

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**



**ABRIL 2022**

**CENTENARIOS 1922-2022 (I):**

**JERZY KAWALEROWICZ**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE



EN  
**LA CAPILLA**  
 entrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto,  
 porcelanas,  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuclas, 14

**tares**  
 A GRANADA.  
 Inserta en el  
 o del Ejército  
 o el Gobierno  
 comandante de  
 Rodríguez Leal.

**Avisos**  
 ra con un apa-  
 R BAYOS X.



## El Cine - Club celebró su primera sesión

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo  
 Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Te gios de er que no cit han acudid nuestros ac  
 Rendidas granadina, parroquiale tísimas aut muy especi cuelas Norm entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos  
 No quise mos colabor tiguos Alun día de este ron el honi líquias a n lo hicieron.  
 Gracias a molesto si  
 La Escue Escuela Pie ble recuerd comunicado Roma.  
 Y, junta agradecimie modo espec  
 Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen. más que ul colaborar d gelizadora la Santa Ig  
 Gracias a que han ve que se ha. nas para d dre. Tambié tiene que e turado de  
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada*  
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".  
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

ABRIL 2022

**CENTENARIOS 1922-2022 (I):  
JERZY KAWALEROWICZ**

Martes 5 / Tuesday 5<sup>th</sup> 21 h  
**MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**  
(Polonia, 1961) Jerzy Kawalerowicz [ 103 min. ]  
( *MATKA JOANNA OD ANIOŁOW* )  
v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Viernes 8 / Friday 8<sup>th</sup> 21 h.  
**FARAÓN** [ 145 min. ]  
(Polonia, 1966) Jerzy Kawalerowicz  
( *PHARAON* )  
v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

APRIL 2022

CENTENARIANS 1922-2022 (I):  
JERZY KAWALEROWICZ

Todas las proyecciones en la  
SALA MÁXIMA del ESPACIO  
V CENTENARIO (Av. de Madrid).  
**ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO**  
*All projections at the Assembly Hall  
in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).  
FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM*

---

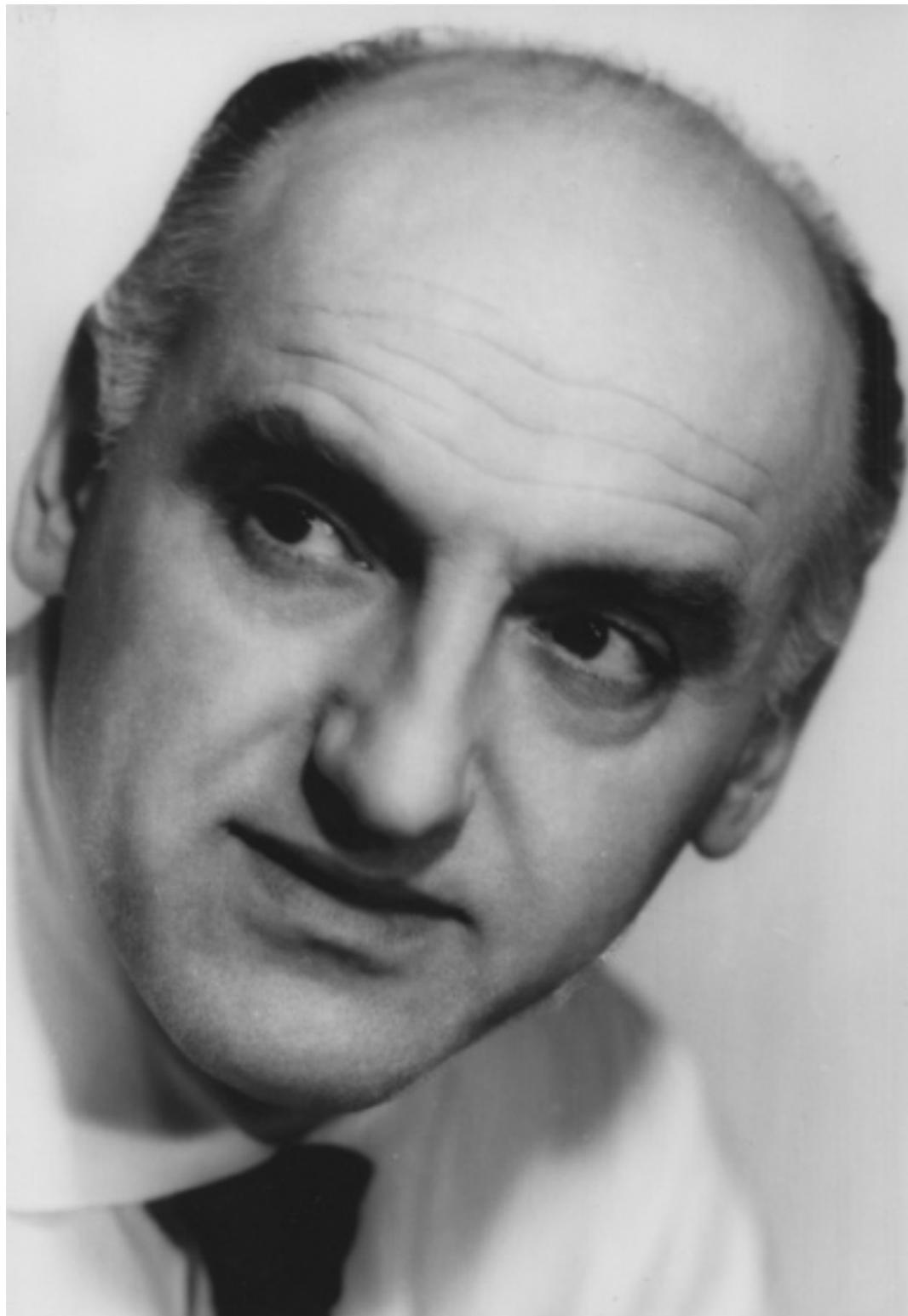
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.  
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.







*“No tengo ideario artístico. No quiero sugerírsele a nadie ni imponerme límites. Mis obras son producto del momento en que vivo, de mis experiencias y sentimientos en cada instante... Mi forma de pensar de hoy difiere claramente de la de ayer”.*

*“Soy demasiado anárquico en mi forma de creación, que abordo desde muchos puntos de vista a la vez. Me gusta pasar de un tema a otro, de una forma a otra. Por eso nunca puedo prever cómo haré las películas siguientes”.*

**Jerzy Kawalerowicz**

(...) Emparedado entre la fama internacional de sus grandes coetáneos, los dos Andrzej -Munk, un año mayor que él, y Wajda, cuatro más joven-, y la de los cabezas de fila de la siguiente generación -Roman Polanski (1935), Jerzy Skolimowski (1936), Krzysztof Zanussi (1939), Andrzej Zulawski (1940) o Krzysztof Kieslowski (1941), varios de los cuales impulsaron definitivamente sus carreras al marcharse a trabajar en el extranjero-, el cineasta polaco JERZY KAWALEROWICZ ha permanecido en una discreta penumbra, acentuada con el paso del tiempo, a pesar de que en los años sesenta y setenta había alcanzado gran notoriedad entre los cinéfilos de muchos países occidentales -incluida España, aun con las restricciones y retrasos habituales por aquel entonces-, con títulos como **Tren nocturno**, **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** o **FARAÓN** (...).

(...) Con diecisiete largometraje, realizados, con notables intermitencias, a lo largo de cincuenta años de actividad, Boleslaw Michalek -escritor y guionista, estrecho colaborador de Kawalerowicz en **La muerte del presidente** (*Smierc Prezidenta*, 1977) y **Encuentro en el Atlántico** (*Spotkanie na Atlantyku*, 1980)-, ha calificado a Kawalerowicz como un “camaleón estético”, caracterizado tanto por la variedad de los temas que ha abordado en sus obras como por sus constantes metamorfosis estilísticas, que le han llevado desde el naturalismo -un naturalismo muy particular, estrechamente vinculado a la concepciones del “realismo socialista”, en el que se enmarcan sus primeras obras hasta la abstracción casi absoluta, y desde el verismo psicológico hasta el gusto por la plasmación de mundos imaginarios.

Vacláv Merhaut, apunta características muy similares al decir que *“no es fácil definir el cine de Kawalerowicz, porque está lleno de giros y revuelta, movimientos extraños y constantes experimentos. Hace películas singulares, como si después de grandes triunfos y logros indiscutibles entrase en profundas crisis que le prepararan para intentar nuevas obras de gran aliento. Tarda en elaborar sus películas. Se inspira en fuentes muy variadas y absorbe sugerencias procedentes de disciplinas muy distintas. En pocos autores se observan tales saltos entre obras realistas y hondos dramas psicológicos, epopeyas históricas y films políticos”.*

(...) A pesar de esa dispersión, quizá más aparente que real, es posible detectar la existencia de algunos hilos conductores que, con mayor o menor sutileza, según los casos y las épocas, atraviesan su filmografía. Como el análisis de los mecanismos del poder, ya sea político, social, económico o simplemente interpersonal, en momentos muy diferentes

del pasado o bien en esa contemporaneidad que no parece atraerle demasiado. O como la pregunta insistente por el destino de los seres humanos, por el sentido de su existencia individual y colectiva, en momentos también muy distintos y desde perspectivas a veces insospechadas.

JERZY KAWALEROWICZ ha estudiado y criticado con frecuencia los problemas del poder, pero también ha estado muy cerca de él e incluso lo ha ejercido, en cierto modo, al dirigir durante muchos años una de las grandes unidades de producción - la llamada Kadr- en que se organizó la industria cinematográfica polaca, nacionalizada a finales de 1945, tras las reformas introducidas a mediados de los años cincuenta. Por otra parte, ha conocido momentos de gloria indiscutible -premios en los Festivales de Karlovy Vary, Cannes, Venecia o Berlín, selección de **FARAÓN** para los Oscar de Hollywood de 1966, grandes éxitos internacionales de crítica e incluso de público- y, a la vez, ha recorrido un largo y sinuoso camino, desde el agnosticismo militante de sus primeros títulos, con especial referencia al análisis de la experiencia mística desplegado en **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**, hasta la utilización del texto confesionalmente católico de Henryk Sienkiewicz, "Quo Vadis?", para llevar a cabo una adaptación que tuvo su estreno mundial en el Vaticano, en agosto de 2001 y en presencia de Juan Pablo II, que recibió la película con notable complacencia.

Se trata, pues, en más de un sentido, de un cineasta situado entre el poder y la gloria. Pero, entre un aspecto y otro -o entre las diversas facetas que han ido presentando ambos con el discurrir de los años-, ahí quedan esos diecisiete largometrajes, fruto de toda una vida, afortunadamente longeva y apasionadamente dedicada al cine. Y con independencia del juicio que pueda merecer hoy cada uno de ellos de forma aislada, en conjunto constituyen un testimonio formidable de la evolución del cine, en su vertiente más genuinamente "de autor" y en el seno de una cinematografía, la polaca, que durante décadas sirvió de puente privilegiado para la comunicación entre dos mundos que se obstinaban en permanecer de espaldas, y que en algunos momentos se situó en la vanguardia de las formas de pensar y hacer imágenes con la vista puesta más allá de las taquillas (...)

*"Cuando pienso en las cosas que han ocurrido en mi vida, los hechos se me asocian inmediatamente a las películas que preparaba, rodaba o montaba en cada momento concreto. He hecho dieciséis películas, y me da la impresión de haber vivido dieciséis vidas ..."*

(...) La mayoría de las películas de Kawalerowicz son puro arte, y no tienen nada que ver con las rutilantes producciones comerciales. Después de contemplar una de sus últimas películas, titulada **¿Por qué?**, un conocido crítico ruso escribió: "*Kawalerowicz nos enseña algo que ya no sabemos hacer: nos enseña cómo hacer verdadero cine artístico*". Pudo parecer una ironía, porque la situación de ese tipo de cine no resulta precisamente



fácil a finales del siglo XX; con demasiada frecuencia, su trayectoria se limita a algunas proyecciones en festivales o cineclubs, para satisfacer a los más entendidos ...

Se puede decir que Kawalerowicz es un artista olvidado y poco apreciado en la Polonia actual. No importa que tenga en su haber una maleta llena de premios y distinciones. Lo que importa es la presencia, la influencia y la participación en la vida intelectual de sus compatriotas. Y eso es justamente lo que le falta. Se escribe y se habla poco de él. Él mismo se pone cada vez con menos frecuencia detrás de la cámara, aparece muy esporádicamente en público y no ocupa cargos demasiado relevantes, aunque haya seguido dirigiendo la unidad de producción Kadr y presidiendo, a título honorífico, la Asociación de Cineastas Polacos. Pero, dado que desde hace tiempo es considerado un “maestro”, un “clásico” y un “gran poeta cinematográfico”, no debería ser conocido solamente entre los cinéfilos de cierta edad. Es, sin duda, la “historia viva”, del cine polaco de posguerra y conoce como nadie sus vericuetos, después de habernos dado muchas alegrías con los éxitos de sus películas en los más importantes certámenes internacionales.

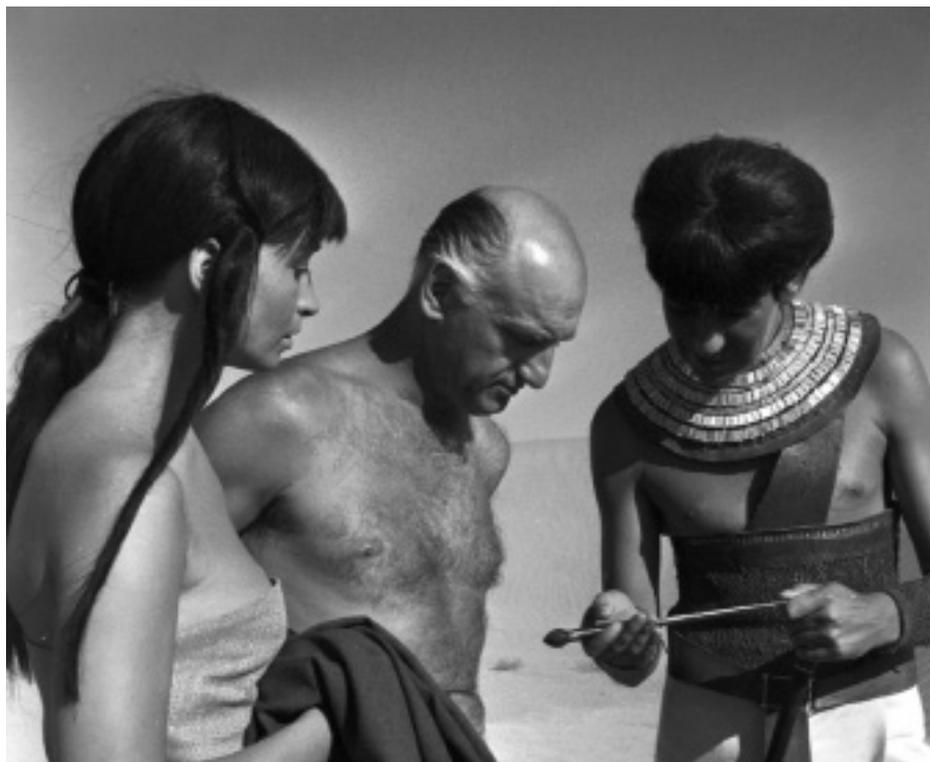


Es verdad que el creador de **Tren nocturno** consiguió sus mayores triunfos en otra época, pero también lo es que contribuyó decisivamente a situar al cine polaco en un lugar muy destacado del panorama mundial. En todas las enciclopedias y publicaciones relacionadas con el cine de la segunda mitad del siglo XX, la cinematografía polaca está representada por Wajda, Zanussi, Kieslowski y Kawalerowicz, aunque este último resulte muy difícil de encasillar en una tendencia determinada, ya que ha realizado tanto grandes espectáculos históricos, que llevaron a multitudes a las salas -cerca de diez millones de espectadores vieron **FARAÓN** en la gran pantalla-, como películas intimistas de tipo psicológico -**Tren nocturno** y **El juego**, por ejemplo-, abordando temas mayores y también, aunque con menos éxito, asuntos cotidianos contemporáneos. Suele sorprender a sus seguidores, ya que sus películas nunca se parecen entre sí. Es difícil determinar si se trata de una estrategia acertada por su parte, pero resulta evidente que Kawalerowicz no ha sido nunca esclavo de un tema, un género o un estilo determinados. Pero nadie puede negar que ha sido un auténtico profesional, que conoce el cine a la perfección. Además, como pedagogo afirma que solo se puede aprender a rodar haciéndolo: *“Me bastaría un par de horas para explicar en teoría cómo hacer películas. Pero lo verdaderamente importante es observar con atención en el lugar del rodaje, y buscar por sí mismo las soluciones más adecuadas para presentar las ideas propias en una pantalla...”*



Ése fue, de hecho, su camino hacia los proyectos de carácter personal. Conviene recordarlo, aunque, evidentemente, nadie podría repetir ese trayecto en unas circunstancias diferentes. La documentación existente muestra que Kawalerowicz asistió al rodaje de **Canciones prohibidas** y participó en la realización de **La última etapa**, **El desfiladero del diablo** y otras tantas películas creadas entre las ruinas de la posguerra. También cabe subrayar que de su mano llegaron al cine intérpretes como Lucyna Winnicka, Jerzy Zelnik, Leon Niemczyk, o Barbara Brylska, y que en sus films realizaron grandes actuaciones Zbigniew Cybulski y Franciszek Pieczka, Zdzisław Mrożewski o, más recientemente, Artur Zmijewski. No sé si por el simple hecho de recordarlo podremos hacernos una idea de las búsquedas artísticas y de los logros alcanzados por el creador de **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES...** (...) Jerzy Kawalerowicz ha dado siempre preferencia al arte en su vida. Si hubiera actuado de otro modo, seguramente se habría ahorrado muchos dramas y desilusiones, pero tampoco habría creado tantas obras de gran valor.

El entusiasmo que suele rodear a todo lo que suena a novedad no debe hacernos olvidar el cine de ayer, ni a sus directores. La trayectoria y la obra de Kawalerowicz nos impulsan a analizarlas en detalle. Hay muchas razones para ello, pero la más importante es que bastantes de sus películas siguen teniendo vigencia (...)



JERZY KAWALEROWICZ nació el 19 de enero de 1922 en una pequeña localidad de la región de Galitzia, al sudeste de Polonia, que más adelante quedaría integrada en Ucrania y, por tanto, en la Unión Soviética. Él mismo ha descrito así el lugar: *“Nací en Ucrania, en un pueblo llamado Gwozdzic, donde pasé toda mi niñez. Hace unas semanas [en octubre de 2001] pude volver por fin a aquel lugar. La casa en la que nació se mantiene en pie. Fui al cementerio. Las tumbas de mis antepasados siguen también allí. De modo que, al cabo de cincuenta años, lo he encontrado todo igual, pero sin gente. Aquel rincón sigue perteneciendo a Ucrania, aunque todos mis familiares viven en Polonia. Allí no queda casi nadie, porque la mayoría fueron asesinados. Creo que soy armenio por parte de padre, pero quizá sea sólo una antigua leyenda familiar. Nadie de mi familia pertenece a la iglesia armenia, aunque la tradición ha sostenido siempre que ése fue su origen. Nuestro apellido era Kavalarian, de donde procede el Kawalerowicz actual ... En el pueblo donde nació, el 60% de los habitantes eran judíos, el 30% ucranianos y el 10% polacos. Era una localidad típica de Galitzia, que fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial. Viví con mucha gente que murió en el Holocausto, y lo recuerdo todo sobre ellos...”*

La guerra le sorprendió con diecisiete años y sin haber acabado los estudios secundarios. Consiguió sobrevivir ejerciendo oficios muy dispares, al tiempo que empezaba a interesarse



por la pintura, que, animado por su madre y con algunos antecedentes familiares, había practicado desde pequeño. Cuando su familia se trasladó a Cracovia, para evitar que su hermano Witold fuera detenido por los nazis, pudo estudiar varios cursos en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad, diplomándose en 1948, aunque antes había entrado ya en relación con el cine: *“Estudiaba Arte en Cracovia, cuando se abrió allí una especie de escuela de cine, a la que empecé a asistir. Fue mi primer contacto con el proceso de creación cinematográfica”*. En realidad, aquel Taller de Jóvenes Cineastas era poco más que una reunión de gente interesada por el cine, procedente de muy diversos campos de la cultura, pero con pocos profesionales entre ellos.

La contienda, cuyas consecuencias fueron especialmente dramáticas para Polonia, invadida por las tropas hitlerianas desde octubre de 1939, había diezimado la cinematografía nacional, en la que sólo permanecieron unos cuantos nombres de interés, encabezados por Aleksander Ford. Las nuevas autoridades, surgidas del reparto territorial acordado en Yalta por las potencias vencedoras y situadas en la esfera de influencia soviética, trataron de reconstruir la industria según los nuevos modelos, empezando por los centros de aprendizaje de una profesión que había quedado desmantelada. El 13 de noviembre de 1945, el gobierno provisional, de mayoría comunista, creó tanto Film Polski,



empresa estatal encargada de gestionar en régimen de monopolio el cine nacionalizado, como el efímero Taller de Jóvenes Cineastas de Cracovia, que sería el primer centro de enseñanza del cine en la nueva Polonia. Poco después, el Taller se transformó en Instituto de Cine y su dirección fue encomendada a Antoni Bohdziewicz, otro de los escasos supervivientes del cine de preguerra. En 1948 se convirtió a su vez en Escuela Superior de Cine, trasladándose su sede a Lodz. Así, Jerzy Kawalerowicz, perteneciente para su edad a la llamada “Generación Intermedia”, acabaría siendo uno de los pocos realizadores polacos de posguerra que no pasaron por las aulas de la mítica Escuela de Lodz... como alumno, ya que años más tarde, a partir de 1980, desempeñaría allí una notable labor docente.

(...) En el Instituto de Cine de Cracovia, cuando estudió Kawalerowicz, sólo había dos profesores de cine, mientras los demás procedían de otras disciplinas y su interés por el nuevo medio tenía que ver, sobre todo, con su preocupación genérica por las cuestiones estéticas y con el hecho de que consideraban al cine como un territorio todavía inexplorado desde el punto de vista teórico. De ahí que, más que “clases”, en sentido tradicional, sus actividades fundamentales fuesen seminarios donde todo el mundo discutía y donde profesores y alumnos aprendían a la vez, empeñados en fijar, casi ex novo, los principios básicos del arte cinematográfico.

Esa misma penuria pudo explicar tal vez que, sólo un año después de haber iniciado tan singulares estudios, y en palabras del propio Kawalerowicz, *“quizá porque creyeron que*

*tenía talento, me propusieran que trabajase como ayudante de dirección. Así intervine, entre otras, en una película dirigida por Wanda Jakubowska, titulada **La última etapa** (Ostatni etap, 1947), que hablaba de un grupo de mujeres obligadas a trabajar para los alemanes en el campo de concentración de Auschwitz, hacia el final de la guerra”.*

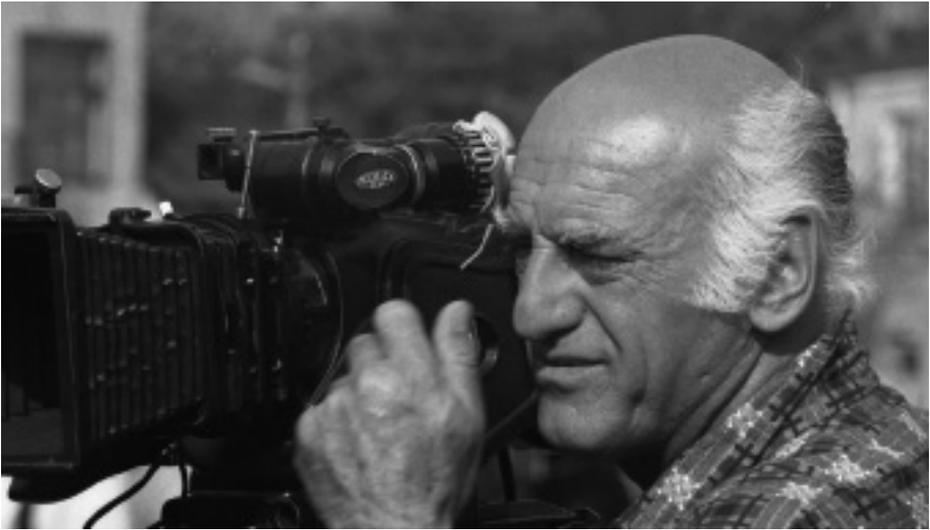
Sus comienzos en la profesión fueron rápidos, ya que por las mismas fechas fue también ayudante de dirección de Leonard Buczkowski en otra de las primeras películas

polacas de posguerra, **Canciones prohibidas** (Zakazane piosenki, 1947); de Stanislaw Urbanowicz en **Corazones de acero** (Stalowe serca, 1948), y de Tadeusz Kanski en **El desfiladero del diablo** (Czarci zleb, 1949), aunque esta última fue dirigida en realidad por el italiano Aldo Vergano, invitado a trasladarse a Polonia por Kanski, actor y a la sazón director de Film Polski, que pretendió infructuosamente pasar a la dirección con aquel film. En él, además, Kawalerowicz apareció fugazmente como actor, a consecuencia de una anécdota: el campesino que había sido elegido para encarnar a un guardia fronterizo resultó ser un contrabandista, perseguido por la policía, que acabó dando con él en pleno rodaje. El equipo de producción logró que le permitieran hacer su papel, pero era tan poco hábil que el propio Kawalerowicz se desgañitaba dándole instrucciones... hasta que Vergano, irritado, le encomendó a éste que lo representase él mismo. Ese primer contacto con un director relacionado con el neorrealismo italiano iba a tener notable importancia en la carrera posterior del cineasta.

El joven ayudante de dirección tenía ya, por otra parte, alguna experiencia en la elaboración de guiones, de carácter marcadamente experimental: había escrito una especie de “poema cinematográfico” a partir de una obra de Tuwim, autor de piezas satíricas para cabaret en la Polonia de preguerra y cuyo humor ha sido comparado por Andrzej Wajda con el de Woody Allen; un proyecto de tono lírico titulado “La rosa sobre el hielo”, y otro más iconográfico sobre “La batalla de Grunwald”, según el cuadro del pintor Jan Matejko, que serviría también de inspiración para la película de Aleksander Ford, **Los caballeros teutones** (Krzyzacy, 1960). Pero ninguno de aquellos bocetos juveniles llegó a convertirse en imágenes.

En otoño de 1949, los responsables políticos de Cultura promovieron una reunión de profesionales del cine en la localidad de Wisla. En aquel cónclave, conocido en adelante como Congreso de Wisla, se dictaminó que el “realismo socialista” era la doctrina oficial del cine polaco, de obligado cumplimiento y entendida, además, en su versión más restrictiva, impuesta desde la Unión Soviética -donde se había implantado ya en 1934- por “ideólogos” como Andrei Zdanov y que sostenía, por ejemplo, que “*un artista no tiene derecho a equivocarse*” o que “*un personaje cinematográfico que ha perdido la noción del bien y del mal; que no es sino una silueta desdoblada, a medio camino entre lo positivo y lo negativo, no puede ser acorde con los principios de la verdad artística*”.

Desde esa perspectiva se formularon críticas muy duras contra películas tan poco sospechosas como **La última etapa**, de Jakubowska, por “*estar impregnadas de una idea equivocada de la solidaridad nacional y no manifestar una auténtica voluntad*



*de demostrar la realidad de la lucha de clases*". Con similares argumentos se rechazó en bloque el neorrealismo italiano, porque *"no responde a la verdad objetiva en ningún fragmento de las cosas que presenta como supuestamente vividas"*, y cuando uno de los asistentes al Congreso expresó sus temores de que la introducción artificial de la dimensión política en el argumento de las películas pudiese conducir al esquematismo, se le respondió que *"había adoptado la manera de pensar del enemigo"*. (...)

**Textos (extractos):**

Juan Antonio Pérez Millán, "Jerzy Kawalerowicz, entre el poder y la gloria", en AA.VV., **Jerzy Kawalerowicz, un cineasta entre el poder y la gloria**, Festival de Cine de Huesca y Filmoteca de Andalucía, Huesca 2003.

Stanislaw Zawislinski, "Conversaciones con Jerzy Kawalerowicz", en AA.VV., **Jerzy Kawalerowicz, un cineasta entre el poder y la gloria**, Festival de Cine de Huesca y Filmoteca de Andalucía, Huesca 2003.









**MARTES 5            21h.**

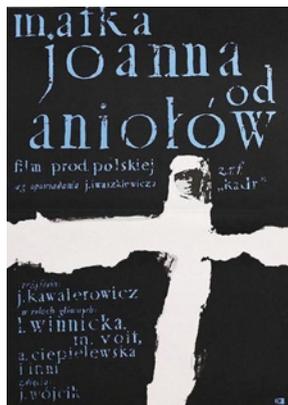
*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

### **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**

(1961) Polonia 103 min.

**Título Original.**- Matka Joanna od Aniolow. **Director.**- Jerzy Kawalerowicz. **Argumento.**- La novela homónima (1946) de Jaroslaw Iwaszkiewicz. **Guión.**- Tadeusz Konwicki y Jerzy Kawalerowicz. **Fotografía.**- Jerzy Wojcik (1.37:1 - B/N). **Montaje.**- Wieslawa Otocka. **Música.**- Adam Walacinski. **Productor.**- Ludwik Hager. **Producción.**- Studio Filmowe Kadr. **Intérpretes.**- Lucyna Winnicka (*Madre Juana*), Mieczyslaw Voit (*padre Suryñ y rabino*), Anna Ciepiewska (*Malgorzata*), Maria Chwalibog (*Awdosia*), Zygmunt Zintel (*Wolodkowicz*), Kazimierz Fabisiak (*padre Brym*), Franciszek Pieczka (*Odryn*), Stanislaw Jasiukiewicz (*Chrzaszczewski*). **Estreno.**- (Polonia) febrero 1961 / (Francia) mayo 1961 / (EE.UU.) mayo 1962.



*versión original en polaco con subtítulos en español*

*Película nº 7 de la filmografía de Jerzy Kawalerowicz (de 17 como director)*

*Festival de Cannes. Premio Especial del Jurado*

*Música de sala:*

**La semilla del diablo** (*Rosemary's baby*, 1968) de Roman Polanski

Banda sonora original de Krzysztof Komeda

(...) **"MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** compitió hasta última hora por la Palma de Oro del Festival de Cannes, pero provocó un conflicto diplomático y político, y "solo" recibió la Palma de Plata. (...) El Vaticano como después el episcopado polaco protestaron, alegando que era una película antirreligiosa, aunque en realidad no lo era. La prensa francesa habló mucho de aquellas peripecias de Cannes, y creo que el jurado acabó aceptando las presiones de la Iglesia. No sentí ningún rencor entonces, ni lo siento ahora. Las películas que abordan grandes temas universales, relacionados con la visión del mundo, suelen provocar polémicas. Pero es mejor que susciten discrepancias y no silencios (...)"

**Jerzy Kawalerowicz**

(...) El hecho de que el espacio televisivo CineClub dedicase uno de sus ciclos al cine polaco sirvió como constatación involuntaria del desconocimiento que el público español tiene de esta cinematografía. En efecto, comercialmente sólo se han proyectado de la generación que empezó su carrera en los primeros años cincuenta cuatro largometrajes y un sketch de Wajda el más conocido representante de esta generación, el film póstumo de Andrej Munk **La pasajera** y dos de Jerzy Kawalerowicz. En cuanto a los cineastas de los años sesenta si es conocido Polanski por **El cuchillo en el agua**, no ocurre lo mismo con los cortometrajes que realizó anteriormente y Skolimovski una de las personalidades más interesantes del cine europeo de aquellos momentos por **Rysopis** y **Walkower** sólo es conocido por sus poco afortunadas **Le départ** y **Las aventuras de Gerard** rodadas fuera de Polonia. Curiosamente el más conocido, en proporción a su obra, es Krzysztof Zanussi por los estrenos de **La estructura del cristal** y de **La iluminación**.

Así, pues, de la obra de Kawalerowicz es posible juzgar dos films **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** y **Faraón**. Ambos tienen algunos puntos en común: están narrados en un estilo clásico y solemne, son adaptaciones de obras literarias con una vertiente histórica y en ambas hay un trasfondo religioso más evidente en **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**. Sin embargo, se diferencian en que mientras **Faraón** era uno de los grandes espectáculos que al igual que en el cine ruso se pusieron en marcha a mediados de los sesenta, **MADRE JUANA DE LOS ANGELES** (...) es de carácter más cerrado, menos espectacular.

**MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** trata de un tema conocido, el de las monjas poseídas de Loudun que literariamente fuera tratado ya de manera exhaustiva en "Los demonios de Loudun" de Aldous Huxley aunque por estar adaptada de una obra polaca la acción se desplaza de Francia a Polonia. El relato comienza con la llegada del protagonista el exorcista *Suryn*, llegado para combatir a los demonios que han tomado posesión del cuerpo de la religiosa *Madre Juana de los Angeles* y a través de ella de todo el convento.

*Suryn* es el auténtico protagonista cuyo radio de acción se extiende entre dos espacios cerrados considerablemente próximos, la posada en la que duerme y el cercano monasterio al que acude regularmente. Los restantes escenarios como el pajar de la casa del sacerdote y la casa del rabino judío también son cerrados, los únicos espacios abiertos a



lo largo del film son el patio del convento y el breve trayecto de la posada al convento. Los personajes a su vez también están encerrados tanto el propio padre *Suryń* como las religiosas han pasado una buena parte de su vida entre paredes. Significativamente el único personaje del convento que está libre de la histeria colectiva que a sus compañeras ha inducido *Madre Juana de los Ángeles* es la hermana tornera, la única que sale del convento y la que finalmente intenta una fuga frustrada con un caballero de paso.

En Kawalerowicz que a lo largo del film intenta realizar un análisis materialista tanto del ascetismo del que hace gala *Suryń* como de la presunta posesión diabólica de las monjas es evidente que el carácter alienante de la religión que les ha sido inculcada a los protagonistas con su consecuencia, la claustromanía, la pérdida de contacto con el mundo son las causas de las tensiones psíquicas ante las cuales sucumben los personajes. Si este análisis puede parecer esquemático, no es inexacto.

El film se escalona a partir de las distintas fases por las que atraviesa la conciencia de *Suryń*. Desde la certitud inicial que no deja de contener el germen de la neurosis posterior al temor de la propia debilidad, de la indecisión apenas manifiesta a la duda declarada concretada en la frustrante visita al judío, el intento de sublimar la atracción que sobre él ejerce la *Madre Juana de los Ángeles* a la cual se resiste y la abdicación final ante sus



propios demonios interiores. Contrapunteando el camino del protagonista están los visitantes de la posada atraídos por el morbo de los exorcismos, el sacerdote cuyo distanciamiento respecto a los hechos le reporta una serenidad de la que carecen los protagonistas y los mozos en los cuales viene a recaer el peso de las creencias religiosas y que serán las víctimas propiciatorias de *Suryn*.

El estilo con el que Kawalerowicz aborda el negro y desesperanzado recorrido del protagonista es solemne sin enfatismos. En el film se destacan unos travellings que siguen a los personajes en sus movimientos con brillantez y el adecuado empleo de grúa. La interpretación es ajustada sin exhibicionismos y sin la desmesura que caracteriza a los intérpretes en los films de Wajda. El film aunque no llega a ser una obra tan completa, coherente y perfecta como lo es *Faraón*, no deja de ser un producto valioso y deja constancia del interés de su realizador que no desmerece de sus compañeros de promoción Wajda y Munk (...).

**Textos (extractos):**

Carlos García Brusco, "Madre Juana de los Ángeles", en sección "Críticas"  
rev. Dirigido, enero 1977.

(...) Hubo un tiempo en que RTVE (o, como solía decirse antes, "el ente"), hizo un notable regalo a los telespectadores que ahora rondamos la cuarentena: una cuidada programación cinematográfica que, a pesar de que se organizara de forma irregular (ciclos de realizadores sobradamente conocidos combinados con cineastas más olvidados, emi-



siones en horarios de madrugada), permitió que muchas personas tuvieran acceso -lo aprovecharan o no- a una cultura cinematográfica mínimamente sólida. Fue en esa época cuando el que suscribe logró grabar, y desde entonces conserva aunque sea en deficientes condiciones, una copia en videocasete de **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**. Y menciono la anécdota no porque quiera practicar la nostalgia (...), sino como un síntoma de cuánto han cambiado las cosas desde entonces: lo que antes era considerado una práctica normal, programar ni que fuera de madrugada películas “antiguas” (es una forma de hablar), ahora ha dejado de serlo; con ello, el acceso a esa parcela cultural, abierto a personas de todas las edades, ha quedado confinado a los canales de televisión de pago que programan “cine antiguo”, o a las piadosas ediciones en DVD. Es posible que, tal y como están las cosas hoy en día, quizá muy pocos seguirían esas emisiones de madrugada de “cine antiguo” caso de que se repitieran o renovaran, pero cuanto menos existiría la posibilidad de que se disipara esa molesta sensación, tan frecuente en la actualidad, de que efectivamente se ve más cine que nunca, pero también se desconoce más que nunca.

**MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** pertenece a esa parcela de “cine antiguo” me atrevería a afirmar que absolutamente desconocida para el público actual, sobre todo el más joven, que por edad y circunstancias nunca ha oído hablar de los Nuevos Cines que florecieron durante los años sesenta, entre los cuales las cinematografías de los países del este de Europa formaban un grupo de especial interés. De ahí surgirían los polacos Andrzej Wajda, Andrzej Munk y Jerzy Kawalerowicz, este último el firmante de **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**, y todavía hoy uno de los realizadores más recordados de ese momento

(con el corazón en la mano: ¿quién se acuerda de otros cineastas contemporáneos de aquéllos, inscritos en el cine procedente del Este europeo, como Miklos Jancso, Jaromil Jires, Juraj Jakubisko, Wotciej Jasny, Marta Meszaros, Janos Kadar, Vera Chytilova, Peter Bacso, Zoltan Fabri, Istvan Gaal, Aleksandr Petrovic o Evald Schorm, con independencia, claro está, del interés de cada uno de ellos?).

La película de Kawalerowicz -la más conocida entre nosotros, aun con los reparos expuestos, junto con **Faraón** (1966) y **Muerte de un presidente** (1977)- se inspira en la historia real de las endemoniadas de Loudun (Francia), unas monjas ursulinas que en 1634 protagonizaron un presunto caso de posesión diabólica como consecuencia del influjo de su capellán, Urbain Grandier, quien al final fue procesado por ello. Las monjas, en lo que se ha visto un espectacular episodio de histeria colectiva, hablaban en diversas lenguas, como latín, griego, castellano, italiano, turco e incluso idiomas de los pieles rojas (sic), manifestando una conducta interpretada por algunos como el resultado de una frustración sexual. Esta teoría es la que sigue en gran medida Kawalerowicz a lo largo de su film, que no se inspira directamente en los hechos sino en una novela de Jaroslaw Iwaszkiewicz, del mismo modo que una posterior película sobre el mismo tema, la no menos olvidada **Los diablos** (*The Devils*, 1971), de Ken Russell, partía a su vez del libro de Aldoux Huxley “Los demonios de Loudun”.

A falta de conocer la obra de Iwaszkiewicz, la acción de **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** se sitúa en la Polonia del siglo XVII. El padre *Jozef Suryń* (Meiczyslaw Voit), un sacerdote joven y humilde, es enviado a un convento de monjas del cual se dice que sus habitantes están poseídas a causa de la influencia de su superiora, la madre *Juana de los Ángeles* (Lucyna Winnicka). Esta última manifiesta extraños cambios de humor, pasando de cierta candorosa normalidad a una astuta agresividad, momento en el cual afirma estar bajo el influjo de al menos ocho grandes demonios del infierno. Mas al contrario de lo que sería previsible esperar, un intento de explicación racional de la demencia de la madre Juana y sus monjas a través de las pesquisas llevadas a cabo por el *padre Jozef*, la narración se concentra sobre todo en las repercusiones que tiene en este último el tener que enfrentarse a tan insólita situación. La película, con una estética en blanco y negro que recuerda a Bergman y que casi se erige en un precedente del magistral **Andrei Rubliov** (ídem, 1966) de Tarkovski, se muestra muy escéptica con las posibilidades sobrenaturales de lo que plantea (a pesar de que en todo momento transmite una atmósfera irrespirable, en la que cualquier cosa parece posible), y prefiere en cambio ahondar en sus repercusiones psicológicas. (...).

(...) La influencia del cine de Bergman -que en los primeros sesenta se había convertido ya en uno de los principales centros de atención del cine europeo- se hace notar no sólo en los primeros planos (notablemente en las escenas de a dos, en especial las que relacionan, separados por un enrejado que divide el espacio escénico, a la *Madre Juana de los Ángeles* con el padre *Jozef Suryń* o con *Sor Malgorzata/Anna Ciepieleska*, al regreso de ésta al convento después de pasar la noche en la posada con *Chraszczewski/Stanislaw*



Jasiukewicz), sino también en el tratamiento visual de los interiores de esa posada, que hace pensar en **El séptimo sello** (*Det sjunde inseglet*, 1956), **El manantial de la doncella** (*Jungfrukällan*, 1959) y **El rostro** (*Ansiktet*, 1958) (...) ¿Por qué esa influencia o, mejor todavía, esa asimilación bergmaniana? Está, claro, la circunstancia, antes apuntada, de que el sueco era entonces un punto de referencia poco menos que inevitable por los cineastas europeos a la hora de tratar un pasado remoto, pero también su fuerza y contundencia visual para mostrar conductas brutales, casi primitivas, y tratar de una forma naturalista el choque de la fisicidad del ambiente con las dudas y angustias de algunos personajes. Esas conductas se encuentran en los personajes masculinos de *Madre Juana de los Ángeles* que se reúnen en la posada, uno de los dos lugares donde se desarrolla la película (el otro es el convento), y el tratamiento naturalista del paisaje y de los interiores entra en fricción con la actitud de ciertos personajes (*Jozef Suryń, Sor Malgorzata, la propia Madre Juana de los Ángeles*), pero también hace más brutal la de los otros (así sucede con los violadores de **El manantial de la doncella**, que parecen extraídos de un antiguo grabado en el que se buscara representar la maldad humana). (...)

(...) Ya desde su primera aparición en pantalla, el *padre Jozef* es mostrado como alguien aparentemente incapaz de ver más allá de una fe religiosa que, en terminología de hoy, llamaríamos “integrista”: los títulos de crédito se suceden sobre un largo plano medio en picado del padre *Jozef*, tumbado boca abajo en el suelo y con los brazos en cruz, mientras reza devotamente; al final de los créditos, terminado su rezo, el *padre Jozef* se incorpora, y entonces la cámara le toma en primer plano. Esta sucesión de imágenes nos



sugiere, ya de entrada, que vamos a asistir al proceso que va a sufrir un hombre sometido, primero, a la mirada de Dios (plano picado sobre el rezo), pero que al final va a mostrarnos su faceta más humana (primer plano de su rostro). Pareja sensación produce la secuencia inmediatamente posterior, en la que el *padre Jozef* come en la posada donde está alojado; la comida frugal del personaje (una delgada rebanada de pan) es motivo de comentarios jocosos por parte del viejo campesino que comparte la mesa con él, al cual tampoco se le escapan los débiles esfuerzos del *padre Jozef* para no quedarse mirando el generoso escote de la tabernera que le sirve; pero, poco después, el *padre Jozef* no podrá rechazar un vaso de licor que le tiende el viejo, quien asimismo se lo hará notar con sarcasmo. Más adelante, una joven monja del convento, que suele ir a esa misma taberna a comprar provisiones, acabará despojándose de su hábito y convirtiéndose en la amante de un apuesto caballero: en este caso, el rezo del *padre Jozef* es simbólicamente sustituido por la alegre canción de la monja, que canta la primera vez que la vemos visitando la taberna, todavía ataviada como religiosa, y que vuelve a cantar la misma canción, ya sin hábitos, mientras baila con su galán.

Buena parte del relato gira constantemente sobre esa dicotomía entre religiosidad y realidad, castidad y deseo, alma y cuerpo, amor y sexo, que el realizador muestra en todo momento de forma austera: abundan los primeros planos de los personajes, los paisajes tomados en plano general fijo y los interiores desnudos y casi sin amueblar, en particular el interior del convento que, lejos asimismo del tópico habitual, es mostrado como un recinto amplio, limpio y luminoso. No resulta descabellado pensar que ese empleo del decorado del convento obedece, antes que nada, a un deseo de mostrar un espacio irreal, a tono con el conflicto interior del personaje del *padre Jozef*, el cual por primera vez en su vida empieza a poner en duda los fundamentos de su fe ante la llamada de las pasiones de la carne. En consonancia con ello, el interior del convento, lejos de ser un lugar oscuro, sucio y triste, se revela ante sus ojos como un escenario confortable y, por tanto, tentador. El decorado tiene, en otros momentos, una consistencia física que se encuentra directamente relacionada con los miedos y deseos de los personajes: resulta inolvidable al respecto esa patética secuencia en la que el *padre Jozef* y la *madre Juana* están a punto de consumir su atracción mutua besándose a través de la gruesa reja que les separa; en el último segundo, el padre Jozef se echa atrás, dando un respingo, y la secuencia se cierra con la maravillosa imagen de los brazos de la madre Juana, atravesando la reja e intentando abrazar el cuerpo de su amado. (...)

(...) Kawalerowicz, cineasta interesado por las manifestaciones del Poder religioso y por ofrecer una visión dialéctica de la Historia, hace en **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** que ese Poder esté representado por el sacerdote que llega al convento, el *padre Suryń*, y que la Historia adquiera la forma de una presunta posesión diabólica que ha llevado a la hoguera a otro cura, que, según los testigos, “*chisporroteaba como un cerdo*” (el film muestra más de una vez, como fondo en los encuadres, el lugar donde ha sido quemado, unos restos de madera carbonizada que contrastan con la blancura del conjunto: una

sinistra mancha en el paisaje; la negrura representa, así, junto con la sotana de *Suryñ*, a los curas, mientras que el blanco aparece reservado a las monjas y a cuanto rodea al convento). Es evidente que Kawalerowicz no cree en tal posesión, y ofrece el relato desde la perspectiva de la histeria del grupo de monjas; se sirve de los planos generales para mostrar fríamente los exorcismos de los representantes del Poder religioso y las juguetonas manifestaciones de las monjas cuando se hallan en grupo (presentadas con una coreografía distante, como si se tratara de una representación acordada por ellas mismas para molestar a los inquisidores), y de los primeros planos o planos medios para indagar en las motivaciones sexuales del caso, sea en los mencionados enfrentamientos a dos, en las charlas de los secundarios en la posada, en la conversación que mantiene el *padre Suryñ* con el rabino sobre demonios y naturaleza humana, por otra parte tan bergmaniana, o en los “apartes” de *Suryñ*, obsesionado de tal manera por la religión y la pureza que lo llevan de forma ineluctable a la autoflagelación (obsérvese que, antes de hacerlo, el látigo es encuadrado en solitario en un plano, colgado en la pared de la estancia que el cura ocupa en la posada), del mismo modo que *Madre Juana* solo aparecerá autoflagelándose tras haber conocido a *Suryñ*. Kawalerowicz iguala, mediante la posición de bruces en el suelo, la historia monacal y la histeria sacerdotal: el plano de apertura mostrando a *Suryñ* orando en esa postura, como luego harán las monjas ante los Inquisidores. Todo ello, visto hoy, no puede menos que recordar a otro polaco, Roman Polanski, enfrentado a casos de histeria de raíz sexual (*Repulsión*, 1965) o de satanismo con la misma raíz (*La semilla del diablo/Rosemary’s baby*, 1968) (...).

(...) Otro de los aspectos más llamativos de la puesta en escena de Kawalerowicz en **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** reside en su utilización de la cámara subjetiva. En efecto, hay momentos en que las numerosas escenas de diálogo del *padre Jozef* con quienes le rodean están planificadas en virtud de un plano / contraplano aparentemente tradicional, pero rodado de tal manera que, en los contraplanos, desde el punto de vista del sacerdote, sus interlocutores miran de frente a la cámara. De este modo, el espectador acaba siendo partícipe de la situación desde el punto de vista del personaje más intransigente, es decir, de aquél que acabará descubriendo que, con su entrega total en cuerpo y alma a su fe religiosa, ha descuidado sus emociones más humanas. Ello resulta particularmente notable en el primer y extraordinario encuentro entre el *padre Jozef* y la *madre Juana* apenas el primero ha llegado al convento: la lógica implacable de las respuestas de la religiosa al interrogatorio se corresponde con sus miradas de deseo al joven sacerdote (...).

#### **Textos (extractos):**

Tomás Fernández Valenti, “Madre Juana de los Ángeles”, en dossier “50 obras maestras del cine europeo”, 2ª entrega (2ª parte), rev. Dirigido, octubre 2005.

José Mª Latorre, “Madre Juana de los Ángeles”, en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, diciembre 2007.



(...) Si **Tren nocturno** atrajo la atención de la crítica internacional sobre la obra de Kawalerowicz, **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES**, ganadora del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes, entre otros muchos galardones, fue su consagración definitiva. Y no solo por el poderoso atractivo del tema que aborda, sino también por sus planteamientos narrativos y estéticos, con lo que el cineasta da un nuevo salto adelante en su constante búsqueda de unas forma cinematográficas diferentes, ahora notablemente depuradas: *“Quería haber rodado **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** después de *La sombra* y antes de *El verdadero final de la gran guerra* y *Tren nocturno*, y no sé si el cambio de orden le benefició, pero la experiencia adquirida en las anteriores tuvo mucha influencia sobre ella”*.

La base argumental de la película son unos hechos históricos a los que Aldous Huxley había dado forma literaria en “Los demonios de Loudun”, en 1952, que fue a su vez fuente de inspiración para numerosas creaciones posteriores. Como resumía José Luis Pérez de Arteaga en la crítica publicada en “Reseña”, del texto de Huxley surgió la pieza teatral “Los diablos”, de John Whiting, estrenada en Londres en 1961 y en la que se basaron después tanto una ópera de Krzysztof Penderecki como el guion del film de Ken Russell, **Los diablos** (1971), protagonizado por Vanessa Redgrave y Oliver Reed y no estrenado en España hasta 1978, sin duda por la aparatosa “crudeza” de su imágenes.

En síntesis, esas obras reflejaban, de maneras muy distintas, el drama vivido por la monja francesa Jeanne Belcier, abadesa del convento de ursulinas de Loudun, que se sintió poseída por el demonio, contagiando esa vivencia a sus compañeras. Tras un proceso espectacular -cuyas actas, elaboradas por François de Pitaval, había utilizado Huxley para su novela-, el párroco del lugar y confesor de la superiora, Urban Grandier, fue quemado en la hoguera en 1634. Hasta cinco exorcistas llegaron después al convento para tratar

de erradicar el mal. El último de ello fue el jesuita Jean-Joseph Surin, con quien la madre Jeanne, aparentemente “curada” y estigmatizada con las llagas de Cristo, mantendría al cabo de los años una intensa correspondencia transida de misticismo, mientras recorría media Europa en loor de santidad, siendo recibida por el rey francés, el cardenal Richelieu y otros altos dignatarios.

Kawalerowicz, sin embargo, partió, con la colaboración del guionista y realizador de origen lituano Tadeusz Konwicki –que en aquel momento codirigía con él la unidad de producción Kadr-, de otra versión muy libre de esos mismos acontecimientos, escrita por el polaco Jaroslaw Iwaszkiewicz en 1942, bajo la ocupación nazi y en un ambiente intelectual dominado por la llamada “pesadilla del mal”, con el título de “Madre Juana de los Ángeles” y trasladando la acción a Polonia oriental. Los guionistas, además, eludieron cualquier referencia a un lugar y tiempo concretos, para potenciar el alcance universal del relato.

La película comienza con la llegada de *Suryń* a una posada cercana al convento, junto a la cual quedan todavía restos de la hoguera en la que ha sido quemado el *padre Garnier*. En el albergue –y en un ambiente que recuerda al de la corrala mexicana donde vivía al principio el protagonista de *Nazarín*, de Buñuel, otro cura en profunda crisis de convicciones, aunque por motivos radicalmente diferentes: uno por volcarse hacia el mundo exterior y el otro por sumergirse en las profundidades de un claustro-, el exorcista conoce a varios personajes singulares: el posadero, una moza descarada y medio adivina, varios criados, un noble que ha llegado atraído por la fama de los hechos y hasta una monja, *Malgorzata*, que abandona subrepticamente el convento de cuando en cuando y es la única que se ve libre de los demonios, aunque será traicionada por el hombre al que se entrega... Ellos, con sus conversaciones maliciosas o atemorizadas por el “misterio”, sus cánticos frívolos y sus pequeños enredos, servirán de contrapunto al extraño universo en el que va a adentrarse el exorcista.

Como puente entre el albergue y el convento encontrará al nuevo y anciano párroco del lugar, un cura “de misa y olla”, convencido de su propia nulidad y que se dedica a cuidar de dos de los niños que engendró su antecesor.

El primer encuentro de *Suryń* con la abadesa es desconcertante. El ascético jesuita no encuentra, como quizás esperaba, a una pobre monja desequilibrada e histérica, sino a una mujer serena y enigmática, de extraña belleza e indudable inteligencia (Lucyna Winnicka), pero que al final de la tensa conversación muestra las consecuencias de su posesión por nada menos que ocho demonios... Tras una impresionante sesión de exorcismo colectivo en la capilla, *Suryń* empieza a sentirse atraído por ella y trata de protegerse tras los rituales litúrgicos, las flagelaciones autopunitivas y otros medios igualmente estériles de recomponer el “orden” de sus afectos.

Renunciando a las fórmulas tradicionales, intenta relacionarse con la monja a través de la oración y la penitencia, aislándola en un desván donde un laberinto de ropas tendidas hace las veces de parapeto contra el embrujo que emana de su cuerpo y sus palabras. Más adelante hará que instalen entre ellos una reja de gruesos barrotes de madera, que

él mismo querrá franquear en un momento de debilidad. Cuando se siente perdido, el exorcista pide ayuda a un rabino de las proximidades que –entre alusiones teológicas al destino sufriente de las mujeres, al de su propio pueblo elegido y al sentido último de los ángeles y los demonios- le asegura que el amor está en el fondo de todos los problemas.

Incapaz de hacer frente a la tupida red de sentimientos que se ha tejido entre ellos, y desquiciado ya por la pasión, aunque se niegue a reconocerlo, *Suryn* concibe la idea de matar a dos criados de la posada, para atraer sobre sí a las fuerzas del maligno y liberar con ello a su amada.

No es preciso subrayar la densidad de las cuestiones que laten tras ese argumento de apariencia conventual. Más allá de discutir el celibato religioso u otras normas imperantes en la Iglesia, **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** habla de la eterna pugna entre los sentimientos y las prohibiciones con las que se intenta dominarlos, so capa de religión, de orden social o de autoridad divina o humana; del enfrentamiento permanente entre el “eros” y el “tánatos”, por utilizar unos términos freudianos que la película misma autoriza plenamente cuando sugiere que la supuesta “posesión diabólica” no es sino un trastorno psicológico provocado por la represión de los instintos; de las retorcidas maniobras con las que el intelecto, unas veces revestido de mística, otras de tradición o de cultura, trata de controlar la fuerza de unos deseos incoercibles...

El mismo Kawalerowicz confirmaba la validez de ese tipo de interpretaciones: *“Al principio quería que el film tuviera un tono discursivo, que defendiera la explicación materialista de la psicología humana y desenmascarase las falsedades inventadas sobre el destino del hombre. Quería hablar de la naturaleza humana y de su necesidad de autodefensa frente a las restricciones y los dogmas que se le imponen desde fuera. Al plantearlo, concedí el protagonismo a ese sentimiento que llamamos amor. Porque, a fin de cuentas, MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES es una historia de amor entre un cura y una monja, o mejor, la historia de amor de un hombre y una mujer que llevan hábitos... Después comprendí que me adentraba en el ámbito de unos problemas humanos escabrosos, generalmente disimulados y a los que el arte se ha referido en muy pocas ocasiones. Esperaba una reacción virulenta, y el deseo de comprobarlo fue un estímulo suplementario para hacer la película”.*

De hecho, **MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES** hizo correr ríos de tinta a ese respecto, e incluso se vio rechazada por el periódico vaticano “L’Osservatore Romano” al mismo tiempo que Viridiana, de Buñuel, con motivo de su presentación en el Festival de Cannes. El propio Kawalerowicz –que había asegurado: “Soy ateo, pero no he querido hacer un film de propaganda antirreligiosa, ni siquiera de propaganda sin más”- acabaría comentando, con cierta sorna: *“Los católicos dijeron que era una película anticatólica y los comunistas que era anticomunista. Al final, todo el mundo fue a verla para saber quién tenía razón, y tuvo mucho éxito, sobre todo en los países de mayoría católica, pero la verdad es que, como en otras adaptaciones mías, solo usé los hábitos como un elemento de atracción sobre el fondo del asunto”.*



Sea como fuere, lo más apasionante del film es sin duda la forma cinematográfica hallada por el director para narrar la tragedia de sus protagonistas, dando pie a esas u otras reflexiones al tiempo que compone un espectáculo visual y sonoro deslumbrante. Los decorados, contruidos en un paisaje árido, desolador, en el que se alzan la posada y el convento, crean una atmósfera espectral, en contraste con la fuerza de los volúmenes interiores característico de la arquitectura religiosa. *“El escenario físico era muy importante. Rodamos en una especie de inmensa escombrera, donde Roman Mann, un director artístico de enorme talento, lo construyó todo, incluso la iglesia. Queríamos utilizar aquel suelo inhóspito y lo diseñamos todo a la medida”*.

En ese espacio singular, dominado por el choque constante entre líneas horizontales y verticales, se mueve la cámara de Jerzy Wojcik, subrayando la rigurosa geometría de las composiciones con una fotografía muy contrastada, de reminiscencias pictóricas tenebristas, en la que destacan poderosamente -con planificaciones cortas y desplazamientos pronunciados, no exentos de algún alarde artificioso- el blanco de los hábitos y los rostros, el negro de las sotanas, de los rincones del convento o del ambiente general de la posada, y los grises del exterior y de los muros que asfixian a los personajes, magnificando y estilizando a la vez la intensidad de su tragedia interior.

Así, y con la ayuda de una banda sonora en la que el canto gregoriano, los rezos y

las discusiones teológicas se funden con unos sonidos y unos silencios administrados con maestría, se alcanzan momentos irrepetibles. Como el de la oración de las monjas al final del exorcismo, tendidas boca abajo en el suelo de la capilla como una bandada de palomas blancas, o revoloteando enloquecidas por los lúgubres pasillos del convento, en explícita contraposición con los pájaros negros que surcan libremente el cielo. O el del sutil enfrentamiento entre la *Madre Juana* y *Suryñ* en el desván, donde las ropas colgadas fragmentan la visión, tanto de ellos mismos como del espectador, impregnándolo todo de un erotismo avasallador y elíptico al mismo tiempo. O el del rostro ávido y arrogante de ella, enjaulado entre las infinitas cruces de la reja de madera que él ha hecho construir, sin que se sepa muy bien a quién pretende proteger...

Porque Kawalerowicz opta decididamente por la fragmentación visual, por la multiplicación de los planos de detalle y los desequilibrios del encuadre, para transmitir las emociones más intensas. De la misma manera que elige, para comunicar los cambios de estado de ánimo de sus protagonistas, un recurso que utilizará con frecuencia en sus obras posteriores: un primer plano de la cabeza, vista desde detrás, y que al girar hacia la cámara permite ver en el rostro una actitud completamente diferente de la que se esperaba. Él mismo lo había explicado así: *“Me gusta que mi protagonista se vuelva de espaldas al espectador en los momentos dramáticos, porque eso estimula la imaginación del público”*.

Esa imaginería, elaboradísima y a la vez agobiante en su austeridad -que recuerda a Carl Theodor Dreyer, a Robert Bresson y a Ingmar Bergman, incluso en alguna de sus connotaciones metafísicas-, se ve enriquecida por varios hallazgos sorprendentes. El cineasta hace, por ejemplo, que el rabino al que recurre *Suryñ*, desesperado, sea el mismo actor que interpreta a éste, Mieczyslaw Voit, con lo que a la metáfora evidente del espejo -ya apuntada cuando el exorcista hablaba consigo mismo al principio, en forma de desdoblamiento entre el “bien” y el “mal”, y repetida al final, cuando se dispone a tomar la decisión definitiva- se añade la idea de que da igual la religión concreta a la que se recurra en busca de solución para unos problemas que son radicalmente humanos... O la espléndida elipsis del asesinato de los dos criados inocentes en el establo, por medio de los ojos desorbitados de los animales que asisten al crimen. O la imagen alegórica del caballo que no se deja capturar por los criados, mientras la monja *Malgorzata* acude al encuentro sexual con el noble que después la abandonará. O el desenlace mismo, que queda abierto cuando una campana oculta intermitentemente el cielo, cubriendo por completo la pantalla con un vigoroso balanceo al que no corresponde sonido alguno, de modo que “tañe” en silencio...

Estamos, pues, en las antípodas del retorcimiento delirante y superficial de Ken Russell, que acababa conviniendo a *Grandier*, manipulado por la monja, en un líder vociferante, capaz de lanzar, entre las llamas que lo devoraban, anacrónicas diatribas contra el poder del Estado moderno. En el film de Kawalerowicz, también *Suryñ* es víctima de la enigmática fascinación que ejerce sobre él la *Madre Juana*, y que le obliga a recorrer un

camino doloroso, que empieza en la compasión, pasa por el intento de comprensión y desemboca en la pasión... Pero el ascético exorcista, torturado por sus contradicciones, acepta inmolarse en hipotético beneficio de la mujer deseada, que tampoco puede admitir la dimensión material, carnal, de sus propios sentimientos, y, quizá como única forma posible de rebelión contra el orden que la aplasta- “Ya que no puedo ser una santa, quiero ser un demonio, no una monja más”; le dirá con orgullo provocador-, acaba revistiéndolo de una mística más próxima que nunca a lo “diabólico”.

En realidad, como explicaba Kawalerowicz, **“MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES es una película contra los dogmas de todo tipo. Ése sería su sentido universal, al que se llega a través de dos personas cuyas creencias no les permiten amarse. Hablan constantemente del amor, e incluso predicán el amor a Dios y a los demás, pero no pueden amarse entre sí. Los “demonios” que las poseen no son sino la manifestación externa de su amor reprimido”**.

Y, una vez más, el cineasta no se limita a exponer unos conflictos en la pantalla, sino que busca la implicación de un espectador que no debe limitarse a contemplarlos: “En varios momentos, los personajes miran directamente a la cámara: es una forma de conseguir que la película adquiera una dimensión subjetiva e incluso individual. No se trata de que veamos a esas personas desde fuera, sino de que nos convirtamos en ellas. Además, he pretendido que el público se sintiera alternativamente en la posición de él y en la de ella... Porque tampoco quería que la película explicase o resolviese nada, sino que se limitase a crear las condiciones propicias para la reflexión del espectador [...] sobre cómo el conflicto entre dos elementos tan fundamentales para el ser humano como son el amor y las convicciones puede agravar todos los demás problemas, conduciendo hasta el fanatismo y el crimen” (...).

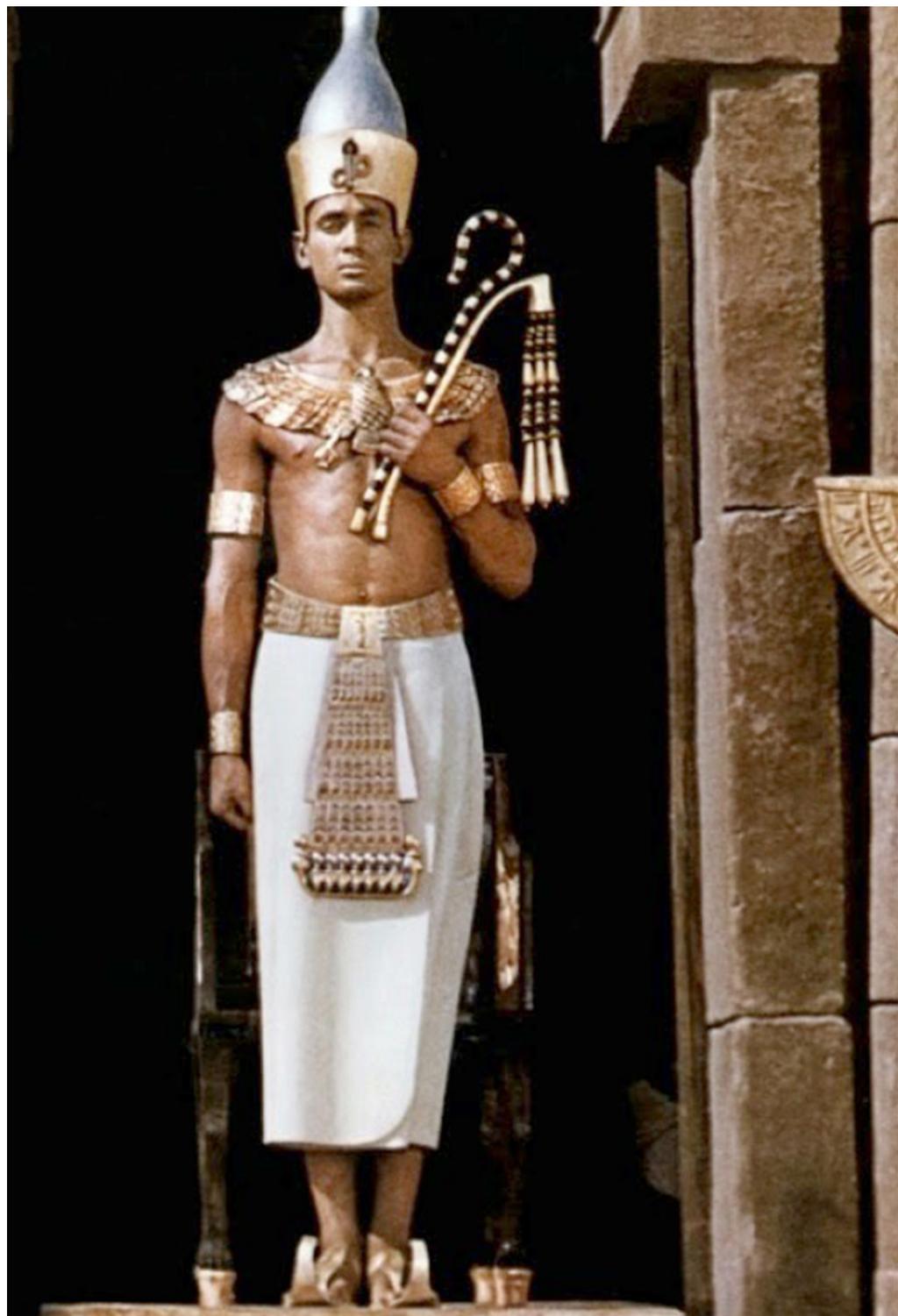
#### **Textos (extractos):**

Juan Antonio Pérez Millán, “Jerzy Kawalerowicz, entre el poder y la gloria”, en AA.VV., **Jerzy Kawalerowicz, un cineasta entre el poder y la gloria**, Festival de Cine de Huesca y Filmoteca de Andalucía, Huesca 2003.









**Viernes 8**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**FARAÓN** (1966) Polonia 145 min.

**Título Original.**- Faraon. **Director.**- Jerzy Kawalerowicz.

**Argumento.**- La novela homónima (1897) de “Boleslaw Prus”

(Aleksander Glowacki). **Guión.**- Tadeusz Konwicki y Jerzy

Kawalerowicz. **Fotografía.**- Jerzy Wojcik (2.35:1 Dyaliscope -

Eastmancolor). **Montaje.**- Wieslawa Otocka. **Música.**- Adam

Walacinski. **Productor.**- Ludwik Hager. **Producción.**- Studio

Filmowe Kadr. **Intérpretes.**- Jerzy Zelnik (*Ramsés XIII* y *Lycón*),

Andrzej Girtler (*Ramsés XII*), Wieslawa Mazurkiewicz (*reina Nikotris*),

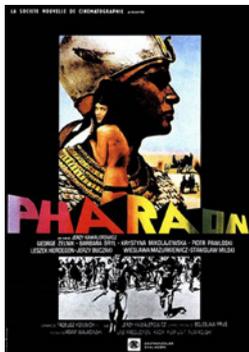
Piotr Pawlowski (*Herhor*), Stanislaw Milski (*Mefres*), Leszek Herdegen

(*Pentuer*), Barbara Brylska (*Kama*), Krystyna Mikołajewska (*Sara*),

Emir Buczacki (*Tutmosis*), Ewa Krzyzewska (*Hebron*), Kazimierz

Opalinski (*Beroes*). **Estreno.**- (Polonia) marzo 1966 / (Francia) mayo

1966 / (España) enero 1968 / (EE.UU.) junio 1977



*versión original en polaco con subtítulos en español*

*Película nº 8 de la filmografía de Jerzy Kawalerowicz (de 17 como director)*

*Candidata al Oscar a película de habla no inglesa*

*Música de sala:*

**La música de Wojciech Kilar:**

***Balance matrimonial*** (Krzysztof Zanussi, 1975),

***La tierra de la gran promesa*** (Andrzej Wajda, 1975),

***La línea de sombra*** (Andrzej Wajda, 1976)...



(...) “Me implico tanto en los preparativos de la producción como en el rodaje o el montaje. Pero lo que más me gusta es dibujar las escenas. (...) Antes de empezar a rodar tengo dibujado casi cada movimiento de cámara, esbozado los decorados y determinado los lugares donde deberán situarse los actores. (...) Admito la improvisación, pero en pequeño grado. Cuanto más improviso, peor me sale la película (...)

(...) Para **FARAÓN** generé grandes tomos, de materiales muy variados. Prus trabajó en su novela durante años, pero nunca había estado en Egipto. Mis preparativos para la adaptación del libro duraron cuatro años. Primero leí mucho; después hice varios viajes, para recabar toda la documentación; visité museos, consulté fuentes muy diferentes; luego se hicieron los proyectos para los decorados, se seleccionó a los actores -hubo cerca de cincuenta candidatos para Ramsés-, a los extras, se construyó la escenografía... Aprendí tanto, que podría haber conseguido un doctorado en egiptología. (...)

(...) El guion de **FARAÓN** se hizo en colaboración con Tadeusz Konwicki, a principios de los años sesenta, pero diez años antes yo había pensado ya en llevar a la pantalla la novela de Prus. En aquel momento era Tadeusz Kanski quien quería adaptar “Faraón” al cine, y yo iba a ser su ayudante. Como tantos otros proyectos de la época, fue imposible llevarlo a cabo. Pero algunas ideas vuelven una y otra vez a nuestra mente. El guion que escribí con Tadeusz Konwicki fue completamente distinto de aquél que había empezado en los años cincuenta. (...)

(...) Sabía que **FARAÓN** tenía que ser una película para masas, y en ese sentido pretendí que fuera comercial. En cambio, no quería que recordara aquellas superproducciones italianas o norteamericanas del estilo de **Cleopatra**. El atractivo que yo buscaba no consistía en ofrecer grandes batallas y cosas así. Me interesaba mostrar el

*drama del poder en el contexto del drama de la vida, sin querer llamar la atención con los aspectos costumbristas” (...).*

Jerzy Kawalerowicz

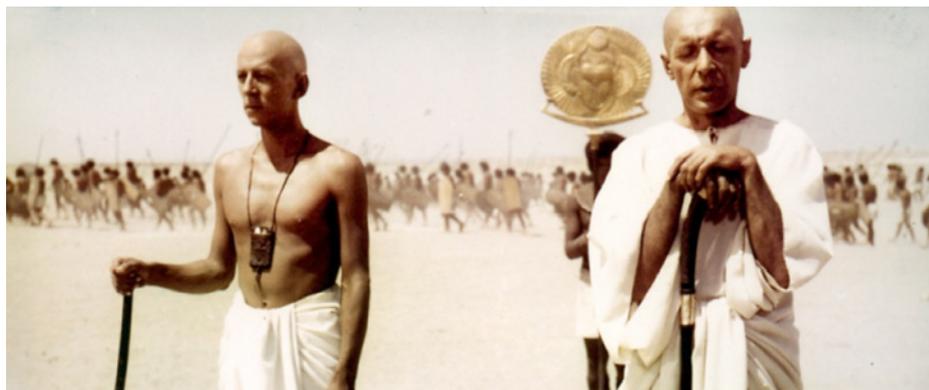
(...) **FARAÓN** es la película que, junto a **El manuscrito encontrado en Zaragoza** (1964), de Wojciech J. Has, mejor refleja una notable vía expresiva establecida por el cine polaco en la primera mitad de los años sesenta, notable en su defensa de una nueva ordenación narrativa y formal de lo que entonces, y aún ahora, se entendía como cine-espectáculo-histórico según el modelo hollywoodiense, y también por diferenciarse de un cine más inmediato y realista practicado por realizadores de la pujanza crítica de Andrzej Wajda, justo en el momento en que desaparecían diversos nombres seminales de aquella cinematografía (Andrzej Munk, fallecido en 1961) y aparecían otros igual de importantes pese a su voluntad apátrida (Roman Polanski, que realizaría su primer largo, **El cuchillo en el agua**, en 1962).

La octava película de Jerzy Kawalerowicz, que cinco años antes había hallado definitivamente su hueco en el panorama de las cinematografías entonces llamadas del Este con **Madre Juana de los Ángeles**, se centra en los días previos a la entronización de **Ramsés XIII** (Jerzy Zelnik) y en los tumultuosos momentos vividos durante su corto reinado<sup>1</sup>. El film estableció un paralelismo político muy evidente en la época de su realización: la rivalidad manifiesta del faraón con los sumos sacerdotes era entonces equiparable a la pugna entre el Estado y la Iglesia en Polonia (hoy el enfrentamiento resulta más o menos parecido, aunque canalizado por otros métodos y otros temas a debatir: España es un buen ejemplo), y también podían establecerse ciertas conexiones entre la dominación soviética en Polonia después de la Segunda Guerra Mundial y la presencia amenazante de la nación asiria para Egipto en la película.

Todos los films son fruto de la época en que son concebidos, pero si hoy no contemplamos la primera versión de **King Kong** necesariamente como una metáfora sobre el crack bursátil de 1929 -o relativizamos la importancia de este hecho en la valoración general de la película, que ha resistido muy bien otras depresiones económicas y artísticas-, y tampoco convertimos en axioma obsesivo la dicotomía ideológica de **La invasión de los ladrones de cuerpos** en versión de Don Siegel, podremos acercarnos a

---

<sup>1</sup> Ramsés XIII es un personaje inexistente (aunque se le define como último gobernante de la casa de Ramsés III) fruto de la imaginación del escritor “Boleslaw Prus” (de nombre real Aleksander Glowacki), que lo convirtió en protagonista de la novela por entregas en que se basa el film, publicada en 1895. Otros personajes del relato sí existieron realmente, caso del sumo sacerdote Herhor, instigador de una dinastía paralela establecida en Tebas en el 1085 antes de Cristo, y que llegó a convertirse en el primer rey pontífice del imperio, aunque las licencias de corte histórico son abundantes: según los expertos en el periodo contemplado, la presencia de fenicios, asirios y hebreos es anacrónica, y estos tres pueblos juegan un papel fundamental en el conflicto general del film.



**FARAÓN** anteponiendo unos determinados valores expresivos a la también evidente, y entonces necesaria, sin duda alguna, lectura política que transpiran sus imágenes. Esto no presupone olvidar el contexto histórico del que surge la propuesta -como no se olvidará la época en que Spielberg decidió realizar **La guerra de los mundos**, tan marcada por lo acontecido después del 11-S- ni invalidar las que posiblemente fueran las razones primordiales de Kawalerowicz al embarcarse en una de las producciones más costosas de toda la historia del cine polaco, pero en **FARAÓN** se apuntan tantas ideas expresivas, unas más logradas que otras, unas aún válidas y otras propias de un concepto cinematográfico algo superado, que ceñirse solamente a su papel de reflejo y reflexión de la realidad polaca desde la posguerra hasta mediados los sesenta -una lectura exclusiva del film que se ha hecho en más de una ocasión y que, repito, puede ser igual de pertinente-, me parece ahora menos necesario que reivindicar el riesgo de determinados elementos de orden narrativo y visual, riesgo condicionado, debe decirse, por la existencia de distintas versiones que circulan de la película.

Porque una de las cosas que más llama la atención de **FARAÓN** es el en apariencia deliberado desajuste entre bloques y personajes, en consonancia con la permanente fricción que se establece entre un relato de corte más naturalista, de reproducción fidedigna de la realidad tal como había sido documentada hasta entonces -pese a los anacronismos mencionados-, y un tono abstracto más propio de una ensoñación: el montaje y el tratamiento del sonido, así como el carácter imaginario del personaje central, invitan a veces a pensar que nos encontramos frente a una fantasía antes que ante un relato realista sobre el antiguo Egipto. Consultando papeles impresos e introduciéndome en las a veces tan poco fiables páginas de internet he llegado a encontrar hasta siete metrajés distintos de **FARAÓN**, el más largo de 184 minutos, el más corto de 118 (hay también de 183, 180, 157, 140 y 138). La diferencia entre algunos es anecdótica, pero no así entre el que sobrepasa las tres horas y el que no llega a las dos. En la versión que he podido revisar, de 145 minutos de duración, la figura de Sara (Krystina Mikolajewska), la concubi-



na hebrea de *Ramsés*, resulta demasiado abrupta. Aparece por primera vez en una bella escena en las dunas, en la que el futuro faraón y su amigo *Tutmosis* (Emir Buczacki) se percatan de sus huellas en la arena, la siguen, atrapan e inician movimientos circulares, de evidente cortejo y primera seducción, en torno a ella. Cuando aparece de nuevo, *Sara* es ya la amante oficial de *Ramsés* sin que haya mediado acercamiento alguno entre ambas escenas. Su papel en el relato es así de atropellado y nunca acaba de entenderse la evolución de su relación con el protagonista, especialmente a partir del nacimiento del hijo de ambos.

Por el contrario, Kawalerowicz juega muy bien durante una parte del film con la percepción entre realidad y sueño que el espectador puede tener de la historia. *Ramsés* se enfrenta en el templo a su propia imagen y a los ecos de una voz femenina sin procedencia clara, en una secuencia “artificial” que tiene el regusto del teatro experimental de la época (el posterior proceso de limpieza del cadáver del padre de *Ramsés*, mientras una mujer provista de una máscara mortuoria se mueve frente al objetivo de la cámara, también tiene algo del teatro de vanguardia europeo). Kawalerowicz corta después a un primer plano del protagonista agitado y estirado boca abajo en la cama, como si se desprendiera de un sueño. A partir de este momento, cuando la voz femenina del templo se hace carne y toma la forma voluptuosa de la intrigante *Kama* (Barbara Brylska), la película entra en el terreno de la abstracción jugando con la confusión de los puntos de vista: el doble existe en realidad, no era el reflejo onírico producto de un sueño turbador, sino que se trata de un joven griego de extraordinario parecido físico con *Ramsés* y



convertido, por ello, en el instrumento ideal para las manipulaciones de los sacerdotes. Kawalerowicz no da pistas, hasta la recta final del relato, sobre quién de ellos dos es en determinadas situaciones, una elección que origina el permanente desasosiego del espectador ante lo relatado que no tiene nada que ver con la supresión de fragmentos enteros según la versión del film a la que se tenga acceso.

**FARAÓN** es una película de confusiones y tensiones introspectivas que, por el contrario, explica con claridad meridiana la situación en la que estos conflictos personales se dirimen. Asiria quiere dejar al debilitado Egipto las tierras de Israel pero no cede ni un palmo del suelo fenicio, y son los hebreos quienes adivinan que Fenicia quiere provocar una guerra entre Asiria y Egipto para fortalecer aún más la base de su éxito, el comercio, que es la serpiente que chupa la sangre del antiguo poder egipcio según esgrime *Pentuer* (Leszek Herdegen), un sacerdote salido del pueblo y, por ello, afín a las ideas socializantes de Ramsés, quien no duda en enfrentarse con el sumo sacerdote y ministro de la guerra *Herhor* (Piotr Pawlowski), definido por la propia madre del joven faraón como un águila, porque con una sola mirada ve el este y el oeste. A diferencia de algunas superproducciones históricas realizadas en Hollywood, donde es precisamente el contexto, los hechos generales que inciden sobre los particulares y de ficción, el menos trabajado, en **FARAÓN** el complot y la lucha intestina entre los diversos detentadores del poder quedan bien explicados desde el principio: Kawalerowicz teje así el mapa de operaciones en el que puede modelar mejor el acento dramático de los personajes, a veces compulsivo, en general muy neutro, expectante.

Lo hace además partiendo de una enorme movilidad, casi en sentido musical (en un film sin música extradiegética). Desde la primera imagen, que recoge con el sonido amplificado la actividad de dos escarabajos peloteros, los dos insectos sagrados que impi-



den la marcha de las tropas del padre de *Ramsés*, **FARAÓN** se construye en permanente movimiento, ya sea de los personajes en el encuadre, incluso en las escenas de reposo, o de los desplazamientos de la cámara: el travelling inicial, primero frontal y después lateral, del soldado corriendo entre las tropas para avisar al faraón; el travelling frontal de *Ramsés* avanzando hacia sus enemigos lanza en ristre; los travellings subjetivos en el interior del laberinto del tesoro; la entrada con la cámara alzada del viejo faraón en el templo; los barridos de uno a otro personaje durante la conversación entre los sacerdotes sobre el tratado con Asiria. (...)

(...) **FARAÓN** es una película extremadamente pictórica, aunque su color de base sea el de la tierra reseca y la arena del desierto, que impregna la mayoría de los planos de una suciedad carnal, y también un excelente tratado sobre cómo indagar musicalmente en una cultura distante y lejana: el color y el sonido musical siempre diegético, no sólo la arquitectura, los ropajes y los decorados interiores, reproducen una sensación de realidad que va más allá del concepto difuso del realismo histórico. (...)

(...) **FARAÓN** renuncia al fasto visual para introducirse en la mente y el cuerpo de sus personajes. En la secuencia casi elíptica de la batalla, Kawalerowicz desatiende el plano general para introducir su cámara entre los soldados que avanzan fatigosamente por las dunas, y la mantendrá allí en encuadres muy cerrados de torsos y piernas. Funde a un color rojo espeso tras el golpe de un soldado enemigo en plano subjetivo y pasa entonces a unas imágenes turbadoras en las que los supervivientes se frotan la piel con arena: entonces sí recurre al plano general para mostrar decenas de cuerpos inertes. La muerte de *Ramsés* está planteada del mismo modo: tras ser apuñalado por su doble, la cámara penetra con el faraón en la negrura del palacio, y allí queda instalada durante minutos, haciendo insoportable la invisible agonía de quien quiso cambiar el rumbo aciago del otrora imperio egipcio. (...)



(...) Entre tratamientos propios del cine épico sin épica (tres mil soldados soviéticos como extras moviéndose por el desierto de Uzbekistán sin que en ningún momento se tenga la sensación propia del *kolossal*), el teatro europeo de vanguardia de la época e incluso una cierta noción del distanciamiento brechtiano, destaca también en **FARAÓN** la forma frontal y didáctica de mostrar las intrigas palaciegas, las alianzas entre países y las pugnas por el poder (...).

**Textos (extractos):**

Quim Casas, “Faraón”,

en dossier “50 obras maestras del cine europeo”, 2ª entrega (1ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2005.

Quim Casas, “Faraón: entre la épica y la vanguardia”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, julio-agosto 2007.

(...) Dos escarabajos atraviesan el encuadre, arrastrando trabajosamente una bola por un terreno cuarteado y reseco. La bola es de estiércol, naturalmente, pero en el Egipto teocrático del siglo XI antes de nuestra era lo escarabajos son animales sagrados y el ejército del faraón deberá modificar su ruta para no perturbarlos, aunque tenga que destruir a su paso el canal que un esclavo ha excavado durante años con el fin de obtener la libertad... Inmediatamente después, la cabeza del soldado que ha descubierto los escarabajos, reverencialmente hincada en tierra y enfundada en un peludo casco negro, parece otra inmensa bola de estiércol.

Con esta potente metáfora comienza **FARAÓN**, dejando sentado desde el principio el tono ideológico que va a marcar su desarrollo. Pero a continuación de esos dos planos iniciales hay un largo y sinuoso travelling, precediendo al soldado que corre angustiado



hacia sus jefes, en un alarde visual que muestra con la misma claridad la voluntad estética que presidirá el film.

Obra con evidentes ambiciones de espectáculo, y al mismo tiempo análisis pormenorizado de los mecanismos de poder en una época histórica poco conocida, **FARAÓN** fue la película más cara realizada en Polonia hasta la fecha y la primera experiencia de su autor con el color y con un rodaje de enormes proporciones: cinco meses de filmación en el desierto de Kísil-Kum, en Uzbekistán, hasta donde hubo que llevar desde Siberia la madera necesaria para construir los inmensos decorados; otro mes en el Valle de los Reyes, en Egipto, más los interiores en un estudio de Lodz; tres mil extras facilitados por el ejército soviético, cuya industria aportó además cerca de cien técnicos, aparte de los polacos.

El guion, escrito también con Konwicki, está basado en la novela homónima de Boleslaw Prus, publicada en 1897 y sobre la que ya había trabajado Kawalerowicz en los años cincuenta, para un proyecto que pensaba dirigir Tadeuz Kanski. Pero no la sigue con fidelidad, sino que extrae de ella los datos necesarios para reconstruir idealmente un periodo del que entonces se sabía poco. De hecho, su protagonista, el joven faraón *Ramsés XIII*, nunca existió, y su figura está inspirada en otros “antecesores” de su dinastía. Y si Prus había elaborado el texto desde la perspectiva de la Polonia de finales del XIX, que seguía siendo una nación sin Estado, acosada por los típicos problemas de identidad colectiva, Konwicki y Kawalerowicz tienen la mirada puesta en una realidad diferente y, desde el punto de vista cinematográfico, en un género entonces en boga -el de las grandes superproducciones pseudohistóricas-, cuyas convenciones se proponen subvertir abiertamente.

El argumento de la película se centra en la lucha a muerte desencadenada entre el príncipe heredero y los sumos sacerdotes que detentan en realidad todo el poder,



basado en su influencia sobre el viejo *Ramsés XII*, en su experiencia de mando, en una capacidad de intriga casi infinita, en unos conocimientos que no comparten con nadie y, en última instancia, en el control absoluto sobre unas riquezas que aumentan sin cesar al ser intocables -con el pretexto de que constituyen “tesoros sagrados”-, mientras el pueblo se muere de hambre y la nación misma agoniza, frente al poderío creciente de Asiria y la competencia comercial de Fenicia.

A partir de ese esquema, las peripecias argumentales de **FARAÓN** son prácticamente anecdóticas. Las relaciones del protagonista con sus padres, mientras están todavía en el trono, con la joven hebrea *Sara*, con la hermosa y enigmática *Kama* - manejada por sus enemigos-, con su fiel compañero *Tutmosis* y con otros funcionarios, militares y sacerdotes, son el mínimo cañamazo sobre el que se despliega el discurso de un film en el que hasta la Historia que le sirve de referente no pasa de ser un puro pretexto formal.

Curiosamente, la crítica polaca del momento -que podría haber encontrado numerosos paralelismos entre la corte faraónica y los oscuros mecanismos que regían la política contemporánea en su país- hizo especial hincapié en el enfrentamiento entre el joven aspirante bienintencionado, simpático en su ingenuidad, y la incontestable experiencia de los viejos gobernantes, dueños de todos los resortes de la autoridad.

En Occidente, en cambio, donde la película fue presentada por Film Polski como “*la respuesta comunista a la Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz*”, a pesar de los esfuerzos de Kawalerowicz por desmarcarse de ese tipo de parangones, se prestó más atención a la dimensión ideológica del film, hablando de él como de una “*lección de Historia desde una concepción materialista y dialéctica*” o asegurando que “*representa la posibilidad de un cine histórico, en el sentido más vivo de la palabra “Historia”*”. Aunque hubo asimismo quienes trataron de rebajar su potencial provocador recurriendo a la compara-



ción, no siempre beneficiosa si se plantea en ese terreno, con las producciones colosistas de Hollywood, o bien intentando disolver su mordiente con vagas elucubraciones sobre la pugna “ética” emprendida por el joven soberano contra los “poderosos” como categoría metafísica...

Vista hoy, sin embargo, la película interesa sobre todo por esa ruptura de las convenciones del género a la que nos hemos referido: sin desdeñar, ni mucho menos, una documentación casi exhaustiva -que le llevaría a no filmar un solo beso, por ejemplo, porque *“no hemos encontrado en la iconografía de la época nada que nos hiciera pensar que el beso fuese entonces una forma de expresión erótica”*-, Kawalerowicz se esfuerza por crear, ante todo, un estilo cuya coherencia interna le permita transmitir la reflexión prácticamente intemporal que se propone desarrollar. Para ello, elude la mayoría de los tópicos al uso -la vistosidad de las grandes batallas, las peripecias amorosas como eje del relato, el hipotético verismo en el trazado de la psicología de los personajes, el aliento épico como tono dominante- y se concentra en la construcción de un escenario y de unos “tipos” - en el sentido que daban al término Eisenstein y otros teóricos del primer cine soviético- que faciliten la abstracción en lugar de entorpecerla con distracciones más o menos aparatosas.

De nuevo con Jerzy Wojcik como director de fotografía, y con la decisiva aportación de Jerzy Skrzepinski en la dirección artística, el realizador inventa un universo presidido



por el hieratismo de los gestos y la frialdad de las relaciones interpersonales, sobre el telón de fondo de grandes masas arquitectónicas que ocultan en su interior lúgubres pasillos y oscuros laberintos, en contraste con la abrasadora aridez del desierto circundante, cuyo paisaje sin sombra ni refugio posible acaba recordando, como apunta Boleslaw Michalek, al de **Madre Juana de los Ángeles**, aunque **FARAÓN** parezca responder a unos criterios estéticos muy distintos.

Pero es que esa diferencia resulta engañosa, seguramente. Por encima de la distancia de siglos, del valor expresivo dado al blanco y negro o al color, del aspecto intimista y “pobre” de la película anterior frente a la grandiosidad “externa” de ésta, es muy posible que **FARAÓN** esté aplicando a la Historia de la Humanidad una metodología analítica muy próxima a la practicada en **Madre Juana de los Ángeles** con la psicología individual, sus conflictos y las fantasías elaboradas para tratar de resolverlos. Después de todo, en los años sesenta del siglo XX Marx y Freud no estaban ya tan alejados, al menos en las interpretaciones no dogmáticas que se hacían de sus diagnósticos.

Hay un elemento argumental que ilustra perfectamente ese paralelismo, y es el uso que el cineasta vuelve a hacer de la figura de un “doble” del protagonista: si el exorcista *Suryñ* se desdoblaba varias veces como en un espejo, para transmitir el intenso debate que se desarrollaba en su interior, *Ramsés XIII* tropezará con alguien idéntico a él, *Lycón*, pero que en esta ocasión ha sido “fabricado” expresamente desde fuera, por los que intrigan a su alrededor, y que será precisamente quien le dé muerte, muriendo él al mismo tiempo, tras el triunfo final de los sacerdotes.

Por lo demás, la película evita cuidadosamente el lugar común del héroe “positivo”. Aunque su lucha permanente contra las viejas estructuras de poder es sin duda el elemento de identificación -más intelectual que emocional, desde luego- de que dispone el



espectador para adentrarse en el relato, *Ramsés XIII* es una figura llena de contradicciones y animada por unas motivaciones hartamente discutibles: al principio sólo aspira a mandar los ejércitos del faraón para sustraerlos al influjo de los líderes religiosos, pero desde una concepción plenamente militarista e incluso imperialista; después, y aunque había manifestado cierta compasión por el esclavo que vio arbitrariamente destruido el canal del que dependía su libertad, por ejemplo, expresará sin ambages el desprecio que siente hacia los campesinos y hacia el pueblo en general, en la medida en que se oponen a sus designios; y al final, cuando comprende que ha sido derrotado porque sus enemigos disponen de unos conocimientos de los que carecen tanto ese pueblo como él mismo, su “propósito de enmienda” consiste en pensar que en el futuro deberá favorecer a los científicos, para tenerlos a su servicio...

Por lo que se refiere a sus enemigos, los sacerdotes, hay entre ellos suficientes matices y gradaciones como para que no formen un bloque compacto, y las frecuentes discusiones que mantienen entre sí y con *Ramsés* refuerzan esa impresión: el *sumo sacerdote Herhor* es un político clásico, con toda una concepción de gobierno detrás y que sólo cuando se ve perdido organiza la burda estrategia del eclipse para asustar a las masas. *Mefres*, en cambio, es un personaje sórdido y vulgarmente maniobrero, que encontrará su merecido en los pasillos del laberinto que aspira a controlar. Y *Pentuer* –por citar sólo a los más destacados– es capaz de comprender las actitudes del príncipe heredero, pero tiene la prudencia necesaria para no desencadenar un conflicto de Estado.

No hay, pues, en **FARAÓN**, “buenos” ni “malos”. Hay un riguroso intento de desvelar –sin demasiados discursos verbales, sino a través de unas imágenes y sonidos cuidadosamente elaborados– el funcionamiento de las diversas instancias del poder que controla cualquier sociedad, con el pretexto del “bien común” o con otras motivaciones supuestamente más elevadas, como el “destino”, la “patria” o los “designios divinos”: el viejo faraón ostenta ese poder frente a la plebe ignorante, pero el auténtico gobierno lo ejercen los sacerdotes desde la sombra; los ejércitos obedecen a quien les paga;



cualquier pacto entre naciones es aceptable si responde a los intereses de los que mandan de verdad; la protestas populares se acallan con dádivas o con demagógicas apelaciones a una “verdad” revelada por los dioses. Y, en el fondo de todo, el verdadero poder reside en el control y la administración del “tesoro del laberinto”, en una cumplida exposición audiovisual de la tesis marxiana del predominio de la infraestructura económica sobre las superestructuras sociales y culturales creadas e impuestas a partir de aquélla para consolidarla y favorecer su desarrollo.

Pero, con ser importante esa dimensión, sobre todo por la escasa frecuencia de ese tipo de tratamiento de la Historia en la pantalla, que emparentaría a **FARAÓN** con títulos tan señalados como **Alexander Nevski** (1938), de Sergei M. Eisenstein o **Espartaco** (1960), de Stanley Kubrick, entre otros, lo más atractivo del film de Kawalerowicz son, una vez más, las formas elegidas para materializar cinematográficamente ese discurso. El cineasta consigue, por ejemplo, que el inmenso desierto egipcio resulte claustrofóbico para el espectador que contempla el penoso deambular de unas tropas desorientadas, profundizando en el estudio de los espacios abierto que había iniciado también en **Madre Juana de los Ángeles** y creando unos efectos dramáticos similares a los alcanzados por el húngaro Miklos Jancso en **Los desesperados** (*Szegenylegendyek*, 1964) y otras obras posteriores.

A ese resultado no es ajena la decisión de despojar drásticamente a la representación

“histórica” de los fastos y oropeles con que suelen revestirla las producciones convencionales: el entorno que rodea a los faraones es más ritual y simbólico que lujoso en su aspecto; la arena y el polvo parecen devorarlo todo, empezando por los individuos que tienen que vivir en ese medio; los personajes visten de forma representativa pero austera y hasta pobre; el ejército está pertrechado miserablemente; no se ven batallas grandiosas, y la única que aparece está presentada de forma tan fragmentaria y elíptica que pierde cualquier dimensión espectacular que pudiera resultar gratificante; la “cámara del tesoro” y la escena del embalsamamiento de *Ramsés XII*, ejemplos máximos del esplendor cortesano, ofrecen una escenografía estilizada hasta la abstracción y animada por personaje y movimientos claramente “teatralizados” para subrayar el ascetismo.

Mención aparte merecen tanto la fotografía, bellísima en su tendencia a los colores ocres y azulados, para exteriores e interiores respectivamente, sobre los que destacan el blanco purísimo de los lienzos y el dorado de los aditamentos del poder, como el maquillaje, decididamente expresionista y que, aprovechando determinadas costumbres de la época, tiñe los rostros y los cuerpos de veladuras inquietantes, con reflejos a veces metálicos que se modifican de acuerdo con el tono dramático dominante en cada secuencia.

En este aspecto destaca sobremanera el tratamiento visual dado a la escena clave del eclipse, presidida por la figura imponente del sumo sacerdote en actitud patética, subrayada por angulaciones muy violentas, y resuelta mediante un virado en sepia que aporta al supuesto “milagro” una fuerza estremecedora. O el del traslado y embalsamamiento de *Ramsés XII*, ya citado, donde Kawalerowicz vuelve a utilizar con gran efecto ese recurso tan querido para él que es la toma cenital.

Hay asimismo numerosos movimientos de cámara llamativos, sobre todo travellings a campo abierto que bordean en este caso la espectacularidad de los westerns clásicos, pero que en otras ocasiones anudan con eficacia las sutiles relaciones establecidas entre distintos personajes, y en el del último plano del film alcanzan una expresividad inusitada, con un lento acercamiento hacia la puerta oscura por la que debería aparecer el faraón y que acaba en negro absoluto, porque éste ha sido asesinado dentro.

Como hay, también, varios alardes que pueden resultar gratuitos -los golpes de maza de los soldados en la batalla, directamente contra el objetivo- y algún abuso de los barridos de cámara efectista, especialmente en la escena de la orgía, rodada a mano y anticipadora involuntaria de ciertas tendencias muy de moda en el cine actual.

Pero fue seguramente su factura visual lo que llamó la atención sobre **FARAÓN** cuando se presentó en el Festival de Cannes, al mismo tiempo y con el mismo éxito que

**Cenizas** (*Popioly*, 1965), de Wajda, o lo que hizo que fuera seleccionada para el Oscar de Hollywood a la mejor película de lengua no inglesa, que ganaría al final -y no por casualidad, desde luego- un producto tan artificioso y “resultón” como la ya olvidada **Un hombre y una mujer**, de Claude Lelouch.



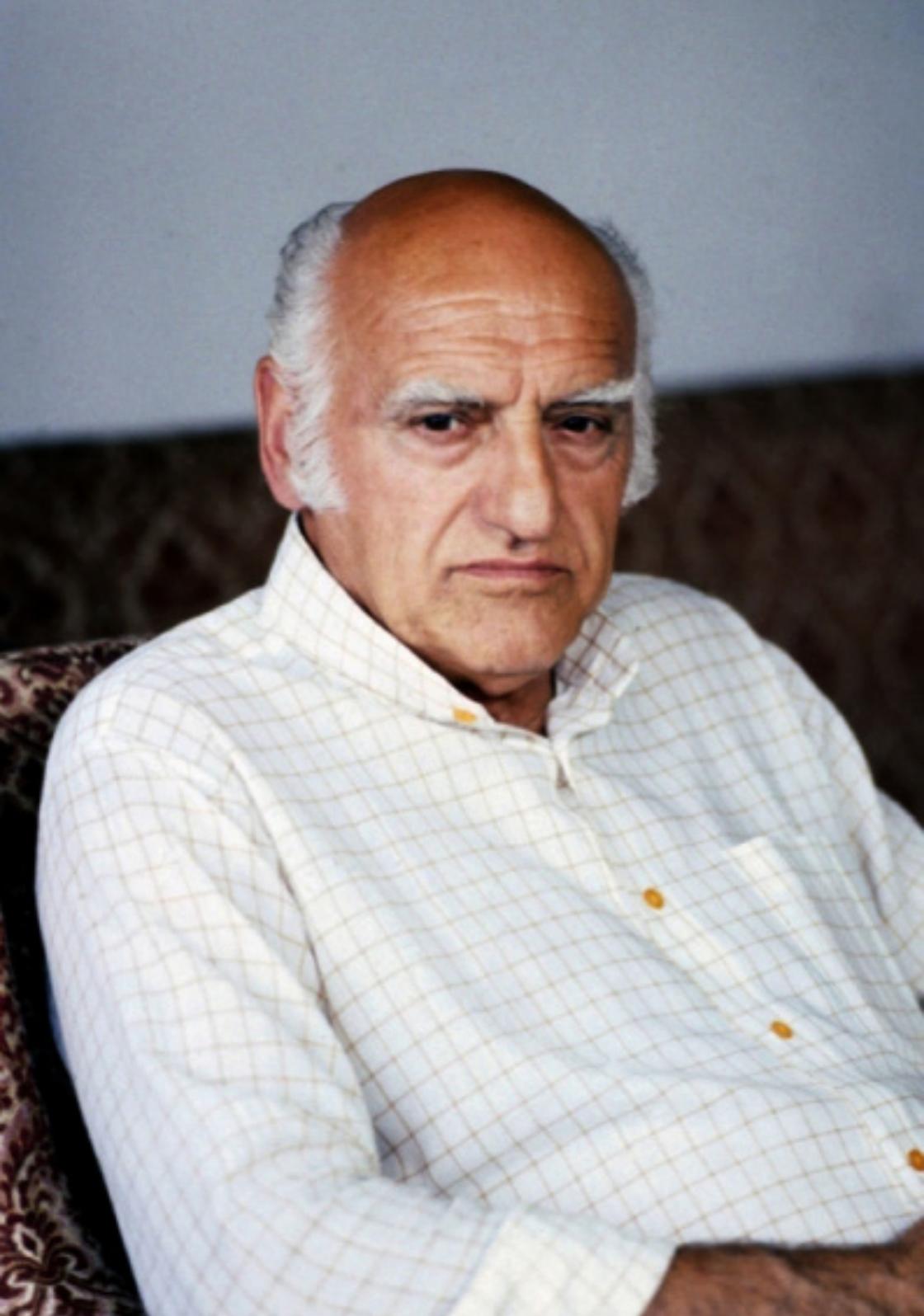
La trayectoria posterior del film en el mercado internacional fue bastante azarosa, ya que, aparte de distribuirse en una versión notablemente reducida, la quiebra de la empresa que se hizo cargo de ella dejó congelados los derechos de explotación durante bastantes años. Pero, aparte de esas vicisitudes, es explicable que no resultase demasiado popular una película “histórica” tan insólita en su planteamiento y que, más allá de la solidez de su envoltura y del atemperado ritmo de su desarrollo, exige del espectador una implicación que no puede limitarse a la mera identificación emocional con el “héroe” protagonista (...).

**Textos (extractos):**

*Juan Antonio Pérez Millán, “Jerzy Kawalerowicz, entre el poder y la gloria”, en AA.VV., **Jerzy Kawalerowicz, un cineasta entre el poder y la gloria**, Festival de Cine de Huesca y Filmoteca de Andalucía, Huesca 2003.*

*Stanislaw Zawislinski, “Conversaciones con Jerzy Kawalerowicz”, en AA.VV., **Jerzy Kawalerowicz, un cineasta entre el poder y la gloria**, Festival de Cine de Huesca y Filmoteca de Andalucía, Huesca 2003.*





**JERZY KAWALEROWICZ**  
Jerzy Franciszek Kawalerowicz

Gwozdziec, Stanislawowskie, Polonia [*hoy: Hvizdets, Ucrania*], 19 de enero de 1922  
Varsovia, Mazowieckie, Polonia, 27 de diciembre de 2007

**FILMOGRAFÍA** (como director)<sup>1</sup>

- 1952** La colectividad (*Gromada*).
- 1954** Celulosa (*Celuloza*) ; **Bajo la estrella frigia** (*Pod Gwiazda Frygijska*).
- 1956** La sombra (*Cien*).
- 1957** El verdadero final de la gran guerra (*Prawdziwy Koniec Wielkiej Wojny*).
- 1959** Tren nocturno (*Pociag*)
- 1961** MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES (*Matka Joanna od Aniolow*).
- 1966** FARAÓN (*Faraon*).
- 1968** El juego (*Gra*).
- 1971** Maddalena.
- 1977** La muerte del presidente (*Smierc Prezydenta*).
- 1980** Encuentro en el Atlántico (*Spotkanie na Atlantyku*).
- 1982** Austeria.
- 1989** El rehén de Europa (*Jeniec Europy*).
- 1990** Los hijos de Bronstein (*Bronsteins Kinder*).

---

<sup>1</sup> AA.VV., Jerzy Kawalerowicz, un cineasta entre el poder y la gloria,  
Festival de Cine de Huesca y Filmoteca de Andalucía, Huesca 2003.

1995 ¿Por qué? (Za co?).

2001 Quo Vadis.





**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**  
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

**AGRADECIMIENTOS:**  
RAMÓN REINA/MANDERLEY  
MANUEL TRENZADO ROMERO  
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,  
JUAN CARLOS LARA & JULIA NARANJO)  
IMPRENTA DEL ARCO  
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)  
ADRIÁN DE LA FUENTE  
M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*  
MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,  
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA EL CUADERNO DEL CICLO EN:  
[HTTPS://LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES/](https://lamadraza.ugr.es/publicaciones/)

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:  
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

**<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>**  
**<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>**



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

**lamadraza.ugr.es**  
**Síguenos en redes sociales**  
**facebook, twitter e instagram**

**ABRIL 2022**

**CENTENARIOS 1922-2022 (I):  
JERZY KAWALEROWICZ**

**CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE**