



SIN ANESTESIA (Bez znieczulenia). Polonia 1978. Director, Andrzej Wajda. Directora de producción, Barbara Pec-Slesicka. Libreto de Agnieszka Holland, Andrzej Wajda. Directores de las secuencias de televisión, Mariusz Walter, Tomasz Debinski, Gabriela Milobedzka, Henryk Babulewicz. Fotografía (Eastmancolor), Edward Klosinski. Montaje, Halina Prugar. Dirección artística, Allan Starski. Escenografía, Maria Osiecka-Kuminek. Música, Jerzy Derfel, Wojciech Młynarski. Asistentes de dirección, Krystyna Grochowicz, Krzysztof Tchórzewski, Jolanta Jedynak. Sonido, Piotr Zawadzki. Producción Zespół Filmowe Zespół X para Filmpolski (Varsovia).

Elenco: Zbigniew Zapasiewicz (Jerzy Michalowski), Ewa Dalkowska (Ewa Michalowska), Andrzej Seweryn (Jacek Rościszewski), Krystyna Janda (Agnieszka), Emilia Krakowska (Wanda, amiga de Ewa), Roman Wilhelm (Bronski), Kazimierz Kaczor (Jefe de redacción), Iga Mayr (madre de Ewa), Aleksandra Jasienska (Oleńka), Marta Salinger (García), Stefania Iwińska (mucama), Halina Golanek (hermana de Ewa Michalowska), Jerzy Stuh (abogado de Ewa), Magda Teresa Wólcik (abogada de Jerzy), Danuta Balicka-Satanowska (Juez), Zygmunt Kestowicz (secretario de redacción), Jolanta Kozak-Suntowicz, Tadeusz Andrzejewski, K. Banman, T. Gander, Z. Grusznicki, Jerzy Kalucki, Wanda Lothe-Stanisławska, Maciej Maciejewski, Stanisław Michalski, Andrzej Mrówiec. Duración original: 131 minutos. Duración en el exterior: 115 minutos. (Sala Cinemateca)

El film comienza con un reportaje televisado a Zbigniew Zapasiewicz, periodista más bien famoso y respetado, cuya opinión importa y cuyo cometido parece ser la investigación y el análisis de la realidad internacional. Luego sigue con otra investigación: la vida diaria de ese personaje, su crisis, caída y destrucción. Esta propuesta es el único vínculo visible con **El hombre de mármol**, un antecedente probable de **Sin anestesia**, que emplea también un reportaje ficticio dentro de la ficción mayor del relato, que se dedica a una búsqueda de los motivos que conducen a la destrucción de alguien importante y que identifica esas causas en probables e imprecisos vicios sociales o quizás políticos. Todo lo demás es diferente. Porque los datos so-

bre la desintegración del protagonista son elusivos y tan imprecisos como inquietantes: una amiga odontóloga le extrae (sin anestesia) una muela, su mujer lo abandona y exige el divorcio, en la redacción tropieza con una progresiva segregación, después le impiden dictar su curso de periodismo, después atraviesa un juicio por divorcio amañado por el abogado de la mujer. Sin que sepa por qué termina destruido y desplazado, un hecho del que el espectador es también testigo pero para el cual el film no aporta ninguna explicación racional precisa. A ese nivel la simplicidad aparente del relato se convierte en un juego de ambigüedades y casualidades: el amante de su mujer (Ewa Dalkowska, Andrzej Seweryn) es un periodista joven presuntamente arribista; la amiga dentista (Emilia Krakowska) adopta aires protectivos, maternales y seductores pero es también amiga de la esposa; una alumna del curso (Krystyna Janda) se le instala en la casa como una presencia muda no se sabe si para acompañarlo, protegerlo, reemplazar a su mujer o contemplar la caída del periodista famoso. En la medida que los personajes que lo rodean son incapaces de revelar sus intenciones, el protagonista se convierte en el único eje dramático de un relato donde no existe sino una crisis prolongada y creciente, y sobre la que el film deja abiertas dos interpretaciones complementarias. Por una parte puede entenderse como un cuadro de la decadencia moral a la que el protagonista se resigna a partir del momento en que se niega a defenderse y a enfrentar la realidad: es más bien un obstinado que cree que su propia destrucción es imposible, con lo cual cae antes. Por otra parte esa crisis puede verse como el reflejo de una burocracia incomprensible que eleva o destruye a la gente, sin mayores explicaciones y sin que los implicados sepan muy bien qué está ocurriendo; ante ese designio superior y burocrático el protagonista acepta las reglas del juego y cae. La riqueza de ideas del relato, tras su aparente simplicidad, deriva de ese doble juego, que es tan ambiguo como los personajes y como las influencias de la burocracia que el personaje descubre en la pérdida de un escritorio en la redacción, en la supresión de

las revistas de información que le dejan de llegar, en el esquivar de sus amigos jerárquicamente superiores, en los diálogos con sobreentendidos. No hay nada explícito porque en la vida polaca de 1978 tampoco había nada explícito.

Sobre una apariencia llana y transparente, el director Andrzej Wajda propone contradicciones formales y expresivas en una tradición más bien barroca y muy personal. La estructura narrativa descansa sobre el interés del espectador que quiere saber por qué le ocurren tantas desgracias al protagonista. En cambio Wajda, con mucha astucia, le aporta datos sobre el personaje en sí: abre el film con un reportaje a Zapasiewicz, después lo enfrenta a su propio rostro desde la pantalla de televisión, después juega a descubrir aspectos diferentes y complementarios (o contradictorios) de su personalidad a través de los enfrentamientos con la mujer, la hija, la odontóloga, un amigo, su alumna de periodismo. Como subrayando esa propuesta la película está construida sobre muchos y prolongados primeros planos. El efecto no es intimista sino indagatorio: la piel de Ewa Dalkowska denuncia sequedad, arrugas; los primeros planos del protagonista sirven para marcar su creciente soledad; los encuentros de los amantes carecen de pasión y hasta de sexo; una conversación telefónica aplica primeros planos desasossegados de los personajes. Como si una primera aproximación a través del reportaje televisado fuera la cara oficial de la realidad, el juego de primeros planos parece sugerir que la realidad íntima es otra y diferente. Pero ni la estructura testimonial o indagatoria del film, ni la proximidad a los cuerpos, los rostros, la carne de los personajes, aporta respuestas a las dudas del espectador: son más bien parte de ese juego sutil de ambigüedades de que se vale el director para convertirlo en una suerte de equivalente indirecto de los desasosiegos de la gente. Alguien dijo que es como un juego engañoso de espejos: Zapasiewicz se contempla a sí mismo en una pantalla pero no se reconoce, el espectador contempla las dos imágenes, pero tampoco entiende; la muerte final por explosión (¿provocada o accidental?) parece cerrar elípticamente un laberinto de dudas con una derrota también imprecisa: ¿de quién? ¿a manos de quién?

A otro nivel expresivo, el film se encarga de explicitar sus intenciones dubitativas. Por lo menos ocho veces a lo largo del relato los personajes se internan en zonas oscuras: un corredor, una habitación sombría, la entrada al apartamento antes que se prenda la luz, una calle mal iluminada. Premeditadamente Wajda hace que el protagonista transite una y otra vez por la oscuridad: la toma se prolonga, no corta, mantiene la continuidad de sonido, deja la imagen a oscuras. Aunque narrativamente esas breves escenas no cumplen otra función que servir de transición entre una secuencia y otra, están puestas para que subliminalmente se asocien con las inquietudes que agobian al personaje, con las interrogantes que el espectador tiene pendientes, con la irracionalidad de lo que le ocurre al periodista y con las conductas de quienes le rodean. Sería al mismo tiempo la confesión de Wajda (un hombre que duda) y una posible autocrítica (él también ha alcanzado el éxito y él también puede caer por sus propias faltas). Porque el personaje central tampoco es claramente un honesto y meritorio periodista, y algunos rasgos de su conducta se pueden identificar con el ejercicio burocrático de influencias,

poderes, prebendas, arbitrariedades personales y sentirse importante como individuo. De ese juego dramático de contradicciones, vacilaciones y ambigüedades a una posible metafísica no hay mucha distancia. Magistralmente Wajda se saltea ese riesgo: se las ingenia para que su film sea una síntesis de un estado de ánimo social, con recursos muy sutiles. Hunde a sus personajes en frecuentes silencios, los aísla, trata con realismo los ambientes "públicos", llena la trama de pequeños detalles y sugerencias: las sombras por las que transita el protagonista, por ejemplo, o la intervención dental con pinzas y el retiro de los algodones ensangrentados de la boca, que se convierte en una suerte de premonición inquietante. De ese modo queda más próximo a la realidad y su planteo parece menos elíptico. Su tema es Polonia y sobre ese tema está diciendo que hay por lo menos cierto desorden, una idea quizás poco original que le valió opiniones favorables desde varios sectores incluidas la Iglesia polaca y la crítica cinematográfica soviética y que con la perspectiva del tiempo (apenas dos años) debe entenderse como un caso de honestidad intelectual, simplemente.

Menos polémica que **El hombre de mármol** y mucho más equilibrada, racional y objetiva seguramente que la oportunista **El hombre de hierro**, **Sin anestesia** parece una reflexión sólida, bastante más elocuente de lo que sus ambigüedades permiten sospechar y sobre todo mucho más positiva de lo que sus últimas imágenes podrían sugerir. Aquí el personaje central muere. Antes se ha sometido a los acontecimientos en una suerte de resignación individual. Pero el tema no es Jerzy Michalowski, periodista de carrera, sino lo que pasa en un país en tiempo presente. Y todo el film es una metáfora medianamente precisa, hasta donde puede serlo un análisis social de Polonia hoy por hoy. ♦

M. Martínez Carril