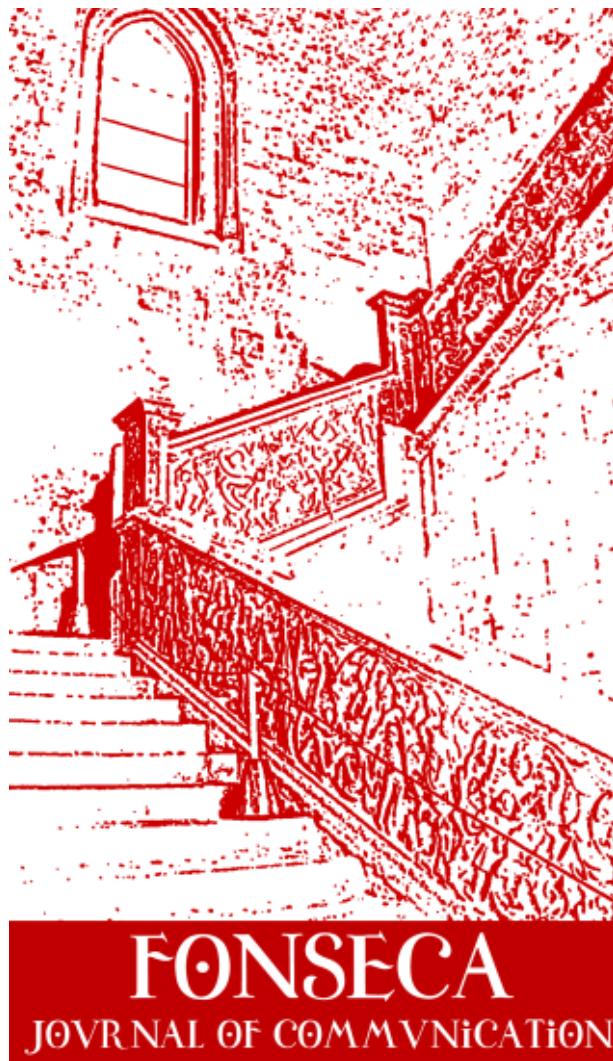


El Nacionalismo polaco a través de la película Kanal



EL NACIONALISMO POLACO A TRAVÉS DE LA PELÍCULA KANAL

Gutiérrez San Miguel, B. et al.
Universidad de Salamanca y Universidad de Valladolid

BIBLID [(2172-9077)1,2012,77-104]

Fecha de aceptación definitiva: 08/05/2012

Introducción

La película *Kanal* fue dirigida por Andrzej Wajda en el año 1957, basándose en un guión de Jerzy Stefan Stawinski y una interpretación a cargo de actores poco conocidos como Teresa Izewska Stokrotka (Daisy), Tadeusz Janczar Korab/Jacek Wienczyslaw Glinski Zabra, Tadeusz Gwiazdowski Kula (Bullet), Stanislaw Mikulski Smukly (Slim), Emil Karewicz Madry (Wise), Wladyslaw Sheybal Michal Teresa Berezowska Halinka.

La película relata la historia de Polonia en septiembre de 1944, donde un pequeño grupo de soldados de la Resistencia se ven forzados a ocultarse en los laberínticos canales de Varsovia tratando de escapar de la ofensiva nazi. Este relato estuvo inspirado en una serie de acontecimientos que tuvieron lugar en la realidad siendo la primera película en mostrar la rebelión polaca ante la invasión nazi. Ganadora del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Cannes en 1957, *Kanal* supuso la consagración internacional de Wajda, que pretendía llevar a cabo una trilogía sobre la guerra, siendo ésta la segunda película (la primera fue *Generación* y *Cenizas y diamantes*, la tercera).

Andrzej Wajda es uno de los cineastas polacos más representativo por el compromiso que ha mantenido a lo largo de su obra como motor de los ideales de libertad y progreso de la sociedad polaca, por tanto se podría decir que es uno de los más potentes impulsores del concepto de identidad en su país.

Su cine surge con la intencionalidad de reacción a los esquematismo y límites impuestos por el “realismo socialista”, buscando una mayor libertad de expresión tanto ideológica como plástica.

Formado en la Universidad de Lodz, una de las más prestigiosas y comprometidas del momento, encabezará uno de los movimientos de renovación del cine del momento, la “Escuela cinematográfica polaca”, en la que se integraban a otros cineastas como Andrzej Munk, Stanislaw Rozewicz o Kazimierz Kutz.

Sus comienzos en el cine están marcados por un profundo sentimiento de frustración que tras toda la problemática de la ocupación encarnizada del territorio por parte de los nazis en la 2ª Guerra Mundial y el sometimiento al gobierno comunista después, llevaría a una apatía general de los jóvenes de su época. Con la intención de movilizar las conciencias de los mismos, lleva a cabo la trilogía que con la temática de lo que supuso la guerra en su país y el intento de enfrentarse al estado totalitario en la búsqueda la lucha del individuo, de la primacía de la ética personal frente a los abusos del poder.

En “Generación” (*Pokolenie*, 1954) reflejará el concepto de patriotismo y heroicidad de unos hombres llenos de ideales, muy cercano al romanticismo. *Canal* (*Kanal*, 1957), es la segunda de la trilogía y *Cenizas y diamantes* (*Popiol y diament*, 1958), película en la que la faceta metafórica y simbólica se encuentra totalmente desarrollada, iniciada en *Kanal*.

El cine de éste autor presenta una profunda raigambre identitaria, valorando y potenciando siempre los valores del pueblo polaco desde la desolación de un pueblo que ha perdido la fe hacia su nación y en el reflejo de los valores universales del ser humano, planteados desde antiguo por Aristóteles, Kant...

El ansia de libertad en tiempos difíciles

(Rafael Menéndez Fernández, Universidad de Salamanca)

La película del director polaco Andrzej Wajda, realizada en plena Guerra Fría y con la huella de la Segunda Guerra Mundial aún bien presente en las mentes y en el paisaje de la Europa oriental, resulta muy sugerente para aquellos que se preocupen por los asuntos del mundo real y busquen algo más en las ficciones cinematográficas, en esa capacidad que tiene el cine por acercarse a la gran historia y también a la vida cotidiana de las gentes que participan en los grandes acontecimientos, sea cuál sea su protagonismo en ellos.

A pesar de su terrible impacto sobre Europa, la Segunda Guerra Mundial no ha sido demasiado abordada desde el punto de vista de la gente común y sí, en cambio, desde la perspectiva de las acciones bélicas. Nos encontramos en *Kanal* con una película del mayor interés, por tanto, para aquellos que se interesen por las cuestiones políticas, históricas y sociales. Y que se atrevan a penetrar en una búsqueda que supere el tamiz de la habitual manipulación informativa, la alienación y la banalización de la información, tomada cada vez más como un elemento más del tiempo de ocio. Y promovida, en este sentido, hoy por demasiados medios y grupos empresariales y políticos de la comunicación.

Aunque es un film sobre asunto y tiempo bélico, no es una película de acción, o al menos lo que hoy se viene entendiendo por ello. Y requiere, probablemente, sobre todo por parte de los espectadores más jóvenes, una readaptación de su manera de mirar y comprender el lenguaje cinematográfico, así como las diversas pantallas y formatos del lenguaje audiovisual actual, en general. Quizá no sea un film fácil de ver para cualquier tipo de público, de comprender o de seguir para ojos impacientes, acostumbrados al lenguaje cinematográfico de principios del siglo XXI. Pero la acción fílmica nos lleva a una época en Europa en que las ideas, las ideologías, la guerra como recurso político y la dura realidad vital eran objeto del mayor interés artístico y cinematográfico. Probablemente porque la realidad era más dura, más impactante y más interesante que cualquier ficción.

El siglo XX es un siglo de grandes guerras en Europa. Hasta que la dimensión y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial provocan una catarsis que da en impedir, en las décadas siguientes, su repetición, incluso en el marco de tensión prebélica de la Guerra Fría, con la impactante presencia de las armas atómicas y la amenaza, real, de la extinción humana. ¿Qué motivaciones subyacen detrás de las continuas guerras europeas? Muchas, pero la principal, sin duda, es la componente nacionalista. Una población identificada con un territorio, una lengua, una cultura, un pasado más o menos mitificado (generalmente mucho) y con un territorio más amplio en las mentes que en sus fronteras contemporáneas. Siempre incompleto, siempre por recuperar,

siempre rodeado de inicuos enemigos a los que combatir, siempre amenazado por los otros.

La lucha por el territorio está presente en la mayoría de las especies y parece que está en lo más profundo, o en lo más primitivo si se quiere, del cerebro humano. Y este territorio no es otro, en origen, que el territorio de provisión de alimentos para la supervivencia del grupo humano. La época contemporánea añade la industrialización y la necesidad de materias primas y otros recursos, como los energéticos, que se suman a los puramente alimentarios. Y la competencia con otros que buscan lo mismo en parecidos términos y lugares. Y esa competencia incorpora, como sustrato ideológico, toda la mitología nacionalista, amparada desde el romanticismo por un gran movimiento cultural, vinculado a la lengua, al idioma y a la recreación (o falsificación) histórica.

Es por ello que la lucha territorial ya no solo se produce en el ámbito espacial considerado como propio por la nación, sino también en el dominio del exterior para la provisión de recursos y materias primas y la obtención de mercados para productos y servicios. Es la época del colonialismo, del reparto del mundo en las décadas finales del siglo XIX. ¿Entre quién? Entre las naciones que más han avanzado en la ciencia y la técnica, en el armamento y la formación de modernos ejércitos, las que tiene un mayor potencial demográfico, económico y político. La época del imperialismo y de la lucha entre las grandes naciones, que ocasiona, en definitiva, las dos grandes guerras mundiales.

Polonia, como otras naciones eslavas del este de Europa, no está entre esas grandes naciones y, por ello, le toca sufrir su expansión territorial, la de Prusia (después Alemania, tras la unificación); también la de Austria y de Rusia, sus incómodos vecinos, como antes la de Suecia. La mitificada grandeza anterior deja paso a su desaparición en los sucesivos repartos entre los grandes imperios de los siglos XVIII y XIX. No asoma la cabeza como país plenamente independiente hasta el término de la Gran Guerra. Y en el corto periodo que media con la Segunda Guerra Mundial, tiene conflictos con todos sus vecinos, particularmente con los soviéticos. Y el desacuerdo territorial con Alemania (Danzig...) está entre los motivos esgrimidos para la invasión alemana que da comienzo a la Segunda Guerra Mundial.

Siempre se acude, en la motivación inicial bélica, al dominio del territorio y la reclamación de supuestos enclaves con mayorías o minorías étnico-lingüísticas, lo que no impide que cuando las cosas se tornan bélicamente favorables se anexionen otros territorios, donde no existen tales minorías, creando nuevos enclaves que justifican futuras guerras. Unos conflictos territoriales latentes y un reparto discontinuo de diversas poblaciones, que aún salpican la historia reciente en la antigua Yugoslavia, en la separación de Eslovaquia de la República Checa (esta vez de forma pacífica) o las reclamaciones territoriales cursadas entre Polonia, Alemania, Rusia, Bulgaria, Rumanía, Hungría, etc.

La película de Wajda sitúa la acción en la Varsovia que se rebela contra el dominio alemán, ya al final de la guerra. Que intenta tener un papel en la derrota de Hitler y poder así abrirse paso como una nación independiente en la postguerra. Algo que choca de frente con los planes de Stalin y su victorioso ejército. De nuevo la pequeña nación sufre la dominación de sus grandes y poderosos vecinos, durante y después de la guerra. Antes de la Guerra con el tratado nazi-soviético que reparte el territorio polaco entre ambos y permite la anexión que da inicio a la Segunda Guerra Mundial. Después con el dominio indirecto de la Unión Soviética. Solo el final de la URSS y de la Guerra Fría y la continuidad obstinada de un enconado proceso de resistencia político-sindical va a permitir a la nación polaca constituir un estado totalmente independiente, hace poco más de veinte años.

La película narra unos acontecimientos que forman parte del acervo heroico del pueblo polaco, de la propia mitología nacionalista, de esa manipulación de la historia, consustancial al nacionalismo, que resalta aquellos hechos que están en consonancia con sus ideales y obvia aquellos que no interesa recordar. En España, haciendo un juego de palabras un tanto oportunista, diríamos que el nacionalismo trabaja siempre a partir de la desmemoria histórica. De la reinención de los hechos, su reinterpretación interesada y la ocultación de lo que no se quiere recordar, porque no se acomoda a la versión histórica oficial.

Sin embargo, y aquí radica uno de los elementos más interesantes de la película, el planteamiento de Wajda se libera absolutamente de ópticas heroicas nacionalistas y también de las colectivistas del tipo realismo

socialista, y se adentra en el ámbito de la percepción de los hechos por los individuos directamente implicados en los hechos. No los principales protagonistas, los de la gran historia, sino unos más entre muchos que aportaron su lucha y su vida. Y plantea, como eje fundamental de su discurso, la difícil compatibilidad entre la libertad individual y los grandes hechos históricos, las ideologías totalitarias, las utopías salvadoras de la humanidad, del Estado, de los destinos de la nación...

No es, por tanto, un film de expresión de sentimientos o ideas nacionalistas, sino más bien de acreditar cómo unas personas concretas, individuos como tantos otros, se ven impelidos a tomar parte en sucesos sobre los que no tienen ningún poder de decisión y que no conducen sino a la rebelión y a la muerte. Cómo una generación entera de ciudadanos se ve obligada a luchar por su supervivencia, en medio de los planes (grandes, heroicos, nacionalistas) de otros, ya sean alemanes, rusos o sus propios jefes de la resistencia.

El ambiente opresivo de las cloacas, en que se desarrolla buena parte de la acción, casa bien con esta idea. Como símbolo de la opresión que sufren las personas obligadas a vivir de acuerdo a ideas y condiciones que difícilmente pueden modificar. La rebelión ante esta situación está condenada al fracaso, como tantas veces en la historia de Polonia, pero las ansias de libertad no permiten otra opción para sus protagonistas. Es su destino trágico, pero el sentido último de libertad impide otras opciones más pragmáticas. El nacionalismo ha estado y está presente en las múltiples guerras en Europa, pero para Wajda no hay ninguna grandeza en ellas, ninguna para las personas, más que la destrucción y la muerte, inevitables a veces cuando uno se encuentra obligado a vivir sin libertad, cuando la única solución que nos queda es utilizar las cloacas.

Atavismo primario en la especie humana, la sociedad actual no deja muchos cauces de expresión al sentimiento territorial, al nacionalismo, a la lucha por el crecimiento y la expansión, a la identificación con una bandera, unos colores o una cultura. Tal vez los enfrentamientos deportivos. Cuando surgen o estallan (y no pueden ser ya controlados por las potencias de la Guerra Fría) conducen a amargas guerras, que sacan a la luz lo peor de la condición humana. El

ejemplo está próximo, en los Balcanes, en las repúblicas caucásicas, en el terrorismo nacionalista.

Quizá en nuestras sociedades no quede otro remedio ya que considerar al nacionalismo étnico y territorial como un suerte de enajenación mental, a la que poner coto, en particular en su gusto por la violencia, pero con la que tendremos que seguir conviviendo. El final de la película no aporta, en cualquier caso, una perspectiva optimista. El pesimismo que acompaña al discurso fílmico probablemente está unido, en mayor o menor medida, a la época en que se realiza la película, con una Polonia que, tras los enormes sufrimientos de la guerra, se ve dominada por una potencia extranjera que les impone su forma de organización política, social y económica y también una determinada forma de cultura e ideología. La huella vital de los conflictos históricos en el propio director (los asesinatos del bosque de Katyn, la propia guerra, la oposición al poder en la postguerra) hace que ese pesimismo vital pase a formar parte de la película, marcando un discurso descreído en que no parece haber hueco para la libertad, como ansia humana capaz de guiar su paso por la vida.

Polonia: la existencia de un nacionalismo sin tensiones

(Luis Miguel Santos Unamuno. Psicólogo. Universidad de Salamanca)

En contrapunto con la historia de España la reciente y no tan reciente historia de Polonia abunda en situaciones de enfrentamiento con enemigos exteriores y escasea la diferencia interna entre compatriotas. Varias veces en la historia ha estado a punto de desaparecer y su identidad incluso su idioma hubo de perpetuarse en la clandestinidad. En la cultura polaca las gestas nacionalistas, las manifestaciones literarias, cinematográficas, artísticas en general, siguen en general un sentido unidireccional. Los elementos nacidos del romanticismo que dan paso al orgullo de pertenecer a una nación no encuentran facciones interiores ni luchas de polacos contra polacos. El enemigo fue Suecia, fue Rusia, Prusia, Alemania,... (En la reciente Expo de Shangai el pabellón de Polonia mostraba en una película animada un vertiginoso y condensado

resumen de su historia: se le criticó que había poca presencia de la mujer pues la mayoría de los eventos eran protagonizados por guerreros).

Sería casi imposible aparecer ante un auditorio para hablar sobre nacionalismo español con una camiseta con la bandera española estampada en el pecho. Pero eso no es problema cuando se trata del Águila Blanca Coronada que forma parte de la bandera polaca. Y si se iniciara una ponencia al grito de "Litwo!!..." (bien que es el nombre que se daba a Lituania, antiguamente territorio polaco) y hubiera polacos entre los asistentes enseguida continuarían "Ojczyzno moja!" del mismo modo que los españoles reaccionaríamos ante la frase: "En un lugar de la Mancha...", con un "de cuyo nombre no quiero acordarme". El tema es, empero, diferente a no ser que algún erudito nos muestre que Don Quijote encierra los valores de la españolidad. Nos estamos refiriendo a Pan Tadeusz, la epopeya nacional polaca, obra de Adam Mickiewicz. Pero este poema épico que aprenden de memoria en los colegios polacos llena de orgullo a sus estudiantes mientras que aquí nuestros chicos deploran el Quijote. De la misma manera nadie se imaginaría una pitada en un campo de fútbol al himno nacional polaco, un himno que comienza con las palabras Polonia no perecerá mientras nosotros vivamos haciendo referencia a un hecho fundamental en la historia remota y reciente de Polonia, la posibilidad de su desaparición.

En la Psicología Social encontraremos claves para entender esos comportamientos tan centrípetos que provienen de la extraordinaria cohesión del pueblo polaco alrededor de su identidad, sus símbolos, sus creencias, su cultura. Actualmente destaca en el estudio de los grupos una teoría explicativa: la Teoría de la Autocategorización social de Tajfel. Asumiendo la pérdida de precisión que conlleva resumir sus líneas maestras se puede enunciar de la siguiente manera: ¿qué es lo determinante para que alguien se sienta como perteneciente a un grupo?, ¿la cercanía regional?, ¿la similitud de intereses? Para esta teoría lo que hace a un individuo sentirse miembro de un grupo es pensar que comparte con los otros una categoría, del tipo que sea. Hoy día incluso se está estudiando la pertenencia a grupos online por compartir una red social o la admiración por un cantante, etc. aunque no se haya tenido contacto personal con los otros miembros, algo que hace años se consideraría condición

necesaria para formar parte de un grupo. Y, consecuentemente, al sentir la pertenencia a un grupo con cuyos otros miembros comparto alguna característica, el endogrupo, se encuentra que a partir de ese momento se produce la comparación con los pertenecientes al exogrupo para pasar a valorar de manera más positiva lo propio, lo que se comparte con los demás y a preferir y sobreestimar a los miembros del grupo.

Valoremos en este momento un detalle no tan pequeño: que el prestigioso psicólogo Tajfel, creador de la teoría de la Autocategorización era de origen polaco. Y quizá valga la pena apuntar dos pinceladas sobre su biografía que, muchos consideran, ha tenido enorme influencia en sus teorías. Porque Henri Tajfel era judío polaco pero, estudiando en Francia, fue alistado para el ejército francés y tras ser capturado pudo sobrevivir al no descubrirse que era judío. De este modo, renunciando a desvelar su pertenencia a su endogrupo y simulando ser miembro de “otro” grupo logra sobrevivir mientras que toda su familia perece en la guerra. No debió ser fácil aceptar que has sobrevivido a los tuyos negando que eres uno de ellos. Más adelante en su otra película Katyn, el propio Wajda retrata el trágico suicidio de Jerzy, el militar que escapó por casualidad de las matanzas al ser confundido con otro oficial.

En Polonia se puede escuchar una frase de este tipo: En Polonia no hay nacionalismo, hay patriotismo. Para ellos es importante diferenciar patriota de nacionalista. Patriota es aquel que valora lo suyo y está orgulloso de ello pero sin necesidad de denigrar lo de los otros, sin compararse con ellos ni sentirse superior a otros (algo en ellos, los polacos, muy arraigado desde la desgarradora experiencia de la II Guerra mundial), que es lo que identifican con nacionalista. El cuestionamiento de si se puede ser sólo un patriota sin llegar a ser nacionalista es factible desde la irrupción de las teorías de la Comparación social, con los planteamientos de Festinger (¿soy buen tenista?, ¿gano un sueldo alto?, ¿cómo responder a estas preguntas sin compararme con los demás?). Y así encontramos su correlato cuando hablamos no de personas sino de grupos: la mencionada Teoría de la Identidad Social o Autocategorización de Tajfel. Uno se siente orgulloso de ser quien es, uno comparte la sensación de pertenencia a un grupo y a partir de ahí uno tiende a sobrevalorar lo propio, el endogrupo y a denigrar al exogrupo. Y primero se

denigra conceptualmente para pasar luego a la acción. La deriva antijudía nazi ejemplifica demasiado atterradoramente esta secuencia.

La idea de patriotismo con la que los polacos quieren huir del nacionalismo (tal vez asociado para ellos a la expresión nacional-socialismo que tanta desgracia les trajo) se refiere, pues, a que lo que define a las naciones no son elementos que se quieren ver objetivos (fronteras, historias, Rh-positivos, etc.) sino elementos subjetivos, la “voluntad de ser nación”. Y ello entronca en gran medida con las teorías de Tajfel y nos aleja de lo que se llamó las psicologías colectivas, los espíritus del pueblo (el Volksgeist) y las simplificaciones sobre que la música de Chopin pueda reflejar la esencia polaca.

La sensación de “ser polaco” es tal que incluso en su idioma existe una palabra para referirse al colectivo de polacos que viven fuera de sus fronteras, a los trabajadores temporales en Irlanda, a los inmigrantes en Estados Unidos donde su número es elevado en ciudades como Chicago: se habla en concreto de Polonia y no de Polska (sólo es anecdótico que la palabra utilizada coincida con la denominación del país en castellano). El canal de televisión internacional que se capta fuera de sus fronteras es TVP: Telewisja Polonia. Incluso en ese mismo canal hay un programa que se titula “Te quiero, Polonia” al estilo de un Saber y Ganar pero con preguntas sobre la nación polaca. Inimaginable en España. Quizá imaginable en alguna de nuestras televisiones autonómicas.

Se podría haber elegido otra película para hablar de Nacionalismo polaco y cine como sería el caso de Pan Tadeusz, también dirigida por Andrzej Wajda (centrada en los años de la unión del ejército polaco con Napoleón pensando que les ayudaría a expulsar a los rusos) o alguno de los libros de Kusniewicz que se hayan podido llevar al cine o del Nobel Sienkiewicz autor de Quo vadis?

Pero Kanal, siendo una película difícil de ver, muestra un momento histórico: el uprising, de Varsovia, el alzamiento de sus habitantes en el último verano de la guerra ya tras el desembarco en Normandía, con los rusos llamando a la puerta del este y los aliados a la del oeste. Son momentos como ése los que dejan huellas imborrables en los imaginarios colectivos tan caros a los nacionalismos. En este caso, en verdad, con razón, pues el dolor y la destrucción de una ciudad y el exterminio indiscriminado de sus habitantes, dejó una huella imborrable sobre la que es imposible no sentir un acuerdo que aglutine

conciencias nacionales. Si hablábamos antes de que es preciso compartir una categoría social para sentirse miembro de un grupo, ¿qué mayor motivo que una herida tan profunda? La visita al recientemente inaugurado Museo del levantamiento de Varsovia no puede dejar indiferente a nadie. Incluso para muchos polacos la memoria de la guerra se ha centrado exclusivamente en el holocausto de los judíos, como es el caso del guetto de Varsovia postergando y dejando a medias en el olvido sucesos como el representado en Kanal.

Para valorar la película es preciso tener en cuenta dos perspectivas:

. Externa: se rueda en 1957 en pleno dominio ruso (en la película no se critica la actuación rusa), se presenta en Cannes “para que el mundo sepa lo que pasó ese verano del 44 cuando murieron los civiles de Varsovia” y recibió el Premio del Jurado.

. Interna: no hay demasiado reflejo nacionalista pero sí se presentan unos Héroes. Se aprecia una inmediata corriente de simpatía hacia esos personajes que saben que van a morir, que sabes que van a morir. Los personajes son estereotipos en cierta medida y cobra importancia en ellos los significativos apodos por los que son nombrados (listo, divertido, bala,...). Son héroes cotidianos que, salvo en un par de casos, no dan la idea de poder competir en una guerra con un ejército regular como el alemán. Hay un claro enemigo externo, malvado, el exogrupo en palabras de Tajfel. Para ello, para sentir más la pertenencia a la nación, se obvian en el film los propios problemas internos entre el gobierno en el exilio, que se consideraba el auténtico, y el gobierno manejado por los rusos dentro de Polonia.

En ese sentido en la película se aprecian dos partes diferenciadas. En la primera asistimos a la descripción de unos hechos en los que la perspectiva militar y todavía grupal, se mezclan con las pasiones de lo cotidiano que conducirán indefectiblemente a la rendición y abandono de la insurrección. En la segunda se narra el claustrofóbico periplo por las alcantarillas en busca de no se sabe qué.

En esa primera parte, pues, presenciamos la epopeya de unos héroes que se toman la casi segura muerte con actitudes diferentes entre la resignación, la desilusión, la ironía o el heroísmo. Para un espectador polaco sería fácil

sentirse orgulloso de pertenecer al mismo país que esos luchadores. Son unos héroes colectivos que mencionan el wodka, la música de Chopin, el amor por la familia, el apego a unos topónimos de la ciudad que aman (reconocibles para ellos, desconocidos para nosotros). En la segunda parte, ya dentro del canal, se abandona lo identitario y se aborda más lo personal, lo universal, las pasiones de cualquier hombre o mujer: la locura, la vergüenza, el honor mancillado, el amor oculto a los ojos del amado, la santidad, la venganza, el deber,...

Creemos, en sintonía con Tajfel, que la voluntad de ser nación, el hecho de sentirse miembro de esa cultura, les ha permitido a los polacos recuperar su propio país en varias ocasiones, incluso en momentos en que sus fronteras se diluyeron de tal forma que prácticamente desapareció del mapa, como en 1795 en que se la reparten Rusia y Austria o en 1918 tras la Gran Guerra. Fuera de la discusión sobre sus valores estéticos habrá pocas disensiones en las aportaciones de la película *Kanal* a la hora de reflejar elementos constitutivos de ese nacionalismo polaco sin tensiones.

De *Kanal* a *Katyn*. La mirada nacionalista de Andrzej Wajda

(José Félix González Sánchez, investigador audiovisual)

El cine de Andrzej Wajda ya forma parte del diálogo nacional polaco. No se trata únicamente de la calidad de sus textos, su éxito estriba más en la presencia de un público que comparte su inquieta mirada acerca de la reciente historia de Polonia. La pervivencia de sus filmes se sustenta en unos ciudadanos involucrados en toda esa simbología que les implica en temas cercanos y nacionales. Muchos años después de filmada *Kanal*, el espectador polaco es capaz de vincular las peripecias de sus personajes con la tragedia homicida soportada en el bosque de Katyn, tal es el poder evocador de las imágenes creadas por Wajda.

Pocas veces lo personal y la creación caminan tan cerca como en el caso de Andrzej Wajda. Su obra muestra una envidiable coherencia a la hora de revelar sus inquietudes ideológicas a través de sus discursos. Este cineasta ha logrado consolidar su reputación de cronista de la evolución política y social de Polonia

al margen de cualquier afán de revancha. Símbolo de un país asediado, el director ha querido esbozar la trágica historia polaca con un estilo que derriba convenciones a la vez que informa, con una vocación de escritor fílmico que no admite posturas serviles con la manipulación histórica.

Durante la guerra colaboró con la resistencia en el Armia Krajowa, apoyado por el gobierno en el exilio de Londres, y enfrentado al Armia Ludowa o ejército del pueblo, que sostenían los comunistas con el apoyo soviético. Para Wajda, y sus compañeros de generación, ha sido un lugar común el tema de las secuelas de la guerra, tan querido a la Escuela Polaca de cine. En este sentido, nuestro cineasta completará una trilogía alegórica, constituida por *Generación* (1955), *Kanal* (1957) y *Cenizas y diamantes* (1958), donde se opone con sutileza a los cánones del realismo socialista, para denunciar la pasividad rusa en el levantamiento de Varsovia contra los nazis, al tiempo que subraya el papel jugado por el Armia Krajowa en la guerra.

Poco después de acabar la guerra, los intereses de Wajda ya se decantan con claridad por el campo artístico, e ingresa en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Con el pintor Andrej Wroblewski fundará el Grupo de los Autodidactas, una pintura muy marcada por el neorrealismo. También será de los primeros alumnos de la Escuela de Cine de Lodz, donde se gradúa en 1952. Pronto será ayudante de Aleksander Ford, cineasta afecto al régimen, y entre 1950 y 1955 realiza sus primeros cortos y documentales, que le llevan a *Generación*, un largo bélico en cuyo reparto se puede ver a Roman Polanski. Aunque el actor más vinculado a Wajda fue Zbigniew Cybulski -murió con 40 años-, con quien trabajó en tres ocasiones, y que materializaba a la perfección la idea de joven polaco desconcertado por los avatares históricos y sociales de su país: "Resumía nuestra generación y se me parecía como un hermano", dijo de él el director, quien le convirtió en personaje ausente en *Todo a la venta* (1969).

Sus inquietudes artísticas también llevaron a Wajda al teatro y, de hecho, ha sido director de los escenarios más importantes de su país: el Teatro Powszechny de Varsovia y el Teatro Stary de Cracovia. En esta ciudad, además, concretó el Centro de Arte y Tecnología Japoneses Manggha.

Sin ninguna duda, Wajda es un director que no elude la cuestión política, ni siquiera en el entorno hostil del régimen totalitario en el que desarrolló su obra. Cuestiones aún no cicatrizadas, como la invasión de Polonia por los nazis y los rusos, ofrecen una lectura que se entrelaza con el contexto contemporáneo en que rueda sus historias. Esto también se puede aplicar a las adaptaciones de grandes clásicos literarios de su país como *La boda* (1973), según la obra de teatro de Stanislaw Wyspianski y *Pan Tadeusz* (1999), a partir del poema patriótico de Adam Mickiewicz; y de autores contemporáneos, cuyos textos son también usados por otros directores, como Jaroslaw Iwaszkiewicz, de donde surgen *El bosque de los abedules* (1970), *Las señoritas de Wilko* (1979), o la reciente *Los juncos* (2009). El rodaje de estas películas de época, alejadas de temas políticos, le permiten descansar de la presión de las autoridades ante títulos tan esenciales como *El hombre de mármol* (1977), que cuestiona sin ambages el comunismo, los incentivos de tipo estajanovista que aplastan al individuo, y por supuesto a Stalin. Por ende, *La tierra de la gran promesa* (1975), película social que critica la explotación capitalista durante la revolución industrial, fue premiada en el Festival de Moscú.

Pero su ideario no solo fue puesto en práctica a través de cine, el director se implicará personalmente en la política de Polonia al convertirse en consejero del sindicato Solidaridad, lo que le empujó a rodar *El hombre de hierro* (1981), una suerte de secuela de *El hombre de mármol* donde cobran protagonismo los sucesos de los astilleros de Gdansk, y que fue premiada con la Palma de Oro en Cannes. Está previsto que Wajda se ponga de nuevo detrás de una cámara para rodar *Walesa*, un biopic acerca del mítico líder de Solidaridad, Lech Walesa.

Wajda es el ejemplo perfecto de artista total, con una amplia formación intelectual, de educado sentido estético, y con una decidida intención de transmitir ideas y sensaciones con sus películas. Es el caso de *Danton* (1983), una de las mejores películas sobre la revolución francesa, y que permite lecturas contemporáneas a la luz de la ley marcial que en ese momento se imponía en Polonia. O el de *Korczak* (1990), historia real sobre un maestro judío que se ocupa de niños huérfanos en el guetto de Varsovia, que sin duda

inspiró a Spielberg en La lista de Schindler (1993). Precisamente Spielberg fue uno de sus grandes valedores cara al Oscar honorífico recibido en el año 2000, después de lograr tres nominaciones -lograría una cuarta en 2008 con Katyn- en la categoría de mejor película en lengua no inglesa.

Si nos centramos ya en los dos filmes que nos ocupan, tenemos que decir que estos textos se mantienen sobre potentes planos visuales cargados de símbolos e imágenes recurrentes de la historia europea y polaca. Este afán de renovación estilística, a través del uso de mitos clásicos imbricados con problemas actuales, permite a Wajda moverse entre grandes narraciones épicas y otras de corte más intimista o existencial.

Esta voluntad se muestra ya con fuerza en Kanal (1957), donde el realizador articula todo el texto como una metáfora pedagógica acerca de la naturaleza brutal de la guerra. Una violencia dramática y sombría que se materializa aquí en el asedio y la insurrección de la Varsovia de 1944. Wajda dramatiza aún más este episodio cuando sigue a un grupo de soldados polacos en su huida a través del laberinto acuático que forman las cloacas de la ciudad. Hombres y mujeres de la resistencia se transfiguran pronto en ratas indefensas; es un descenso literal a un infierno donde no existe la luz ni el oxígeno. La película va dibujando, a modo de fresco inmutable, un variopinto plantel de personajes: aparece un soldado de infantería joven e idealista, un comandante obstinado y orgulloso, una mujer sorprendentemente fuerte, un flautista que se abandona a la locura a través de citas de El Infierno de Dante...

Poco a poco Kanal va ganando en desesperación, la puesta en escena de la segunda mitad es asfixiante, en oposición a los espacios desolados pero abiertos del inicio del film. Así, el verdadero pulmón de Kanal intenta respirar entre sus escenas más desesperadas, las que representan esa batalla imposible donde todos perderán, alemanes y polacos, en una vorágine donde nada tiene sentido. Las secuencias de violencia están llenas de caos y brutalidad, sumergidas en ambientes oscuros y neblinosos que revelan el horror, el absurdo y la inutilidad de la guerra. Aquí abajo cada vez son menos los momentos de esperanza, es el reino de las aguas fecales, donde el desaliento y la podredumbre lo dominan todo; aquí Wajda no hace concesiones de ningún tipo.

Las tensiones violentas se condensan en el interior del regimiento polaco utilizando al enemigo sólo como telón de fondo alucinatorio, este efecto ya lo logró John Ford en *La patrulla perdida* (*The lost patrol*, 1934) y Sam Peckinpah en *La cruz de hierro* (*The cross of iron*, 1977). Además, el tono de condena a la guerra en *Kanal* tiene mucho que ver con el trabajado por Michael Cimino en *El cazador* (*The deer hunter*, 1978) y, como esta última, la obra de Wajda quiere trascender el marco bélico para alcanzar los entresijos sociales y políticos que causan los enfrentamientos. Otro alumno aventajado de la Escuela de Lodz, Roman Polanski, también reabrió la herida del Holocausto con *El pianista* (*The pianist*, 2002) donde se manifiestan de igual forma las carencias militares de Polonia durante este período histórico.

Con todo, no es hasta el episodio que relata Katyn (2007) donde logra emerger, ya de forma contundente, todo el universo sociopolítico del director, sus obsesiones y sus débitos (en el bosque de Katyn fue ejecutado su padre). La película es, en este sentido, la obra más clásica de Andrzej Wajda, y se convirtió en un auténtico acontecimiento nacional en Polonia, por la previa manipulación rusa de lo ocurrido.

Durante medio siglo, desde la época más oscura del comunismo y a través de los años de Solidaridad, la ley marcial y el presente poscomunista, el cineasta siempre ha mantenido un diálogo fluido con el público polaco. A pesar de que algunos de sus filmes han tenido éxito fuera de Polonia, el director siempre los ha diseñado pensando en sus compatriotas. Wajda sabe que, a pesar de la censura, sus conciudadanos están familiarizados con su historia y política, por lo que confía en que ellos interpretarán con acierto su obra.

A fin de cuentas, los espectadores polacos conocen el final de la película mucho antes de entrar al cine. Katyn, como sugiere el título, cuenta la historia de la invasión, casi simultánea, soviética y alemana de Polonia en septiembre de 1939. Poco después, el ejército ruso apresó, encarceló y asesinó a cerca de veinte mil oficiales en los bosques cercanos a Katyn. Entre ellos estaba el padre de Wajda. La razón de la matanza parece evidente: se trataba de los combatientes mejor educados y más patrióticos, muchos eran reservistas que formaban una élite intelectual que disintía con los planes de Stalin de absorber y "sovietizar" los territorios orientales de Polonia.

Desde luego, la película es algo más que la narración de un asesinato en masa. Durante decenios la masacre de Katyn fue un tema totalmente prohibido en Polonia, y la causa de una desconfianza inmutable entre los polacos y sus conquistadores soviéticos. Oficialmente, la Unión Soviética echó la culpa a los alemanes que descubrieron una de las tumbas colectivas después de invadir Rusia en 1941. Los fiscales soviéticos repitieron esta mentira en los juicios de Nuremberg, apoyados, entre otros, por el gobierno británico.

En *Katyn*, Wajda va intercalando la historia de algunos de los oficiales represaliados con episodios de sus primeras películas y vivencias personales. Sabe que su público polaco lo va a entender. Uno de sus personajes, Tadeusz, hijo de un fusilado en Katyn, llena un formulario para volver a estudiar en la Escuela de Bellas Artes -como el mismo Wajda a esta edad-, le dicen que tiene que borrar las palabras "padre: asesinado por los soviéticos en Katyn" de su biografía, Tadeusz se niega, sale corriendo y en la calle arranca un pasquín prosoviético. Poco después los soldados comunistas lo detienen y lo matan. Igual que el héroe de *Cenizas y diamantes* (Wajda, 1956) muere sin propósito alguno, después de la guerra, luchando por una causa perdida. Tadeusz prefiere la muerte y la verdad antes que vivir bajo una mentira histórica.

De una forma u otra, siempre existen peligros inherentes al realizar filmes de corte nacionalista y Wajda no ha podido evitarlos. Sin estar previsto, *Katyn* se estrenó en medio de una campaña electoral. Los líderes del partido político en el poder "Ley y Justicia" pretendieron manipular el recuerdo de la masacre para sus propios fines, como si el legado de Katyn les perteneciera en exclusiva. Las familias de las víctimas y Wajda protestaron; pero, pese a todo, ha quedado la imagen de los políticos tratando de servirse de las emociones provocadas por la película. No hay duda, cuando el arte se ve obligado a cruzar este umbral cambia toda su sustancia, la intención de honestidad se torna en proyecto de propaganda, y el propósito de verosimilitud se muda en burdo artificio.

Además, y por un cúmulo de imprevistos, *Katyn* no pudo presentarse en el Festival de Venecia. Algunos comentaristas polacos llegaron a afirmar que era el resultado de la influencia secreta rusa sobre el jurado, otros lo tomaron como una nueva muestra de que los extranjeros no entendían la historia y los sufrimientos de Polonia o discriminaban, sin más, al país. Pero la explicación

era más simple: la película apareció demasiado tarde para cumplir con la agenda del Festival. De cualquier modo, este asunto volvió a evidenciar las sempiternas inseguridades del pueblo polaco.

Al igual que otros filmes del autor, el verdadero nudo gordiano que ha de superar *Katyn* será perdurar como parte del diálogo nacional polaco. No se trata de la calidad de la película, su éxito estriba más en la presencia de un público que comparte la mirada feroz de Wajda acerca de la reciente historia de Polonia. La pervivencia del texto depende de unos ciudadanos involucrados en toda esa simbología que les implica en temas cercanos y nacionales. Muchos años después de filmada, los polacos saben que cuando los partisanos pronuncian ciertos nombres en *Kanal*, se trata sin duda de amigos reales que murieron en la Varsovia más clandestina. Si pasan 50 años y aún existe un público en Polonia que entienda a los personajes de Wajda y sus relatos, entonces *Katyn* aún será importante. Es la presencia infinita del cine, el poder de las imágenes para evocar de nuevo un ideal enterrado en la memoria.

La construcción narrativa de la película

(M^a Isabel Rodríguez Fidalgo. Universidad de Valladolid)

Detenerse en los aspectos formales de la película “*Kanal*” es introducirse en una gramática fílmica que va ser utilizada por su director, Andrzej Wajda con un fin particular. Éste, no es otro, que acompañar en las últimas horas de vida a los valientes soldados polacos de un pequeño ejército de la Resistencia que con el objetivo de escapar de la ofensiva nazi, se verán obligados a introducirse en las laberínticos canales de Varsovia, en septiembre de 1944.

Resulta curioso cómo el espectador puede llegar a involucrarse en la historia como un personaje más y mantener durante todo el metraje esas mismas esperanzas de victoria y el sueño de alcanzar una vida mejor, tan ansiada por los protagonistas, pensando que finalmente van a conseguir zafarse de la persecución nazi, a pesar de saber desde el inicio de la cinta, el resultado fatídico de estos personajes, -una voz en off narra al inicio tal desenlace, “Año 1944 finales de septiembre la insurrección de Varsovia se acerca a su trágico final...”, “...esos son los héroes de esta tragedia, miradles atentamente son las

últimas horas de su vida..”, así como compartir la angustia, agonía y frustración que sufre ese pelotón polaco cuando a medida que va transcurriendo el film en las cloacas las esperanzas de salvarse van siendo menores.

Este aspecto de compenetración entre los personajes y el espectador, que en principio podría resultar curioso no lo es tanto al analizar los recursos expresivos utilizados en esta película. El espacio, el tiempo y el movimiento son manejados por Wajda con la intencionalidad de apoyar en todo momento la narración, y por lo tanto como se decía anteriormente hacer partícipe con ello al espectador de la historia contada como un protagonista más.

Si se tienen en cuenta estos aspectos se pueden destacar dos momentos significativos dentro de esta película y en donde se encuentran las principales diferencias de utilización de dichos elementos formales. Una primera parte que iría desde el inicio de la película hasta el momento en que los protagonistas deciden introducirse en las cloacas de Varsovia con la intención de huir de los nazis, y una segunda parte donde se narra precisamente esta última acción en los laberínticos canales hasta su desenlace.

Es ya desde el inicio del film cuando este director propone al espectador dicho pacto de compenetración con los personajes, en la forma utilizada para presentar la historia y su contexto, los escenarios dónde transcurrirá la acción y los propios personajes, aspecto éste que será desarrollado igualmente en el resto del film, en base al transcurso de la historia de los personajes protagonistas.

La película comienza con un plano general aéreo que describe el contexto que origina la acción, planos generales de exteriores de una ciudad devastada por las bombas dónde se caen edificios, a la par que aparecen los títulos de crédito y que son apoyados por una música inquietante que ya empieza a situar al espectador en que algo fatídico va a ocurrir. A continuación un plano secuencia va presentando a los personajes, apoyando a esta narración con una voz en off. Imagen y sonido muestra a los que van a ser los protagonistas del film, 43 hombres soldados que se encuentran aislados y rodeados por importantes fuerzas alemanas, los cuales significativamente van apareciendo en plano de derecha a izquierda, aspecto dramático que también será utilizado en el plano siguiente. Un ligero movimiento de cámara para encuadrar a estos personajes

protagonistas descritos uno a uno mediante una voz en off y un travelling de acompañamiento también de derecha a izquierda que sitúa al espectador desde el inicio de la narración en la posición ya de estos personajes, “acorralados” a través de esta planificación, y donde la cámara adquiere el valor de un personaje más, al seguir a estos en su marcha, sin rectificar en ningún momento su posición de encuadre, de la misma forma que los protagonistas cargan a un arma, este “personaje” cargaría la cámara, que va introduciendo poco a poco al espectador en la historia. Como resultado de esto va a ser común sobre todo en la primera parte del film hasta que los protagonistas se meten en las cloacas, asistir a un tipo de planificación muy particular y por lo tanto sujeta a una intencionalidad para con el espectador en este caso descriptiva, donde por ejemplo aparecen las cabezas de los personajes cortadas por el encuadre del plano, puesto que como ya se ha dicho priman los planos descriptivos, donde lo prioritario aquí es mostrar al espectador el contexto de huida en el que se encuentran inmersos estos personajes en una ciudad arrasada por las bombas, pero con esperanzas de salvarse, de ahí la utilización de planos generales y medios largos fundamentalmente. Otro aspecto que apoya esta narración es la utilización de luz en esta primera parte de la película, llamando especialmente la atención la iluminación natural, de los exteriores en ocasiones encontrando planos quemados, que va a contrastar con la iluminación en el interior de las cloacas donde toda la iluminación es a través de luz de linterna con lo que las sombras se acentúan y en ocasiones es totalmente efectista al iluminar objetos y rostros fundamentalmente de los personajes protagonistas, en situaciones extremadamente dramáticas.

La planificación en esta segunda parte de la película también es muy significativa porque si en la primera parte la intencionalidad dramática es más descriptiva ahora se va a caracterizar por ser más expresiva. A este respecto, merece especial atención como la angustia y la agonía que van sufriendo los personajes protagonistas en su afán por conseguir salir de esa cloaca, y por lo tanto, librarse de la persecución nazi, es trasladada al espectador. Para conseguir tal efecto, la tipología de planos durante toda esta segunda parte de la película, se realiza a través de planos más cercanos, medios cortos que anulan la

profundidad de campo produciendo esa angustia en el espectador al no ver el contexto en el que se desarrolla la acción y que muestran a su vez las dimensiones reducidas por las que se están moviendo los personajes, así como la utilización de planos detalle, que plasman las expresiones de los personajes en los duros momentos que están sufriendo encerrados en las cloacas, cuya intencionalidad en el espectador es de una fuerza dramática expresiva abrumadora. Todo ello es apoyado a su vez por una parte por una iluminación efectista como ya se ha comentado. Marcadas sombras y oscuridad principalmente en la mayoría de esta secuencia de las cloacas apoyan esa narración donde se plasman las penurias por las que están pasando los personajes y en donde se van a dar contrastes de iluminación en esos momentos en los que se cree que los protagonistas encuentran la salida al exterior, a modo de efecto de “ver la luz al final del túnel” cuando realmente son falsas alarmas, salidas con barrotes que muestran una luz blanca quemada representado la libertad del exterior, como ocurría en la primera parte de la película y por otra parte una banda sonora inquietante que anuncia poco a poco el fatal desenlace.

Sin duda todo un conjunto de elementos formales perfectamente estudiados para cumplir unos fines dramáticos descriptivos o más expresivos, en base a la acción narrativa que se esté desarrollando en la película.

Las referencias metafórica- simbólicas

(Begoña Gutiérrez San Miguel. Universidad de Salamanca)

Tadeusz es un joven poeta que conoce a Nina, una muchacha judía que sueña con irse a Estados Unidos con él. La relación entre ambos es una alegoría a la liberación humana y el proceso de sanación mental y espiritual, que Wajda logra plasmar con perfecta sincronía y sobre todo, con la actuación de Daniel Olbrychski en el papel de Tadeusz, el poeta que terminó por suicidarse a los 29 años y en cuyas memorias está basado este guión. Un grupo de ciudadanos polacos y patriotas iniciarán un devastador peregrinaje, con el intento de huir de los nazis, a través del sistema de alcantarillado de la devastada Varsovia.

Ya Mitry hablaría de que un plano o una imagen surgen de las consecuencias de un conjunto de condiciones. La capacidad de simbolización a través de las imágenes data de los mismos orígenes del hombre, pero si se quiere buscar un estudio fidedigno y constatado de las características que ofrece un signo con el significante que lo produce habrá que ir a los planteamientos llevados a cabo por Saussure en el campo de la lengua. La “semiología” sería, pues, la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social; qué son los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Sander Peirce, casi de forma coetánea, concibe la teoría general de los signos, denominada por él “semiótica” en donde pondrá de relieve su función lógica, estableciendo un estudio sobre el sistema en el que se organizan los signos.

Dentro de éste contexto es donde habrá que ubicar el estudio de la película investigada, *Kanal*, siendo fundamental la contextualización a través de los arquetipos, los estereotipos y los roles, representados, puesto que la cinematografía ha sido y es un canal ideológico de transmisión de clichés, estereotipos y modelos, en definitiva.

Cuando el cine comienza a ser narrativo, el tratamiento de los personajes solía presentar un carácter aleccionador y modélico, sujeto a unos patrones que apenas evolucionaban; las vampiresas, los policías, las esposas, los aventureros, los vampiros, bien es cierto que para ello hay que remitirse al concepto de género. El tratamiento de los personajes a modo de prototipos y de estereotipos comienza a cambiar a finales de los años setenta, cobrando una dimensión más cercana a la realidad. Es de destacar la categorización que de los personajes llevan a cabo Gutiérrez (2006), Rajas y Sotelo (2009) o por Sánchez Andrada (2009), entre otros muchos. Es fundamental por tanto, referirse a Jung o a Lacan como impulsores de conceptos que vertebran estas nociones muy relacionadas con el inconsciente colectivo y los arquetipos.

El elemento simbólico catalizador de la película viene vertebrado por la presencia casi permanente de las cloacas, las catacumbas o cavernas, que dan título a la película, donde han de vagar a lo largo de toda la narración los personajes que creen que encontrarán la salvación de sus vidas en este medio.

Wajda intenta reflejar la polisemia del concepto llevando al espectador a la reflexión en torno al mito platónico de la caverna.

Las imágenes plasman detalladamente un espacio sórdido, siniestro, sepulcral, por donde se dirigen un grupo de supervivientes de la batalla que se lleva a cabo en la superficie desde que los nazis invadieron su territorio, internándose en el submundo, en manifiesta huida hacia las trincheras libres, en busca de zafarse de la paralización que los nazis han impuesto con su invasión, pudiendo mirar hacia una hipotética salida que les llevará, en la búsqueda de una escapatoria, hacia la luz.

Los reflejos de las sombras de los personajes a lo largo del peregrinaje por este submundo, en busca de su vida y su libertad, les llevarán a encontrarse con diferentes muros y pasillos, a modo de encrucijada en la búsqueda de la entrada del canal que da al exterior.

Por el pasillo del muro circulan hombres portando todo tipo de objetos cuyas sombras, gracias a la iluminación en este caso de las linternas y antorchas, se proyectan en la pared que los personajes pueden ver; es la representación literal de lo planteado por Platón.

Los hombres desesperados y poco a poco, enloquecidos tanto por los vapores que respiran en las cloacas, como la pérdida del oxígeno, van a ir perdiendo la referencia de la realidad, considerando como ciertas las sombras de los objetos.

Algunos de los personajes conseguirán llegar a la luz y contemplar la realidad, pero ello les llevará a enfrentarse con una realidad más profunda y completa ya que ésta es causa y fundamento de la primera que está compuesta sólo de apariencias sensibles. Una vez que ha asumido el hombre esta nueva situación, es obligado nuevamente a encaminarse hacia fuera de la caverna a través de una áspera y escarpada subida, apreciando una nueva realidad exterior, fundamento de las anteriores realidades.

La metáfora, se desarrolla casi de forma paralela al *Mito de la Caverna*. Cuando este personaje intenta llevar a sus compañeros hacia la luz, no se dará cuenta que los ha ido perdiendo por el camino y el único que le mantiene la ilusión es el que, indirectamente, le lleva a una muerte segura.

Los matices de insuficiencia y quebranto, irán unidos al pensamiento del director, al mundo de un purgatorio que él mismo pudo vivir formando parte de

la resistencia contra la invasión nazi. El desencanto del mundo va a ir cargando la obra del autor de imágenes alegóricas en donde las apariencias serán engañosas y deberán abandonarlas para conseguir un conocimiento verdadero, al acceso de las ideas. Una representación trágica del mundo como oscuridad y apariencia.

Otra representación simbólica evidente es la asimilada a lo telúrico como creación del ser; al útero femenino como génesis del ser humano. El origen, el lugar donde se gestan tanto los aspectos físicos como espirituales o mágicos, el lugar indicado para los ritos de iniciación, de renacimiento o regeneración como núcleo esencial para la aparición de la vida. Nexo entre un mundo y otro. De ella proceden la sabiduría, la luz y la salvación como medio de transición hacia un mundo superior.

Todas estas cuestiones parecen diseñar de nuevo una polisemia en relación a la situación que se plantea en la película y que se nutre de los acontecimientos de la realidad.

Hitler invade Polonia en un intento evidente de arrasar la idea de nacionalismo o identidad que subyacía en todo el territorio, además de lo poco que le gustaba la resolución del Tratado de Versalles tras la finalización de la I Guerra Mundial, con el beneficio para este país a expensas de Alemania por tener una salida al mar. La invasión terminará con el régimen nacionalista instaurado por el mariscal Józef Piłsudski en 1926, vigente desde entonces a través de la Segunda República Polaca que verá su desaparición al no poder reaccionar su ejército a las innovadoras tácticas militares alemanas en 1939.

El abismo, lo ignoto, lo amenazador, el lugar de la morada de los monstruos queda reflejado en la oscuridad metafórica en la que se ven los habitantes de Polonia con la llegada de Hitler, el transcurrir por el submundo de los canales para conseguir la renovación, en la película. Es un paso, un tránsito del abismo a la regeneración del ser. La representación del inconsciente humano, con todos los planteamientos llevados a cabo por Freud, Lacan y sobre todo Jung. Un lugar de reunión de divinidades, antepasados o arquetipos. La tradición popular cristiana ubica a las cavernas en las profundidades de la tierra, o sea el infierno, lugar donde ocurre la muerte como paso a la renovación y la

iluminación. El paso por la caverna representaría un cambio de estado, conseguido venciendo a los poderes peligrosos.

Una de las imágenes más poderosas en el mundo de la caverna vendrá representado por el flautista, la demencia de la música, como salvador del mundo de las sombras. La música simboliza la naturaleza en su aspecto cambiante, y la flauta representa las emociones extremas y la angustia. El flautista conduce a las ratas a la muerte, proyección del relato de los Hermanos Grimm. La tradición cuenta, reflejado en una vidriera de la iglesia de Hamelín, que ya en el siglo XIV, la historia de un flautista tocando con la flauta una música, llevaba tras de sí a todos los niños hasta una cueva, lugar del que nunca regresarían, según ciertas versiones, salvo unos niños que se quedaron rezagados, uno cojo que no pudo seguir el paso de los demás, uno sordo que solo los siguió por curiosidad, y otro ciego que se perdió. Las ratas no formaron parte inicialmente de la narración hasta finales del siglo XVI.

Es una personificación de la muerte. Estos prototipos y a modo de inversión se ven reflejados en la película a través del personaje del músico, que enloquecido por la pérdida de su principio de realidad, su familia, se deja asediar por el poder catalizador de la música hasta llevarlo a la demencia total y la pérdida de la razón, condenado a vagar por la cueva-cloacas, hasta la muerte. En una fase intermedia pretende conducir a los demás personajes hacia dicho mundo. Según connotaciones iconológicas e iconográficas en la época del Medioevo, la locura o la demencia, era representada como una alegoría confrontada con la prudencia.

La música cargada de evocaciones inquietantes ejercerá una función de desarmonía, a pesar de que en principio tendía a mantener la coherencia de la materia creando la armonía de las formas, revelará la fragilidad de las emociones. El músico como insignia de la atracción por la muerte. Su significado simbólico más evidente al ser producido por la flauta es de la representación de lo masculino y fálico por la forma y femenina por el timbre agudo y ligero, melancólico, pudiéndose encontrar la transición de lo expresivo a lo simbólico llevando de nuevo a referencias platónicas, al cuestionarse que toda modificación melódica de un pueblo, conllevaría la transformación de sus

costumbres e instituciones¹. Con ello se observa la polisemia presentada en la película a través de otro elemento simbólico como el representado por este personaje, cargado de connotaciones explícitas y tácitas.

El tercer factor determinante en el proceso de simbolización que se quiere resaltar por la posición que ocupa en la película es la representación de las manos. La salida de la caverna, de los canales, conseguida sólo por dos de los personajes que llevan a cabo la acción narrativa, se plasma en un plano final quebrantado por una ciudad arrasada por los bombardeos y esas manos suplicantes que surgen del interior de la tierra. Unas manos elevadas hacia el cielo. “La manifestación corporal del estado interior del ser humano, pues ella indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica”, dirá Shneider (1998, p.152)²

Las manos significan fortaleza, poder y abiertas e implorantes rendición, súplica, plegaria. Dentro de la iconología cristiana la mano elevada con la palma hacia fuera representa bendición, gracia, favor divino. Indica la actitud del espíritu. La mano elevada es el símbolo de la voz y del canto y los gestos de la mano, expresan un lenguaje no verbal del hombre, un lenguaje implícito pero no visto ni escuchado por la mayoría de las personas y que sin embargo sirve como medio de conocimiento real del pensamiento del ser humano. Las manos pueden expresar los diversos afectos del ánimo y evidencian la estrecha relación entre la mano y la mente, pues la mano expresa lo que la mente piensa y lo que el hombre siente, siendo capaz de reflejar la interioridad psíquica.

Y no es baladí la introducción de dicho plano en la última secuencia de la película, dejando el final abierto a la imaginación del espectador que sabe o se teme la consecuencia final de todo el peregrinaje a través del submundo. Pero como las referencias simbólicas que ofrece a lo largo de toda la película, son fidedignas, como se ha podido comprobar, entonces el espectador estará salvado. La lucha por el proceso de regeneración, de luz, de fortalecimiento tras haber sufrido el duro proceso de búsqueda interior del ser humano y las

¹ Estudios fundamentados por Jung, Schneider y más recientemente por Cirlot

² Marius Schneider (1998): *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid; Siruela.

consabidas pérdidas que todo proceso de regeneración conllevan, el triunfo de la luz frente a las tinieblas pretendidas por los nazis, será una evidencia.

Referencias bibliográficas generales

- Cirlot, Juan Eduardo (2007): "Diccionario de símbolos". Madrid: Siruela.
- García García, Francisco et altr. (2006): "Narrativa Audiovisual". Madrid: Laberinto.
- García García, Francisco; Rajas, Mario et altr. (2011): "Narrativas audiovisuales: el relato". Madrid: Icono14.
- Gil Rodríguez, F. Y Alcover, C.M. (1999): "Introducción a la Psicología de los grupos". Madrid Pirámide.
- Gutiérrez San Miguel, Begoña (2006): "Teoría de la Narración Audiovisual". Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.
- Michaelk, B. (1988): "The modern cinema of Poland". Bloomington. Indiana University Press. Indianapolis.
- Michnik, Adam (2000): "El cine de Wajda. Un conformista rebelde", en *Claves de razón práctica*, nº 102, páginas 72-82. Madrid
- Ostrowska, E. (2003): "The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance". Wallflower. London.
- Silvia Rodríguez, Manuel (2011): "La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción", en *Revista Nexus de Comunicación*, nº9, páginas. Universidad del Valle. Cali (Colombia).
- Schneider, Marius (1998): "El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas". Madrid; Siruela.
- Vernik, Esteban (2011): "La cuestión polaca. Acerca del nacionalismo imperialista de Max Weber", en *Revista de la carrera de Sociológica*. Entramados y perspectivas. Nº 1 enero - junio 2011, pp. 165-180. Universidad de Buenos Aires.