

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO FRENTE A LA CENSURA POLITICA EN POLONIA Y ESPAÑA: INESPERADAS AFINIDADES

Kamila Żyto
Universidad de Łódź

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.13>

Resumen

En el artículo examinamos el uso de la metáfora en dos películas: *La caza* (1966) dirigida por Carlos Saura y *Sunday Pranks (Niedzielne igraszki)*, 1983) de Robert Gliński. Para ello, primero, hacemos una descripción de la situación de la cinematografía, después explicamos la estructura de la metáfora como un concepto clave para hacer comparaciones, finalmente, en el proceso de análisis, comparamos ambas películas.

Palabras clave: censura, política, metáfora, Carlos Saura, Robert Gliński.

La historia política de Polonia y España de la segunda mitad del siglo XX parece discurrir por caminos muy diferentes. Desde el punto de vista ideológico, la República Popular de Polonia (socialista) y el Régimen dictatorial del general Franco (fascista) representan dos polos opuestos. Sin embargo, de forma paradójica, se pueden notar algunas similitudes. Está claro que no las encontramos en el plano de las ideas ni de los valores preferidos y propagados; estas analogías existían más bien en el funcionamiento de ambos sistemas políticos, así como en la forma en la que se controlaba la industria cinematográfica. La censura era el arma de las autoridades socialistas y franquistas contra cualquier intento de manifestar

oposición al régimen. Los artistas de cine no quedaron desamparados – la metáfora como una medida estilística se convirtió en su respuesta a la represión. Por esta razón, parece tener sentido examinar el uso de la metáfora en dos películas: *La caza* (1966) dirigida por Carlos Saura y *Sunday Pranks* (*Niedzielne igraszki*, 1983) de Robert Gliński. En ambos filmes se usan parecidas estrategias para hablar de lo que pertenecía oficialmente al silencio.

El propósito principal de este artículo es indicar las causas de algunas diferencias significativas en la historia y recepción de dos películas en el ámbito político, histórico, social e institucional, en el marco de la aplicación del poder de la censura. En primer lugar, caracterizaremos la situación de la cinematografía frente a los acontecimientos y circunstancias políticas que ciertamente rodeaban el estreno y el proceso previo de producción de las películas. En segundo lugar, parece indispensable definir y explicar el significado y la estructura de la metáfora que actúa como un concepto estratégico para hacer comparaciones.

1. Las fechas históricas en relación con las películas – correspondencia reducida

Ambas películas fueron obras realizadas en la fase final de ambos regímenes políticos opresores. Además, ambas también, muestran la acción de los sistemas totalitarios basados en el terror militar y los resultados de esta situación política. La película *Sunday Pranks* se realizó en 1983, seis años antes del fin del comunismo, en el ocaso de la ideología socialista y del Partido Obrero Unificado Polaco, pero su estreno tuvo lugar en 1988, bajo la transformación del sistema político. *La caza* de Carlos Saura aparece en los cines en 1966, nueve años antes de la muerte de Franco. Sin lugar a dudas, en aquel momento nadie realmente esperaba ningún cambio radical.

Puesto que las dos películas destacan por un intenso tono crítico y reflejan las opiniones de los artistas de la generación frustrada,

podemos considerarlas como un presagio de esos cambios. El director de *Sunday Pranks* nació en 1952, un año antes de la muerte de Iósif Stalin. Tanto la infancia como la juventud de Robert Gliński transcurrieron a la sombra del régimen comunista. Carlos Saura era un niño de tres años cuando la Guerra Civil estalló. Ambas se estrenaron en una realidad casi exclusivamente totalitaria. Pero se pueden notar diferencias. Gliński era un debutante en la escena cinematográfica y *Niedzielne igraszki*, por tanto, su primer largometraje, no obstante, detenido finalmente por la censura. De este modo, entra en la lista de películas que, para hacer cuentas con el Comunismo estalinista, utilizan la perspectiva narrativa de un niño, una víctima indefensa del sistema violento¹. Por su parte, *La caza* fue el primer éxito internacional² de Saura y su primera cooperación con el productor Elías Querejeta. En consecuencia, Saura abandonó el realismo como estilo visual y narrativo³ en favor de un lenguaje más elíptico, lleno de alusiones, indirecto o simbólico⁴.

2. Efectos de la censura

Ambos artistas desarrollaron su labor de realizadores en países donde la censura estatal era activa. Pero sus principios y, en general, su *modus operandi* dependían de muchos factores, incluida

¹ Gliński volvió al tema de los sistemas totalitarios y también a los protagonistas de *Sunday Pranks* con su película de ciencia ficción *Super Vision* (*Superwizja*, 1990), en la que narra la historia del reencuentro de los adultos Józek y Rychu.

² La película obtuvo el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1966.

³ Anteriormente, su película neorrealista *Los Golfos* (1960) y el documental *Cuenca* (1958) le aseguraron una buena posición en la cinematografía española.

⁴ Los siguientes filmes de Saura, producidos por Querejeta a finales del franquismo, como *Cría cuervos* (1976) o *Ana y los lobos* (1973) muestran los mismos valores y operan con las mismas estrategias cinematográficas.

la situación política, las tensiones sociales o los acontecimientos internacionales. La amenaza de suspensión por censura cambió con el tiempo y no siempre las restricciones tenían una relación directa con los valores y el significado real o el contenido de la obra. La respuesta de los censores a *Sunday Pranks* y a *La caza* fue totalmente diferente: aunque ambas películas criticaban a las autoridades de la misma manera, lo hacían dentro de diferentes límites. En este sentido, Saura fue afortunado, en cambio Gliński tuvo mala suerte.

El proceso de realización de *Sunday Pranks* coincidió desafortunadamente con la declaración el día 13 de diciembre de 1981 de la Ley marcial, la intensificación del control por parte de las autoridades y del intervencionismo estatal. La película estaba a punto de ser estrenada cuando el Estado de guerra fue levantado el 31 de diciembre de 1982. Sin embargo, la represión de la libertad de expresión se mantuvo y adoptó formas más restrictivas⁵. A mediados de los años ochenta podemos observar los primeros síntomas de la verdadera liberalización política, porque algunas de las películas prohibidas vieron, finalmente, su estreno, otras como *Sunday Pranks* esperaron hasta finales de los años 80.

La España de los años 60 era, a pesar de todo, un país algo más avanzado que una década antes, gracias a la política desarrollista de la dictadura franquista. A partir de 1966 Manuel Fraga Iribarne, tras ser nombrado ministro de Información, inició una apertura y promulgó una nueva Ley de Prensa, con una progresiva liberalización (Neuschäfer, 1994: 52). Las reformas que introdujo, a continuación, José María García Escudero (director general de Cinematografía y Teatro) fueron una forma de ayuda financiera para los cineastas, les protegieron contra la injerencia del estado y garantizaron a los directores jóvenes nuevas oportunidades (Torreiro, 2010: 303).

⁵ Las autoridades comunistas querían enfatizar su poder absoluto, manifestar su rigidez y evitar la posibilidad de afrontar una situación de crisis en el futuro.

Saura tuvo mucha suerte. Sin duda, fue uno de los beneficiarios de una época de relativa liberalización⁶. La agencia responsable de la censura no dejó de funcionar, pero por primera vez en febrero de 1963 estableció reglas que permitían a los artistas de cine evitar los temas sensibles. Tres cánones invariables seguían existiendo. En la España franquista la jerarquía de los temas tabú estaba relacionada con tres aspectos: la moral sexual, los principios políticos, los dogmas religiosos. Desde 1966 solo el orden cambia, los principios políticos se sitúan en primer lugar.

Para Carlos Saura y *La caza*⁷, la censura estatal no fue demasiado violenta y, paradójicamente, favoreció su creatividad. Los cambios introducidos por el censor en el guion fueron irrelevantes y relacionados con el contexto sexual, no político. El título original *La caza del conejo* fue cambiado o cortado para evitar la vinculación con el tema del sexo, algunas referencias con la guerra civil necesitaban corrección, el término ‘guerra’ finalmente apareció, aunque carente de adjetivación. Saura se refería a cualquier guerra, pero todos sabían de qué guerra se trataba.

En el caso de Gliński, la censura fue mucho más fuerte e insidiosa. *Sunday Pranks* no llegó a las salas de cine, lo que a su vez hizo posible que la película sobreviviera en un estado inmutable, hasta que, por fin fue estrenada en 1988.

3. Metáforas en el lenguaje y en el cine

¿Qué es una metáfora? ¿Cuál es su uso en el cine? Este término es más propio de los estudios filológicos, de la lingüística o de la literatura. En el cine, la metáfora se presenta como un tropo de dicción utilizado de la misma manera que en la teoría de la literatura

⁶ Generalmente el término ‘apertura’ se refiere más a la economía que a los aspectos conectados con la cultura.

⁷ Esa opinión no es adecuada cuando se refiere a otras obras suyas (Morales, 2016).

cuando se refiere al cambio de significado entre dos términos (Gozdzic, 1978: 141–154). *La caza* y *Sunday Pranks* no usan la metáfora como un tropo, estos filmes son metáforas y su estructura es similar a la estructura de la metáfora e “imponen las limitaciones conceptuales de código, se las usa para «explicar lo inexplicable»” (Dobrzyńska, 1994: 79).

La metáfora aparece en el proceso de comunicación interpersonal. Ted Cohen dice que las metáforas comunican de manera práctica, ayudan al remitente y al destinatario a establecer un contacto íntimo e invitan al otro a cooperar (Cohen, 1978). Ambos participantes conocen “los mismos conceptos y los valoran de la misma manera que conduce a la misma actitud emocional hacia estas ideas” (Dobrzyńska, 1994: 80). Saura y Gliński dirigieron sus películas principalmente a los que sufrían la opresión del mismo régimen y recordaban los acontecimientos del pasado reciente. Pero ambos filmes también tienen un valor universal.

La metáfora, según I.A. Richards (1936), está compuesta de dos elementos: *topic term* y *tendor* (portador), o como lo expresa Max Black (1971), del sujeto principal y el auxiliar. *Topic term* es esa parte de la metáfora que no se manifiesta directamente, a la que nos referimos y no de la que hablamos. El *tendor* se usa para expresar de forma más clara y convincente lo inexplicable y puede modificar la imagen, situación, hecho o acontecimiento.

4. Metáforas en uso

En la ficción cinematográfica que comentamos, el tema (principal) está estructurado y modulado de dos maneras. Primero, puede ser expresado (metáfora *in praesentia*), segundo oculto (metáfora *in absentia*) (Dobrzyńska, 1994: 16–17).

La caza y *Sunday Pranks* constituyen una metáfora *in absentia*. Al tema principal, la opresión de sistema totalitario y sus resultados, se alude, pero no se expresa. La caza es ese tipo de alusión porque era la forma de ocio preferida del *Generalísimo*, pero

es también una forma de actitud violenta, opresiva y despiadada. Más aún, la palabra ‘guerra’ se encuentra en los diálogos, pero sin la referencia adecuada. Además, un esqueleto escondido en las cuevas situadas cerca del campamento de los protagonistas hace una clara referencia a las olvidadas víctimas de la guerra. En *Sunday Pranks*, no se menciona al gran opresor directamente. Solo dos veces por un momento vemos un retrato de Stalin: al otro lado de la calle a lo lejos y al otro lado del retrato de la Virgen María. Los niños en las conversaciones usan solo el pronombre personal de tercera persona del singular “él” para indicar al gran dictador soviético. Como resultado, en la película se le atribuye la posición de Dios Padre cuyo nombre no se invoca en vano. Pero solo el conocimiento del contexto histórico permite descifrar los significados codificados en la trama –en el filme Stalin murió y Józek pretende ir a su funeral, en el otro, tres cazadores replican la actividad del caudillo. Lo que es inevitable– en el caso de la metáfora – es recordar la situación externa y el contexto que la acompaña. Esto significa identificar la metáfora como una metáfora, porque el significado real necesariamente requiere ser camuflado, codificado o enmascarado.

La caza, sobre todo, es una película cuya narración tiene vínculos con la guerra civil española de los años 1936–39. *Sunday Pranks* retrata el estalinismo, los tiempos de la gran opresión durante el comunismo (tiempo de acción), y La Segunda Guerra Mundial (los niños la imitan en sus juegos y diversiones). Pero el contexto histórico se refiere a lo político (fascismo y comunismo como ideologías y sistema de poder). Ambas obras –en el nivel más universal– representan el *modus operandi* de los sistemas totalitarios, su crueldad y su potencial para manipular y seducir sociedades, pero también constituyen una vivisección de los mecanismos del funcionamiento de la violencia.

Los protagonistas de *La caza*, unos viejos amigos, son representantes de los vencedores y veteranos de la Guerra Civil, pertenecen a la sociedad española, a su clase católico-burguesa, pero su actitud ante la vida y sus destinos de posguerra difieren. Algunos quedan muy traumatizados, en tanto que otros abusan de su posición. Paco gana y triunfa sin remordimientos, José personifica

una persona fracasada y desilusionada, Luis parece un hombre completamente dependiente de los demás, es frágil y frustrado, aunque reflexivo. Los tres amigos tienen una cosa en común, son –como indica Marsha Kinder– “hijos de Franco” (Kinder, 1983). Vale la pena recordar que el papel del despiadado Paco fue interpretado por Alfredo Mayo, un actor que había aparecido en películas de propaganda como *Raza* (1942, Dir. José Luis Sáenz de Heredia)⁸ en los años cuarenta. Les observa un joven representante de la España inocente, Enrique, el único protagonista para quien el futuro es algo real y puede ofrecer el cambio, libertad e igualdad. Enrique establece una relación de amor con la hija de un campesino, dueño de hurones, Carmen. Ambos bailan, se seducen mutuamente y disfrutan la vida. La niña no solo encarna la provincia española, sino también la defensa e ingenuidad de su pueblo (la sociedad española). Los hombres, soldados de la guerra civil, la miran lujuriosamente y su mirada se convierte en una especie de acto de violencia, una violación infligida, una violación cometida por el régimen franquista en el infame pasado, pero también de las sucesivas generaciones de españoles. Finalmente, Enrique no es capaz de evitar el derramamiento de sangre y la escalada de violencia, solo puede mirar impotente la lucha fratricida.

En *Sunday Pranks*, los niños actúan como representantes de la sociedad polaca (clase atea-proletaria) del estalinismo, ellos personifican los descendientes de los supervivientes de la Segunda Guerra Mundial, intimidados y perseguidos por los fantasmas del pasado. Por eso podemos ver los interrogatorios, fusilamientos, instrucciones, la lucha contra el enemigo, todo en forma de juegos infantiles. Por ejemplo, el entierro del gato se sustituye por el funeral de Stalin, pero también gracias a una cruz de madera clavada en el suelo se refiere a las tumbas de los guerrilleros. La guerra deja atrás los recuerdos insistentes y compulsivos, similares, no obstante, a las experiencias del periodo estalinista. Józek recuerda a Iósif Stalin. Gordito, inteligente e ingenioso, vestido con un

⁸ La película está basada en una novela semiautobiográfica del caudillo español Francisco Franco.

traje festivo y constantemente gobernando a los otros, pretende ser el líder del patio. Él grita a sus compañeros, les da órdenes, cuando no ve otra opción, recurre al chantaje, pero también hace un discurso ardiente sobre la tumba de un gato, su habla está llena de frases y expresiones típicas del lenguaje usado por los oficiales del partido comunista. Rychu, su amigo y competidor, es un guerrillero, embutido en su uniforme (boina, suéter desgastado y pantalones cortos) y con la medalla de *Virtuti Militari*, orgulloosamente prendida en su pecho, simboliza el grupo de los que han perdido el control del país, pero son ganadores morales. “Głupia” (“La tonta”) puede ser considerada una víctima de cualquier sistema totalitario, los niños la atormentan cruelmente, de una manera parecida a los interrogatorios de la Gestapo o la KGB. Por eso casi no habla y no tiene nombre propio. En el mundo de los niños puede ser considerada una chica silenciosa y huérfana, que quiere proteger y salvar un gatito y finalmente muere a mano de sus compañeros. Los padres de los protagonistas son los grandes ausentes de la historia de Gliński. Los adultos aparecen en el patio solo por un momento e inmediatamente desaparecen en sus apartamentos asustados por la llegada de los oficiales de seguridad. Los niños los representan y reemplazan simbólicamente. El padre de Józek es un oficial del partido, mientras que (el padre) de Rysiek es un portero con el pasado de un miembro del Ejército Nacional. Otros niños, cuyos nombres desconocemos, por sus disfraces parecen aviadores, tanquistas, pero también semejan albañiles o granjeros (líderes laborales); así pues, reflejan la estructura de la sociedad polaca de los vencedores y vencidos.

Gliński y Saura construyen el tiempo y el espacio de la acción de tal manera que metaforizan el mensaje y evocan los significados dados. En ambas películas, no es casualidad que estos elementos se reduzcan. Como en una antigua tragedia, estamos tratando con la unidad de lugar y tiempo. *Sunday Pranks* presenta un día festivo de la semana de la vida de cualquier patio en cualquier ciudad. Los niños no dejan el patio, que es su parque de juegos, totalmente controlado por ellos. Sólo hay una escena en la que los vemos salir de la puerta. Como resultado, el mundo exterior, el mundo de los adultos, donde la política reina y la historia se

desarrolla, no se muestra. Lo vemos en la distancia, siempre en el plano del fondo. Pero se lo significa, mostrando la vida cotidiana de un grupo de niños de varios años. Además, el edificio que rodea el patio, mostrado con un plano contrapicado desde la perspectiva de una rana, hace que este lugar (cerrado y sofocante) sea claustrofóbico. En resultado, el espacio funciona como una alusión a la atmósfera del período estalinista. Además, Rychu con sus padres vive en el sótano, mientras que Józek con su familia lo hacen en el tercer piso. La estructura estratificada de la casa refleja la división de clase de la sociedad, que paradójicamente no se suponía que existiera en la realidad comunista.

En *La caza* el lugar de la acción es un coto de caza toledano, en el pasado un campo de operaciones militares de la guerra civil. El lugar, aislado y periférico, está dominado por las colinas esteparias y las huellas y túneles que recuerdan a las trincheras. La atmósfera parece opresiva con el calor infernal durante los veranos y el frío penetrante de los inviernos. En la película el sol no deja de brillar, una tienda de campaña improvisada no protege a los héroes de carne y hueso. Sus rostros empapados por el sudor, sus cuerpos caldeados son expuestos en primeros planos. La meseta castellana es como el infierno que se convierte en la prisión mental de una banal jornada veraniega. En la película de Saura la tierra quemada funciona también como el espacio de la memoria privada y colectiva. Enrique, en un monólogo en off, dice que le parece que ya estuvo allí, que recuerda ese olor a tomillo, que le recuerda algo. El esqueleto escondido en la cueva, que José presenta orgullosamente a Paco, se refiere al pasado, a los tiempos de la guerra civil. En las conversaciones los tres amigos de vez en cuando mencionan a Arturo, su compañero-suicida, pero no conocen ningunos detalles de su trágica muerte. El pasado es lo que ellos quieren olvidar, eliminar, borrar.

Más importante aún, la anécdota (la trama) que funciona como *tendör* está reducida al mínimo. Los juegos de niños (*Sunday Pranks*) y la caza (*La caza*) invertida, porque los cazadores se convierten en víctimas, son aparentemente actividades inocentes, asociadas con el ocio, regular y popular, pero sorprendentemente terminan con situaciones violentas, inesperadas e impactantes.

Casi nada importante o especial sucede en la trama de ambas películas. Es un día típico y regular. Los niños en *Sunday Pranks*, como siempre en domingo, no tienen nada que hacer que jugar y divertirse. Los tres cazadores repiten su ritual de pasar el tiempo juntos, volviendo a las costumbres que compartían en el pasado cuando eran amigos verdaderos. La acción de las películas se centra en acontecimientos evidentes. La caza del conejo se realiza primero con armas de fuego, y luego con el apoyo de los hurones. Además, los protagonistas comen, beben, duermen, leen y hablan. Los niños discuten, se reconcilian, se insultan, hacen alianzas mientras juegan a la guerra o a la clandestinidad. Pero la atmósfera sigue siendo tensa y casi irreal. Con el paso del tiempo, los conflictos crecen, las animosidades mutuas y las frustraciones emergen, y la lucha por el dominio toma un giro sorprendente. La estructura dramática de ambas obras también revela la similitud de la estrategia de comunicación aplicada (el uso de la metáfora). *Sunday Pranks* y *La caza* se basan en la repetición, es el presente el que refleja el pasado. El resultado es una guerra que nunca se acaba y la violencia es como la peste que está diezmando la población de conejos en la película de Carlos Saura. En la exposición los protagonistas, el tiempo y el lugar de la acción son introducidos (el patio de los niños, los tres compañeros viejos), el clímax revela algo sorprendente (el descubrimiento de medallas inadecuadas, Paco mata el hurón del campesino Juan), en fin (la matanza del gato/de los conejos) triunfa lo absurdo de la violencia. Lo que parecía ser ocio inocente resulta en conflicto. El ansia de poder y el deseo de control se hacen inmanejables. El final propuesto por ambos artistas es extremadamente pesimista. En la última escena de *Sunday Pranks* vemos a uno de los jóvenes protagonistas entrenando despiadadamente a un grupo de niños pequeños. *La caza* de Saura termina con un tiroteo. En una jaula cuyas razones no son claras ni obvias, con el efecto de aumentar la animosidad, Paco, José y Luis mueren. Enrique sale con vida, pero huye lleno de pánico. Vemos su cara de miedo en el fotograma. No se puede romper el círculo vicioso de la crueldad provocada por la ambición enfermiza y la pasión por el poder.

La acumulación de violencia que observamos en ambas películas constituye una referencia a la opresión del sistema totalitario. *La caza*, en opinión de Enrique Brasó, “es una obra violenta porque trata sobre la violencia, porque refleja la violencia y porque está concebida desde la violencia” (Brasó, 1974: 106–107). Se puede decir lo mismo sobre la película de Gliński. Ambas presentan una matanza de inocentes: del gato (*Sunday Pranks*) o de los conejos y los hurones (*La caza*) de una manera onírica. No estamos seguros (debido a los medios de expresión como el montaje o los movimientos de la cámara utilizados) si lo que vemos es real o si es solo una ilusión. Pero hay una razón para preocuparse, existe la posibilidad de un brote de agresividad en el caso de la oposición a los que dominan. Los protagonistas de ambas obras matan y son violentos por naturaleza. No hay suficientes motivos racionales para el estallido de la violencia, pero, sin embargo, esta se produce. Sólo los traumas ocultos del pasado y el deseo de dominar a los más débiles pueden explicar su aparición. El verdadero carácter del totalitarismo (*topic term* de ambas películas) está arraigado en la crueldad y el ansia de poder.

La forma de adaptarse a la censura política y administrativa adoptada por los jóvenes cineastas en los dos países diferentes fue la misma y, además, parecida a las estrategias que usan las metáforas. *Sunday Pranks* y *La caza* esconden el significado real con imágenes metafóricas. Por último, podemos decir que las películas de Saura y Gliński implantan la dialéctica de ocultar/enmascarar y descubrir/revelar.

Bibliografía

- Black, M. (1971). “Metafora”, trad. Józef Japola, *Pamiętnik Literacki*, 62/3, 217–234.
- Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB.
- Cohen, T. (1978). “Metaphor and Cultivation of Intimacy”, *Critical Inquiry*, 5/1, 3–12.
- Dobrzyńska, T. (1994). *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Godzic, W. (1978). “Pojęcie metafory i metonimii filmowej”, *Język Artystyczny*, 1, 141–154.

- Kinder, M. (1983). "The Children of Franco in the New Spanish Cinema", *Quarterly Review of Film Studies*, 2 (Vol. 8), 343–353.
- Morales, J.J. (2016). *Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Neuschäfer, H.-J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, trad. Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos.
- Richards, I.A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. New York, London: Oxford University Press.
- Torreiro, C. (2010). "¿Una dictadura liberal? (1962–1969)", en R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau, C. Torreiro (eds.). *Historia del cine español*, 295–340. Madrid: Cátedra.