

EL DESEO EMANCIPADO EN EL CINE Y ANIMACIÓN DE WALERIAN BOROWCZYK

EMANCIPATED DESIRE IN FILM AND ANIMATION
BY WALERIAN BOROWCZYK

RESUMEN

Este artículo enuncia la premisa del deseo emancipado y transgresor de Walerian Borowczyk, presente tanto en sus filmes de animación como en sus otras películas de índole más erótico, y con frecuencia analizadas aparte. En ambas modalidades predominan un imaginario católico que reprime los deseos más libertinos del espectador. Un discurso ideológico, sacrilego y sexual, en el que además los recuerdos —aunque duelan mucho—, se hacen presentes y no se pueden olvidar, evocando la *memoria colectiva* de Maurice Halbwachs (2004 [1968]). Por ejemplo, el Holocausto visto como un proceso de industrialización, evidente en la animación *Les jeux des anges* (1964), así como también la disolución familiar y voyeurismo en *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* (1962). Borowczyk, un autor brillante, inclasificable y revolucionario, destaca por su ansia de libertad, su oposición a los valores tradicionales y por la reivindicación del deseo sin límites.

ABSTRACT

This paper examines Walerian Borowczyk's emancipated and transgressive desire, present both in his animated films and in his other films of a more erotic genre, frequently analyzed separately. In both, a Catholic imaginary predominates that represses the spectator's most debauched desires. An ideological, sacrilegious and sexual discourse; and in which memories —despite they hurt—, cannot be forgotten, evoking Maurice Halbwachs' idea of collective memory; for instance, the Holocaust seen as a process of industrialization, as seen in the animated film *Les jeux des anges* (1964); as well as the family dissolution and voyeurism in *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* (1962). Borowczyk is a brilliant, unclassifiable and revolutionary author, who stands out for his desire for freedom, his opposition to traditional values and for the claim of unlimited desire.



PAU PASCUAL GALBIS

Universidade da Madeira,
Portugal

Pau Pascual Galbis es Doctor en Artes Visuales e Intermedia en la Universitat Politècnica de València y realizó estudios de animación en el Southampton Solent University (Reino Unido). Actualmente es profesor en la Universidade da Madeira (Portugal). Ha sido realizador de documentales para la Televisió de Catalunya TV3 y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM (México). Sus vídeos abordan las etnografías extraordinarias, lugares fronterizos y críticos de lo social que redefinen la realidad; construye sus producciones en conjunción con los lenguajes dionisiacos del vídeo musical de vanguardia, narrativa del cine y animación de autor.

PALABRAS CLAVE:

Walerian Borowczyk, animación, deseo, surrealismo, artes visuales, cine.

KEY WORDS:

Walerian Borowczyk, animation, desire, surrealism, visual arts, cinema.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2022.15941>

Sólo hay una fuerza motriz: el deseo.
Aristóteles

Introducción

Una dialéctica del deseo recorre la obra cinematográfica de Walerian Borowczyk, como un anhelo rebelde del sujeto, en todas sus formas y vertientes culturales. La vida misma con todas sus virtudes y sombras se postra en todas sus producciones. Evidentemente hay que matizar que los deseos siempre son libres e infinitos en el plano imaginario del individuo, pero cambian cuando se traducen a la realidad. Muchas veces son reprimidos por reglas, normas, conductas o leyes coercitivas socioculturales de distinta manera. Por ejemplo, recordar los continuos impedimentos al señor Kabal mientras observa a las sensuales jóvenes en el largometraje animado *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* (*Teatro del monsieur y madame Kabal*, 1962) de Borowczyk. Dichos obstáculos narrativos en el cinematógrafo, son nece-

sarios para la formación de los deseos, pues sin ellos no existirían. Jean-Claude Carrière, guionista recurrente en los films de Luis Buñuel, afirma que cuando más fuertes e intensos sean dichos obstáculos, mejor será el argumento de la película. Por otra parte, Jacques Lacan define al deseo como aquello que esta irremediablemente perdido. Es decir, siempre deseamos alguna cosa que no podemos tener nunca, porque está ya perdida en su definición. La estética o ética surrealista, rehabilita el sujeto del deseo, suplantando la experiencia estética —admirativa y a distancia— por la vivencia inmediata y turbadora del deseo (Puelles Romero, 2005: 143), tratando de devolver al espectador la posibilidad de estar interesado por los objetos promovidos por el deseo y no tanto por la forma.



Fig. 1. Retrato fotográfico de Walerian Borowczyk.

En las animaciones del artista polaco, los deseos allí presentes se emancipan, siguiendo frecuentemente una temática sexual, lo absurdo, político, perverso o siniestro. Deseos que efectúan una apología del erotismo, de manera revolucionaria, expresiva e irreverente; que cometen un discurso a favor de la vida, y en consecuencia a favor de la libertad y derechos del ser humano. Según Borowczyk en conversación con Andrej Markowski: “Eroticism, sex, is one of the most moral parts of life. Eroticism does not kill, exterminate, encourage evil, lead to crime”¹ (citado en Strekowski, 2006).

Esta investigación trata del deseo emancipado, en su sentido ideológico y sensual, centrándose en dos piezas de animación paradigmáticas del artista. La formulación de un deseo de índole surrealista, blasfemo y que, al mismo tiempo, asume

la condición humana, son las líneas principales determinadas en este texto, en el que las palabras, sonidos e imágenes, dan forma a los fantasmas de la sexualidad y van revelando la inquietud y angustia del hombre. Conecta, metodológicamente, con las ideas surrealistas, el cine de Luis Buñuel y la noción sociológica de Maurice Halbwachs; asimismo se emplea el análisis cinematográfico de Michel Chion (1993 [1990]), ideal para las animaciones del realizador polaco, en las que el sonido diegético y la banda sonora son de un peso simbólico significativo. En relación con la teoría de la animación, son elocuentes las observaciones de *lo animático* de Alan Cholodenko, así como la tipología, narrativa y materialidad de los objetos animados de Paul Wells, y la magnitud de la historia de la animación del Este de Europa de Giannalberto Bendazzi.

¹ “El erotismo, el sexo, es una de las partes más morales de la vida. El erotismo no mata, no extermina, no alienta el mal, no conduce al crimen.” (Trad. a.)

01

La reivindicación del amor y las reliquias obscenas

En serio, contrario a la opinión popular, no soy un cineasta erótico. Creo que Disney es más erótico. [...] El término erótico tiene un significado peyorativo. Yo soy, simplemente un cineasta. Solo muestro lo que todo el mundo sueña. Walerian Borowczyk (Griffiths, 1985)

El imaginario estético de Borowczyk está profundamente ligado al amor, con todas sus parafilias posibles y, paradójicamente, también a lo religioso católico. En el catolicismo romano, lo sagrado está personificado en las reliquias, mientras que, en las películas del artista polaco, lo sagrado y sexual, se encuentran en sus objetos —o más bien, sus reliquias apócrifas—, materializando sus deseos pecaminosos más ocultos. Al respecto, Luis Buñuel expresa que el amor sin pecado es como el huevo sin sal, afirmando posteriormente que el erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento de pecado.

En ese carácter epicúreo de Borowczyk, lo sexual —velado o no— está siempre presente en todos sus trabajos. Por consiguiente, no se conforma solamente con dar vida a los objetos para un propósito narrativo o decorativo, sino que los humaniza de tal manera que acaban seduciendo perversamente al espectador, afín a la afirmación de Alan Cholodenko, de que la animación trata tanto sobre la vida, como de la muerte, y no sólo de alguna cosa que implica movimiento, además de su

destacado carácter de seducción en el sujeto (Cholodenko, 2020 [2015]: 13-15).²

En relación con la animación recurrida, hay que comentar que es dionisiaca —vinculada a una pulsión sexual, musical e irracional—, pues siempre hay una tendencia por el exceso desarrollado con distintas maneras. A menudo, es retratado como un cineasta de animación convertido en realizador de acción real; no obstante, Borowczyk afirma no hacer distinción entre estos dos formatos de producción, por cuanto una película es siempre una sucesión de 24 fotogramas por segundo (Bird, 2014); es animación, por así decirlo, al igual que expresa Cholodenko en torno a la cinematografía, formulada como una animación de la fotografía, y que extiende en su definición deconstructiva de *lo animático*, basada en la gráfica esencial del dibujo y entendiéndola como la base de todo arte, inclusive del cine (Cholodenko, 2020 [2015]: 14).

Hay que agregar que el cineasta polaco da tanta importancia a los objetos como a los seres y personajes. Así pues, se convierten en seres por derecho propio —se ha dicho que dirige a sus actores como si fueran objetos inanimados y sus objetos inanimados como si estuvieran vivos (Richardson, 2006: 108)—. Igualmente, hay que añadir que su mundo de objetos fetichista es como *un mundo fabricado*, una premisa explorada por Paul Wells, en

² "si la vida (y/o la muerte) se pierde en la ecuación, la animación misma se pierde. [...] para mí animación no sólo es la vida y el movimiento de un género de películas [...] es mucho más. [...] el objeto, a partir de Baudrillard, seduce al sujeto, animándolo y reanimándolo, haciendo que el sujeto entre en su reino de metamorfosis" (Trad. a.).

la que diseño, selección y fabricación son herramientas para pensar la animación, y fundamentales para revelar la particularidad de la animación como arte (Wells, 2014: 2).

En una entrevista se le preguntó a Borowczyk: “he visto muchos de sus filmes, y creo que usted es perverso”, a lo que el director contestó, “Bueno, y ¿quién no lo es?” (Bird, 2014). De igual forma, Sigmund Freud ya apuntaba que la sexualidad humana es compleja y no sólo tiene una función meramente reproductiva, sino que se corresponde a lo perverso, o sea, que su objeto de deseo es pulsional y variable a su contexto socio-político. En el trabajo del artista polaco, lo perverso está relacionado con el placer de distintas maneras, a veces voyerista o cruel. Por lo demás, la presencia del goce de la mirada, asociada a la pulsión escópica, tiene una finalidad: el poder ver, y el oscuro objeto de su deseo.

Esta pulsión del deleite está desarrollada explícitamente en la mayoría de los filmes del artista, efectuados intensamente a partir de la década de los setenta, hasta su fallecimiento en 2006. También esa misma pulsión escópica es evidente en los cortometrajes de animación del cineasta, donde se revela de un modo más indirecto, sugerente y fraccionado.

En primer lugar, lo erótico es evidente en la pixilación de *Skola* (*Escuela*, 1958); sobre todo, en la escena del sueño fetichista del soldado, apareciéndole unas piernas de mujer sensuales cortadas, con zapatos de tacón y marchando al paso militar. En especial, este sueño marcará un punto de inflexión; a partir de esta pieza se adentrará paulatinamente en un estilo más lascivo (Pascal, 2009: 93). En la siguiente animación, *Le dictionnaire de Joachim* (*El diccionario de Joaquín*, 1965), lo perverso irrumpe junto a la palabra *confusión*, surgiendo unos senos voluptuosos; entonces, el pudor se hace presente en el

protagonista. Luego, tras la palabra *lujuria*, el mismo personaje tocará sutilmente unos pezones femeninos, quedando su nariz muy roja y ardiente.

Una alegoría al amor platónico se halla en el cortometraje animado *Les astronautes* (1959) en concreto en el gesto sensual de Licia Branice en la ventana con ropa interior, y con una rosa roja en su cabeza —símbolo de la pasión—. El amor platónico está igualmente presente en *Diptyque* (*Díptico*, 1967) y en *Dom* (*Casa*, 1958). Asimismo, entre deseos gastronómicos, desnudos pictóricos, y un encuentro cariñoso, se desenvuelve lo erótico en *Musée* (*Museo*, 1964), de acción real y recortes animados, destinada a publicidad de una compañía de pasta francesa.

En referencia a los cortometrajes realizados junto con Jan Lenica, en los que el placer tenga una significación importante, cabe señalar primero la mencionada *Dom*, centrada especialmente en la escena de acción real que muestra las caricias y besos ardorosos de Licia Branice a la cabeza de un maniquí decapitado, así como otras reiteradas tomas sensuales de su espalda desnuda. En la pieza de pinturas animadas *Nagrodzone uczucia* (*Sentimiento recompensado*, 1957), abundan los planos de flores de colores, ornamentaciones, danzas populares, y un intenso amor de una pareja.

En su última, animación efectuada, *Scherzo infernal* (1985), hay que decir que es la más explícita en relación con lo sicalíptico, aunándose claramente lo perverso, lo blasfemo y lo lúbrico. Los pechos, vaginas y falos predominan en un acto sexual, denotado y satírico, entre un demonio ambicioso y un ángel femenino, que quiere ser prostituta de profesión.

En esta sección, se observa que las reliquias perversas y profanas utilizadas por el artista se entrelazan en un discurso

transgresor e insurgente, donde el amor es su principal motor. Además, la pulsión escópica se desvela en sus trabajos de animación, como un todo único, continuo, y alusivo. En realidad, todas sus obras siguen un mismo patrón, en el que el placer tiene un lugar específico, formando parte de la vida —como lo es también la violencia—; pero el goce, para el cineasta, es más próximo a una forma de conocimiento. Además, se refiere a su vez, a la

conexión profunda entre cine y animación, validada por Cholodenko; como al *mundo fabricado*, compuesto de objetos animados de Wells. Por otro lado, y a pesar, de que algunos de sus largometrajes posteriores eróticos sean más previsibles, palmarios y convencionales, nunca perderá esa emancipación propia, ingenio y soltura, representando fielmente una alquimia de los sentidos contra todo oscurantismo y mediocre represión.

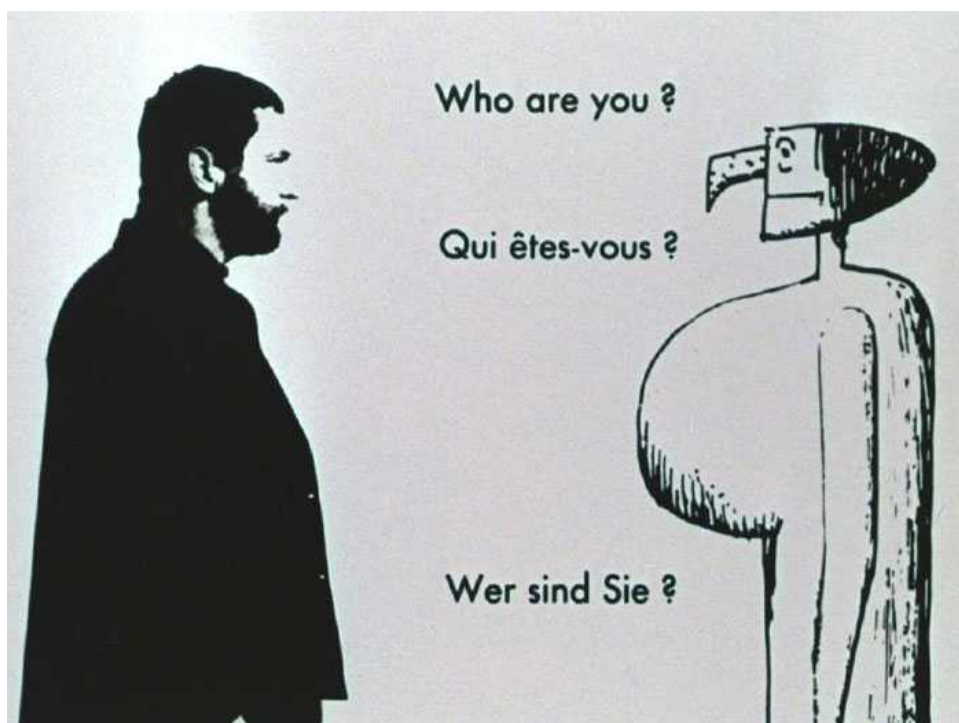


Fig. 2. Fotograma del largometraje *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* (1962).

02

Voyerismo y disolución familiar

En esta sección aborda, en primer lugar, el largometraje animado *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* (*El teatro del monsieur y madame Kabal*, 1962) (Figs. 2, 3), dirigido y animado por Borowczyk. Según Daniel Bird y muchos otros críticos, este filme es el más autobiográfico del director, en el que se asoman sus fantasmas, temores y tabús más recónditos. El matrimonio Borowczyk se siente muy aislado y depresivo en aquellos años en su casa en Saint Maurice, en las afueras de París (Bird citado en Kuc, Mikurda, & Michał, 2020: 21).

Una incoherencia laberíntica gobierna este largometraje, que sigue las extravagancias de su anterior cortometraje, *Concert de monsieur et madam Kabal* (*El concierto del señor y la señora Kabal*, 1962), y que originalmente fue concebido como una serie de televisión, que acabó por insinuar las dificultades del matrimonio. También hay que expresar que esta película inspiró a la serie de televisión británica de humor satírico y recortes animados *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974) de Terry Gilliam.

Siguiendo las pautas analíticas de Michel Chion, el filme comienza con los créditos en blanco, con rótulo negro, al compás de la clásica marcha nupcial de Félix Mendelssohn-Bartholdy de *El sueño de una noche de verano*, que es toda una declaración de principios. En escena aparece la señora Kabal, animada por recortes, monocroma, alta y con un vestido de acero, con dedos de garras ofensivas; tras varios intentos de colocar en su propio cuerpo unas cabezas agradables y bonitas, la señora escoge una cabeza fea, arrugada y con una nariz aguileña. También hay que comentar que sus enemigos, y a menudo sus vícti-

mas, son mariposas que nacen de huevos de colores, y que a veces ayudan a preparar la comida en la cocina o en otros espacios domésticos. Por añadidura, unas mascotas con cuerpo de reptil juegan y acompañan a la pareja en sus aventuras patafísicas.

El matrimonio mal avenido reside en una casa fría y aséptica, verdaderamente nada hogareña, con los sentimientos extirpados. La pareja no tiene hijos, a imagen de su propia relación con Ligia Branice en aquellos tiempos. En paralelo a esa correspondencia con la vida misma, naturalidad presente en este trabajo destacan los personajes ficticios, retratados de manera realista.

Por otro lado, el personaje animado del señor Kabal es calvo, bajo y lleva bigote, y presenta una conducta pasiva, débil y obscena. Está provisto sólo con un par de binoculares con los que, en el momento culminante de situaciones críticas, busca ayuda o apaciguamiento escapando al exterior y descubriendo mujeres voluptuosas —en acción real y en color—. Pero desafortunadamente, siempre le estorba un viejo barbudo, opuesto a su vicio.

Acto seguido, el mismo director aparece en pantalla —tratado casi como si fuera a su vez, un dibujo—, dialogando con el personaje fantástico de la señora Kabal para pedirle que se comporte correctamente en la actuación. Ella, ofendida por tal atrevimiento, responde con una voz robótica, mientras aparecen diálogos escritos, en inglés, alemán y francés de sus respuestas traducidas. A continuación, sigue una sucesión de situaciones narrativamente desordenadas, produciéndose metamorfosis, a veces híbridas y monstruosas.

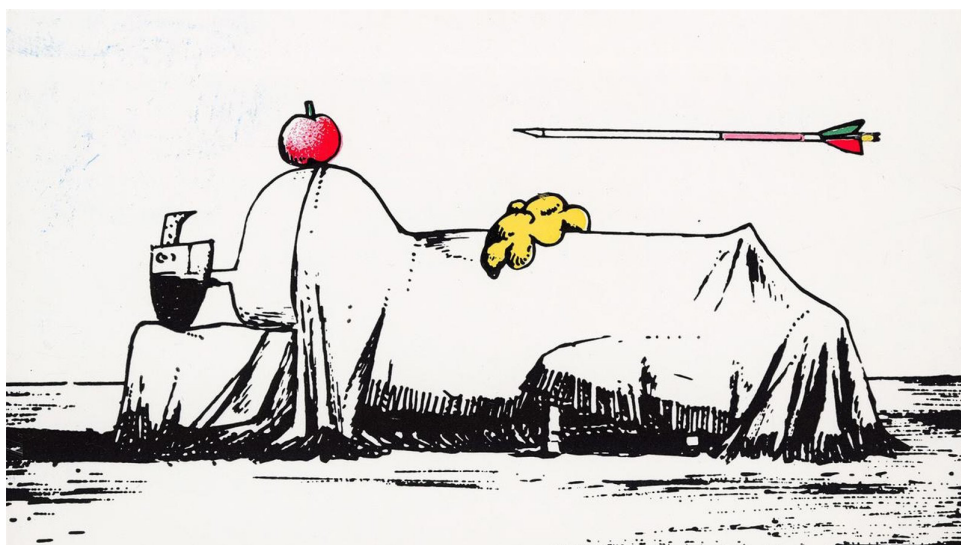


Fig. 3. Fotograma del largometraje *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* (1962).

A la par, el audio sincronizado y la música juegan en este filme un papel psicológico y simbólico determinante. Los sonidos, efectuados por Avenir de Monfred, consiguen recrear una atmósfera inquietante con voces sintetizadas retocadas, ruidos estrépitos, vibraciones, y reverberaciones, muy afines a la premisa principal del celuloide. De igual forma, resuenan golpes metálicos, notas graves, silban chasquidos y destacan las pisadas causadas por la señora Kabal sobre el pavimento, que recrudescen aún más el ambiente confuso, apático y trágico.

Además, hay que referirse a la estética minimalista conseguida con el uso de fondos blancos neutros, simplicidad en las figuras, economía cromática, y muchos juegos espaciales, ya que en algunos momentos de la acción se modifica la proporción, tamaño, volumen, y se asocian a perspectivas imposibles y laberínticas dentro del cuerpo de la señora Kabal cuando esta se encuentra enferma, yaciendo en la cama.

En correspondencia a su iconografía, todo sucede todo bajo un barniz de fábrica industrial, con infinidad de formas regulares, arpones de líneas rectas, y sobre todo, de un predominio de utensilios punzantes, como hornos con tubos que escupen fuego y lanzas con ganzúas para la cocina, que serán evocados en *Les jeux des anges* (1964) y en sus posteriores filmes, como en las estacas del conde alemán en *Dzieje grzechu* (*Historia de un pecado*, 1975), así como en las máquinas atrapa-moscas en *Goto, l'île d'amour* (*Goto, isla del amor*, 1968).

El voyerismo en este largometraje es notable, sobre todo el practicado por Mr. Kabal, en su disfrute en la mirada de las actitudes íntimas y eróticas de las mujeres que salen en escena. Sin embargo, su deleite es siempre frustrado por la irrupción del señor barbudo: un obstáculo profano que dificulta dichos anhelos escópicos, pero que consigue que la narración avance con fluidez. En realidad, Mr. Kabal animado sigue la figura del voyeur del filme *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954)

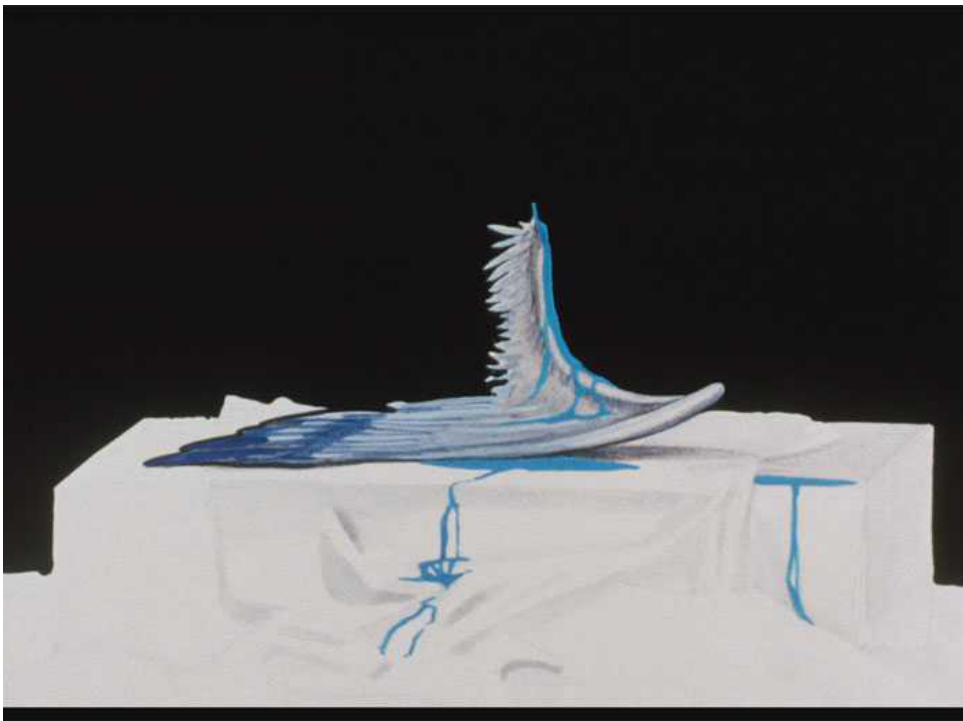


Fig. 4. Fotograma del cortometraje *Les jeux des anges* (1962).

de Alfred Hitchcock, en la que un inválido mira desde su ventana un catálogo de comportamientos humanos variopinto, y en las que todas las pequeñas historias expuestas tienen en común el amor. El propio Hitchcock comentó sobre su filme: “Sí, el hombre que miraba constantemente por la ventana era un voyeur, pero ¿no somos todos voyeurs?” (Hitchcock citado en Truffaut, 2021 [1966]: 226).

En definitiva, *Le théâtre de monsieur et madame Kabal* es el más personal del director, en el que florecen poéticamente sus problemas conyugales y obsesiones más íntimas. En consecuencia, como largometraje es una ópera prima que aglutina toda su obra animada en Polonia; pero

también expone fundamentalmente el deseo *voyerista* en su plenitud mediante la acción de mirar a las jóvenes mujeres. De la misma manera, se recurre al relato de lo absurdo, lo grotesco, y lo inquietante, que recrudecen más la película, así como también la atmósfera deprimente. A su vez, que es una producción con unos extraordinarios movimientos, no solo de los personajes animados, sino también de los objetos, volúmenes y espacios, que se entrelazan y desplazan con naturalidad. Borowczyk definió a su propio largometraje como un “Anti-Disney” film (Borowczyk citado en Kuc, Mikurda, Michał 2020: 21): por ende, una película de culto, diferenciándose de la animación más convencional y estereotipada.

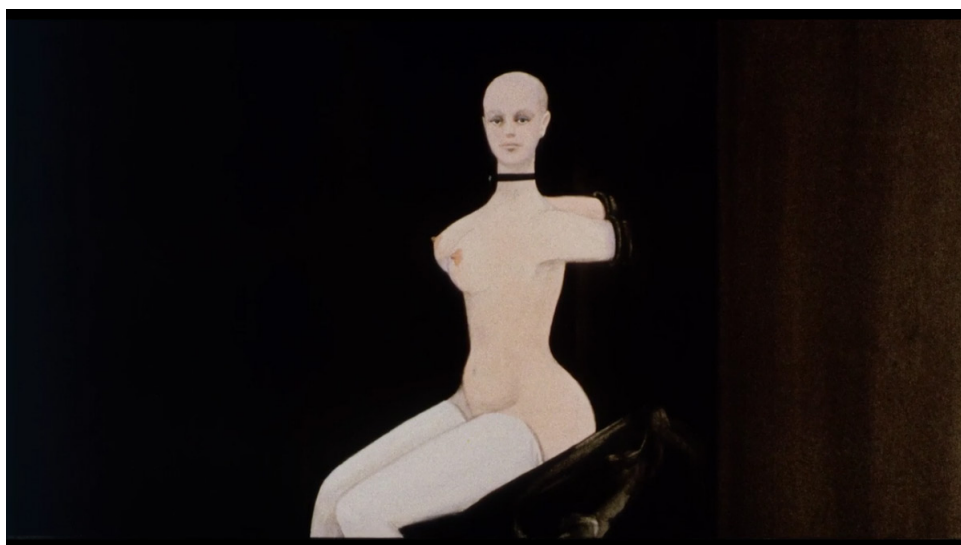


Fig. 5. Fotograma del cortometraje *Les jeux des anges* (1962).

03

¿Cómo matar a los ángeles?

Esta interrogación perturbadora, que integra la inocencia con la muerte, está asociada al cortometraje de animación *Les jeux des anges* (*Los juegos de los ángeles*, 1964) (Figs. 4, 5) de Borowczyk: todo un paradigma del trauma, agonía y deseos ocultos.

En el período de ocupación alemana en Polonia, el adolescente Borowczyk estaba en Lubon, efectuando trabajos forzados para los nazis. En aquel tiempo, su padre trabajaba en el ferrocarril; por tanto, Borowczyk escuchaba con frecuencia el transporte de prisioneros hacia las puertas metálicas del campo de concentración que se situaba en Żabikowo. Después de la liberación del campo, el artista polaco estuvo allí, donde presenció los cadáve-

res carbonizados de los prisioneros a los que los alemanes consideraban no aptos para el transporte, y que fueron quemados (Kuc, Mikurda, Michał, 2020: 15). A partir de esta *memoria colectiva* espantosa, está constituido este cortometraje animado, *Les jeux des anges*, pues resucita el pavor de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, jugando con las formas plásticas animadas y los sonidos electroacústicos del compositor francés de música concreta, Bernard Parmegiani.

Por lo demás, hay que referirse al contexto social de Polonia antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando los nazis invadieron el oeste del país —precisamente el área natal de Borowczyk— e instauraron el terror, el hambre y el dolor. Al final, con el

pacto de Ribbentrop-Mólotov entre Adolf Hitler y Iósif Stalin, trocearon Polonia por la mitad, resultando un oeste nacionalsocialista y un este soviético. Al mismo tiempo, en el lado alemán se erigieron campos de concentración y exterminio tan escalofriantes como Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Auschwitz-Birkenau, etc. Cabe añadir que el mismo autor polaco expresará su crítica más profunda al proceso de industrialización, que conducirá inexorablemente al Holocausto:

Odio la sociedad de las máquinas, que es la sociedad de la bomba atómica y los campos de concentración. Yo mismo pensé en la ocupación nazi mientras rodaba *Los juegos de los ángeles*. En la banda sonora puede escucharse el sonido de un tren. Ocurría exactamente así, llegaban los trenes, encerraban a la gente dentro y nadie sabía si regresarían. [...] Cuando estoy a punto de quedarme dormido, a veces tengo la impresión de que estoy rodeado por los alemanes en un campo de concentración. (Borowczyk citado en Bendazzi, 2003: 286).

La *memoria colectiva* es un término acuñado por el filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs —desgraciadamente fallecido en un campo de concentración—, definido como una memoria que hace referencia a los recuerdos y memorias que atesora, y destaca la sociedad en su conjunto, confeccionada con remembranzas que se hacen presente y que no se pueden olvidar por mucho que duelan, como es el caso de un genocidio (Halbwachs, 2004 [1968]: 30). Además, en el campo de concentración devenido en esta pieza, tanto la sociedad como el individuo se ven negados y anulados.

Asimismo, hay que destacar que Borowczyk, un realizador muy preocupado e interesado por la banda sonora, ruidos y sonidos sincronizados con la imagen,

ha trabajado activamente con compositores reconocidos de música experimental, como Włodzimierz Kotoński, Andrzej Markowski, Avenir de Monfred, y en especial, Bernard Parmegiani, como se verá en este análisis.

La película *Los juegos de los ángeles* comienza con un grave estruendo, producido por el chirrido del tren, a la par que una pantalla, casi completamente negra y con una banda de color gris, que avanza entre bloques, agujeros y compartimentos estancos grisáceos, mientras que un ruido de fondo, estridente, va en crescendo. Luego, la cámara se detiene en una celda vacía y se hace en silencio, semejante a la llegada de una prisión. Los espacios sórdidos están adornados con varios tubos y algunas aberturas geométricas en las paredes, que nos remiten a los espacios siniestros, máquinas y artefactos híbridos de *Le théâtre de monsieur et madame Kabal*.

De nuevo, siguen los movimientos de cámara laterales y verticales, mostrando metódicamente otros lugares funestos del interior de una fábrica vacía. Al momento, se esclarecen las oscuras galerías, mientras suena una música estridente compuesta por Parmegiani —extraída de su álbum *Violostries* (1964)— y en la que el artista logra expresar, con sus sonidos *concretos*, lo que se ve literalmente en la imagen. Es decir, cuando algo cae por las tuberías, se oyen unas cadencias que se corresponden perfectamente a los hechos acontecidos en la narrativa, potenciando sus acciones.

A continuación, emergen unas sustancias rojas y, tras unos instantes, se oye el ruido de una sierra, cortando las alas de unos ángeles. Acto seguido, brota sangre azul de sus alas, evocando inocencia. Seguidamente, irrumpe un rostro, y más tarde el cuerpo desnudo de una mujer, con su cabello rapado y senos generosos, que rememora a las prisioneras de cabezas rasuradas de Żabikowo; imagen de goce

oculto que corresponde al deseo eximido, que en esta pieza conjuga artísticamente compromiso y violencia. El resto de la animación muestra principalmente objetos sucios dentro de este tétrico polígono industrial, de resonancias mecánicas, reverberaciones acústicas, disparos o cristales rotos. Humanoides que son decapitados violentamente, rodando sus cabezas en unas rampas —como canicas de juegos infantiles—, simulando amargamente el Holocausto, si bien de forma estilizada. Posteriormente, sigue la melodía de Parmegiani, significando desolación, soledad y angustia.

Por otra parte, en la escena de las masas orgánicas confrontadas, como carnes que mutan de forma, y que frenéticamente luchan contra otras, rememora las masas pictóricas abstractas de Francis Bacon, incorporando crujidos sincronizados y movimientos rápidos y confusos. Esta peculiar escena, junto con su audio sintético, ha inspirado a compositores de música electrónica popular actuales como Aphex Twin, Autechre, Sonic Youth, y a realizadores de vídeos musicales como Chris Cunningham —como puede verse en su cortometraje experimental *Rubber Johnny* (2005)—. El filme termina con unas cajas verticales que retienen las masas corpóreas, desde cuyos agujeros chorrean unos

líquidos oscuros, señal nefasta de que el sacrificio cometido por los verdugos ha sido ya consumado.

En *Los juegos de los ángeles*, el deseo es eminente ideológico, basado en un traumático suceso y asociado a un efímero placer —mostrado únicamente con la escena de la reclusa desnuda—. Del mismo modo, predominan el sufrimiento y malestar, figurados alegóricamente en todos los recovecos desolados del presidio, que rememoran la masacre de inocentes, ángeles sacrificados. Por último, hay que resaltar que es una animación fundamentalmente activista y poética, pues rescata de manera artística una calamidad desprendida de la *memoria colectiva* de Halbwachs, y en la que, a diferencia de la historia, se recompone el pasado de manera mágica. En cierta manera, la historia trabaja el pasado de manera voluntaria, basada en datos sociales encontrados, fragmentados y seleccionados políticamente en nuestro presente, y proyectados a un pasado reinventado con cohesión. En cambio, la *memoria colectiva* es la que no se puede olvidar, constituida por los recuerdos revividos directamente de un acontecimiento, por un grupo étnico, clase social y contexto específico, que retorna al mismo presente de manera extraordinaria, involuntaria, y desordenada.

Conclusión

Walerian Borowczyk trata la película de animación como una forma de arte, restaurando antiguos procesos y praxis para reivindicar una emancipación del deseo surrealista, con la conjunción del erotismo, lo sagrado o mágico, y la violencia; además del carácter contradictorio católico y profanador que se da en su estética, y siguiendo la máxima de Luis Buñuel por la que, sin pecado, no hay un erotismo de verdad. También se ha demostrado que su teología perversa está presente en sus filmes de animación como en otras prácticas artísticas. En definitiva, su trabajo es un como un ente interrelacionado entre goce, poesía y compromiso, en el que una de sus obras animadas más representativas es su película autobiográfica, efectuada con recortes animados, *Le théâtre de monsieur et madame Kabal*, que recurre al voyerismo como catarsis evasiva del conflicto conyugal, mediante lo absurdo y monstruoso.

Por otra parte, en *Les jeux des anges*, animado con pinturas y recortes, el deseo sensual se relaciona más con la muerte y lo político, elaborado con recuerdos traumáticos de la Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo, hay que resaltar que la obra de Borowczyk ha sido y es, objeto de culto e inspiración para heterogéneos autores como Jan Švankmajer, Terry Gilliam, Quay Brothers, Bertrand Mandico, Zbigniew Rybczyński, Mark Cousins, Neil Jordan, Raoul Servais, Robert Morgan, entre otros; y para toda una generación de artistas posteriores que trabajan la animación, cine de ficción, y el arte contemporáneo, donde los deseos de cualquier tipología, rebeldes, crueles o clarividentes, sean fundamentalmente emancipados y libres.

Referencias bibliográficas

- AUB, Max, 1985. *Conversaciones con Buñuel*, Madrid: Aguilar.
- BENDAZZI, Giannalberto, 2003. *Cartoons. 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y Medio.
- BIRD, Daniel (ed.) 2017. *Walerian Borowczyk Retrospective*, París: Centre Pompidou.
- BIRD, Daniel, 2014. *Film is not sausage, Borowczyk in the short film*, Reino Unido: Arrow Films, Cave Canem Films.
- CHION, Michel, 1993 [1990]. *La audio-visión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*, Barcelona: Paidós (*L'audio-vision: Son et image au cinéma*, París: Nathan.)
- CHOLODENKO, Alan, 2020 [2015]. "El animador como artista, el artista como animador. Una recapitulación", trad. cast Anthony Nuckols, *Con A de animación*, nº 10, marzo 2020, pp. 10-23 ("The Animator as Artist, The Artist as Animator", *Animation Studies*, vol. 10, 2015).
- GRIFFITHS, Keith, 1985. *Extraits d'une interview du cinéaste polonais Walerian Borowczyk*, Cinéastes au Centre, Francia: Centre Pompidou.
- HALBWACHS, Maurice, 2004 [1968]. *Memoira colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias (*La mémoire collective*, París: PUF).
- KUC, Kamila, MIKURDA, Kuba, OLESZCZYK, Michał, (eds.), 2020. *Boro, L'île d'amour, The Films of Walerian Borowczyk*, Oxford: Berghahn.
- STREKOWSKI, Jan, 2006. "Walerian Borowczyk", *Culture.Pl*, febrero 2006 (<https://culture.pl/en/artist/walerian-borowczyk> [septiembre, 2021]).
- PASCAL Vimenet (Ed.), 2009. *Walerian Borowczyk. Les animés*. Annecy: Musée-Château d'Annecy, Les Éditions de L'Œil.
- PUELLES ROMERO, Luis, 2005. *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, Murcia: Cendeac.
- RICHARDSON, Michael, 2006. *Surrealism and Cinema*, Oxford: Berghahn.
- TRUFFAUT, François, 2021 [1966]. *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza (*Le cinéma selon Hitchcock*, París: Editions Robert Laffont).
- WELLS, Paul, 2014. "Chairy Tales: Object and Materiality in Animation", *Journal of Film and Screen Media*, Issue 8, Winter 2014.

© Del texto: Pau Pascual Galbis.

© De las imágenes: Friends of Walerian Borowczyk.