

EL CUCHILLO EN EL AGUA

EL CAMBIO GENERACIONAL EN EL CINE POLACO DE LOS 60

KNIFE IN THE WATER

THE GENERATIONAL CHANGE IN POLISH CINEMA IN THE 60'S

Pablo Lozano Briales (Universidad de Málaga)

pablobri10@gmail.com

Recibido: 09 de enero 2022 / Aceptado: 02 de marzo 2022

Resumen: En esta investigación se propone un análisis de la situación de cambio que experimentó el cine polaco en la década de 1960 a través de la película *El cuchillo en el agua* (1962) de Roman Polanski. Aunque el cineasta solo realizó este largometraje en su país de origen, significó la semilla de una nueva manera de aproximarse al cine en Polonia, alejada del compromiso social y la obsesión por las secuelas de la Segunda Guerra Mundial imperante en la anterior generación, la llamada 'escuela polaca', integrada por grandes cineastas veteranos como Andrzej Wajda, Andrzej Munk o Jerzy Kawalerowicz. También descubriremos como el cineasta Wajda será en gran medida el configurador de las dos generaciones, en el primer período como gran iniciador y en el siguiente como maestro de los jóvenes cineastas que empezaban a despuntar, buscando nuevas vías expresivas. Debido al papel iniciador y rompedor de la película *El cuchillo en el agua* y a raíz de su éxito en el extranjero se produce la eclosión de la 'tercera generación', cuyos integrantes darían un nuevo período de esplendor al cine de su país y conseguirían su introducción en el gran panorama cinematográfico internacional. Los nuevos cineastas mostraban un interés mucho más cosmopolita, más centrado en las preocupaciones del individuo moderno, como la incomunicación, la soledad y la alienación del ser humano en una sociedad bulliciosa y avasalladora. Los dos grandes artífices de este nuevo cine serán Roman Polanski y Jerzy Skolimowski. El objetivo final del artículo será marcar las claves del relevo generacional a través de la película de Polanski, el papel rompedor de la nueva generación y el cambio de paradigma en un cine que parecía anclado en el trauma de la guerra y sus desoladoras secuelas.

Palabras clave: Polanski; incomunicación; juventud; modernidad, nación.

Abstract: This article proposes an analysis of the changing situation of Polish cinema in the 1960s through Roman Polanski's film *The Knife in the Water* (1962). The filmmaker made this feature film in his home country and it gave way to a new approach on Polish cinema, this time far removed from social commitment regarding the aftermath of the Second World War that prevailed in the previous generation, the so-called 'Polish School', made up of great veteran

filmmakers such as Andrzej Wajda, Andrzej Munk and Jerzy Kawalerowicz. We will also discover how the filmmaker Wajda will to a large extent shape the two generations, with the time of the "Polish School" as a great initiator and the "third generation" as a teacher of the young filmmakers who were beginning to emerge, looking for new ways to express themselves. The pioneering and groundbreaking role of the film *The Knife in the Water* and its success abroad led to the emergence of the "third generation", whose members would bring a period of splendour to Polish cinema and raise it up to the international spotlight. The new filmmakers showed a much more cosmopolitan attitude, more focused on speaking about concerns of the modern individual such as the lack of communication, loneliness and the alienation of human beings present in a bustling and overwhelmingly oppressive society. The two great directors of this new cinema will be Roman Polanski and Jerzy Skolimowski. The ultimate aim of the article is to define the transition from one generation to the next through Polanski's film, which serves to analyse the keys to the conflict, the outstanding role of the new generation and the change of paradigm in a cinema that until then felt anchored in the traumatic war and its tragic aftermath.

Keywords: Polanski; solitude; youth; modernity; nation.

Como citar este artículo:

Lozano Briales. 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>

1. Introducción

A diferencia de lo que sucede con la cinematografía occidental, que cuenta desde hace años con una gran documentación académica, en el cine realizado en la Europa del Este, en cambio, nos encontramos, salvo honrosas excepciones, con un gran vacío en lo que respecta a textos escritos en nuestra lengua. Esa es una de las principales motivaciones que nos ha llevado a realizar un artículo sobre el cine polaco que creemos necesario reivindicar, por tratarse de un cine creativamente superlativo, que suele pasar desapercibido cuando hablamos del período de los 'nuevos cines' en las décadas de 1950 y 1960.

Para acercarnos a este fenómeno, hemos decidido tomar una figura de máxima relevancia en el ámbito internacional como es el cineasta Roman Polanski y su único largometraje realizado en Polonia, *El cuchillo en el agua* (*Nóż w wodzie*, Roman Polanski, 1962). Se trata de una película que se levanta como un bastión del mejor cine polaco, con una gran repercusión internacional y cuya capacidad trasgresora inspiró a toda una generación de cineastas polacos a adentrarse en un período mucho más cosmopolita.

2. Marco teórico/objetivos

2.1 Objetivos

El principal objetivo de este artículo es realizar un estudio pormenorizado del cambio generacional experimentado por el cine polaco en la década de 1960, por lo que se expondrá de forma estructurada un itinerario desde la caída del estalinismo y la aparición de la 'escuela polaca' hasta la llegada de la 'tercera generación' de cineastas polacos, centrándonos especialmente en la película *El cuchillo en el agua*, del célebre cineasta Roman Polanski, que puede ser considerada como la semilla que inspirará a muchos jóvenes cineastas polacos a tomar la cámara para revelar nuevas visiones sobre los avatares de la modernidad cinematográfica que se estaba experimentando en muchos países alrededor del globo.

2.2 Estado de la cuestión

La obra de referencia a la hora de componer la estructura de la investigación ha sido *Polish National Cinema* (2002) de Marek Haltof. Es un estudio indispensable para comprender la historia del cine polaco, que traza un recorrido desde antes de la introducción del sonido hasta la irrupción de los modelos americanos en las décadas de los 80 y 90. Nos hemos centrado especialmente en los capítulos que trataban el tema de la Escuela Polaca y el cine de la 'tercera generación'. Otros libros que nos han servido para trazar el período han sido *New cinema in Eastern Europe* (1971) de Alistair Whyte, así como las dos grandes obras: *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)* (2006) de Monterde y Losilla; e *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2015) de José Luis Sánchez Noriega.

Por otro lado, en lo que se refiere al cine de Roman Polanski, en concreto, se han examinado las obras *Roman Polanski* (2006) de F.X. Feeney, *Polanski and perception the psychology of seeing and the cinema of Roman Polanski* (2012) de Davide Caputo y *Roman Polanski* (2018) de Joaquín Vallet. Estas han sido muy útiles a la hora de obtener documentación sobre la película que analizamos y sobre aspectos biográficos del director. También han resultado esenciales los artículos procedentes de la revista en línea, *Senses of Cinema* (1999-2022) y las *Memorias* (2017) del propio cineasta.

2.3. Metodología

La metodología utilizada ha sido la histórico artística, con el propósito de ir buscando la elaboración de un relato veraz, sin olvidar los componentes estéticos de la obra analizada. Dada la ambigüedad de la película objeto de estudio, hemos intentado realizar un análisis interpretativo de la misma, guiándonos por un enfoque psicoanalítico, debido a la fuerte impronta psicológica que el director Roman Polanski impone a la caracterización de los personajes en todo el corpus de su obra.

El itinerario que se expone en la obra ha sido confeccionado pensando en hacer un análisis concienzudo del momento histórico en relación con las obras cinematográficas que se

exponen en el texto. Para ello, ha sido necesaria la consulta de la obra *Historia contemporánea* (1980), de R. Palmer y J. Colton, e *Historia del mundo actual (1945-1995)* (1996), de Fernando García de Cortázar y José María Lorenzo Espinosa, que han permitido añadir una gran veracidad y dimensión histórica al relato.

Por otro lado, además de las fuentes mencionadas en el apartado anterior, ha sido necesaria la revisión y el análisis de películas clave de ambos períodos del cine polaco, entre los que se encuentran los largometrajes: *Generación* (*Pokolenie*, 1955) de Andrzej Wajda, *El nudo corredizo* (*Petla*, 1958), *Los brujos inocentes* (*Niewinni czarodzieje*, 1960) y *Do widzenia, do jutra* (1960) de Janusz Morgenstern. En lo que respecta a la 'tercera generación', además de *El cuchillo en el agua* (1962), hemos procedido al análisis de los cortometrajes iniciales de Roman Polanski y los largometrajes de Jerzy Skolimowski: *Marcas identificatorias: Ninguna* (*Rysopis*, 1964), *Walkover: el fácil triunfo* (*Walkower*, 1965) y *La barrera* (*Bariera*, 1966).

3. Resultados de la investigación

3.1 La 'escuela polaca' (1955-1961)

El cuchillo en el agua supone el debut en la dirección de Roman Polanski, que inicia su carrera con una obra sobre la desintegración de un matrimonio en decadencia. El largometraje permite ilustrar el cambio generacional que experimentó el cine polaco con la llegada de una remesa de jóvenes directores que presentaban unas poéticas propias, absolutamente personales. Para entender este cambio, es necesario remontarse a la generación anterior.

Tras la muerte de Stalin en 1954, comenzó un periodo en el que las artes vivieron un período de cierta liberación, la censura se mostró mucho más laxa, permitiendo cierto tipo de producciones cinematográficas que en el período estalinista hubieran sido impensables. En este contexto, el crítico y académico Aleksander Jackiewicz crea el término 'escuela polaca' como un modo de expresar su deseo de ver un nuevo cine digno de la tradición artística polaca (Haltorf, 2002, p. 73). A partir de entonces comienza un período en el que empezarían a despuntar películas transitorias entre el pasado estalinista y los nuevos tiempos más libres como *Godziny nadziei* (1955) de Jan Rybkowski y *Los hombres de la cruz azul* (*Blekitny krzyz*, 1955) de Andrzej Munk. Pero la película que supone un cambio radical, delimitando el comienzo del nuevo movimiento, será el debut en el largometraje de Andrzej Wajda, *Generación* (*Pokolenie*, 1955), que versa sobre la historia de Stach, un adolescente que, en pleno período de la ocupación nazi, se une a un grupo de jóvenes comunistas, con quienes experimentará la toma de conciencia en la lucha contra la opresión, al mismo tiempo que va madurando. La trama muestra una sensibilidad por la juventud que la hermana con los nuevos cines y está rodada de una forma novedosa para la época, debido a que toma como modelos al movimiento neorrealista italiano y al cine negro norteamericano.

Debemos destacar que un jovencísimo Polanski consigue un papel como actor en la película, encarnando a uno de los amigos del protagonista, lo que supondrá una experiencia vital que le sirvió para comprender de forma efectiva cómo se realizaba una película. Esta

breve incursión como intérprete, le permitiría observar, asimismo, lo que hacía el director y el resto del equipo, tomando notas sobre todo ello (Vallet, 2018, p. 35). El propio Polanski (2017) cuenta esta experiencia en sus memorias:

Estaba siempre allí, tanto si me necesitaban en el plató como si no [...]. Leí todo lo habido y por haber sobre el cine. Me interesaba la interpretación, pero también la iluminación, la labor de la cámara, la grabación de sonido y los efectos especiales [...] No era frecuente por aquel entonces que nadie se molestara tanto como Wajda en crear decorados auténticamente fieles a la realidad, y a mí se me contagio un poco aquella escrupulosa atención al detalle (p. 119).

Tras la primera experiencia liberadora que supone la película *Generación* para el cine de Polonia, llega el período conocido como 'octubre polaco' (1956). La desestalinización provocó que el poder que la U.R.S.S tenía sobre sus estados satélites disminuyese, lo que condujo a una serie de revueltas que produjeron la liberación del líder comunista *Władysław Gomułka*, que había sido encarcelado en 1951 por su negativa a seguir las excesivas demandas impuestas desde Moscú. Su establecimiento en el gobierno significaría otra conquista para la creación de una atmosfera artística e intelectual mucho más libre (Palmer y Colton, 1980, p. 652). Es entonces cuando surge una nueva tirada de cineastas decididos a explorar los temas que fueron prohibidos durante el periodo estalinista, guiados por un fuerte compromiso social y político.

Aunque no se puede considerar un movimiento uniforme, ya que cada cineasta tenía su propia poética, todos ellos compartían una misma preocupación: ajustar cuentas con el traumático período de la guerra y la posguerra en la que todos ellos pasaron su juventud. De aquí surgen nombres tan importantes como: Andrzej Munk, Stanisław Lenartowicz, Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Kutz y Janusz Morgenstern. Se trata de un momento de máximo esplendor para el cine polaco que comienza a recibir un gran reconocimiento, tanto dentro como fuera de sus fronteras.

Quizá debido a la fuerte repercusión que tuvieron las películas y a unas nuevas presiones por parte del Estado para volver a recuperar la cinematografía nacional, comienza un periodo de estancamiento y deterioro en el que parece que los cineastas solo saben reflexionar sobre el periodo de la Segunda Guerra mundial y sus consecuencias. Es comprensible por ello que varios cineastas trataran de desvincularse de esa temática, rodando películas como *El nudo corredizo* (*Petla*, 1958), de Wojciech Has, sobre el periplo infernal de un alcohólico. Este autor se constituyó, desde un primer momento, como uno de los integrantes de la 'escuela polaca' más desvinculados de la temática bélica y sus consecuencias.

En cuanto a las raíces de un nuevo cine joven que estaba por llegar, encontramos películas como *Do widzenia, do jutra* (1960) de Janusz Morgenstern, en la que asistimos a un largometraje que guarda relación con el cine joven que se estaba realizando en Europa occidental. Narra la historia de amor entre un joven estudiante polaco y una muchacha, hija de un diplomático francés, que se muestran incapaces de conservar, por su inmadurez, un idilio amoroso, condenándolo al fracaso. Conviene resaltar que Polanski vuelve a interpretar un

pequeño papel en esta película, por lo que, de forma casi inconsciente, su figura se iba vinculando al nuevo cine que estaba por venir.

Debemos destacar asimismo la película *Los brujos inocentes* (*Niewinni czarodzieje*, 1960) de Andrzej Wajda, que también se muestra completamente desligada de la temática bélica, para indagar en las preocupaciones de la juventud del momento. Su argumento gira en torno a un doctor que tiene mucho éxito con las mujeres, pero está cansado de esta condición. Una noche conoce a una joven con la que de verdad conecta. Pero tras ese encuentro, pierden el contacto y él se dedicará a buscarla por toda la ciudad. No es extraño que en el guion figure el nombre de Jerzy Skolimowski, uno de los máximos artífices de lo que será la siguiente generación de cineastas polacos y futuro co-guionista de *El cuchillo en el agua*. La película de Wajda presenta un abismo entre la novedad temática-estilística del guion y la propia dirección excesivamente clásica del director (Martínez, 1972, p. 43). A pesar de todo, significó el preludio de la conocida como 'tercera generación del cine polaco'. Eran jóvenes cineastas que se desvinculaban de las preocupaciones de la 'escuela polaca', para indagar en sus propias inquietudes individuales, vinculadas a una visión cosmopolita del cine que se está experimentado en muchas partes del mundo durante la década de 1960. El comienzo de este nuevo período lo marca la película *El cuchillo en el agua*, que sirvió de avanzadilla para toda esta nueva ola de jóvenes cineastas.

3.2 El cuchillo en el agua (1962)

Tras la primera experiencia actoral de Polanski en la película *Generación*, decide ingresar en la Escuela de cine de Lodz. Durante esta etapa formativa comenzó a dirigir pequeños cortometrajes, un total de 8 en 35 milímetros (Feeney, 2006, p. 14), en los que ya se anticipan muchas de sus obsesiones particulares que quedarán impresas en su obra posterior, como el voyerismo, el inconformismo, los individuos vencidos por la fatalidad (Sánchez, 2015, p. 461) y un gran gusto por el entramado psicológico de sus personajes, muchas veces abocados a la locura y a la incompreensión. También se empiezan a vislumbrar muchas de las influencias que serán visibles en toda su carrera, entre las que destacarían el romanticismo polaco y el teatro del absurdo, desde Gombrowicz hasta Grotowski (Caputo, 2012, p. 13).

Sus cortos tienen la peculiar característica de apenas contener diálogos, ya que Polanski «consideraba que no tenían cabida en un cortometraje» (Carr, 2015). Este condicionante le valió para comprender mejor el sentido de la imagen y le permitió aprender de los grandes cineastas del cine mudo norteamericano como Buster Keaton, Charles Chaplin, así como de los cortometrajes de Stan Laurel y Oliver Hardy (Vallet, 2018, p. 68).

Bajo esas premisas, rodó su primer cortometraje, *Rower*, en 1955, junto al estudiante de cámara búlgaro Nikola Todorow, sobre una experiencia real que tuvo con 15 años. Un joven le convenció para acompañarle a un bunker abandonado y venderle una bicicleta. Pero resultó ser un delincuente, buscado por varios crímenes, que acabó golpeando a Polanski abriéndole una brecha en la cabeza (Feeney, 2006, p. 14). Lamentablemente, todos los negativos de la película quedaron destruidos en el laboratorio, por lo que la primera experiencia del incipiente

cineasta se vio truncada, pero ya en el argumento de esta pequeña incursión como director podemos apreciar unas claras señas de identidad, como el tratamiento explícito de la violencia.

Después de la experiencia truncada, pasa a realizar el cortometraje *Morderstwo* (1957), donde narra una historia de una gran sencillez en la que un hombre duerme en su habitación hasta que se produce la irrupción de un extraño que acaba con su vida. Aquí podemos observar en la ambientación, una austera habitación, su apuesta por los espacios singulares y claustrofóbicos que serían esenciales para entender su carrera posterior, muy habituales en películas como su primer largometraje *El cuchillo en el agua* o en la trilogía del apartamento, compuesta por *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) y *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, 1976).

Su siguiente cortometraje será *Uśmiech zebiczny* (1957), donde trata el voyerismo desde una óptica humorística. Un joven se dispone a salir de su apartamento cuando ve por la ventana de un apartamento a una joven desnuda. Justo entonces aparece un vecino que le descubre espiando, lo que le hace seguir su camino avergonzado, pero una vez que el vecino se marcha, vuelve para seguir mirando, aunque ahora se encuentra con un hombre lavándose los dientes. Ante la decepción de no hallar lo que buscaba, sigue su camino por la escalera. Como vemos en estos dos primeros cortos de estudiante prima más el gesto que la historia.

Su tercer proyecto sería un intento de documental *cinéma vérité* llamado *Interrumpiendo la fiesta* (*Rozbijemy zabawe*, 1957). Polanski organizó un baile en la escuela de cine para sus compañeros de clase, a quienes convenció de que iba a filmarlos mientras se divertían. Pero amañó el encuentro haciendo que un grupo de delincuentes irrumpieran en la fiesta para destruirlo todo. Como sostiene el cineasta en sus memorias:

En Lodz había varias bandas de esta clase y conocía a muchos de sus componentes. Uno de sus pasatiempos preferidos consistía en averiguar en qué lugares se celebraban fiestas o bailes, irrumpir violentamente en ellos y armar la marimorena. Mi película iba a captar todo el jaleo (Polanski, 2017, pp. 155-156).

El experimento casi le valió la expulsión de la escuela, pero finalmente solo recibió una advertencia por parte del comité disciplinario. El director de cine y profesor de dicha institución académica, Andrzej Munk, llegó a decir: «[la película] era un auténtico ejercicio de cine documental, pero también una broma de mal gusto» (Polanski, 2017, p. 156). Este cortometraje ya nos muestra algunos de los elementos que predominarán en el cine de la 'tercera generación de cineastas polacos', como esa predilección por describir los ambientes y estados emocionales de la juventud polaca, así como la importante presencia del jazz, como forma de liberación y de acercamiento a las modas occidentales. En Polonia, esta nueva música tenía un especial componente de rebeldía contra la sociedad tradicionalista de sus mayores, ya que las autoridades la consideraban uno de los signos más claros de la decadencia de occidente (Vallet, 2018, p. 54).

Después de estos incipientes pasos cinematográficos, Polanski se lanzó a la dirección de un corto titulado *Dos hombres y un armario* (*Dwaj ludzie z szafa*, 1958), que podemos

considerar su primera obra de gran calado. En este cortometraje acudimos a un surrealista y experimental ejercicio en el que dos hombres salen del mar con un armario a cuestas. Se dirigen a la ciudad, donde son incapaces de vivir una vida normal, ya que la sociedad los rechaza por portar siempre el armatoste. Mientras pasean no dejan de sucederse actos de violencia, que parece ser los únicos códigos aceptados por los ciudadanos. Incapaces de adaptarse al mundo, vuelven desanimados al mar. El cortometraje, con claras reminiscencias del teatro del absurdo de Beckett, fue rodado en la localidad de Sopot, con la participación de dos amigos suyos, Jakub Goldberg y Henryk Kluba, que interpretaban a los respectivos hombres que cargan con el armario. También logró convencer al entonces famoso compositor de jazz, Krzysztof Komeda para la elaboración de la banda sonora. El cortometraje fue la primera obra del cineasta que se proyectó fuera de la escuela de cine y fue galardonado en los festivales internacionales de Bruselas, Oberhausen y San Francisco (Vallet, 2018, p. 56).

Ya a finales de la década de 1950 realizaría el cortometraje *Lampa* (1959), sobre unos juguetes que cobran vida tras la marcha del dueño y acaban incendiando el local. El corto genera una atmosfera opresiva y onírica que logra un ejercicio muy cercano al terror a base de pura sugestión. El ejercicio parece sugerir un ajuste de cuenta con su infancia truncada por la muerte de su madre en Auschwitz y el encerramiento de su padre en el campo de concentración de Mauthausen-Gusen (Carr, 2015).

Su último cortometraje dentro de la escuela de Lodz, que le serviría de trabajo de graduación es *Los Ángeles caídos* (*Gdy spadają anioły*, 1959). Polanski recrea en esta ocasión la historia de una anciana encargada de unos urinarios públicos que recuerda sus días de juventud. Encontró a la anciana que deseaba para el papel en un asilo: «su rostro poseía justo la mezcla que yo necesitaba de resignación senil, apatía y belleza residual» (Polanski, 2017, p. 165). El autor compone aquí su obra más romántica y desgarradora hasta el momento, viéndose indicios de su forma trágica y melancólica de afrontar posteriores largometrajes como *El pianista* (*The pianist*, 2002).

Al finalizar el trabajo, Polanski se las ingenió para viajar a París y allí logró que le financiaran su siguiente cortometraje, *Le gros et le maigre* (1961). Aquí nos muestra una fábula satírica contra el sistema soviético, en la que un joven esclavo trata de satisfacer todas las necesidades de su amo, mientras sueña con viajar a París. Aún realizaría otro cortometraje, *Ssaki* (1962) en el que pretendió realizar un ejercicio humorístico, desprovisto de cualquier pretensión.

Tras estos interesantes pasos iniciales, llegaría el planteamiento del largometraje *El cuchillo en el agua*. El guion de la película pertenece a la autoría de Roman Polanski, Jerzy Skolimowski y Jakub Goldberg. Los tres guionistas compusieron la historia en el verano de 1959, muy influidos por «referentes oscilantes entre el thriller estadounidense y el universo de Kafka» (Vallet, 2018, p. 73). El también joven cineasta Jerzy Skolimowski fue vital para la definición del proyecto, puesto que ambos tenían preocupaciones similares y compartían el gusto por la unidad dramática, siendo este último quien propuso que la acción de la película estuviera encerrada en un «período de 24 horas» (Feeney, 2006, p. 34). Los guionistas hicieron

un esfuerzo consciente de que la película tuviese el menor número de diálogos posibles y de que estos estuviesen presentados de una forma que parecieran triviales y superficiales (Clayfield, 2008). Querían plantear una película que comunicara más mediante las imágenes y el sonido, que a través de la propia palabra. Es una decisión muy coherente teniendo en cuenta que el proyecto contaba con un director que venía de realizar cortometrajes prácticamente mudos, por lo que contaba con un gran pulso a la hora de articular imágenes.

La historia gira en torno a tres personajes, dos hombres y una mujer, que pasan un día a bordo de un yate de vela, y de las tensiones psicológicas que se producen entre ellos. En un principio el proyecto tuvo que vérselas con el ministerio de Cultura, que dudaba de los preceptos morales utilizados en la trama, de ahí que se le pidiera que eliminase cualquier connotación sexual y que utilizara una construcción de personajes acorde al compromiso social imperante en la época. Polanski aceptó realizar ciertos cambios en algunas líneas de diálogo para que se ajustara a lo que reclamaban y esta vez sí aceptaron el proyecto (Polanski, 2017, p. 188).

Fue un rodaje muy accidentado, debido principalmente a que fue rodado casi íntegramente en un barco de vela sobre las aguas de los lagos de Masuria, por lo que el director de fotografía Jerzy Lipman o el propio Polanski se veían obligados a atarse a cabos para rodar ciertos planos especialmente complicados debido a la inherente inestabilidad del barco (Vallet, 2018, p. 75). A esta dificultad se añadía el hecho de que el único actor profesional era Leon Niemczyk, que venía de trabajar en películas tan importantes para la cinematografía polaca como *Heroica* (*Eroica*, Andrzej Munk, 1958) y *Tren de noche* (*Pociąg*, Jerzy Kawalerowicz, 1959).

La historia comienza con la imagen del matrimonio compuesto por Andrzej y Krystyna, ambos interpretados respectivamente por Leon Niemczyk y Jolanta Umecka, montados en un coche sin dirigirse la palabra. Desde estos primeros compases, ya notamos que el tema de la incomunicación será un elemento de máxima relevancia en la película. En cierto momento, aparece en la carretera un joven vagabundo, interpretado por Zygmunt Malanowicz, cuyo nombre nunca se esclarece a lo largo del metraje, al que Andrzej está a punto de atropellar. El muchacho se introduce en el coche y aquí comienza el elemento discordante que hará tambalear ese matrimonio sostenido sobre la falsedad. Andrzej propone al recién llegado que se una a ellos en su paseo naval con el objetivo de demostrar constantemente su superioridad, algo que se trasluce en cierto momento con el cuchillo al que el título hace mención, que nos remite a la primera secuencia, tras los créditos iniciales, que aparece en la película *Generación* (*Pokolenie*, 1955) de Andrzej Wajda, donde tres adolescentes juegan a realizar una serie de malabares con un cuchillo (Vallet, 2018, p. 36).

Por su parte, Polanski le otorgará al juego un trasfondo psicológico en el que ambos protagonistas tienen que clavar una navaja entre sus dedos a gran velocidad. El cuchillo deviene en símbolo fálico y el juego en el que se ven inmersos los dos personajes se convierte en una especie de ritual para demostrar quien posee la superioridad. Polanski nos muestra la animalidad del hombre, su irracionalidad latente. Aquí es donde vemos muy patente el conflicto entre las dos generaciones de polacos. Una representada por Andrzej, que alude a aquella que

vivió el conflicto bélico y que tuvo que enfrentarse a la reconstrucción de un país desolado, siempre preocupada por ajustar cuentas con el periodo de la guerra y la posguerra; es decir, la que dio lugar a los cineastas de la escuela polaca; y la otra representada por el muchacho sin nombre, ya desinteresada por el tema de la guerra, una juventud mucho más rebelde y nihilista, de la que serían partícipes Roman Polanski y Jerzy Skolimowski. El personaje de Christina termina de formar el triángulo, erigiéndose en una figura a la que impresionar, por lo que podemos establecer que su personaje representa a Polonia, siempre debatida entre conflictos y naciones.

Tras una serie de juegos donde ambos tratan de demostrar su valía, se produce una escena en la que Andrzej y el autoestopista se acaban peleando, lo que conduce a que el muchacho caiga de la barca. Este decide fingir haberse ahogado escondiéndose tras una boya, así que Krystyna le dice a su marido que es muy probable que lo haya asesinado. Ante la duda que lo atemoriza, el hombre decide lanzarse al agua para intentar rescatarlo. En ese momento, aprovechando la ausencia del marido, el joven regresa al yate y hace el amor con Krystyna en una escena representada sin emoción, semejante a un acto realizado por autómatas. De esta forma, podemos llegar a comprender que Polanski nos describe unas relaciones psicológicas que surgen en torno a estructuras de poder. Por ello, entendemos que Krystyna y el muchacho decidan guardar el secreto sobre lo ocurrido, de manera que cuando llega el marido, el autoestopista ya ha escapado. Al no revelarle que este está vivo, la mujer posee algo con lo que dominar a Andrzej, quien, por su parte, en lugar de manifestar remordimiento, consigue su objetivo de mostrarse implacable ante ella. Aquí se termina de hacer evidente que toda la película está articulada sobre un conflicto triple: un conflicto generacional, sexual y de estatus social (Kuzma, 2011). Tras la discusión final, ambos personajes se suben al coche y se marchan, dotando a la película de una estructura circular muy particular, que se convertirá en una de las claves del cineasta en su futura carrera cinematográfica por tierras extranjeras con películas como *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) o *El pianista* (*The Pianist*, 2002).

Tras su estreno, la película sería tratada con hostilidad por parte de las instituciones y la prensa estatal, ya que descubrirían que Polanski no había hecho caso a los preceptos establecidos por el ministerio de Cultura. Hasta el propio dirigente comunista Wladislaw Gomulka llegó a posicionarse en contra de la película, diciendo: «Ni es típica ni representa a la Polonia que todos conocemos» (Feeney, 2006, p. 37). A pesar de todo, el largometraje significó un sorprendente debut que logró llamar la atención en el extranjero. La película ganó el premio de la crítica en el Festival de Venecia de 1962, poco tiempo después logró ser presentada en el Festival de Cine de Nueva York el 11 de septiembre de 1963 (Greenberg, 2013, p. 47), siendo llevada a salas de cine comerciales un mes después. Aunque lo que sentó un éxito sin precedentes fue su nominación al Oscar en la categoría de mejor película extranjera, puesto que era la primera vez que una película polaca quedaba finalista en los premios de la prestigiosa academia norteamericana (Vallet, 2018, p. 76). Curiosamente, el cineasta que fuera

su maestro y prácticamente fundador de la 'escuela polaca', Andrzej Wajda reconocería en una entrevista realizada en 1994 para la revista *The New Yorker*:

No se figura lo liberador que resultó el estreno de *El cuchillo en el agua* para los que formábamos parte del cine polaco. Por primera vez desde la guerra se estrenaba una película que no tenía nada que ver con la guerra (Feeney, 2006, p. 37).

3.3 La Tercera Generación de cineastas polacos (1962-1969)

A finales de la década de 1950 se empezaba a notar una fuerte presión por parte del partido comunista, que veía con malos ojos los temas de las nuevas películas y su progresiva occidentalización (Haltof, 2002, p. 102), lo que fue derivando hacia un control cada vez más estricto, limitando de esta forma la libertad de los cineastas. Como veníamos anticipando, ello contribuyó a que el impulso de la 'escuela polaca' terminara por disiparse. Su final definitivo estuvo marcado por la resolución del Secretariado del Comité Central del Partido Obrero Unificado Polaco emitida en junio de 1960 (Haltof, 2002, p. 103); un documento que se oponía al pesimismo de las películas, su excesivo interés en occidente y su falta de compromiso con el partido. También fue decisivo para su extinción la trágica muerte del director Andrzej Munk, que dejó interrumpido el rodaje de *La pasajera* (*Pasazerka*, 1963) y el comienzo de la carrera internacional de Andrzej Wajda que lo llevó a realizar películas en Yugoslavia, Francia e Inglaterra.

Estos condicionantes y el estreno de la película *El cuchillo en el agua* actuaron como acicate para que una generación joven y emergente se hicieran cargo de la confección de un nuevo cine mucho más centrado en intereses individuales, completamente alejado de las preocupaciones de sus predecesores por la historia local. Los nuevos cineastas buscaban desafiar la rigidez del claustrofóbico sistema, para lo que debían refugiarse continuamente en la alegoría y la metáfora (Monterde, 2006, p. 264), ya que tenían que vérselas siempre con los aparatos censores.

Los cineastas, buscando libertad en la modernidad, empezaron a realizar películas vanguardistas, muy en consonancia con el resto de nuevos movimientos cinematográficos europeos. Entre sus similitudes encontramos un gran interés por la juventud, la búsqueda de formas narrativas rupturistas y la importante irrupción de la música jazz, muy presente en películas francesas como *Ascensor para el cadalso* (*Ascenseur pour l'Echafaud*, 1957), con la banda sonora de Miles Davis; italianas como *Una historia milanesa* (*Una storia milanese*, 1962), que contaba con la música de John Lewis; e inglesas, como el cortometraje del Free Cinema, *Momma Don't Allow* (1959), con música realizada por Chris Barber (Monterde, 1987, p. 193).

En el caso del panorama cinematográfico polaco será esencial la figura de Krzysztof Komeda, un médico que alternaba sus labores con sesiones de jazz nocturnas y que empezó a ser conocido en el mundo del cine gracias al cortometraje *Dos hombres y un armario* (*Dwaj ludzie z szafa*, 1958), de Roman Polanski. Más tarde, confirmó su eficacia como compositor en las películas precursoras del nuevo cine ya mencionado anteriormente: *Do widzenia, do*

jutra (1960), de Janusz Morgenstern y, *Los brujos inocentes* (*Niewinni czarodzieje*, 1960), de Wajda. Polanski lo volvió a contratar para la banda sonora de *El cuchillo en el agua* (*Nóż w wodzie*, 1962), de modo que su figura quedó asociada a los nuevos cines y se convertiría en un colaborador habitual del director durante su periplo cinematográfico por tierras foráneas.

Tras el éxito en el extranjero de su primer largometraje, Polanski decide marcharse de Polonia, anhelando encontrar su ansiada libertad creativa. Mientras tanto, su co-guionista, Jerzy Skolimowski se queda en el país y ensambla tres cortometrajes de su período estudiantil para articular su primer largometraje, *Marcas identificatorias: Ninguna* (*Rysopis*, 1964). Debido a su condición de ensamblaje, la película tiene una estructura deshilvanada y episódica, pero ya presenta muchos de los rasgos del director, siempre interesado en la realización de un cine caracterizado por la alienación del ser humano, «con un tratamiento entre trágico y cómico que tiene como resultado una visión fatalista de la sociedad contemporánea» (Sánchez, 2015, p. 461). La película trata sobre un joven, interpretado por el propio Skolimowski, que está a punto de marcharse para hacer el servicio militar y que deambula de forma azarosa encontrándose con viejos amigos y amores olvidados. Su forma de rebelarse contra el mundo es tratando de no asumir nunca las responsabilidades adultas; para ello, evita la universidad y también encontrar trabajo. Este tipo de personajes inmaduros se volverán una constante en la carrera cinematográfica del director (Mazierska, 2010, p. 33).

En su siguiente película, *Walkover: el fácil triunfo* (*Walkover*, 1965), nos vuelve a presentar al mismo individuo después de seis años, nuevamente interpretado por sí mismo. Esta vez nos cuenta su deambular hastiado en busca de empleo, mientras participa en combates de boxeo. Andrzej se muestra desencantado y sumergido en un mundo absurdo e incomprensible, que le impide comunicarse con su entorno. Especialmente significativa es la escena inicial en la que trata de dejar sus maletas en las consignas de equipaje, pero unos trabajadores que cargan con un gran espejo se interponen entre él y el encargado de las consignas. Mientras intenta hablar con el encargado, el espejo le devuelve su imagen, como una muestra de su incapacidad de enfrentarse al mundo.

Tras este desgarrador relato sobre la alienación, Skolimowski realizó la película *La barrera* (*Bariera*, 1966), sobre un estudiante de medicina que sigue a una mujer por la ciudad. En esta película opta por la experimentación y el surrealismo para configurar un retrato ácido de la sociedad polaca. La estructura de la película está determinada en cierto sentido por el azar, ya que no hubo un guion como tal y las escenas se preparaban *in situ*, dando lugar a la improvisación (Hodsdon, 2003). El título hace referencia a la falta de comunicación entre la generación más joven y la que vivió la guerra, entre la rebeldía y el conformismo (Whyte, 1971, p. 54), que era uno de los temas preferidos de esta generación, como ya hemos podido comprobar en *El cuchillo en el agua*.

Es muy paradigmática la escena del restaurante en la que aparecen veteranos llevando sombreros de papel y cantando canciones patrióticas, que alude a la gran barrera entre generaciones: la guerra. Un tema que ya no tiene tanto que ver con una experiencia traumática que hay que exorcizar o con la que hay que ajustar cuentas como ocurría con la

Escuela Polaca; los jóvenes de la nueva generación ven la guerra como un elemento anclado al tradicionalismo de sus padres (Whyte, 1971, p. 54), al conformismo, que se convierte entonces en algo contra lo que revelarse. Tras la finalización de esta película, Jerzy Skolimowski al igual que Polanski, decide tomar el camino del exilio y comienza a realizar películas en Bélgica y Gran Bretaña. Demostrando nuevamente la disconformidad de una generación hastiada por la opresión de una sociedad excesivamente dogmática y enclaustrada, que vio frustrarse sus esperanzas de libertad.

4. Conclusiones

Al analizar las dos generaciones de cine polaco que hemos visto anteriormente, podemos entender hasta qué punto era un cine extremadamente coherente con el espíritu de su época. Resultaba congruente, en primera instancia, con los aires de libertad que otorgaba el 'octubre polaco' y los inicios del período de gobierno del dirigente comunista Władysław Gomułka. Se anunciaban grandes cambios y una serie de cineastas comprometidos aprovecharon la situación para crear películas de un valor superlativo que hablaban de los tiempos de la guerra en toda su crudeza, rebelándose contra el cine maniqueo del período estalinista, lleno de héroes demasiado ejemplificantes para una sociedad que se sentía derrotada.

Entonces las pantallas comenzaron a llenarse de imágenes portentosas que hablaban de antihéroes y de la recuperación de una noción artística auténticamente polaca. Pero todas las luces que brillan tan intensamente terminan por apagarse, y entonces el dirigente con rostro amable decidió volver a recuperar el control de una cinematografía que consideraba alejada de los preceptos dictados por el partido, lo que, unido a la partida de Wajda y a la muerte de Munk, significaron la muerte del esplendoroso nuevo cine.

En ese período de crisis, encontraron su hueco una nueva generación dispuesta a demostrar la valía de una nueva ola de cine polaco. Surgen grandes cineastas como Roman Polanski y Jerzy Skolimowski dispuestos a traer la modernidad y la vanguardia al cine polaco. Ambos cineastas, grandes aprendices de los maestros provenientes de la Escuela Polaca, decidieron poner en jaque a la anterior generación demostrando el inmovilismo de una sociedad anclada en la guerra, que parecía mirar con malos ojos a unos jóvenes hambrientos de novedad que no encontraban su lugar en una sociedad enclaustrada. El período en el que consiguieron proyectar sus voces fue corto, pero de una intensidad mayúscula, ya que lograron nuevamente progresar con el signo de los tiempos y demostrar el pulso narrativo de la cinematografía polaca. Pero otra vez cayeron los telones y la mayoría se dirigieron al exilio buscando continuar sus carreras en otros países. Es sorprendente que en tan corto período de tiempo se sucedieran dos generaciones dispuestas a renovar un cine que, al igual que el país, parecía estar siempre disputado entre naciones. Sin duda, Polonia es un país siempre dispuesto a extraer diamantes de las cenizas.

5. Referencias bibliográficas

- Caputo, D. (2012). *Polanski and Perception the Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Bristol: Intellect.
- Carr, J. (2015). *Roman Polanski. Senses of cinema*. Consultado el 8 de diciembre de 2021: <http://www.sensesofcinema.com/2015/great-directors/roman-polanski-2/>
- Clayfield, M. (2008). *Andrzej and Krystyna go Boating: Roman Polanski's Knife in the Water. Senses of cinema*. Consultado el 9 de diciembre de 2021: <http://www.sensesofcinema.com/2008/cteq/knife-water/>
- Feeney, F. X. (2006). *Roman Polanski*. Colonia: Taschen.
- García de Cortázar, F. y Lorenzo Espinosa, J.M. (1996). *Historia del mundo actual (1945-1995)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Greenberg, J y Polanski, R. (2013). *Roman Polanski: A retrospective*. New York: Abrams.
- Haltof, M. (2002). *Polish National Cinema*. United States: Berghahn Books.
- Hodsdon, B. (2003). *Jerzy Skolimowski. Senses of cinema*. Consultado el 8 de diciembre de 2021: <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/skolimowski/>
- Kuzma K. (2011). *False Enigma. Roman Polanski's Knife in the Water, Nóż w wodzie, 1962*. East European Film Bulletin. Consultado el 9 de diciembre de 2021: <https://eefb.org/retrospectives/roman-polanskis-knife-in-the-water-noz-w-wodzie-1962-2/>
- Martínez Torres, A. (1972). *Nuevo Cine de los Países del Este*. Madrid: Taurus ediciones.
- Mazierska, E. (2010). *Jerzy Skolimowski the Cinema of a Nonconformist*. New York: Berghahn Books.
- Monterde, J.E. y Losilla, C. (Ed.) (2006). *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos, 1955-1975*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Monterde, J.E., Riambau, E. y Torreiro, C. (1987). *Los nuevos cines europeos, 1955-1970*. Barcelona: Editorial Lerna.
- Palmer, R. y Colton, J. (1980). *Historia contemporánea*. Madrid: Akal.
- Polanski, R. (2017). *Memorias*. Ciudad de México: Malpaso Ediciones.
- Sánchez Noriega, J.L. (2015). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial,
- Vallet, J. (2018) *Roman Polanski*. Madrid: Cátedra.
- Whyte, A. (1971). *New cinemas in Eastern Europe*. Londres: Studio Vista Limited Blue Star House.