

## LA REPRESENTACIÓN NO REALISTA DEL CUERPO EN LA NUEVA OLA CHECOSLOVACA LUEGO DE LA PRIMAVERA DE PRAGA

### THE UNREALISTIC REPRESENTATION OF THE BODY IN THE CZECHOSLOVAK NEW WAVE AFTER THE PRAGUE SPRING

ROBERTO GARCÉS MARRERO

Universidad Iberoamericana, México

<https://orcid.org/0000-0003-4925-1743>

[rgmar18777@gmail.com](mailto:rgmar18777@gmail.com)

Recepción: 26 octubre 2024

Aprobación: 24 marzo 2025

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi19.24998>

#### RESUMEN

Este artículo se dirige al análisis de las causas políticas, culturales y estéticas de la representación no realista del cuerpo en cinco películas de la Nueva Ola Checoslovaca, terminadas luego de la Primavera de Praga y la invasión de los países del Pacto de Varsovia. Estos filmes muestran de manera implícita su oposición a la intervención soviética y a la colonización cultural.

*Palabras clave:* cine checoslovaco, realismo socialista, intervención soviética, arte socialista, cuerpo, cine no realista

#### ABSTRACT

This article addresses the analysis of the political, cultural and aesthetic causes of the non-realistic representation of the body in five films of the Czechoslovak New Wave, completed after the Prague Spring and the invasion of the Warsaw Pact countries. These films implicitly show their opposition to Soviet intervention and the cultural colonization.

*Keywords:* czechoslovak cinema, socialist realism, soviet intervention, socialist art, body, non-realistic cinema

## INTRODUCCIÓN

Es notable la poca producción académica que existe en español sobre la Nueva Ola Checoslovaca. En su mayor parte, los textos que la analizan pertenecen a la denominada “literatura gris” (Laufer, 2007), como tesis de término de grado o postgrado que no obtienen el número de consultas que merecen. La producción cinematográfica de los países del otrora campo socialista se considera, en el mejor de los casos, como productos destinados a un nicho cerrado; en el peor, su consumo se cree una muestra del esnobismo de cierta élite relacionada con el cine de arte y la crítica estética. Las diferencias lingüísticas, así como los vacíos que existen en América Latina en cuanto al conocimiento de la historia, cultura y problemáticas de esa zona centroeuropea, más que el lenguaje cinematográfico que utilizan, hace que sus referencias puedan parecer lejanas o casi jeroglíficas. A esto se suma que muchas no están subtituladas en español y hay que verlas con subtítulos en otros idiomas.

Este texto se dirige a explicar cuál fue la significación sociopolítica y cultural que tuvo la Nueva Ola Checoslovaca en contraposición con el realismo socialista y la influencia colonial soviética. Para esto se analiza la representación del cuerpo en cinco películas que salieron al público luego de 1968, o sea, justo después de la invasión soviética tras la Primavera de Praga. Estas películas pudieron ver la luz porque se permitió seguir el rodaje de las que ya estuvieran comenzadas (Barthova, 2023). Tres se estrenaron en 1969: *El incinerador de cadáveres*, de Juraj Herz; *Pájaros, huérfanos y locos*, de Juraj Jakubisko y *Celebrazione nel Giardino Botanico*, de Elo Havetta. Dos más son en 1970: *Valerie y su semana de maravillas*, de Jaromil Jireš y *Fruit of Paradise*, de Věra Chytilová. Se conservan los títulos según el idioma del subtítulo en el que fueron vistas y siguiendo el criterio de Hames (2005), no se establece criterio de distinción entre directores eslovacos y checos debido a la estrecha interrelación que tenían en esta época.

Estas películas fueron seleccionadas porque utilizan un lenguaje no realista que apela a situaciones oníricas, absurdas o imposibles en espacios surreales. Se descartaron los filmes de la época que abordan de manera más realista temas históricos, bélicos o sociales. Las bases del análisis son:

1. ¿Cómo se representa el cuerpo en estas películas?;
2. ¿Cuál es el papel de la individualidad tanto física como psicológica?;
3. ¿Cómo explora la sensorialidad y la sinestesia?;
4. ¿Cuál es la temporalidad a la que apela (a un pasado histórico contemplado con nostalgia, a un presente constante o a un futuro utópico/distópico)?

La historia geopolítica y sociocultural de Europa del Este es compleja. En el caso de las actuales Chequia y Eslovaquia, su primer intento de fusión como nación autónoma fue en 1918, luego de la disolución del Imperio Austro-Húngaro, tras la Primera Guerra Mundial. Se declararían su independencia el 28 de octubre de 1918 y sería reconocida en el Tratado de Saint-Germain-en-Laye, firmado el 10 de septiembre de 1919:

La nueva República de Checoslovaquia estaba formada por los antiguos territorios del Imperio Habsburgo de Bohemia, Moravia, el sur de la Silesia, junto con Eslovaquia, que contaba con una minoría húngara, mientras que en Bohemia existía una importante minoría alemana (...). Esta situación creada artificialmente para limitar la posibilidad de un rearme de Austria era, al mismo tiempo, un cordón sanitario frente a la Rusia soviética, cuya influencia temían los países occidentales de Europa y Estados Unidos. (...) 70 por ciento de la industria del imperio quedó en Bohemia, por lo que Checoslovaquia se convirtió en la cuarta potencia industrial de Europa durante el periodo de entreguerras. (Puente, 2019, p. 113)

Una vez ocurrido el *Anschluss*, Checoslovaquia se convirtió en el próximo objetivo de anexión de la Alemania nazi, quienes se aprovecharon de los intereses de la población alemana de los Sudetes y del sentimiento anticheco de parte de la población eslovaca, quienes se sentían relegados (Puente, 2019; López, 2020). En marzo de 1939, luego de la invasión nazi, la Primera República Checoslovaca fue dividida en el Protectorado de Bohemia y Moravia, dependiente de Alemania, y el Estado Eslovaco, independiente, pero subordinado al Tercer Reich hasta el ataque a la URSS en 1941, donde un sentimiento paneslavo puso a muchos soldados eslovacos a favor de los soviéticos (Solé, 1978). Gran parte de su territorio fue dividido entre los países vecinos: Alemania, Hungría y Polonia.

En mayo de 1945, las tropas soviéticas tomaron Praga, y a partir de entonces casi todo el territorio fue recuperado, a excepción de Rutenia, que sería incorporada a la República Socialista Soviética de Ucrania, y de los Sudetes. En ese año se nacionalizó la industria fílmica checoslovaca (Fiesco, 2022). Al año siguiente se fundaría la Facultad de Cine y Televisión (FAMU) de la Academia de Artes Escénicas de Praga (Gómez, 2018; Fiesco, 2022).

El Partido Comunista de Checoslovaquia llegaría al poder en 1948 con el apoyo soviético. El país se declaró de manera oficial república socialista en 1960. En ese tiempo este país era la avanzada del campo socialista en el intercambio cultural con América Latina (Zourek, 2016). Es en este contexto en el que surge la Nueva Ola Checoslovaca.

No obstante, desde 1953, con la muerte de Stalin y la asunción al poder soviético por Nikita Jrushchov, aunado a un gran decrecimiento económico en especial en la primera mitad de la década de los sesenta (Miranda, 2022), en Checoslovaquia comenzaría un complejo proceso de recreación del socialismo, desestalinizándolo. Esto representó una fortísima lucha contra la censura:

La primera vez que pudo hablarse públicamente sobre la obra de un escritor checo, judío y de lengua alemana, fue en 1962 durante el coloquio organizado por el celebre germanista, el profesor E. Goldstücker, sobre la obra y la vida de Franz Kafka, silenciado por los comunistas en 1948, porque escribía sobre la protesta del individuo contra las oscuras manos del poder. Algunos años después, novelas como «El Hacha» de Ludvík Vaculík, «La Broma», de Milán Kundera, «Los Cobardes» de Josef Skvorecky, las obras de teatro de Václav Havel o las películas de Jirí Menzel empezaron a cuestionar el sistema. (Casanova, 2000, p. 319)

En el 4.º Congreso de la Unión de Escritores Checoslovacos, en junio de 1967, hubo mucha demanda por parte de personalidades como Milan Kundera y Václav Havel que exigían la eliminación de la censura. Esto conllevó una ola represiva y expulsiones del Partido (Miranda, 2022). Hacia fines de 1967 la posición de Antonín Novotný, el Primer Secretario del Partido Comunista de Checoslovaquia era insostenible:

A finales del año 1967 los intelectuales y estudiantes universitarios checoslovacos acometieron protestas contra la inmovilidad política e ideológica del régimen. Además, la sociedad no pudo (y tampoco quiso) perdonar a Novotný el papel activo que había desempeñado en el régimen comunista, la severidad de la censura y la reacción violenta a las manifestaciones estudiantiles de 1967. Junto con esta 'rebelión' civil, debido en parte al empeoramiento económico, se formó un grupo creciente de políticos que estaban descontentos con su propia posición dentro de la administración, y apostaron por el comunismo reformista (o "reformcomunismo", según la denominación centroeuropea): mantener los marcos fundamentales del sistema político, pero permitiendo algunos cambios indispensables. En esta reivindicación apareció un nuevo elemento que antes no había cobrado importancia en la región: los políticos deberían tener en cuenta los aspectos nacionales a la hora de tomar decisiones o determinar los derroteros ideológicos a seguir. Es decir, el comunismo debería tener tantas variantes cuantos países componían el bloque, librándose de la ideología uniformista, válida en todos los países socialistas. (Lénárt, 2020, p. 65)

En abril de 1968, el eslovaco Alexander Dubček, nuevo presidente del Partido Comunista de Checoslovaquia, propondría un Programa de Acción, en el que se proyectaba una serie de reformas sociopolíticas, económicas y culturales, cuyo objetivo era la democratización

y liberación política (Froiz, 2013; Miranda, 2022). Así se daría lugar al proceso conocido como Primavera de Praga. Dubček proponía lograr un nuevo sistema socialista, que fue llamado por Radovan Richta “socialismo con rostro humano” —*socialismus s lidskou tváří*—.

Esto fue visto con mucho recelo por los soviéticos, quienes en agosto de ese mismo año invadirían el territorio checoslovaco con otros países miembros del Pacto de Varsovia: Polonia, la República Democrática Alemana, Bulgaria y Hungría. Esta intervención militar fue denominada Operación Danubio. Varios de estos países estaban preocupados por los efectos que la liberalización checoslovaca podría tener en sus propias naciones (Martos, 2009; Lénárt, 2020; Miranda, 2022). Esta injerencia fue un claro ejemplo de la puesta en práctica de la doctrina Brézhnev, declarada un mes después, donde se planteaba la soberanía limitada de los países del campo socialista, lo cual ya había sido llevado a cabo en la revolución húngara de 1956. Así se recuperó el control de la URSS sobre Checoslovaquia y se reverterían las medidas propuestas, exceptuando la federalización del estado. Dubček fue destituido. La censura fue reintroducida. Las tropas soviéticas no dejarían completamente al país hasta 1990. Esta invasión cambiaría de manera radical la visión internacional sobre el comunismo y la vía soviética (Ferrero, 2004; Martos, 2009; Lénárt, 2020).

#### CONTEXTO CINEMATOGRAFICO MUNDIAL A FINES DE LOS SESENTA. REALISMO SOCIALISTA Y CINE SOVIÉTICO

A finales de los sesenta el cine de tendencia surrealista no era escaso, a menudo mezclado con el terror y lo fantástico. Además de la producción de Luis Buñuel y Fellini, comenzaban los primeros cortos de David Lynch, por ejemplo. La obra de Kenneth Anger comenzaba a asumir un matiz más crowleyano y mágico. Destacan películas como *Teorema* (1968) del siempre polémico Pier Paolo Pasolini y *La hora del lobo* (1968) de Ingmar Bergman. Roman Polanski, quien en 1962 había dirigido *El cuchillo en el agua*, abriendo una nueva generación y un nuevo panorama de las posibilidades para el cine polaco (Lozano, 2022), filmó en 1968, ya fuera de su país, *Rosmery's baby*. Alejandro Jodorowsky creó en ese mismo año *Fando y Lis* y en 1970, *El topo*.

El realismo socialista, por su parte, impuesto a la fuerza desde la década de 1930 en tierras soviéticas (Alle, 2019), y un poco más tarde en el territorio de sus satélites, enfatizaba una visión populista de la realidad y en la representación de una cotidianidad idealizada, donde identificaba de manera ingenua y maniquea al proletariado y el campesinado con la verdad, la justicia y el futuro. Esta concepción estética destacaba el papel instrumental del arte (De Andrade, 2010; Alle, 2019; Garcés Marrero, 2019),

considerándolo un medio de educar —pedagógica, moral e ideológicamente— a las masas.

Cualquier indicio de intelectualismo o crítica, incluso de refinamiento excesivo, era cuidadosamente eludido. El cuerpo, tal como era concebido en este estilo, se manifestaba de manera casi exclusiva como un medio de producción más, una fuente de fuerza de trabajo puesta en función de la victoria del socialismo mundial y de la defensa de la patria socialista. Tampoco era posible ninguna duda o cuestionamiento a esta concepción del futuro: el optimismo histórico era normativo (Alle, 2019; Garcés Marrero, 2019).

Así, el cuerpo se sublimaba ofreciéndose a la historia, al glorioso futuro comunista de la humanidad. Este énfasis oblativo tiene un trasfondo bastante cristiano, pero lo religioso, lo mitológico y lo folklórico era visto como *survivals*, como lastres supersticiosos que debían ser abandonados o mencionados como parte de un pasado felizmente superado. La religión y cualquier espiritualidad que concibiese una noción trascendente del mundo se consideraba burguesa e idealista, por consiguiente irreconciliable con el materialismo histórico y dialéctico de un marxismo que buscaba convertirse en una religión secular y política (Ładykowska, Teisenhoffer y Testa, 2024), aunque en Gorki, uno de los teóricos y exponentes principales de este estilo, se reivindicaba e incluso se romantizaba el papel del mito en la literatura popular (Gorki, 1968). En cualquier caso, esta mitología debía ser colectivista y ajena a la idea de la salvación individual.

Los deseos, aspiraciones o necesidades individuales debían ser dejadas de lado, en pro de la lucha contra el capitalismo, sus rasgos y sus representantes. Por tanto, el cuerpo individual, e incluso la sexualidad, debía ser controlado y vigilado. Se preconiza la austeridad con una disciplina espartana y se elude cualquier exquisitez que pudiera tacharse de burguesa. Todo esto fue la base estética de una producción cinematográfica enorme, que fue concebida como un arma de lucha ideológica de la Guerra Fría y que desarrolló sobre todo dramas históricos y películas bélicas, aunque la ciencia ficción también tuvo su pequeño espacio.

En este sentido, la película *El comunista* (1958) de Yuli Raizman es, desde el título, el ejemplo por antonomasia del realismo socialista en el cine. El héroe es un joven comunista que se sacrifica por una comunidad y que, incluso, entra en conflicto con sus deseos sexuales por no considerarlos acordes a su posición ideológica. La dimensión de este cuerpo comunista sacrificial “se surrealiza” al presentarlo como capaz de talar árboles sin descanso y sin dormir intentando salvar al pueblo de la hambruna. El héroe es quien se ofrece sin restricciones a los demás; el antihéroe es cualquiera que mantenga intactos sus deseos individuales e intente satisfacerlos, más allá de lo colectivo. La dicotomía se establece entre un individualismo desmesurado, identificado con el capitalismo, el pesimismo y la decadencia, y un humanismo igualmente exagerado, mesiánico, que se considera el rasgo principal del sujeto socialista.

No obstante, en el campo socialista también había conatos de oponerse a este realismo ramplón, jugueteando con el surrealismo, lo gótico y lo fantástico. En Polonia, por ejemplo, en esta época comenzaban los primeros cortometrajes de Andrzej Żuławski, y en 1965 se realizó *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Wojciech Has, basada en la novela gótica homónima de Jan Potocki, publicada en 1805.

En la URSS este estilo no predominó, pero se puede contar el caso de Sergei Parajanov, en especial con *El color de la granada* (1969). Un poco antes, en 1967, se filmó *El viy* de Alexander Ptushko, Georgi Kropachyov y Konstantin Yershov. En ambos casos es notable el uso de la literatura de origen regional —de Sayat Nová y de Nikolai Gogol—, expresada en un lenguaje florido, estéticamente muy cuidado y alejado del realismo vulgar para reivindicar un pasado donde las naciones armenia y ucraniana, respectivamente, no estaban bajo la hegemonía de la Rusia soviética.

En todos estos casos la propia concepción de la historia, así como el uso de elementos no realistas, fantásticos y oníricos eran un acto de rebeldía contra el *status quo*, que van prefigurando la producción posterior de un Andrei Tarkovski en cuyo *Andréi Rubliov* (1966), ya se veía un claro acto de desobediencia al estilo artístico oficializado.

#### NUEVA OLA CHECOSLOVACA. COMIENZOS

La Nueva Ola Checoslovaca, en checo *Nová Vlna*, fue un movimiento de renovación en el campo cinematográfico de la República Checoslovaca. Tuvo algunos precedentes significativos como *Holubice* (1960) y *Ďáblova past* (1962) de František Vlácil, *Romeo, Julieta y las tinieblas* (1960) de Jiří Weiss y *Pytel blech* (1962) de Věra Chytilová. *El sol en una red* (1963) de Štefan Uher se considera como la ópera prima de esta corriente. Algunos de los títulos más conocidos son *Perlas en las profundidades* (1966) de varios directores, *Trenes rigurosamente vigilados* (1966) de Jiří Menzel y *¡Al fuego, bomberos!* (1966) De Miloš Forman.

Esta corriente surgió a partir de que en el el XII Congreso del Partido Comunista Checoslovaco en 1961 se modificó la censura cinematográfica limitando la prohibición de la distribución al guion (Barathova, 2023). No obstante, es importante destacar que esta producción fílmica tenía que pugnar con la censura de diferentes formas. Por ejemplo, el precitado film de Forman de 1966 tuvo muchos obstáculos por su crítica clara al *status quo*:

Al ver una de las escenas donde el comportamiento de los dirigentes de los bomberos resulta ambiguo, indicando señales de corrupción y deshonor, los altos cargos del Partido Comunista Checo se reconocieron a sí mismos sin problema. En otros tiempos, habrían prohibido su estreno sin dudar, pero en los meses que precedieron a la Primavera de Praga ya todo era diferente. El Partido no quería tomar decisiones directas, sino indirectas. Por ejemplo: en vez de prohibir un

film, lo proyectaban para un público donde los miembros habían sido escogidos cuidadosamente, colocando a algunos provocadores entre ellos que comenzaron a silbar y gritar durante la proyección, protestando, por ejemplo, contra la representación humillante de la clase obrera. Acto seguido, las autoridades vedaban la distribución de la película, alegando que el público “la había rechazado”. Esta misma táctica fue empleada en cuanto a este film de Forman, su largometraje checoslovaco más famoso. En varias ciudades, los bomberos protestaron contra el modo como el realizador les había representado y los voluntarios incluso negaron a seguir trabajando, porque pensaban que esta obra les despreciaba. Por eso, las autoridades prohibieron el film “para siempre”. Esta prohibición duró solo un año, porque en agosto de 1968 ya lo estrenaron en todo el país con gran éxito. En agosto, tras la llegada de los tanques soviéticos, volvieron a proscribirlo, y durante veinte años la película figuraba en la lista negra. (Lénárt, 2020, p. 79)

La Nueva Ola tomó cierta inspiración del vanguardismo surrealista de Devětsil, del *art nouveau* del Alfons Mucha y bebió de la influencia de autores extranjeros y nacionales como Franz Kafka, Eugene Ionesco, Václav Havel, Václav Vančura, Vítězslav Nezval, Bohumil Hrabal y Milan Kundera. La Nueva Ola Checoslovaca también reconsideró elementos técnicos y estéticos del neorealismo italiano y surgió en diálogo con la *nouvelle vague*, recreando la amplia tradición cinematográfica checoslovaca (Froiz, 2013). Aunque, según Justo Planas:

Como en la *nouvelle vague* de Francia, la “nueva ola” checoslovaca fue una reacción contra los pilares estéticos que sostenían ese pasado. Sin embargo, los jóvenes recién egresados de la Facultad de Cine y Televisión de la Academia de Artes Dramáticas (FAMU), en Praga, como Věra Chytilová, Jiří Menzel o el propio Forman, compartieron la atención internacional con algunos veteranos como Vojtěch Jasný y el dúo de Ján Kádar y Elmar Klos. (...) Por tanto, a diferencia de otros movimientos simultáneos, este período no se debe entender como la preeminencia de una generación sobre la anterior. (2013, p. 38)

No sería aventurado afirmar que en este movimiento el conflicto con lo viejo y anquilosado no era generacional, sino ideológico. La Nueva Ola Checoslovaca se oponía fundamentalmente a la estrechez de miras de la estética zhdanovista del socialismo estalinista, a la castrante influencia del Partido y a la dominación soviética. Es importante destacar que desde el 28 de agosto de 1945 Edvard Beneš había estatizado la industria fílmica checoslovaca, por lo que influencia del estado en esta era inmediata.

Muchas de las películas abordaron el tema de la reciente Segunda Guerra Mundial, el pasado medieval y los antiguos conflictos étnicos, religiosos y clasistas de la zona. No obstante, es notable su cariz irónico, característico también de la novelística nacional,

desde Karel Capek hasta Kundera (Djermanovic, 2006). Los cineastas de esta corriente hacían un énfasis especial en la individualidad de los personajes, así como esbozaban una crítica implícita contra los absolutismos, tanto pasados, como en *Kladivo na čarodějnice* (1970) de Otakar Vavra, como del presente sistema socialista, por ejemplo en *La broma* (1969) de Jaromil Jireš. En general las bases estéticas de la Nueva Ola se contraponían al realismo socialista y buscaban una nueva forma de acercarse a estos temas de interés historiográfico o sociológico, sin tanta ideologización propagandística y con tendencia a una obra abierta, de la cual el espectador sacara sus propias ideas (Fiesco, 2022).

Por otra parte, tanto en un sentido formal como conceptual, la Nueva Ola exploró maneras de hacer y decir que rebasaran al realismo. Desde los primeros años jugó con lo surreal, lo onírico, lo fantástico, lo absurdo kafkiano y lo imposible, como en *El gato de Cassandra* (1963) de Vojtěch Jasný, *El helecho dorado* (1963) de Jiří Weiss y *Kdo chce zabít Jessii?* (1966) de Václav Vorlíček.

En *Sedmikrásky*, traducido como *Las margaritas* (1966) de Věra Chytilová se recrea la propia “decadencia” que los teóricos del realismo socialista le criticaban a las obras capitalistas, como a Fellini. Esta película muestra una historia fragmentaria, a manera de collage (Hames, 2005), donde se celebra la apoteosis de una individualidad femenina amoral. Fue duramente criticada por Jaroslav Průšek y otros miembros del parlamento checoslovaco, al punto de considerarla como una forma de pisar los frutos de los trabajadores socialistas (Castro, Neudel y Gómez, 2017). Este film muestra de forma descarnada la gula, la lujuria y la pereza (Castro, Neudel y Gómez, 2017), que atentaba contra la pacata moral socialista para quienes la continencia, la austeridad y la laboriosidad eran virtudes cardinales. No obstante, tampoco se podría afirmar que esta obra se hizo exclusivamente para criticar la concepción socialista del mundo que imperaba: ya existía una larga tradición checoslovaca de cine vanguardista y rupturista, como es el caso de *Ecstasy* (1932) de Gustav Machatý, por solo citar un ejemplo.

Por otra parte, formalmente, se destaca la exploración de Jan Švankmajer del *stop motion* recreada en ambientes surreales en un principio en formato de cortometraje. Esta experimentación se basaba en la larga tradición checoslovaca del teatro de marionetas (García Cabezas, 2015), cuya influencia se observa incluso en muchas de las películas de esta corriente que serán analizadas a continuación.

### Cuerpos

En todas las películas el cuerpo humano es representado de manera fluida. En *Spalovac ~ mrtvol*, el *Incinerador de cadáveres* (1969), del eslovaco Juraj Herz, basada en la novela homónima del polémico escritor checo Ladislav Fukse, por ejemplo, hay secuencias de imágenes donde los ojos y la piel de animales salvajes parecen confundirse con la de seres humanos. Esto se refuerza por el encuadre de la cámara, que presenta rostros que se dividen y un *extreme close up* de partes corporales, haciendo énfasis en ojos y manos. Muchas veces los personajes se captan en planos asimétricos. Esta corporalidad sobreactuá, tiene reacciones exageradas, una gestualidad manierista: hay personajes que, como en *Vtáčkovia, siroty a blázni, Pájaros, huérfanos y locos* (1969) del eslovaco Juraj Jakubisko, comienzan un gesto y lo termina otro o hace el sonido correspondiente.

En todos estos filmes hay referencias constantes a cuerpos enfermos, envejecidos, infantilizados, adictos y/o con discapacidades —reales o fingidas—; a veces se exhiben partes anatómicas anómalas y se realza un maquillaje que con frecuencia refuerza la fealdad y la sensación de suciedad o que son raros e incompletos. Son cuerpos histéricos y místéricos, como diría Font (2012, p. 21). Los vestuarios pueden ser muy coloridos, estrafalarios o inconexos. Las locaciones de filmación a menudo son en lugares ruinosos. En *Pájaros, huérfanos y locos*, Marta dice: —“Hay quien se embriaga con agua, yo, con lo feo que hay en el mundo”.

Sin embargo, en todas también se contrapone y superpone esta imagen de decadencia o incompletud con una lascivia visceral, poco lógica y delirante, que raya con el exhibicionismo. Se juega con la recurrencia de una desnudez sin vergüenzas, a veces confrontada con elementos religiosos, a veces coexistiendo en ellos. Hay mujeres desnudas que corren por el bosque, muchachas que se besan mientras se bañan en el río y claras alusiones al acto sexual, desafiando los límites de la expresión de género, de las fronteras de la normalidad social y las relaciones ortodoxas. La sexualidad puede ser en pareja, en *ménage à trois* o compartida de diferentes formas con personajes de cualquier índole. En *Valerie a týden divu °* (1970), Valerie, por ejemplo, en su semana de maravillas, descubre su propia sexualidad, pero también la ajena, incluso la de su abuela. Lo femenino, ampliado, hiperbolizado se destaca en muchas de estas producciones (Barathova, 2023): la mujer siempre es una bacante, o puede serlo.

En general, esta exploración de las fronteras emocionales indefinido el amor, la amistad, el odio, la burla: lo erótico está peligrosamente cercano a lo tanático, como se evidencia en los personajes vampirescos que asedian a Valerie, o en las tumultuosas relaciones que en casi todas las demás películas culminan con el asesinato de algún amante. En el *Incinerador de cadáveres*, por ejemplo, la escena de la propuesta de afiliación al Partido

Nazi que se le hace al protagonista está salpicada por muchas fotografías de mujeres rubias desnudas.

### *Individualidad(es)/ temporalidades*

Las individualidades dibujadas en estas películas se descontextualizan y son amorales. No hay nada del rígido código ético-político del realismo socialista, al contrario, En *Pájaros, huérfanos y locos* se dice: —“Estás bien porque eres libre. Estás libre porque eres loco.” Así, esta locura anárquica es la única garantía de felicidad propia y ajena. El mundo necesita más locos que rían y hagan reír, porque en realidad todos somos huérfanos: “Los padres de Marta fueron asesinados por los polacos y los de Andrzej por los judíos. Como dice Yorick, sus padres se mataron entre ellos y ellos son productos del absurdo del mundo —motivo por el que deciden entregarse a la locura.” (Barathova, 2023, p. 44)

Es esta orfandad inherente al ser humano, su soledad esencial, la que no puede ser evadida si la base de las relaciones sociales no es la locura. Las ideologías crean huérfanos, parecen decir, mientras juegan desenfadadamente con banderas de franjas horizontales rojas, blancas y azules, los colores nacionales.

En este sentido, el *Incinerador de cadáveres* es una clara y rampante declaración de la deshumanización a la que puede llevar al individuo el fanatismo político, la ambición y la competencia por puestos burocráticos. La acerba crítica al nazismo de esta película es en realidad extensiva a cualquier sistema totalitario y, por ende, al socialismo estalinista. En este sentido, el médico judío dice: —“La violencia nunca paga, Sr. Kopfrkingl. No es un principio fiable de poder. Esta es la Europa del siglo XX en un mundo civilizado. Los agresores al final siempre son derrotados”. Esta frase expresada en la pantalla de los cines checoslovacos, pocos meses después de que los tanques de guerra soviéticos invadieran Praga, resulta lapidaria y de una osadía poco usual.

El surrealismo, según Hauser (1993) basaba su visión en la paradoja de querer dar forma a lo absurdo de la existencia humana y según Breton (2001) era un rayo invisible que permitiría destruir a los adversarios, es decir, a un cierto racionalismo burgués que pretendía comprender un mundo social basado en las leyes de la mercancía. La inspiración surrealista de la Nueva Ola, por su parte, recreaba esta paradoja presentando la ironía de crear un nuevo mundo socialista basado en el expansionismo territorial, la aculturación forzosa de las naciones del campo socialista y la imposición de un estilo más ideológico que artístico. Aquí lo surreal no era solo una forma de exploración, sino una forma de crítica implícita e indirecta, que de otra forma hubiera sido casi imposible hacer, dadas las condiciones de la censura. Esto no significa que los directores checoslovacos renunciaran del todo a las ideas socialistas, a fin de cuentas, el Surrealismo siempre estuvo entre una búsqueda onírica freudiana y el conato de reinventar una nueva sociedad a través de nuevas maneras de entender la realidad, incluso la política (De Micheli 2000).

## *Sensorialidad y sinestesia*

En este sentido, el lenguaje empleado también le debía mucho a lo surreal y a la vanguardia en general. Muchas escenas, vestuario o maquillaje celebran la influencia del simbolismo, quizás de Fernand Khnopff o del prerrafaelitismo de Dante Gabriel Rossetti. Además, se incluye de manera clara el diálogo con la poesía escrita con frases escritas, como en *Slávnost v botanickej záhrade, Celebración en el Jardín Botánico* (1969) del eslovaco Ello Havetta o como parte de los diálogos mismos.

En estas producciones se empleó una multitud de juegos de colores, como a través de filtros rojos, azules, sepia, plata, pero también la contraposición de diferentes coloraciones en el vestuario, como el blanco y el negro en *Valerie* o el verde y el rojo en *Ovoce stromu rajských jíme, Frutos del paraíso* (1970). En esta última película todo comienza con escenas psicodélicas donde la texturización de los colores dibujaba imágenes superpuestas de una pareja caminando desnuda y tejidos vegetales generando sensaciones hápticas. De esta forma, los cuerpos vegetalizados se convertían en jardín. El jardín del Edén es nuestro cuerpo, parece decir Chytilová. Al respecto sostiene Barathova:

A lo largo de la secuencia se muestra cómo es Eva quien domina la acción; Eva camina primera, Eva guía a Adán mientras “bailan” en el agua —porque Eva es quien cae en la tentación del pecado original y Eva es quien realmente va a protagonizar esta película. (2023, p. 21)

En este caso, el uso del aire y de la cámara rápida rompía con el ritmo normal de la vida, haciendo que la línea temporal de la historia fuese casi indefinible. Así también ocurre con el uso de la luz en *Valerie*, que difumina muchas escenas, presentándolas como irreales u oníricas o en *Pájaros, huérfanos y locos* con el cambio irregular del milimetraje del enfoque de la cámara:

la inseguridad del propio personaje, su incertidumbre a la hora de afrontar el futuro en busca de una identidad, es transmitida mediante la selección de determinados planos al propio espectador. El protagonista se enfrenta a un mundo hostil al que debe dar sentido, igualmente el espectador tiene que tratar de dar coherencia a las imágenes fragmentadas de la visión de éste para construir un todo, el lugar donde se está desarrollando la acción. (Gómez, 2018, p. 82)

La decoración sobrecargada de las escenografías y la interacción constante de los objetos con los protagonistas dan sutilmente una sensación de mundo no antropocéntrico en el cual, además, se celebra el exceso —en velas, bebidas, pájaros, botellas, manzanas, comidas—. Es común encontrar en todas estas películas escenas de festines, algunos de ellos en contextos precarios.

De esta forma se puede afirmar que no era solo el contenido de estas películas lo que se contraponía a la rigidez zhdanovista, sino también la forma experimental en que se buscó expresarla. Como afirma Fiesco (2022, p. 100): “El efecto subversivo en estas películas no es sólo una cuestión de contar hechos subversivos, sino de la manera en que tales hechos son estructurados, dispuestos y reflexionados”.

Para algunos autores más puristas, estas películas no se enmarcarían en la Nueva Ola, que habría terminado de manera estricta en 1968. Sin embargo, como es posible comprobar, tienen todos los rasgos que caracterizan a este movimiento, el cual, como cualquier otro estilo artístico es bastante difícil de limitar a un marco temporal rígido. Incluso luego de 1972 habría dos películas de corte no realista que podrían ser analizadas como los remanentes de esta corriente; una sería *The Girl on the Broomstick* (1972) de Václav Vorlíček y la otra *Morgiana* (1972), de Juraj Herz, la cual es considerada por algunos la última película de la Nueva Ola Checoslovaca (Froiz, 2013).

### CONCLUSIONES

Es posible afirmar que el éxito de la Nueva Ola Checoslovaca fue sustentado por su cohesión orgánica con la producción artística y literaria fundamentalmente checa que se quería eclipsar con el realismo socialista. La Nueva Ola no puede ser concebida solo como una reacción a la normativa comunista, sino como la fortísima pujanza de la cultura checa y eslovaca mancomunadas a fin de emanciparse de la colonización soviética.

A diferencia de los presupuestos del realismo socialista, la Nueva Ola Checoslovaca presentó un ideal de cuerpo/individuo libre, casi ilimitado por normas y convenciones, con todo lo erótico-tanático que esta libertad conlleva en una sociedad restrictiva, en ese momento invadida por una fuerza colonial. En estas películas el cuerpo/individuo es ilógico, pero sin dudas, más humano, más poliédrico, más indefinible. En un mundo autoritario, donde la definición y la claridad se convierten en mecanismos de (auto) vigilancia y control, la ambigüedad se convierte en una rebelión.

El cine de la Nueva Ola Checoslovaca reivindicó lo religioso, al menos, desde un punto de vista estético y se caracterizó por un espíritu dionisiaco de desmesura y amoralidad. Las películas consideradas en este texto son representativas de la última parte de esta corriente, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido y muestran una clara protesta implícita a un estado de cosas castrante.

## REFERENCIAS

- Alle, M. F. (2019). La literatura del partido. El realismo socialista entre el arte y la política. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (20), 166-186.
- Barathova, N. (2023). *La representación de los personajes femeninos en la 'ola exuberante' del cine de la Nueva Ola Checoslovaca*. <http://hdl.handle.net/10230/57833>
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.
- Casanova, M. (2020). Intelectuales de la disidencia y literatura «Samizdat» en Checoslovaquia. *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Contemporánea*, V, (13), 313-333.
- Castro, O., Neudel, Y. y Gómez, L. (2017). El erotismo y la forma como subversión en Las Margaritas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (23), 109-120.
- De Andrade, H. F. (2010). O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 152-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi13p152-165>
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Djermanovic, T. (2006). Cruce de tradiciones, variedad de propuestas. En J. Monterde, y C. Losilla, *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón; Centro Galego de Artes da Imaxe; Filmoteca Española.
- Ferrero, M. D. (2004). Las reacciones en Europa tras la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968. *Cuadernos Constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol*, (45-46), 218-240.
- Fiesco, M. (2022). *La nueva ola de cine checoslovaco y la representación fílmica de realidades sociales*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://hdl.handle.net/20.500.12371/17502>
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg.
- Froiz, L. E. (2013). *La Nueva Ola de Cine Checoslovaco como representación fílmica de la Primavera de Praga*. Chucketta Entertainment.
- Garcés Marrero, R. (2019). Creación artística, realismo socialista y marxismo. *Claridades. Revista de Filosofía*, 11(1), 57-78. <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v11n1.5344>
- García Cabezas, A. R. (2015). *El stop-motion checo entre 1945-1989. La producción estatalizada en la época comunista*. Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/57529>
- Gómez, C. (2018). La “Nova Vlná”: Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15836>
- Gorki, M. (1968). Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934). En M. Gorki y A. Zhdanov, *Literatura, filosofía y marxismo* (pp. 13-59), Grijalbo.
- Hames, P. (2005). *The Czechoslovak New Wave*. Wallflower Press.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo III. Editorial Labor.

- Ładykowska, A., Teisenhoffer, V. y Testa, A. (2024). 'Re- enchantment' and religious change in former socialist Europe. *Religion*, 54(1), 1-20. <https://doi.org/10.1080/0048721X.2024.2281724>
- Laufer, M. (2007). ¿Qué hacer con la literatura gris? *Interciencia*, 32(1), 5.
- Lénárt, A. (2020). Historia y cine a propósito de la Primavera de Praga y los países del este. En *Imágenes de las revoluciones de 1968* (pp. 61-82). VI Congreso Internacional de Historia y Cine.
- López García, T. (2020). *Narrativa del cine checoslovaco de la Nueva Ola (Nová Vlna)*. <http://hdl.handle.net/10259/5936>
- Lozano, P. (2022). El cuchillo en el agua. El cambio generacional en el cine polaco de los 60. *Revista Eviterna*, (11), 101-114. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14073>
- Martos, E. (2022). La Primavera de Praga en el diario comunista Berliner Zeitung. *Historia Actual Online*, (19), 151-61. <https://doi.org/10.36132/hao.voi19.305>
- Miranda, M. (2022). *La Primavera de Praga. Realidades y lecciones*. <https://mauriciodemiranda.wordpress.com/2022/04/28/la-primavera-de-praga-realidades-y-lecciones/>
- Planas, J. (2013). Checoslovaquia sobre la ola. *Enfoco*, 41(6), 38-41.
- Puente, C. (2019). Las consecuencias de la Primera Guerra Mundial: el paradigma de Checoslovaquia. *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, (133), 95-121.
- Solé, J. M. (1978). Checoslovaquia, 1938-1978: La guerra y la paz. *Tiempo de historia*. IV(48), 48-61.
- Zourek, M. (2016). La política cultural de Checoslovaquia en Uruguay durante las décadas 1950 y 1960. *Studia Romanistica*, 16(1), 109-118.