investigados, se tendría que decir que no. Pues ni los filmes contenían mensajes directos en contra del gobierno en turno o de la URSS, ni sus directores fungieron como cabecillas de protestas o se pronunciaron en forma directa contra el Estado, como sí sucedió con el gremio de escritores en 1967.

No obstante, la carencia de actividad política, o ausencia de mensajes contra el gobierno, salvo por algunas excepciones, no significan que la Nueva Ola tuvo un peso importante tanto para la Primavera de Praga, como para el descongelamiento estalinista a lo largo de los sesenta.

Esto debido a que, como se mencionó en el segundo capítulo, el movimiento fue pionero en el renacimiento cultural del país, al abandonar la corriente del realismo socialista, impulsada por la URSS durante el periodo estalinista, a cambio de un colectivo de estilos únicos, que incluían un nuevo enfoque de realismo, así como un impulso por la experimentación y la fantasía.

Si bien, no se puede señalar que el movimiento fue la primera influencia en romper con el realismo socialista, ya que ese papel le perteneció al teatro, y de manera más específica a Alfréd Radok y su “*Laterna Magika*” de 1958, sí podemos señalar que la Nueva Ola rompió en forma más notoria con esta corriente, y que a partir de su fundación (1963) abandonó de llenó las influencias soviéticas.

A cambio, el cine checoslovaco se nutrió de sus propios modelos, basados en retribuciones a productos nacionales, como el cine de los años 30 o a la literatura del siglo XIX e inicios del

XX. Gran parte de éstos surgieron mediante una formación académica, que, además de retomar las bases culturales checoslovacas, permitió un acercamiento a la cinematografía de occidente²⁷⁶, como el neorrealismo italiano, la escuela documental inglesa, o algunas producciones de la *Nouvelle Vague*.

Esto último fue posible gracias a los esfuerzos de personajes como Otakar Vávra o Vladislav Vančura, que como formadores del cine nacionalizado establecieron la FAMU²⁷⁷ (Escuela de Cine de Praga). Esta academia pudo formar y unir a la gran mayoría de cabecillas del movimiento, así como otorgar una independencia creativa que muchos explotaron.

La Nueva Ola también cumplió un papel vital para la cultura checoslovaca de los sesenta: la difusión. Aunque es cierto que algunos escritores como Milan Kundera, Václav Havel o Bohumil Hrabal brillaron por cuenta propia, y que en general el gremio de escritores checoslovacos siempre fue relevante. La realidad es que muchos de ellos no fueron reconocidos a nivel internacional, sino hasta después de 1968, con la fuga masiva a países del bloque occidental, o con la traducción de sus textos a idiomas como inglés, o francés.

Por el contrario, el cine checoslovaco tuvo su mayor esplendor a lo largo de la década del sesenta, y cuyo éxito se puede atribuir a dos factores:

El primero es la innovación y creación de un estilo propio. Factor que se conjuntó con la originalidad de algunos directores como Miloš Forman, Věra Chytilová, o Jan Němec, para conformar un gremio de artistas que se atrevieron a experimentar con ideas nuevas. Éstas podían reflejar la realidad de la sociedad checoslovaca, o acercarse a una apuesta surrealista, en la que los argumentos subjetivos y objetivos estaban en constante balance²⁷⁸.

El segundo (y que quizás importe más para este punto), son las adaptaciones literarias de directores como Jiří Menzel, Ján Kádár, Evald Schorm, o Jaromil Jireš, quienes encontraron en la literatura moderna, y en algunas obras del pasado, un espacio fértil para explorar, y que, gracias a los trabajos conjuntos entre ambas partes, lograron que el cine checoslovaco fuera

²⁷⁶ Hames, Peter. "Culture and society". pp. 33-34

²⁷⁷ Ibid. pp. 31-33

²⁷⁸ Frank, Allison. "The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer", en *Reframing Reality. The Aesthetics of the Surrealist Object in French and Czech cinema*. (Bristol: Intellect, 2013). p. 68

reconocido a nivel mundial. Con participaciones en festivales de prestigio como el de Cannes o Venecia, o con dos Oscar a mejor película extranjera, con filmes basados en novelas (*La tienda de la calle mayor* en 1965 y *Trenes rigurosamente vigilados* en 1967).

Dicho en otras palabras, la cinematografía ayudó a lo largo de la década para que Checoslovaquia fuera reconocida a nivel internacional por su renacer cultural. Así, tanto la industria del séptimo arte, como algunos escritores obtuvieron reconocimiento fuera del país.

Aunado a esto, el cine también ayudó a cimentar y fortalecer las bases culturales y sociales surgidas a lo largo de los sesenta, y que explotaron con la Primavera de Praga. Los filmes de este periodo pueden ser considerados como primeros ejemplos del abandono a las imposiciones soviéticas, e inclusive socialistas, al igual que rompedores de la represión ideológica. Pero también como formadores de una corriente artística propia, que, a pesar de sus limitaciones, innovó aspectos técnicos, experimentó con sus argumentos, e inclusive llegó a criticar de forma indirecta a las altas esferas del gobierno o la sociedad como en *Al fuego bomberos* o *La fiesta y sus invitados*. Algo que a la postre, otros artistas repetirían, así como algunos sectores sociales.

A pesar de todo, el fin de la Primavera de Praga también marcó el final del movimiento, y con ello de todos sus avances y aportes culturales. Sin la libertad creativa, la censura y las persecuciones estuvieron a la orden del día, y directores como Menzel o Chytilová fueron víctimas de la censura y vetados del gremio cinematográfico. Mientras que en casos más drásticos como el de Němec²⁷⁹, la persecución política los obligó a exiliarse.

A manera de conclusión y en respuesta a la pregunta realizada al principio del capítulo: es cierto que la Nueva Ola checoslovaca no se puede catalogar como una influencia directa que provocó el surgimiento de la Primavera de Praga. No obstante, sí puede considerarse como un movimiento pionero en el descongelamiento estalinista, así como un formador del renacimiento cultural en el país. Que, en conjunto con los movimientos estudiantiles y políticos nacidos en 1967, dieron paso al fin del régimen de Novotný y a la revolución política que devino con ello.

²⁷⁹ Škvorecký, Josef. "A Portrait of the Artists as Young men and women" en *All the Bright Young Men and Women. A personal history of the Czech cinema*. (Czechoslovak Republic: The Take One Film Book Series, 1971) pp. 136,137.

4.3.2 Los cambios políticos precedidos por la cultura

La investigación realizada a lo largo de este capítulo se sustenta bajo un argumento: la correlación entre la cultura y la política, y cómo es que una influenció a la otra. Pero ¿Es esta afirmación real? ¿Existe una verdadera correlación entre ambas partes? Para poder responder esta última cuestión, nos remitiremos al modelo de las superestructuras planteado por Antonio Gramsci.

El autor expone a lo largo de varios estudios, pero sobre todo en el de *Materialismo histórico*, la existencia de una serie de estructuras y superestructuras como modelos sociales. Es a partir de estos modelos que las sociedades capitalistas se organizan, y se marca una división entre los grupos de poder y los subyugados. Para él existen dos superestructuras: el Bloque histórico conformado por el Estado, en conjunto con la sociedad política, que puede cambiar de acuerdo al contexto, y la sociedad civil.²⁸⁰

Es a partir del bloque histórico que se desarrollan los grupos de poder, los modelos económicos y en muchos casos la ideología²⁸¹. Sin embargo, eso no impide que exista un pensamiento ideológico dentro de la sociedad civil, y que éste pueda influenciar a los grupos de poder. Por el contrario, ambos grupos cuentan con un sector intelectual²⁸², que sin importar la estructura económica a la que pertenezca, moldea el pensamiento de acuerdo a las necesidades de la nación.

De acuerdo con Gramsci, los modelos de pensamiento pueden ser insertados de dos maneras: La primera es de forma tradicional, en donde se agrupan los intelectuales pertenecientes al bloque histórico, quienes cuentan con formación técnica y por lo mismo no se encargan de formar nuevos bloques, sino más bien de preservar los modelos de pensamiento ya establecidos. Su función no se basa en la creación de nuevos dirigentes, sino en la permanencia de las estructuras.

²⁸⁰ Ruiz, Ángel. "El lugar de las superestructuras y los intelectuales en la filosofía de Gramsci" en *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XXVIII. (1990). pp. 67-68

²⁸¹ Giglioli, Giovanna. "Gramsci, teórico de la superestructura". *Marx desde cero*. (2014). Disponible en: <https://kmarx.wordpress.com/2014/04/28/gramsci-teorico-de-la-superestructura/> Consultado el 17 de febrero de 2023.

²⁸² Ruiz, Ángel. "El lugar de las superestructuras y los intelectuales en la filosofía de Gramsci". p. 68

Su contraparte es la forma orgánica, que, de acuerdo al autor, garantiza mayor éxito. Pues los nuevos intelectuales, quienes forman parte de la sociedad civil, moldean un cambio de valores, ideológicas o incluso de la cultura misma, las cuales, al venir del mismo seno de la población, tienen mayor posibilidad de ser aceptadas²⁸³. Si este modelo tiene éxito, surge un proceso denominado como crisis orgánica, en la que las clases subalternas rompen el vínculo con el bloque histórico. Lo que a la postre deriva en un cambio de los grupos hegemónicos y en la formación de nuevos intelectuales.

Entendido el modelo de las superestructuras, y a sabiendas de que el abordaje de Gramsci se centró en sociedades capitalistas, vistas desde una perspectiva marxista alejada de los principios formulados por Engel y Lenin²⁸⁴ ¿Qué utilidad puede tener esta teoría para la investigación? Aunque Checoslovaquia represente un objeto de estudio contrario al enfoque del autor, la crítica económica de Gramsci, al igual que su abordaje ideológico, nos permite analizar algunos movimientos que provocaron el surgimiento de la Primavera de Praga.

A modo de ejemplificar esta teoría con nuestro objeto de estudio, se tomará como punto de partida el golpe de Praga de 1948, cuando el KSČ, influenciado y apoyado por la ideología soviética, se estableció como el nuevo bloque histórico e insertó su propio modelo económico, así como sus ideales marxistas. Aunque este proceso cumplió con la injerencia de un grupo dominante (violento) que ejerció un dominio directo sobre el resto de la población, la ausencia de un proceso orgánico, así como la imposición de un modelo totalitario (estalinista) en todos los estratos sociales, creo un nuevo modelo tradicional de golpe, y se vio obligado a perpetuar un modelo de pensamiento basado en influencias externas, que en la cultura se denominó como realismo socialista.

La falta de un proceso orgánico, tuvo resultados contrarios por parte de la sociedad civil y el bloque histórico. Por un lado, el modelo económico y los ideales marxistas fueron aceptados por ambas partes. Pero del otro, la imposición represiva del estalinismo logró que desde la sociedad civil se creara un nuevo sector intelectual, cuyo modelo de pensamiento se estableció primero a través de la cultura, mediante el cine, el teatro y la literatura, y después mediante un nuevo grupo dominante. A la postre, los nuevos modelos de pensamiento

²⁸³ Giglioli, Giovanna. "Gramsci, teórico de la superestructura".

²⁸⁴ Ibid. p. 73

generaron una crisis orgánica, donde la cultura, la sociedad civil (representada por estudiantes universitarios), y un nuevo grupo dominante en la sociedad política (representado por Dubček y los eslovacos), dio fin al bloque histórico estalinista, sustituyéndolo por un nuevo modelo que fue conocido como la Primavera de Praga.

Sin tratar de dar afirmaciones sin sustento, o bien caer en una falacia *ad hominem*, al asumir que esta teoría es aplicable a todos los contextos, el modelo de Gramsci nos es útil para ejemplificar con bases políticas y filosóficas, el proceso que vivió Checoslovaquia durante los años sesenta, además de comprender el valor que tuvo la cultura como formadora del nuevo sector intelectual, para fungir como una influencia en la sociedad civil, a la que también se le sumó la sociedad política, y que culminó con la caída del bloque histórico.

A manera de conclusión, podemos afirmar que, aunque útil para comprobar el proceso ideológico de la Primavera de Praga, el mismo análisis se podría aplicar a los procesos de 1948 o 1989, porque en ambos casos el sector intelectual (la cultura) fue modificado²⁸⁵, y se creó un nuevo modelo de pensamiento. No obstante, también se puede afirmar que ninguno de los dos contó con una explosión intelectual tan grande como la del '68, pues el primero padeció la ausencia de un proceso orgánico, y el segundo, aunque formado desde un nuevo grupo intelectual, arrastró con la fuga masiva de cerebros que afectó al país dos décadas atrás.

Por lo mismo, aunque los tres modificaron la historia del país (para bien o para mal), se debe señalar que ninguno se salvó de padecer sus propias crisis. Un fenómeno que quizás pueda ser explicado por Gramsci, al exponer que los valores y la fundamentación ideológica del bloque histórico dependen de la identidad cultural y política que tengan, factores que en los tres casos llegaron a padecer de diferentes formas.

²⁸⁵ Giglioli, Giovanna. "Gramsci, teórico de la superestructura".

CONCLUSIONES

La presente investigación buscó a lo largo de poco más de dos centenares de páginas, responder un objetivo principal: la correlación entre la Nueva Ola checoslovaca y la Primavera de Praga. Mediante esta premisa, se estudió la historia de un cine innovador, atrevido y poco explorado. Así como un notable, pero corto periodo, en el que Checoslovaquia estableció una “vía alternativa” al sistema socialista, que durante décadas había imitado al modelo de la Unión Soviética.

Durante la investigación se usaron herramientas interdisciplinarias para comprobar el objeto de estudio, y se concluyó que, aunque de forma indirecta, hubo una influencia mutua entre ambos procesos.

Dicho lo anterior ¿Qué conclusión se podría sacar de esta tesis? La respuesta, al igual que los múltiples objetos de estudio, podría separarse en varias partes.

La primera conclusión, y quizás la más directa para responder a la pregunta, está centrada en la correlación de la Nueva Ola con la Primavera de Praga ¿De verdad existió una influencia entre ambas partes? Como se explicó al final del cuarto capítulo, no hay forma de comprobar que el cine tuvo un impacto directo en la política. Pero sí se puede establecer que la Nova Vlná fue un precedente cultural, que rompió con el influyentísimo soviético, y que, de forma más precisa, marcó el inicio del descongelamiento estalinista en el país. Corriente que desde 1945 había seguido el modelo político e ideológico de la URSS, y cuya alternativa durante casi dos décadas fue la represión o la muerte.

Para llegar a esta conclusión, se realizaron dos investigaciones. La primera enfocada en la historiografía de Checoslovaquia, desde sus orígenes en 1918 hasta su desaparición en 1992, ésta permitió entender la historia de un país que estuvo bajo el yugo de potencias vecinas, y cómo diversos actores políticos o sociales, trataron de revertir esa situación. La segunda, se basó en una investigación de la cinematografía checoslovaca, enfocada en el cine de los sesenta, que se complementó en el tercer capítulo con una serie de análisis discursivos a cuatro películas emblema del movimiento.

Los múltiples temas vistos en ambas investigaciones, motivaron varias conclusiones:

La primera fue entender como la evolución del cine checoslovaco (desde su surgimiento) se empalmó con los procesos históricos que atravesó el país. El cine de los primeros años ayudó a cimentar mitos históricos que pudieran unificar a las dos naciones. El periodo de la guerra y posguerra provocó que la proliferación cultural se desvaneciera durante casi una década. El establecimiento del socialismo y su régimen totalitario, vino acompañado de un cine de masas y héroes imaginarios. Mientras que la revolución de los sesenta fue precedida por un cine que rompió con los esquemas impuestos, para experimentar y formar sus propias tendencias.

La segunda fue comprender los géneros, influencias, películas y directores que conformaron la Nueva Ola checoslovaca. Lo que permitió entender porque el cine de esta época había diferido con las producciones que lo precedían, y cómo alcanzó un éxito inmediato a nivel nacional e internacional.

Parte de esta conclusión surgió a partir de los análisis discursivos del tercer capítulo, y cuyos desgloses otorgaron un panorama general al movimiento. Ya fuera con Štefan Uher, quien dio inicio la mezcla del realismo con la poesía, así como el enfoque a la juventud checoslovaca y sus tribulaciones. Jiří Menzel, quien, a lo largo de estos años, supo adaptar de gran manera las novelas literarias, y que, en el caso analizado, dotó de humanismo al filme, al tocar temas como la sexualidad o el suicidio. Věra Chytilová que, a diferencia de otros directores, uso su ingenio para presentar un argumento existencial, cuestionando la moral y los valores de la sociedad. Y Miloš Forman, que, desprendido de sus primeros éxitos, realizó una crítica al régimen de Novotný, al que satirizó con un grupo de bomberos viejos y corruptos, incapaces de mantener el control ni ocultar su hipocresía.

Los cuatro ejemplos mostraron parte de la innovación cultural y estética que representó la Nueva Ola checoslovaca. No sólo por alejarse del realismo socialista, sino por formar una corriente nacional que optó por la retribución histórica del arte y la experimentación. A su vez, otros directores como Forman redefinieron el concepto que se tenía del realismo, al dejar de lado las falsas ideas del éxito colectivo, por una realidad más humana que mezclaba el diario vivir con la comedia.

Por supuesto, los casos de estudio no reflejan la totalidad de temas y sucesos vistos a lo largo del movimiento. Sin embargo, sí engloban algunos de los puntos centrales por los cuales está

“corriente” fue un éxito a pesar del corto tiempo en el que estuvo en boga: el realismo, las adaptaciones literarias, la comedia y la experimentación.

A manera de abreviar este punto, la conjunción de las dos investigaciones y del análisis discursivo permitió entender que el cine de la Nueva Ola checoslovaca fue pionero en el descongelamiento estalinista del país, y que, gracias al atrevimiento de sus directores, otros artistas siguieron sus pasos, lo que dio inicio a un nuevo esplendor cultural en el país. Y que a la postre, sirvió como influencia indirecta a los cambios políticos y sociales de 1968.

Ahora bien, si no existe una correlación directa entre la Nueva Ola y la Primavera de Praga ¿Por qué son relevantes los eventos de 1968 para la investigación? Ya que si no existen elementos para comprobar que el cine influyó directamente en el movimiento ¿Vale la pena hablar de la Primavera de Praga? La respuesta para ambas preguntas se puede dividir en dos.

La respuesta más básica, fue delimitar un periodo histórico al objeto de estudio. Como se expuso en la investigación, la Nueva Ola checoslovaca estuvo en boga de 1963 a 1968, y aunque durante 1969 y 1970 hubo otras obras pertenecientes al movimiento, muchas fueron grabadas en 1968 o no alcanzaron el impacto de sus predecesoras.

Esto último, da el indicio que existe con ambos movimientos. Aunque no se puede afirmar la correlación directa entre los dos, es innegable la influencia que tuvieron uno sobre el otro. Mientras el cine fungió como pionero para romper las imposiciones socialistas, la Primavera de Praga culminó el proceso que las artes habían empezado; en consecuencia, su represión también significó el final de ambos movimientos.

Por lo mismo, se buscó entender y exponer la importancia que ambos movimientos tuvieron para el país, como para ellos mismos, y aunque la presente tesis no buscó centrarse en los eventos de la Primavera de Praga, pues ya existe mucha información al respecto. Sí pretendió entender la importancia que tuvo 1968 para Checoslovaquia.

Esto, en parte como una forma de entender porque el año de 1968 fue tan tumultuoso para el mundo. Ya que, al igual que el país eslavo, México, Francia y Vietnam también padecieron sus propios eventos traumáticos, que, con justa razón, hacen que en el contexto americano se desconozca el detalle de lo sucedido en Praga.

Con respecto a este punto, la presente tesis logró un objetivo que inicialmente no estaba planteado: crear una investigación sobre el cine checoslovaco y la historia que lo rodeó.

A lo largo del proceso creativo de la presente tesis, se observó que la gran mayoría del material utilizado está escrito en otros idiomas, inglés, checo o inclusive alemán. Por lo que, además de tratarse de una tesis que quiso fundamentar su argumento a través del análisis del discurso, también busca difundir este tema en español.

Como bien lo señaló la pionera en difundir contenido académico centrado en la Nueva Ola checoslovaca en Iberoamérica, Cristina Gómez Lucas: “*apenas existen fuentes en español sobre este tema*”²⁸⁶. Por lo que, al igual que ella, este trabajo pretende ser una herramienta de difusión, para estudiar y entender uno de los cines más interesantes de la segunda mitad del siglo XX. Que, como ya vimos, debido a cuestiones como el idioma, la censura y la falta de difusión fuera de los círculos cinematográficos, pasó de largo en otras partes del mundo, como México, en donde prácticamente se desconoce, salvó por algún curso o ciclo en la Cineteca Nacional.

Por lo mismo, sólo queda decir que esta investigación no intentó “encontrar el hilo negro”, ni realizar una crítica desmedida a la influencia cultural que la Unión Soviética tuvo sobre el resto de los países socialistas en Europa, sino que pretendió ser una herramienta que pueda difundir un cine poco conocido en países hispanos y exponer el contexto político-social en el que se desarrolló.

²⁸⁶ Ferrer, Carlos. “La Nueva Ola, los directores rebeldes que renovaron el cine checo”. *Radio Prague International*, Praga, 14 de marzo de 2018. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/la-nueva-ola-los-directores-rebeldes-que-renovaron-el-cine-checo-8166352> Consultado el 23 de febrero de 2023.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Bibliografía

- Amado, Víctor. “De la soberanía limitada al retorno de Europa” en *Europa del Este: Una perspectiva histórica*. Leioa: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Amount, Jaques, y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós. (1990).
- Beltrán, Salvador. *La semiótica del color y las emociones de las artes y el diseño*. Tijuana: Escuela Superior de Artes Visuales.
- Buchar, Robert . *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. República Checa: McFarland & Company, Inc. Publishers. (2004).
- Caivano, José Luis. “Color y Semiótica: Un camino en dos direcciones”. *Cruzeiro Semiotico* 22/25. (1995).
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Catedra. 3ª ed., (2005).
- Charles River Editors. *The dissolution of Czechoslovakia: The History of the Central European Nation from its Founding to Its Breakup*. Coppel: Charles River Editors. (2019).
- Edelmayer, Friederich. “El ducado de Baviera en la red clientelar del Felipe II en el Sacro Imperio”. En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, 169-186. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. (1998).
- Frank, Allison. “The Everyday and the Hybrid Object in the Czech New Wave and Jan Švankmajer”. En *Reframing Reality. The Aesthetics of the Surrealist Object in French and Czech cinema*, Bristol: Intellect. (2013).
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Edición digital. Titivilus. (2014).
- Hames, Peter. *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edimburgo: Edinburgh University Press. (2010).
- Hames, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. Los Ángeles: University of California Press. (1985).
- Íñiguez Rueda, Lupicino. *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona. Editorial UOC. (2003)
- López García, Tania. *Narrativa del cine checoslovaco de la Nueva Ola (Nová Vlna)*. Tesis doctoral, Universidad de Burgos. (2020).

- López, Salvador. *La destrucción de la esperanza. Manuel Sacristán y la Primavera de Praga: Lecciones de una derrota*. Madrid: Akal. (2010).
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós. (2002).
- Naughton, James. “Czech literature since 1918”. En *Traveller’s literary companion to Eastern and Central Europe*. Oxford: University of Oxford. (2001). Disponible en: <https://czech.mml.ox.ac.uk/czech-literature-1918>
- Nikodym, Tomáš. *The failure of the Šik’s reform in Czechoslovakia in the 1960’s*. Praga: Silesian University in Opava. (2013).
- Olabuenaga, Teresa. *El Discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. Ciudad de México: Editorial Trillas. (1991).
- Owen, Jonathan L. *Avant Grade to New Wave Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn Books. (2011).
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Decimonovena reimpresión. Madrid: Siglo veintiuno editores. (2010).
- Skopal, Pavel. “Chapter 6. Offers Difficult to Refuse: Miloš Havel and Clientele Transactional Networks in the Protectorate of Bohemia and Moravia. En *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe*, editado por Pavel Skopal y Roel Vande Winkel, 155-157 , Brno: Palgrave Macmillan (2021).
- Suppan, Arnold. *Austrians, Czechs, and Sudeten Germans as a Community of conflict in the Twentieth Century*. 9-10. Institute fo Modern History, University of Vienna. (2006). Disponible en: <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/90505/1/wp061.pdf>
Consultado el 5 de enero de 2022.
- Škvorecký, Josef. *All the Bright Young Men and Women. A personal history of the Czech cinema*. Czechoslovak Republic: The Take One Film Book Series. (1971).
- Van Dijk, Teun. *Discurso y sociedad*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. (2008).
- Van Dijk, Teun. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa. (2003).

Hemerografía

- Alle, María Fernanda. “El Congreso de Escritores de 1934”. *La Literatura del Partido*. *El Realismo Socialista entre el arte y la política*. No. 20. (2019).
- Anzar, Jaime. “Praga, 1968. En busca de la libertad”. En *Nuestro Tiempo*. No. 715. Universidad de Navarra. (2018). Disponible en: <https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/praga-1968-busca-libertad>

- Arteaga, Víctor. “Alexander Dubček: La primer apuesta por el rostro humano del socialismo”. En *Indisciplinas*, Vol. 6. No. 12. Universidad Autónoma Latinoamericana. (2020).
- Casanova, Marina. “La revolución de terciopelo y el movimiento intelectual checoslovaco”. En *Espacio Tiempo y Forma, Serie V, H, Contemporánea*. No. 10. (1997).
- Concepción, Luis. “El análisis del discurso y su relevancia en la teoría y la práctica de la política”. En *Revista Internacional de Pensamiento Político*. México. (2009).
- Duarte, Oscar y Raley, Pablo. “Conclusiones en torno a “La Primavera de Praga”. *La revolución política y el inicio del fin de la ‘tercera vía*. (3-4). Bariloche: Universidad Nacional del Comahue. (2009).
- Fizer, John. “La “Nueva” tendencia en la literatura soviética”, en *Foro Internacional Vol. 2*, No. 1 (5). 133, El Colegio de México. (1961).
- García, Ana. “Escuelas y autores principales”. En *El Stop motion checo entre 1945-1989. La producción estatalizada en la época comunista*. (13). Universidad Politécnica Valenciana. (2015).
- Gómez, Cristina. “La Nova Vlná. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa”. En *Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid (2008).
Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/nolache.html>
- Paul, David. “The Replurization of Czechoslovak politics in the 1960s”. En *Slavic Review*, Vol. 33. No. 4. Cambridge Core. (1974).
- Ruiz, Ángel. “El lugar de las superestructuras y los intelectuales en la filosofía de Gramsci”. En *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XXVIII. Universidad de Costa Rica. (1990).
- Žantowský, Michael. “Praga y México, 1968”. En *Revista de la Universidad de México* (2018). <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/165c2d46-b848-4f0a-99e0-43d4b8c487d3/praga-y-mexico-1968> Consultado el 16 de junio de 2022.

Prensa y revistas de difusión

- Álvarez, Ramón. “El discurso secreto con el que Jrushchov acabó con el culto a Stalin”. En *La Vanguardia*. (2021).
<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/20200313/473986489983/discurso-secreto-jrushchov-acabo-culto-stalin.html>
- Amato, Alberto. “Un país hartado del comunismo y una invasión bestial con 2 mil tanques soviéticos: así terminó la heroica Primavera de Praga”. En *Infobae*. (2021).
<https://www.infobae.com/sociedad/2021/08/20/un-pais-harto-del-comunismo-y-una->

[invasion-bestial-con-2-mil-tanques-sovieticos-asi-termino-la-heroica-primavera-de-praga/](#)

- Aroche, Tavlin. “La primavera congelada de Praga”. En *La Razón*. (2018). <https://www.larazon.es/internacional/la-primavera-congelada-de-praga-AK19573715/> Consultado el 11 de febrero de 2023.
- Bertazza, Juan. “Bohumil Hrabal, la perla más valiosa de la literatura checa”. En *Radio Prague International*. (2020). <https://espanol.radio.cz/libros-checos-que-deberias-leer-8683023/16> Consultado el 23 de enero de 2023.
- Cervera, César. “La Defenestración de Praga: la matanza que se evitó con un “milagro” en forma de un montón de estiércol.“. En *ABC* (2018). https://www.abc.es/historia/abci-defenestracion-praga-matanza-evito-milagro-forma-monton-estiercol-201802182317_noticia.html Consultado el 11 de mayo de 2022.
- Ebiri, Bilge. “Milos Forman Remembers *The Fireman’s Ball*, Sabotaging communists”. En *Vulture*. (2008). https://www.vulture.com/2008/12/milos_forman.html Consultado el 12 de octubre de 2022.
- El Machete. “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934)”. En *El Machete*, No. 12. <https://elmachete.mx/index.php/2018/04/16/discurso-en-el-primer-congreso-de-escritores-sovieticos-1934/> Consultado el 26 de abril de 2022.
- Ferrer, Carlos. “La Nueva ola, los directores rebeldes que renovaron el cine checo”. En *Radio Prague International*. (2018). <https://espanol.radio.cz/la-nueva-ola-los-directores-rebeldes-que-renovaron-el-cine-checo-8166352> Consultado el 23 de febrero de 2023.
- González, Jordi. “El cine del realismo socialista. Desde la posguerra hasta la creación de la nueva ola en Polonia”. En *Revista Film Historia vol. XX*. (2010). <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2010/filmhistoria/1/ensa03.html> Consultado el 10 de octubre de 2021.
- Infobae. “Milan Kundera: 90 años del gran escritor que no necesita Premio Nobel”. En *Infobae*. (2019). <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/04/04/milan-kundera-90-anos-del-gran-escritor-que-no-necesita-premio-nobel/> Consultado el 21 de enero de 2023.
- Kalkusová, Tereza. “Febrero Victorioso, un capítulo sombrío de la historia checoslovaca”. En *Radio Prague International*. (2018). <https://espanol.radio.cz/febrero-victorioso-un-capitulo-sombrio-de-la-historia-checoslovaca-8167989> Consultado el 14 de enero de 2022.
- Kalkusová, Tereza y Jaroslav Skalický. “Las ‘dos mil palabras’ del pueblo checoslovaco”. En *Radio Prague International*. (2018). <https://espanol.radio.cz/las-dos-mil-palabras-del-pueblo-checoslovaco-8157342> Consultado el 8 de febrero de 2023.

- Konewka, Daniel. “Hace 65 años murió Gottwald, el primer presidente de la era comunista checa”. En *Radio Prague International*. (2018). <https://espanol.radio.cz/hace-65-anos-murio-gottwald-el-primer-presidente-de-la-era-comunista-checa-8166301> Consultado el 4 de enero de 2023.
- Lénart, András. “Bajo la penumbra del comunismo”. En *El soldado ruso en la despensa y la naranja amarilla agria: la sombra de la política en el cine húngaro desde la dictadura comunista hasta la llegada de la democracia (1945-1989)*. FILMHISTORIA online, Vol. XXIII. No. 1. (2013). Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/biblioteca/digital/cinema/filmhistoria/2013/1/pdf/04.pdf> Consultado el 12 de mayo de 2022.
- Manethová, Eva. “Los cinco presidentes comunistas de Checoslovaquia”. En *Radio Prague International*. (2003). <https://espanol.radio.cz/los-cinco-presidentes-comunistas-de-chechoslovaquia-8072778> Consultado el 22 de enero de 2022.
- Monge, Gustavo. “Laterna Magika de Praga cumple 60 años fiel a sus valores de vanguardia”. En *La Vanguardia* (2018). <https://www.lavanguardia.com/vida/20181218/453639006955/laterna-magika-de-praga-cumple-60-anos-fiel-a-sus-valores-de-vanguardia.html> Consultado el 20 de enero de 2023.
- Palapa, Fabiola. “Retrospectiva de Koudelka sobre sus pasiones y obsesiones de 40 años. En *La Jornada*. (2003). <https://www.jornada.com.mx/2003/07/04/05an1cul.php?printver=1&fly=> Consultado el 24 de enero de 2023.
- Procházková, Bára. “Tschechischer Film zwischen 1939 und 1945”. En *Radio Prague International*. (2005). <https://deutsch.radio.cz/tschechischer-film-zwischen-1939-und-1945-8099313> Consultado el 11 de abril de 2022.
- Richter, Jan. “Prague Spring of 1968: a time of expectations”. En *Radio Prague International*. (2007). <https://english.radio.cz/prague-spring-1968-a-time-expectations-8604893> Consultado el 27 de enero de 2023.
- Rodríguez, Emir. “¿Comienzo del Deshielo, u Otra Etapa de la congelación?: el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos”. En *Marcha Montevideo* 756. (1955). https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/50560/1/Comienzo_del_deshielo_u_otra_etapa_de_congelacion.pdf Consultado el 18 de mayo de 2022.
- Rojas, Rafael. “El Socialismo con Rostro Humano”. En *La Razón*. (2018). <https://www.razon.com.mx/columnas/el-socialismo-con-rostro-humano/> Consultado el 24 de junio de 2022.
- Santora, Marc. “Lo que nos enseñó la Primavera de Praga (y el invierno de su represión)” en *The New York Times*. (2018).

<https://www.nytimes.com/es/2018/08/23/espanol/primavera-praga-aniversario-50-urss.html> Consultado el 11 de octubre de 2021.

Simpson, John. “Cómo el bloque comunista cayó en 1989 como un “castillo de naipes” (y por qué su colapso fue casi un accidente)”. En *BBC News mundo*. (2019). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50938334> Consultado el 13 de febrero de 2023.

Terntsh, Hermann. “Kafka vuelve a Praga”. En *El País*. (1989). https://elpais.com/diario/1989/05/26/cultura/612136801_850215.html

The Telegraph. “Josef Skvorecky”. En *The Telegraph* (2012). <https://web.archive.org/web/20180413110858/https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/books-obituaries/8992944/Josef-Skvorecky.html> Consultado el 20 de enero de 2023.

Tizard, Will. “Barrandov’s reel history”. En *Variety*. (2011). <https://variety.com/2011/film/markets-festivals/barrandov-s-reel-history-1118031740/> Consultado el 20 de abril de 2022.

Valverde, Freddy. “Hace 39 años se quiso poner “un rostro humano” al socialismo”. En *Radio Prague International*. (2007). <https://espanol.radio.cz/hace-39-anos-se-quiso-poner-un-rostro-humano-al-socialismo-8604865> Consultado el 11 de febrero de 2023.

Fuentes de internet

Barrandov Studios. “History”. Barrandov Studios a.s. (2022). <https://www.barrandov.cz/en/o-nas/nase-historie/> Consultado el 11 de abril de 2022.

Bauer, Patricia. “Bohemia”. Britannica. <https://www.britannica.com/place/Czechoslovakia> Consultado el 30 de diciembre de 2021

Bradley, John, Z.A.B. Zeman, Milan Hauner. “Czechoslovakia (1918-92)”. Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Czechoslovak-history/The-Prague-Spring-of-1968> Consultado el 23 de enero de 2022.

De Moya, Manuel. “El tratado de Trianón: un trauma para Hungría”. Archivos Historia. <https://archivoshistoria.com/el-tratado-de-trianon-un-trauma-para-hungria/> Consultado el 30 de diciembre de 2021.

DEL. “Kafkiano, na”. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/kafkiano> Consultado el 24 de octubre de 2022.

DelphiPages. “Historia de Checoslovaquia – Estalinismo en Checoslovaquia”. DelphiPages. (2020). <https://delhipages.live/diverso/stalinism-in-czechoslovakia> Consultado el 14 de enero de 2022.

- FAMU. “Historie FAMU”. FAMU. <https://www.famu.cz/en/faculty/about-famu/history-famu/> Consultado el 21 de abril de 2022.
- Filmový Přehled. “Carpicious Summer”. Filmový Přehled <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/396728/rozmarne-letu> Consultado el 22 de junio de 2022.
- Filmaffinity. “Death is called Engelchen”. Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/us/film536006.html> Consultado el 1 de junio de 2022.
- Filmový Přehled. “Desire”. Filmový Přehled. Disponible en: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/396325/desire> Consultado el 20 de mayo de 2022.
- Filmový Přehled. “Girl in Blue”. Filmový Přehled. <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/395890/divka-v-modrem> Consultado el 13 de abril de 2022.
- Filmaffinity. “Loves of a Blonde”. Filmaffinity <https://www.filmaffinity.com/us/film173746.html> Consultado el 7 de junio de 2022.
- Filmový Přehled. “The Masked Lover”. Filmový Přehled. <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/395919/the-masked-lover> Consultado el 15 de abril de 2022.
- Filmový Přehled. “The Stolen Frontier”. Filmový Přehled. <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/396031/the-stolen-frontier> Consultado el 9 de mayo de 2022.
- Giglioli, Giovanna. “Gramsci teórico de la superestructura”. *Marx desde cero*. <https://kmarx.wordpress.com/2014/04/28/gramsci-teorico-de-la-superestructura/> Consultado el 17 de febrero de 2023.
- Historia del cine. “Cine soviético de los años 20: nuevo concepto del montaje”. Historia del Cine.es. <https://historiadeltcine.es/por-etapas/cine-sovietico-montaje/> Consultado el 25 de abril de 2022.
- Holocaust Sources in Context. “Theresienstadt; A Documentary Film, 1944”. Experience History: Holocaust Sources in Context. <https://perspectives.ushmm.org/item/theresienstadt-a-documentary-film-1944> Consultado el 12 de abril de 2022.
- IMDb. “Anna Proletárka”. International Movie Database. <https://www.imdb.com/title/tt0149675/> Consultado el 14 de mayo de 2022.
- IMDb. “Closely watched trains (1966)”. International Movie Database. <https://www.imdb.com/title/tt0060802/> Consultado el 10 de octubre de 2022.

- IMDb. “Daisies (1966)”. *International Movie Database*. <https://www.imdb.com/title/tt0060959/> Consultado el 15 de noviembre de 2022.
- IMDb. “Hotel Modrá hvezda (1941). *International Movie Database*. <https://www.imdb.com/title/tt0150969/> Consultado el 15 de abril de 2022.
- IMDb. “Jud Süß (1940)”. *International Movie Database*. <https://www.imdb.com/title/tt0032653/> Consultado el 12 de abril de 2022.
- IMDb. “Slnko v sieti (1963)”. *International Movie Database*. <https://www.imdb.com/title/tt0176155/> Consultado el 28 de septiembre de 2022.
- IMDb. “Takový je život 1930”. *International Movie Database*, https://www.imdb.com/title/tt0020427/?ref=tt_mv_close Consultado el 8 de abril de 2022.
- IMDb. “The Firemen’s ball (1967)”. *International Movie Database*. <https://www.imdb.com/title/tt0061781/> Consultado el 12 de septiembre de 2022.
- IMDb. “Vstanou noví bojovníci (1951)”. *International Movie Database*. <https://www.imdb.com/title/tt0176303/> Consultado el 14 de mayo de 2022.
- Kinorium. “Romance for Bugle (1966)”. Kinorium. <https://en.kinorium.com/57106/> Consultado el 17 de junio de 2022.
- MUBI. “A May Tale (1926)”. MUBI. <https://mubi.com/es/films/a-may-tale> Consultado el 8 de abril de 2022.
- MUBI. “Tonka of the Gallows (1930)”. MUBI. <https://mubi.com/es/films/tonka-of-the-gallows> Consultado el 8 de abril de 2022.
- Prague writer’s festival. “Milan Kundera: Speech made at the Fourth Congress of the Czechoslovak writers”. Prague writer’s festival. https://www.pwf.cz/rubriky/foundation/projects/1968/milan-kundera-speech-made-at-the-fourth-congress-of-the-czechoslovak-writers_897.html Consultado el 25 de enero de 2023.
- Pavan, Benoit. “Un día, un gato (Až přijde kocour), la alegoría fantástica de Vojtěch Jasný”. Festival de Cannes. <https://www.festival-cannes.com/es/74-editions/retrospective/2021/actualites/articles/un-dia-un-gato-az-prijde-kocour-la-alegoria-fantastica-de-vojtech-jasny> Consultado el 30 de mayo de 2022.

Filmografía

- Against All (Proti všem*, Otakar Vávra, 1956). <https://www.youtube.com/watch?v=T8r4ei7RWrs>
- ¡Al fuego, bomberos! (Hoří, má panenko*, Miloš Forman, 1967). <https://www.youtube.com/watch?v=b3wZwdkcER4>

Aleksandr Nevski (Serguéi Einstestein, 1938).
<https://www.youtube.com/watch?v=Gq4PaJfod4w>

Alondras en el alambre (*Skřivánci na niti*, Jiří Menzel, 1969).
<https://www.youtube.com/watch?v=U32R75GqqOI>

Ana proletaria (*Anna proletárka*, Karel Steklý, 1953).
https://www.youtube.com/watch?v=ajKP_Wl20xA

Arsenal (Aleksandr Dovjenko, 1929).

Así es la vida (*Takový je život*, Carl Junghans, 1930).

Behold Homolka (*Ecce Homo Homolka*, Jaroslav Papoušek, 1970).

Birds, Orphans and Fools (*Vtákovia, siroty a blázni*, Juraj Jakubisko, 1969).

Concurso (*Konkurs*, Miloš Forman, 1963). <https://www.youtube.com/watch?v=klSsu8IJlqs>

Contraplan (*Vstrechnij*, Ermler y Yutkevich, 1932).

Courage for every day (*Kazdy den odvahu*, Evald Schrom, 1964).

Chapaiev, el guerrillero rojo (*Chapájev*, Serguéi y Georgi Vassiliev, 1934).

Deseo (*Touha*, Vojtěch Jasný, 1958).

Diamantes de la noche (*Démanty noci*, Jan Němec, 1964).
<https://www.youtube.com/watch?v=1h6c-UZmjW8>

Distant Journey (*Daleká Cesta*, Alfréd Radok, 1949).

El judío Süß (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940).

El acorazado Potemkin (*Bronenosez Potemkin*, Serguéi Einstestein, 1925).
<https://www.youtube.com/watch?v=stQpfCE9VRQ>

El fin de San Petersburgo (*Koniets Sankt-Petersburga*, Vsévold Pudovkin, 1927).
https://www.youtube.com/watch?v=5QiO01H_wvc

El gran ciudadano (*Veliki grazdanin*, Ermelr, 1939).

El mundo donde mendigamos (*Svět kde se žebrá*, Carl Junghans, 1938).

El panadero del emperador (*Cíсарuv Pekar*, Martin Frič, 1952).

El regreso de Máximo (*Vozrashchenie Maksima*, Kozintzev y Trauberg, 1937).

El regreso del hijo prodigo (*Návrat ztraceného syna*, Evald Schrom, 1968).

El sol en las redes (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, 1963).
https://www.youtube.com/watch?v=aBhnIOD_DCY

El sueño de una noche de verano (*Sen noci svatojánské*, Jiří Trnka, 1958).

El valeroso soldado Svejk (*Dobrý voják Švejk*, Karel Steklý, 1956).

El valle de las abejas (*Údolí vcel*, Frantisek Vlácil, 1967).

Entre sábado y domingo (*Ze zobotny na nedeli*, Gustav Machatý, 1931).

Eroticon (*Erotikon*, Gustav Machatý 1929).

Éxtasis (*Ektase*, Gustav Machatý ,1933).

Girl in Blue (*Dívka v modrém*, Otakar Vávra, 1940).

Great Seclusion (*Velká Samota*, Ladislav Helge, 1959).

Hablemos de otra cosa (*O necem jiném*, Vera Chytilová, 1963).

Historia filosófica (*Filosofská historie*, Otakar Vávra, 1937).

I dutifully report (*Poslusne hlásím*, Karel Steklý, 1958).

Iluminación íntima (*Intimní Osvětlení*, Ivan Passer, 1965).
<https://www.youtube.com/watch?v=iGEdhXNKm8>

Jan Hus (Otakar Vávra, 1954). <https://www.youtube.com/watch?v=DjDyDZPVJtA>

Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955). <https://www.youtube.com/watch?v=xOpIj2BTe9E>

Jánošík (Martin Frič, 1935).

Joseph Kilian (Pavel Juraček y Jan Schmidt, 1963).
<https://www.youtube.com/watch?v=QRfpa8c28y0>

Krakatit (Otakar Vávra, 1948).

La barricada muda (*Nemá barikáda* Otakar Vávra, 1949).

La Broma (*Žert*, Jaromil Jireš, 1968). <https://www.youtube.com/watch?v=5GQPmX7NoBA>

La fiesta y los invitados (*O slavnosti a hostech*, Jan Němec, 1966).
<https://www.youtube.com/watch?v=u1jX4bYiWjw>

La frontera asaltada (*Uloupená hranice*, Jirí Weiss, 1947).

La Galgentoni (*Tonka Šibenice*, Karel Anton, 1930).

La infancia de Iván (*Ivánovo detstvo*, Andréi Tarkovski, 1962).
<https://www.youtube.com/watch?v=6Lnb1bI0VIk>

La juventud de Máximo (*Yunost Maksima*, Kozintzev y Trauberg, 1935).

La madre (*Mat'*, Vsévolod Pudovkin 1926). https://www.youtube.com/watch?v=hNBWZ1ggk_U

La muerte se llama Engelchen (Smrt si říká Engelchen, Jan Kadar y Elmar Klos, 1963).

La paloma blanca (Holubice, František Vlácil, 1960).

La tempestad (Grozá, Vladímír Petrov, 1934).

La tienda de la Calle Mayor (Obchod na korze, Jan Kadar y Elmar Klos, 1965).
<https://www.youtube.com/watch?v=P2bugOOpU6k>

La trampa del diablo (Dáblova past, František Vlácil, 1962).

Las Margaritas (Sedmikrásky, Verá Chytilová, 1966).
<https://www.youtube.com/watch?v=aF7VWEIkGBg>

Las perlas del fondo del agua (Perličky na dně, Chytilová, Jireš, Menzel, Němec, & Schorm, 1965). <https://www.youtube.com/watch?v=HyH99pEtjwE>

Las vírgenes de Kuntá Hora (Cech Panen Kutnohorských, Otakar Vávra, 1938).

Lenin en octubre (Lenin v Oktyabre, Mijaíl Romm, 1937).

Lenin en 1918 (Lenin v 1918 godu, Mijaíl Romm, 1939).

Los amores de una rubia (Lásky jedné plavovlásky, Miloš Forman, 1965).
<https://www.youtube.com/watch?v=NaBFUET16WQ>

Los frutos prohibidos del paraíso (Ovoce stromu rajských jíme, Věra Chytilová 1970).
<https://www.youtube.com/watch?v=loA2oljz3rk>

Marketa Lazarová (Frantisek Vlácil, 1967). <https://www.youtube.com/watch?v=T5Dvj06NPnU>

Máximo en Viborg (Výborgskaya storona, Kozintzev y Trauberg, 1939).

Montañas doradas (Zlatye gory, Serguei Yutkevich, 1931).

Otros combatientes se levantarán (Vstanou noví bojovníci, Jiří Weiss, 1951).

Peregrinación a la virgen (Procesí k panence, Vojtěch Jasný, 1961).

Pedro el Grande (Petr Piervyi, Vladimir Petrov, 1937, 1939).

Pedro, el negro (Černý Petr; Miloš Forman, 1964). https://www.youtube.com/watch?v=C_K-7COur2Y

Reflections (Zrcadlení, Evald Schrom, 1966).

Romance en mayo (Pohádka Máje, Karel Anton, 1926).

Romance for bugle (Romance pro kridlovku, Otakar Vávra, 1967).

Romeo, Julieta y las tinieblas (Romeo, Julie a tma, Jiří Weiss, 1959).

School for fathers (*Škola otců*, Ladislav Helge, 1957).

Sirena (*Siréna*, Karel Stleký, 1947). <https://www.youtube.com/watch?v=0JzhC6MM1A0>

Sváty Václav (Jan S. Kolar, 1929).

Tempestad sobre Asia (*Potomok Chinguis Khana*, Vsévoid Pudovkin, 1928).

The Blue Star Hotel (*Hotel Modrá Hvězda*, Martin Frič, 1941).

The Cry (*Křik*, Jaromil Jireš, 1963). <https://www.youtube.com/watch?v=cxF2f3II0Vw>

The deserter and the Nomads (*Zbebobvia a pútnici*, Juraj Jakubisko, 1968).

The last shot (*Poslední výstřel*, Jiří Weiss, 1950).

The Masked Lover (*Maskovaná Milenka*, Otakar Vávra, 1940).

The Poacher's Ward (*Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář*, Martin Frič, 1949).

Theresienstadt: ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet (Kurt Geron y Karel Pečeny, 1944).

Todos mis compatriotas (*Všichni dobří rodáci*, Vojtech Jašny, 1969).

Transport from Paradise (*Transport z ráje*, Zbynech Brynych, 1963).

Trenes rigurosamente vigilados (*Ostrě sledované vlaky*, Jiří Menzel, 1966).
<https://www.youtube.com/watch?v=EEzdQD38cYc>

Un día un gato (*Až přijde kocour*, Vojtěch Jasný, 1963).
<https://www.youtube.com/watch?v=QdIXIuLiBHM>

Un verano caprichoso (*Rozmané léto*, Jiří Menzel, 1968).
<https://www.youtube.com/watch?v=ZxZAILAyW0Y>

Valerie y su semana de maravillas (*Valerie a týden divů*, Jaromil Jireš, 1970).
<https://www.youtube.com/watch?v=ZBtFzRPOgm8>

Why? (*Proc?*, Evald Schrom, 1964).

Wolf Trap (*Vlčí jama*, Jiří Weiss, 1958).