

- Latorre, J. y Pronkevich, O. (2018): "El Quijote y los Wésterns". En *El segundo Quijote (1616). Nuevas interpretaciones cuatro siglos después* (pp. 205-219). Biblioteca Áurea Hispánica/Editorial Iberoamericana/Vervuert. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Mathews, J. (1998): *The Battle of Brazil. Terry Gilliam vs. Universal Pictures in the Figh to the Final Cut. (The Totally Restored, Revamped, and Researched Bloom-by-Bloom Recounting of the Most Spectacular Title Bout in the Blood-Soaked History of Hollywood)*. Nueva York: Applause.
- Panofsky, E. (1987): *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Pronkevich, O. (2015): "Don Quijote es un héroe ambiguo: entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón". En Pronkevich, O. y Kushnir, O. (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas de Ucrania* (pp. 11-23), Mykolayiv 25 y 26 de septiembre de 2015. Lviv, Astrolabio.
- Ritz-Barr, S. (2017): "Extracting the Essence of Don Quixote for a Puppet Film". En Gratchev, S. N. y Mancing, H. (eds.), *Don Quixote: The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero* (pp. 205-219). Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Rosenbaum, J. (2007): *Discovering Orson Welles*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Stam, R. (2004): *Literature Through Film Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell publishing.
- Turguénev, I. S. (1998): "Hamlet y Don Quijote". *Nueva Revista*, 56, 150, 152-174. <https://www.nuevarevista.net/libros/hamlet-y-don-quijote/>
- Volpi, J. (2005): "La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote". *Estudios Públicos*, 100, 169-192.

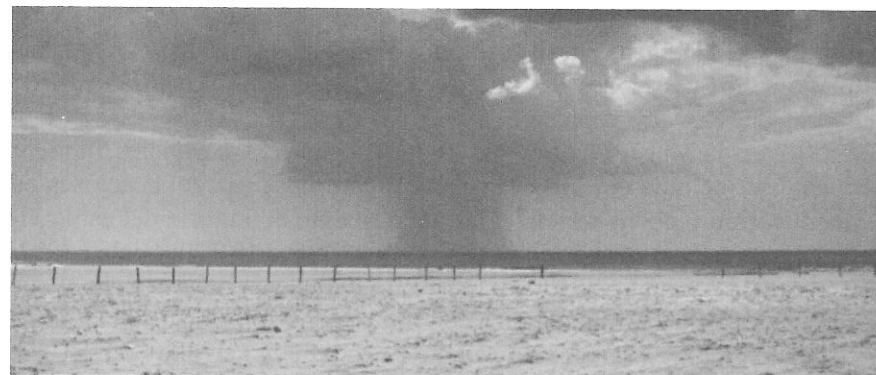
Filmografía

- Brazil* (Terry Gilliam, 1985): Embassy International Pictures.
- Don Quijote de Orson Welles* (Orson Welles, 1992): El Silencio Producciones.
- Quixote* (Hoku Uchiyama, Steve Ritz-Barr 2010): Classics in Miniature.
- Lost in La Mancha (Perdidos en La Mancha*, Keith Fulton, Louis Pepe, 2002): Quixote Films, Low Key Productions y Eastcroft Productions.
- The Man Who Killed Don Quixote (El hombre que mató a Don Quijote*, Terry Gilliam, 2018): Alacran Pictures, Tornasol Films, Entre Chien et Loup, y otras.

10

Imágenes del desencanto europeo. Puesta en escena en *El hijo de Saúl, Land of mine y Cold War*

María Noguera Tajadura



Land of mine (Martin Zandvliet, 2015)
Nordisk Film, Amusement Park Films

Una seña de identidad del cine europeo es la vuelta al pasado (Font, 2007: 24; Rosenstone, 2007: 259-260; Coates, 2009: 12-13). La rememoración de la historia de Europa es una constante en las películas de nuestro continente, que de modo reiterado llevan a la pantalla episodios de épocas previas. El siglo XX, como tiempo de una violencia excesiva, es el periodo privilegiado por esta filmografía que subraya la fractura entre países y airea discrepancias de toda índole que parecen ser insalvables: la Primera y la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, el descalabro de la Unión Soviética... La representación de estos hechos de carácter traumático deriva en una visión desengañada de Europa (Kovacsis, 2018: 6), donde lo que durante años nos ha separado se impone con rotundidad a lo que podría llegar a unirnos. Las tres películas que aquí se analizan –*El hijo de Saúl* (László Nemes, 2015), *Land of mine* (Martin Zandvliet, 2015) y *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018)– corroboran este retrato multiseccular de una Europa rota por dentro. Si la estrategia narrativa de estos filmes, independientemente del género al que se adscriben, desvela las costuras de un continente entregado al mal, a la guerra y al odio –“odio hacia el otro y odio como reacción ante el odio que se percibe contra uno mismo” (Rodríguez Pérez, 2009: 107)–, también en el plano visual coinciden en el diseño de una propuesta formal que despliega la idea de una Europa malograda.

El concepto de puesta en escena en el cine proviene de la *mise-en-scène* teatral y tradicionalmente ha incluido los aspectos compartidos entre la imagen filmica y la imagen teatral: decorados, iluminación, vestuario y comportamiento de los personajes (Cortés-Selva, 2018: 97-96). No obstante, dado que el cine y el teatro cuentan con sistemas de representación específicos, que a su vez dan lugar a categorías estéticas propias, los estudios filmicos también han incluido el trabajo de cámara, con todas sus implicaciones en la planificación y composición, como un elemento definitorio del estilo visual de una película (Bordwell y Thompson, 1995: 145-179; Gibbs, 2002; Martins, 2014; Aumont, 2010: 71-118). Para dar cuenta del modo en el que la puesta en escena cinematográfica contribuye a la expresión de una Europa caída en desgracia en las cintas de Nemes, Zandvliet y Pawlikowski, en este capítulo se atiende a tres elementos que en ellas se han cuidado con especial esmero. Se trata de: 1) la caracterización de los personajes; 2) el uso de la cámara; y 3) el valor simbólico del escenario. Del análisis podrá concluirse que la representación visual del pasado europeo que se desprende de esta suerte de tríptico histórico que abarca los hechos sucedidos desde el Holocausto, pasando por la inmediata posguerra, hasta la Guerra Fría, transmite la idea de un continente a la deriva. En un momento en el que la crisis de la Europa del

siglo XXI es más acuciante que nunca, estas películas vuelven sobre las horas más bajas del XX, como una señal de alerta sobre las graves derivaciones que puede alcanzar la falta de acuerdo entre los países de nuestro continente.

10.1. *El hijo de Saúl* (László Nemes, 2015)

El hijo de Saúl narra una historia que se enmarca en el Holocausto perpetrado por la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Para László Nemes, director y coguionista de la película junto a la francesa Clara Royer, este interés por los Lager deviene de un recuerdo de infancia: algunos de sus parientes fueron asesinados en Auschwitz y en casa oía hablar de cosas que nunca llegó a comprender del todo, constituyendo así el cine una ayuda para el esclarecimiento de la memoria. El protagonista, Saúl Auslander, es un prisionero húngaro de Auschwitz-Bikernau que forma parte de los *sonderkommando*, unas cuadrillas de judíos provenientes de todos los países de Europa reclutados expresamente para colaborar con el exterminio a cambio de una serie de prerrogativas de dudoso cumplimiento. En el centro de la inmundicia, a ellos se les encomendaba el trabajo más sucio: escoltar a los nuevos prisioneros hasta las cámaras de gas, transportar después los cadáveres a los hornos crematorios previa búsqueda de implantes como dientes de oro u otros objetos de valor ocultos en los cuerpos, y deshacerse finalmente de las cenizas. Toda esta rueda del mal es representada en la película desde el prisma de la rutina, restándole cualquier sesgo de espectacularización, muy lejos de otras cintas de temática análoga como *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) o *El pianista* (Roman Polanski, 2002), cuyo sello estético descansa en la escenografía y en la ambientación. Más bien consiste en mostrar, a una escala menor, cómo el funcionamiento de la maquinaria de aniquilación nazi se asemeja a un engranaje donde todas las piezas encajan.

El esquema dramático pone el acento en los efectos que la contribución al mal acarrea en la conciencia de Saúl, quien es víctima pero también verdugo obligado de los crímenes del Holocausto, lo que añade una nueva capa interpretativa a la exégesis del sufrimiento judío, fusionando en un mismo personaje el perfil del torturado y del torturador. El actor Géza Röhrig, que encarna al protagonista, ha descrito a su personaje como un muerto en vida, de aquí el estado de anulación emocional que mantiene en el metraje:

Lo más importante era no sobreactuar. Se trata de una interpretación muy minimalista, ya que las condiciones de trabajo de estas personas eran

horribles y para ellos era imposible tener una reacción emocional, de tristeza. Como sabemos por lo que nos han contado los supervivientes, no podían hablar y era un trabajo agotador, tanto física como moralmente. Eran prácticamente zombis. Incluso los nazis los ordenaban con pistolas, por lo que la mejor estrategia era tratar de ser invisible, mantener la cabeza agachada, no tener contacto visual con ningún alemán, no destacar de ninguna manera. Su realidad era muy limitada. Por ello, la instrucción más importante que me dio el director fue: “No actúes, sé” (Moya, 2016).

Las denominadas *Holocaust films* se enfrentan a la paradoja de “representar lo irrepresentable” (Hirsch, 2004: 2), una decisión estética que entronca con el dilema moral de dar con el modo adecuado de exhibir el mal en la pantalla. En su libro *El cine después de Auschwitz*, Pena se refiere al “cine de ausencia” para hablar de esas películas que, por un lado, tratan de filmar el vacío dejado por las millones de víctimas del nazismo y, por otro, tratan de rellenar o corregir ese hueco producido por la práctica inexistencia de imágenes reales de la Shoah (2020: 35-62). Este afán que Sánchez-Biosca denomina la “expresión de lo indecible” (1999: 17) se traduce en *El hijo de Saúl* en la inversión de la lógica de la mirada, pues se muestra menos para expresar más. Se opta por un punto de vista restringido y se relega la degradación humana a los márgenes del encuadre, donde las montañas de cadáveres se agolpan en un fuera de campo impreciso, en consonancia con el formato 4:3 y con el desenfoque de fondo. Saúl, de quien la cámara se sitúa a escaso metro y medio, se hace omnipresente gracias al recurso al plano medio corto, que deja ver o bien su rostro o bien su espalda, estableciendo una fuerte divergencia con respecto a los demás prisioneros del campo, aislando así al protagonista del grupo. Todo esto, para limitar el campo de visión del espectador, a quien no le está concedido ver el drama en toda su crudeza. El rodaje en 35 mm huye de la nitidez digital, al tiempo que la fluctuación de la cámara en mano da lugar a un visionado incómodo que incluye un diseño de sonido hiperrealista, donde los gemidos, los gritos y los golpes dan cuenta de un lugar espantoso que, sin embargo, no es contemplado. Nemes delega así en el poder moral de la imaginación del público la comprensión del verdadero alcance del mal, como algo que no puede ni debe ser mostrado, una idea que se desprende de sus propias palabras:

Esta película no narra la historia del Holocausto, simplemente la historia de un hombre atrapado en una situación espantosa, limitado en el espacio y en el tiempo (...). A lo largo de la película seguimos los pasos del protagonista, revelamos únicamente lo que ocurre a su alrededor y creamos

un espacio filmico orgánico, de reducidas dimensiones, más cercanas a la percepción humana (...). La película retrata este mundo de forma fiel, pero los sucesos y lugares en los que aconteció el horror se presentan fragmentados, lo que permite al espectador dar rienda suelta a su imaginación. El espectador no puede evaluar la totalidad del infierno que atraviesa el protagonista, solo puede reconstruirlo parcialmente en su cabeza (Nemes: 2015).

De lo dicho hasta aquí puede concluirse que el escenario del Holocausto en el que sucede *El hijo de Saúl* es un lugar atroz que no se ve pero que, sin embargo, está dentro del espectador. El recurso al fuera de campo para tratar de sugerir lo irrepresentable acciona los resortes de la imaginación y consigue que la presencia del mal se vuelva más evidente que nunca, permaneciendo inalterable en lo más profundo de la conciencia. El Holocausto se inscribe así en la memoria europea como una herida no curada, que todavía escuece, y que desde el pasado se actualiza una y otra vez en el presente.

10.2. *Land of mine* (Martin Zandvliet, 2015)

Como Nemes en *El hijo de Saúl*, Martin Zandvliet ejerce en *Land of mine* como director y guionista, y recupera un suceso vergonzante del pasado europeo. En esta ocasión, se trata de un capítulo oscuro y poco conocido de la historia de su país, Dinamarca, que durante cinco años, desde abril de 1940 hasta mayo de 1945, estuvo ocupado por los nazis. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, y en una violación deliberada del apartado de la Convención de Ginebra de 1929 que prohíbe obligar a los prisioneros a realizar trabajos forzados, el ejército danés, en connivencia con el británico, puso a dos mil soldados alemanes a desactivar dos millones de minas colocadas por los nazis a lo largo de la costa oeste danesa. Y es que, debido a un error estratégico, Hitler había pensado que los aliados desembarcarían en Europa por Dinamarca y no por Normandía, razón por la que convirtió el litoral danés en una auténtica playa minada. Muchos de los soldados alemanes que intervinieron en estas labores de limpieza de explosivos fueron prácticamente niños: chavales entre 15 y 18 años, sin apenas formación militar, que en su mayoría provenían de la *Volkssturm*, la milicia nacional germana impulsada en las postrimerías de la guerra para sumar a las fuerzas armadas a todos los varones alemanes no alistados hasta entonces. Las tareas de desminado se extendieron desde 1945 hasta 1947 y un millar de alemanes involucrados en este cometido suicida murieron o fueron gravemente heridos.

Estos hechos, que a todas luces constituyen un crimen de guerra, han sido ocultados y tratados como un tabú en Dinamarca, lo que le lleva a Zandvliet a adentrarse en un terreno pantanoso donde el bien se confunde con el mal, máxime en un contexto posbélico en el que el odio instalado entre países durante seis años no parece disolverse de la noche a la mañana por la firma de un armisticio:

Mi intención era revelar un episodio basado en un hecho histórico que todavía avergüenza particularmente a Dinamarca. Muchos historiadores han evitado hasta ahora hablar del tema, quizás comprensiblemente. No quería culpar o señalar con el dedo. Me pareció interesante hacer una película que no siempre mirara a los alemanes como monstruos. Es la historia de un camión militar lleno de jóvenes alemanes que fueron sacrificados después de la Segunda Guerra Mundial (Zandvliet, 2015: 7).

Si Nemes acudía al cine como un antídoto contra la desmemoria, en *Land of mine* se advierte un motivo similar, aunque con un matiz añadido. No se trata solo de volver sobre el pasado para comprenderlo mejor y evitar así caer en los mismos errores en el futuro, sino también de arrojar luz sobre aquellos momentos de la historia que resultan especialmente bochornosos para un país en particular, sobre todo cuando es la propia patria, de cuyos errores uno también es responsable. Lejos de concebirse como un relato sobre el sometimiento danés al ejército de Hitler durante la Segunda Guerra Mundial, el filme propone una narración sonrojante acerca del revanchismo de los daneses sobre el pueblo germano en el instante preciso en el que se firma la paz. Siguiendo a Rosenstone (2001: 58), Zandvliet deja entrever que la historia se puede volver significativa en el presente y lanza una advertencia nítida: también nosotros fuimos “malos”. *Land of mine* se erige así como heredera del espíritu de *El puente*, la famosa película de 1959 del alemán Bernhard Wicki con la que comparte algo más significativo que una evidente afinidad en el cartel, que es la desmitificación de la guerra y del héroe que muere por la causa nacional, así como la pregunta sobre el lugar que el mal ocupa en el corazón humano. Con un planteamiento antibelicista similar al de algunos títulos más propios de la filmografía sobre la Primera Guerra Mundial, como *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930), *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937) o *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1986), *Land of mine* sugiere que todo hombre puede llegar a convertirse en un monstruo, indistintamente del bando al que pertenezca.

Así como en la psicología del protagonista de *El hijo de Saúl* convivían dos realidades opuestas, la de la víctima que es forzada a ejercer como ver-

dugo, el tratamiento de los personajes de Zandvliet pivota también sobre un conflicto dual: los que durante la guerra han actuado como principales ejecutores –los alemanes– tienen ahora que inmolarsse por los que una vez fueron sus prisioneros, los daneses, quienes, por su parte, no son ya los mártires de la historia, sino hombres maltratadores, cargados de odio y cegados por su afán de venganza. Las dinámicas de enfrentamiento y reconciliación que se producen en la película no solo afectan al trato entre los dos bandos ya sabidos, Alemania y Dinamarca, sino que dentro del conjunto de los alemanes, por un lado, y de los daneses, por otro, también se dan relaciones de distinto signo que van desde el odio hasta el perdón. Sorprendentemente, algunos de los comportamientos más crueles tienen lugar entre compatriotas, sobre todo entre los daneses, siendo muy dura la perspectiva que Zandvliet arroja sobre el proceder de los suyos.

Los jóvenes alemanes de *Land of mine* forman un batallón de 14 soldados llamados a una misión interminable que, dada su inexperiencia castrense, les viene muy grande. El guion dedica el primer acto a mostrar la instrucción, muchas veces humillante, que reciben en un búnker por parte de los oficiales daneses para aprender a localizar y desactivar las minas, mientras que en los dos actos siguientes son arrojados a la playa, donde experimentan la pesadilla que supone estar constantemente a punto de estallar por los aires. No hay voluntad de individualizar a cada uno de estos chavales, que a grandes rasgos son descritos como seres inocentes que no saben usar un arma y que sienten nostalgia por volver a casa, pero sí se deja constancia de que hablan alemán en varios dialectos, signo de los distintos antecedentes sociales de cada uno. El perfil de cuatro de ellos, no obstante, se ha querido dibujar someramente: 1) Sebastian, que hace las veces de líder; 2) Helmut, el más cínico de todos, seguramente por ser el más herido a causa de los traumas de la guerra, quien boicotea una y otra vez las consignas de Sebastian, hacia el que desarrolla una animadversión creciente; y 3) y 4) los gemelos Werner y Ernst, portadores del verdadero amor fraternal, de ahí que compartan planos y miradas, que solo se parecen físicamente, pues uno es valiente y fuerte, mientras que el otro es asustadizo y débil, lo que hace de la familia un entorno en el que se acoge al diferente.

Al frente de todos ellos está el sargento danés Carl Rasmussen, que vigila al pelotón para que cumpla con su labor. Aunque el arranque le retrata como un hombre violento y lleno de rabia hacia sus enemigos, a los que trata vejatoriamente, peor incluso que a su propio perro, conforme avanza el metraje atraviesa un conflicto de sentimientos que le lleva a sentir lástima y piedad hacia los soldados alemanes, concretándose en él aquella

idea de Rossellini según la cual la ternura es una posición moral (2000: 35-57). En contra de los dictados de la guerra y de sus propias convicciones, comenzará a tratarles con cierta cordialidad, y se convertirá para ellos en algo parecido a una figura de referencia, casi patriarcal, lo que se aprecia en las escenas del partido de fútbol y las carreras en la playa, y en la relación más o menos estrecha que entabla con Sebastian, con el que comparte confidencias y al que consuela en un momento de especial abatimiento. Este proceso de acercamiento al enemigo, que entraña la fuerza del perdón, se observa también en el proceso de desmilitarización que el sargento experimenta en lo que a su vestimenta se refiere, que poco a poco se despoja de toda reminiscencia bélica –véanse la boina roja que deja de usar o los escudos y galones que desaparecen de sus camisas– hasta sustituir el uniforme de batalla por ropa de a pie. En clara oposición a este vaciado de odio de Rasmussen, los demás daneses siguen presos de ira hacia los alemanes. Destacan, por un lado, el capitán Jessen, herido de muerte de esa “insensibilización” que solo provoca la guerra (Lighter, 2018: 4), por lo que censura cualquier indicio de compasión hacia esos niños-soldados que no son sino las primeras víctimas del régimen nazi y a los que humilla tanto cuanto puede; y, por otro, la mujer que vive junto a la playa, que representa a toda la población local, incapaz de un gesto maternal con esos chicos que tan cerca se encuentran de la edad de su hija.

El empleo de la cámara en *Land of mine* sigue el patrón de un filme de guerra y trata de dar credibilidad a los hechos narrados sin caer en inexactitudes históricas (Chapman, 2008; Huerta, 2019: 215-218), algo favorecido por las escasas localizaciones de la película, casi todas exteriores. En el rodaje se quiso reproducir con la mayor fidelidad posible el aspecto del campamento de Oksbøl donde ocurrieron los acontecimientos reales. Para reproducir la tensión de la desactivación y la sensación de trabajo a contrarreloj que imprime el tono de suspense al relato, se articula un juego de distancias con respecto a los soldados alemanes, a quienes se filma inicialmente en planos muy cortos –poniendo el énfasis en sus manos temblorosas, en sus cicatrices y en los tics nerviosos de sus rostros, así como en el cariz de sus miradas, entre concentradas y perdidas–, para empequeñecerlos después a través de grandes planos generales que les muestran como perdidos en un gran territorio de dunas, una especie de Finisterre escandinavo donde todo se acaba y que da cuenta de lo hercúleo de su trabajo. A esta oscilación entre el individuo y el grupo que está en consonancia con la estrategia visual de *El hijo de Saúl* se suman los efectos empleados en las deflagraciones que en cualquier momento sesgan la vida de uno y otro chaval, encaminados a dar la impresión de una

explosión súbita, repentina, que enfatiza el carácter inminente de la muerte que a todos ronda y de la que pocos escapan.

El escenario en el que transcurre la acción es un paraje idílico de colores pastel atestado, no obstante, de signos de guerra. Las alambradas, los búnkeres, los *jeeps*, las banderas negras y las propias minas enterradas bajo la arena hablan de la entrada del infierno en el paraíso. La directora de fotografía, Camilla Hjelm Knudsen, sitúa el drama en un paraje de una belleza primigenia que recupera la luz cálida de los cuadros de Krøyer y la fuerza del paisaje de las panorámicas del mar del Norte de Hammershøi. A propósito de las referencias filmicas de la película, Zandvliet ha señalado que se pretendía emular el brillo de ciertas cintas de los sesenta, en concreto la de los hermanos Maysles, conocidos por su capacidad para dotar de un clima de especial intimidad a sus creaciones documentales. Las connotaciones vitalistas que lleva aparejada la estación del verano en la que se desarrolla la película, que además casi siempre transcurre de día, contrasta con los acontecimientos sombríos que se están narrando, lo que crea una rara conjunción de belleza y tragedia: “Se trataba de crear la combinación adecuada de poesía y oscuridad. El decorado tenía que ser lo más hermoso posible para hacer frente al horror que se desarrollaba en la pantalla” (Zandvliet, 2015: 7). En este entorno del litoral, el mar adquiere un simbolismo muy especial, pues nadie puede acceder a la orilla hasta que en la playa no queden minas. El hecho de que el primer baño tenga lugar tras una escena de complicidad entre Rasmussen y Sebastian pone así de manifiesto el valor purificador del agua, que limpia asperezas entre antiguos enemigos.

El título de la película en inglés, *Land of mine*, que se ha querido mantener inalterable en su distribución internacional, encierra un doble juego de palabras que alude tanto a la patria como a la superficie de minas. Ambas ideas son aludidas en la cinta. Por un lado, Zandvliet rescata del olvido la gravedad de la culpa de su país en el enfrentamiento con otras naciones de Europa dentro del contexto de la Segunda Guerra Mundial, para indicar que no solo todas fueron culpables, sino que también todas perdieron. Y, por otro, habla de un territorio de una belleza sin par que, sin embargo, no puede ser pisado. Si la Europa de Nemes era un lugar donde el mal había adquirido tal magnitud que no se podía ya ni mirar, la de Zandvliet se asemeja a un campo de batalla donde solo transitar ya equivale a morir. La última escena, en la que el sargento deja escapar a los únicos cuatro soldados que han sobrevivido al desminado desde Dinamarca hacia el fuera de plano, esto es, hacia la frontera alemana, incide además en la dificultad para que la verdadera amistad enraíce entre distintos países europeos, pues cada cual debe mantenerse dentro de sus propias fronteras si es que quiere sobrevivir.

10.3. *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018)

Si las dos cintas analizadas hasta aquí extraían sus líneas temáticas de diversas preocupaciones de carácter memorístico, más o menos personales y/o históricas, el origen de *Cold War* también responde a la necesidad de volver sobre un tiempo anterior. El polaco Pawel Pawlikowski, que dirige y coescribe el guion junto a Janusz Glowacki y Piotr Borkowski, evoca la historia de amor y desamor de sus padres, quienes murieron en 1989, antes de la caída del Muro de Berlín, y que a lo largo de cuarenta años mantuvieron una relación atormentada, plagada de constantes altibajos, siempre con la Polonia de la Guerra Fría como telón de fondo. Él mismo ha explicado que llevaba una década dándole vueltas a cómo poner en imágenes esta sucesión de idas y venidas que para él resultaba tan dramáticamente potente, pero que a la vez no quería ver convertida en un *biopic* al uso:

Aunque mis padres y yo estábamos muy unidos –yo era su único hijo–, cuanto más pensaba en ellos después de que hubieran fallecido, menos lo entendía. He vivido y he visto muchas cosas, pero la historia de mis padres lo supera todo. Comprendí que eran los personajes dramáticos más interesantes que había conocido (2018: 3).

La decisión finalmente adoptada por Pawlikowski para trasladar al cine la vida de sus padres fue desprenderse de buena parte de los hechos y datos de carácter historicista, apostando así por adentrarse en la esencia narrativa de los acontecimientos sin tener por qué desarrollarlos de modo fidedigno. Los protagonistas de la película sí mantienen el nombre real de su padre y su madre –Wiktor y Zula–, pero el relato condensa en quince años lo que ellos vivieron en cuatro décadas, y tanto las biografías como las personalidades que se ven en pantalla no son sino una síntesis de las trayectorias vitales y de los caracteres de la pareja original. La clave creativa que subyace en la ideación de la cinta es evidente: para penetrar en su propia historia familiar, Pawlikowski se aleja de ella para encontrar la verdad en la ficción.

La película se concibe como un drama amoroso enmarcado en los años cincuenta, en esa Europa a medio camino entre la destrucción y la renovación surgida tras la Segunda Guerra Mundial. Los hechos ocurren entre 1949 y 1964 y son narrados a modo de capítulos: en Polonia, en 1949; en Berlín del Este, en 1952; en París, en 1959; en Yugoslavia, en 1955; de nuevo en París, en 1957; en Polonia, en 1959; y otra vez en Polonia, en 1964. El resultado es una película de tono poético y sembrada de fundidos en negro, donde

la música hace las veces de columna vertebral y ayuda a explicar y a hacer avanzar la trama, que muchas veces queda inconclusa, como en el aire, pues gran parte de la historia se ha querido elidir. En una línea análoga a *El hijo de Saúl*, aquí también recae en el espectador la tarea de rellenar los huecos no narrados.

El contexto histórico-político del filme es relevante porque aporta tintes a veces trágicos y a veces épicos a la relación sentimental, cuyos protagonistas cruzan de un lado a otro del telón de acero para encontrarse y separarse. La sombra del comunismo se extiende desde el Este hacia el Oeste interponiéndose entre ellos en forma de propaganda, deportaciones, confiscación de documentos y hasta mutilaciones, pero también a través del personaje de Kaczmarek, que emplea su influencia en la cúspide del partido para emponzoñar el amor con la ideología. Aunque el escenario primordial es la Polonia natal de los Pawlikowski, lo que enlaza con la pregunta sobre el lugar que ocupa la patria en la configuración de la conciencia personal ya formulada en *Land of mine*, el espacio fílmico se abre, como ya se ha indicado, a otros países de Europa, cada uno con su sesgo particular, derivación de la compleja cultura europea (White, 2019: 44) que sirve para establecer relaciones de armonía y de disonancia entre la identidad de los personajes y la del ambiente en el que se inscriben.

A propósito de las cintas precedentes se ha explicado que en la configuración de sus protagonistas intervenían cuestiones de carácter dual que hacían de ellos personajes en los que confluían naturalezas opuestas. En *El hijo de Saúl* era una víctima del Holocausto obligada a ejercer de verdugo y Zandvliet aproximaba a alemanes y daneses tanto en su condición de inocentes como en su capacidad para contribuir al mal con idéntica ferocidad. Por lo que respecta a *Cold War*, el título de la película ofrece la pista para identificar una duplicidad similar en la pareja protagonista. La Guerra Fría remite evidentemente al contexto histórico en el que se encuadra el relato, pero también alude a la relación pseudobelicosa que mantienen los dos amantes, que son como países en guerra, con sus armisticios y con sus nuevas ofensivas, siendo una pareja entregada al amor y al rencor a partes iguales. Ni Wiktor ni Zula poseen un comportamiento monolítico y unas veces se muestran como cómplices y otras como enemigos, sin llegar a ser, no obstante, incoherentes o ilógicos desde un punto de vista narrativo. El hecho de que la película sea un homenaje a los padres de Pawlikowski –así lo indica una cita al final– hace sospechar que el cariño logra estar finalmente por encima de las desavenencias, pero lo cierto es que el modo en el que concluye el relato, tal como veremos después, ofrece una visión desencantada de esta historia de amor.

Aunque aparecen unidos por la música, desde el inicio él y ella son retratados de acuerdo a lo que les hace diferentes, evidencia de que cada uno constituye un mundo en sí mismo, una idea que también se colige de la canción *Dos corazones, cuatro ojos* que hace las veces de *leitmotiv* en la película. La oposición en lo físico corrobora esta disparidad de caracteres: Wiktor es alto, moreno, con aspecto de galán de Hollywood —en consonancia con su querencia hacia el Oeste—; mientras que Zula, rubia y de tez blanca, es portadora de toda la belleza femenina eslava, indicio de su arraigo en el Este. Él es un pianista de clase media-alta con aspiraciones artísticas en el entorno del jazz. Es un hombre de la *intelligentsia*, comedido y reflexivo, que decide huir a Francia en las horas más duras del estalinismo. Por el contrario, Zula, especialmente encantadora, cantante y bailarina de música tradicional, proviene de un estamento social más bajo y al parecer ha cometido algún tipo de crimen pasional, señal de que es una chica con un temperamento fuerte. Si bien se plantea escapar con Wiktor a París, en el último instante le asaltan las dudas sobre la posibilidad de ser feliz en el exilio, en un país con una lengua desconocida, con una cultura que no es la suya, por lo que decide quedarse en Polonia. A esta primera separación, que entronca con lo que Iordanova denomina como “cine diaspórico europeo” (2010: 51), le sucederán otras tantas, y la película se centra en la relación intermitente que Wiktor y Zula van manteniendo a lo largo de los años hasta el reencuentro final en Polonia. Por el camino surgirán otras relaciones, matrimonios incluso y hasta hijos, lo que parece ser una pista de que este amor lo tiene todo en contra, comenzando por ellos mismos, para quienes resulta un calvario tanto estar juntos como alejados.

Como ya han destacado otros autores, Pawlikowski se aleja del barroquismo visual de otros directores polacos como Haas o Polanski (Acevedo Nieto, 2019: 4). La imagen granulada en blanco y negro y el formato académico, que restringe la cantidad de información contenida en el plano, se encuentran en sintonía con la atmósfera de represión que envuelve el relato y con la decisión narrativa de no contarle todo. El trabajo de fotografía, a cargo de Lukasz Zal, establece distintas tonalidades y modos compositivos según el territorio en el que sucede la historia. En general, en el Este prima un tono más documental, que apuesta por un contraste bajo, lo que da lugar a una imagen más plana, pero también con una mayor profundidad de campo, que enmarca al individuo dentro del grupo —en una formulación cercana tanto a *El hijo de Saúl* como a *Land of mine*—, y se recurre a espejos, cristales y otros elementos reflectantes para multiplicar los puntos de vista y sacar a la luz la impostura del comunismo. Por el contrario, en las escenas del Oeste, donde los amantes atraviesan los momentos de mayor tensión, se incrementa el con-

traste en la monocromía y disminuye la profundidad de campo, privilegiando el protagonismo de la pareja sobre el escenario. Los movimientos de cámara, que siguen la corriente de los personajes y de la música que puntúa el metraje, también confirman el contraste entre dos polos irreconciliables. Por un lado, en los países del Pacto de Varsovia, donde el folclore es una herramienta más de propaganda, de retórica nacionalista y antioccidental, se da una cierta reiteración en la cadencia de los planos secuencia. Por otro, en París, ciudad abierta al jazz y a otros ritmos, se observa una cámara más dramática, que sobre todo se infiere del sentir de Zula, quien, por su carácter impulsivo, es quien más acusa los vaivenes sentimentales de la relación, tocando el cielo y el infierno a partes iguales, tal como dejan ver las escenas tan antonionianas del club L'eclipse.

El escenario en el que transcurre *Cold War* es el de un continente fragmentado, partido en dos facciones irreconciliables que deliberadamente se dan la espalda. Lejos, sin embargo, de un planteamiento antitético, la película deja muy claro que en ninguno de los dos territorios puede crecer el amor entre Wiktor y Zula, incapaces de establecerse juntos y fundar un verdadero hogar. Ni en el Este, donde la intromisión de la política en la vida privada trae como consecuencia la anulación de la libertad personal sin la que se hace difícil el compromiso; ni en el Oeste, donde el sufrimiento que acarrea el exilio y la nostalgia de la patria, añadidos al clima de impostura que se respira en los círculos artísticos de París, provocan un desequilibrio emocional que pone freno a la madurez afectiva.

Si la Europa de las películas de Nemes y Zandvliet se concebía como un espacio tan atroz y belicoso que ni se puede mirar ni puede dar lugar a la amistad entre distintos, la de Pawlikowski es un lugar vedado al amor. La última escena de la película resulta clave para comprender esta dimensión simbólica que adquiere el escenario. Una vez que la pareja se ha reencontrado en Polonia, demacrados, amputados y prematuramente envejecidos, deciden casarse, pero también suicidarse, en una iglesia ortodoxa en ruinas cuya bóveda abierta al aire fusiona lo terrenal y lo trascendental en un mismo plano, permutando el eje horizontal que hasta ahora ha prevalecido en la historia (este-oeste) por otro vertical (cielo-tierra). Frente a una Europa que solo les brinda un amor caduco, que no perdura, en este triste irse juntos para siempre se encuentra la aspiración de la pareja de dar con un amor que trascienda y que sea eterno. Visualmente, y en consonancia con el desenlace ya aludido de *Land of mine*, esta búsqueda remite al fuera de plano, a lo que está más allá de las dos Europas enfrentadas en la cinta, algo que Zula verbaliza además en el plano de clausura: “Vamos al otro lado. La vista será mejor allí”.

10.4. Europa: un continente a la deriva

Las tres películas analizadas en este capítulo ofrecen una mirada retrospectiva hacia algunos de los acontecimientos más luctuosos de la Europa del siglo XX. De forma diacrónica, El Holocausto en *El hijo de Saúl*, la posguerra de la Segunda Guerra Mundial en *Land of mine* y la Guerra Fría en *Cold War*, les sirven a sus directores, László Nemes, Martin Zandvliet y Pawel Pawlikowski, para adentrarse en la historia de nuestro continente a través de un enfoque intimista y psicológico, propio, por otro lado, de la cinematografía húngara, danesa y polaca en la que cada uno de ellos se incluye. Esta vuelta atrás hacia el siglo XX, hacia un tiempo de especial enfrentamiento entre sus países, arroja una imagen pesimista de Europa, como un toque de atención ante la crisis que atraviesa en nuestros días. A partir de recuerdos familiares en el caso de *El hijo de Saúl* y *Cold War*, y con la intención de contribuir a un relato más auténtico del pasado si bien pueda suponer una herida en el pundonor de la patria, en el de *Land of mine*, las tres construyen historias personales que se enmarcan en un contexto mayor. Sin ánimo, esto es, de desarrollar una narración de corte historicista, pero gracias precisamente a la atención prestada a lo concreto, estos filmes terminan por aportar un sentido mucho más universal de los males que azotan Europa. Además de otros elementos de la construcción fílmica, a ello ha contribuido una puesta en escena que esencialmente ha atendido a los tres elementos analizados en este capítulo y que a continuación se sintetizan. Gracias a ellos, se ha podido exhibir la imagen visual de Europa como un continente a la deriva.

1. Caracterización de los personajes. Los protagonistas de *El hijo de Saúl*, *Land of mine* y *Cold War* se han construido según planteamientos antitéticos que hacen converger en ellos identidades de carácter dual. Los ciudadanos europeos que aparecen en pantalla son seres en cuya esencia coexisten conceptos aparentemente opuestos como son los de víctima y verdugo, inocente y culpable, y amante y enemigo, de aquí el sufrimiento extremo que parecen estar obligados a acarrear, tanto para ellos mismos, como para aquellos con quienes comparten su vida.
2. Uso de la cámara. La dirección y la fotografía de las cintas estudiadas atiende, entre otros aspectos, a la relación que se establece entre el individuo y el grupo. En primer lugar, Nemes privilegia en el plano la presencia de Saúl frente a las demás víctimas del Holocausto mediante una cámara que le sigue desde muy cerca y desenfoca el fondo

evitando así la contemplación del horror. En segundo lugar, y dentro del contexto posbélico en el que se inscribe el relato, Zandvliet insiste en las dobles relaciones tanto de analogía como de oposición que se dan entre sus protagonistas y el bando al que pertenecen y al que se enfrentan, gracias al juego establecido entre la corta y la larga distancia. Y, en tercer lugar, Pawlikowski toma prestada de la Guerra Fría el conflicto entre el Este y el Oeste para confeccionar dos mundos en los que el contraste en la monocromía y la profundidad de campo plantean conexiones de adscripción y desvinculación de los personajes con respecto a la ideología imperante. Europa emerge así como un territorio donde lo que le sucede a un país afecta al otro y viceversa, ligando el sombrío destino de cada nación en particular a la ruina del continente en general.

3. Valor simbólico del escenario. La dimensión espacial es una categoría relevante de las tres películas que nos ocupan. Tanto es así que la construcción visual del escenario adquiere connotaciones muy sugerentes que sirven para corroborar aquello que se expresa en el plano de lo narrativo. El territorio europeo aparece, correlativamente, como un lugar que no se puede mirar, que no se puede pisar y que no se puede unir. *El hijo de Saúl*, *Land of mine* y *Cold War* dan a entender de este modo que Europa es un continente donde impera el mal, donde no se pueden construir relaciones de amistad entre distintos y donde se hace imposible que perdure el amor. La imagen que cristaliza en estos filmes es la de una Europa fracasada, siendo así el relato retrospectivo un modo de volver sobre los errores de la historia para hacerlos más visibles que nunca.

Bibliografía

- Acevedo Nieto, J. (2019): "Pawlikowski, Pawel (2013). *Ida*". *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, 59.
- Aumont, J. (2010): *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995): *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Coates, P. (2009): "European Film Theory. From Crypto-nationalism to trans-nationalism". En T. Trifonova (ed.), *European Film Theory*. Nueva York: Taylor and Francis.
- Chapman, J. (2008): *War and Film*. Trowbridge: Reaktion Books.

- Cortés Selva, L. (2018): *Comunicación visual. Fotografía cinematográfica avanzada*. Barcelona: Editorial UOC.
- Font, D. (2007): “Paisajes nacionales y espesura ambiental. Viático por el cine europeo contemporáneo”. En D. Font y C. Losilla (eds.), *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Hirsch, J. (2004): *After Images. Film, Trauma, and The Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Huerta, M. A. (2019): *Los géneros cinematográficos. Una introducción*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Gibbs, J. (2002): *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. Londres: Wallflower.
- Iordanova, D. (2010): “Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe”. En D. Berghahan y C. Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Kovacsis, V. (2018): “Ya no se puede volver a casa”. *Caimán. Cuadernos de cine* (Suplemento), 76, 6-9.
- Lighter, J. (2018): “Land of mine”. *War, Literatura & the Arts. An International Journal of the Humanities*, 30, 1-4.
- Martin, A. (2014): *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Croydon: Palgrave Macmillan.
- Moya, T. (2016): *Géza Röhrig*: “Hollywood sabrá que no me interesan esos papeles, dejarán de llamar” (15-01-2016). Disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a13290734/geza-roehrig-hollywood-sabra-que-no-me-interesan-esos-papeles-dejaran-de-llamar/>
- Nemes, L. (2015): *El hijo de Saúl. Pressbook*. Madrid: Avalon.
- Pawlikowski, P. (2018): *Cold War. Pressbook*. Madrid: Caramel Films.
- Pena, J. (2020): *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Pérez, M. P. (2009): “Breves reflexiones finales”. En M. P. Rodríguez Pérez (ed.), *Cultura audiovisual: el cine europeo como espacio para la reflexión social*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Rosenstone, R. A. (2001): “Looking at the Past in a Postliterate Age”. En M. Landy (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Rosenstone, R. A. (2007): “Epilogue: The Promise of History on Film”. En L. Engelen y R. V. Winkel (eds.), *Perspectives on European Film and History*. Gent: Academia Press.
- Rossellini, R. (2000): *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Biosca, V. (1999): “Hier Kein Warum. A propósito de la memoria y de la imagen en los campos de la muerte”. En A. Lozano Aguilar (coord.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazi*. Valencia: Ediciones de la mirada.
- White, J. (2019): “Cold War Contexts: Pawlikowski in Film, Television, and European History”. *Film Quarterly*, 72(3), 44-51.
- Zandvliet, M. (2015): *Land of mine. Pressbook*. Milán: Notorious Pictures.

Filmografía

- Saul fia* (*El hijo de Saúl*, László Nemes, 2015): Laokoon Filmgroup, Hungarian National Film Fund y Sam Spiegel International Film Lab.
- Under sandet* (*Land of mine. Bajo la arena*, Martin Zandvliet, 2015): Nordisk Film, Amusement Park Films, Majgaard, K5 International, K5 Film, Zweites Deutsches Fernsehen, Goethe Filmproduktion, Erfttal Film.
- Zimna wojna* (*Cold War*, Pawel Pawlikowski, 2018): Opus Film, Polski Instytut Sztuki Filmowej, MK2 Films, y otras.
- Schindler's List* (*La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993): Universal Pictures y Amblin Entertainment.
- The Pianist* (*El pianista*, Roman Polanski, 2002): R.P. Productions, Studio Babelsberg, Heritage Films, y otras.
- All Quiet on the Western Front* (*Sin novedad en el frente*, Lewis Milestone, 1930): Universal Pictures.
- La grande illusion* (*La gran ilusión*, Jean Renoir, 1937): Réalisation d'art cinématographique, Wivefilm, Eduard Weil & Company, y otras.
- Paths of Glory* (*Senderos de gloria*, Stanley Kubrick, 1957): United Artist y otras.