

El dispositivo escenográfico-psicológico en la Varsovia nazi de *El pianista*

ALBERTO ROMÁN PADILLA DÍAZ

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Dispositivo escenográfico-psicológico, Polanski, No-Hogar, No-Lugar, poética de lo claustrofóbico.

Keywords: *Scene-psychological device, Polanski, Non-Home, Non-Place, claustrophobic poetry.*

Cita recomendada:

Padilla Díaz, Alberto R. 2018. "El dispositivo escenográfico-psicológico en la Varsovia nazi de *El pianista*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> **ES**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

EL DISPOSITIVO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO EN LA VARSOVIA NAZI DE EL PIANISTA

Alberto Román Padilla Díaz

Resumen

Del mismo modo que la casa “Cumbres borrascosas” en la novela homónima de Emily Brontë o la mansión “Manderley” de la película *Rebeca*, la escenografía en el cine de Roman Polanski no es solo un decorado testigo sino un personaje más de dicho cine que suele vivir incluso una evolución paralela a la psicología de los personajes que la ocupan. Esto da lugar a un posible sistema estético-visual que podríamos denominar “Dispositivo escenográfico-Psicológico” del cine del director francés.

En *El pianista* (*The Pianist*, 2002), Roman Polanski dirigió, por primera vez en su filmografía, un relato basado en hechos reales: las memorias del músico polaco Wladyslaw Spilzman durante uno de los episodios más cruentos de la historia, la Segunda Guerra Mundial, y más concretamente los sucesos acaecidos en el *Ghetto* de Varsovia. En este film se emplean muchas de las técnicas que asociamos a este teórico *estilema* que es el *dispositivo escenográfico psicológico* como son imágenes de los hogares y otros edificios derruidos y desprovistos de función e identificación, *No-Lugares* sí aplicamos la terminología del antropólogo Augé. En este dispositivo también se encuentra la configuración de los sonidos con la escenografía, más concretamente de los sonidos de la música, así como la vinculación de un escenario cerrado y claustrofóbico (las barreras físicas como muros y prohibiciones callejeras de los nazis) al desequilibrio personal del protagonista. El presente estudio tratará de dar una unidad teórico-práctica a este mecanismo que rodea a las imágenes de *El Pianista*.

Palabras clave: Dispositivo escenográfico-psicológico, Polanski, No-Hogar, No-Lugar, poética de lo claustrofóbico.

Abstract

Like the “Wuthering Heights” house in the novel by Emily Brontë or the “Manderley” Manor in the film *Rebeca*, the scenography at Roman Polanski’s cinema is not only a witness-set but also one more character inside this cinema and uses to live a parallel evolution with the main characters of these movies. Because of that, there is a possible esthetic and visual system that we call “Scene-psychological device” in the cinema of the French director.

In *The Pianist* (2002), Roman Polanski directed for the first time in his filmography a story based on real facts: the memories of the Polish pianist Wladyslaw Spilzman during one of the worst episodes in human history, the Second World War, concretely the facts at the *Ghetto* of Warsaw. The film uses the technique associated to the “Scene-Psychological” *estilema*, such as the houses and other destroyed buildings without function and identification, the non-places in Auge’s terminology. This device also includes the configuration of the sounds with the scenery, more specifically the sounds of the music, as well as the connection of a closed and claustrophobic scenario (physical barriers such as walls and Nazi street prohibitions) to the personal imbalance of the protagonist. The present study tries to give a theoretical-practical unity to this mechanism that surrounds the images of *The Pianist*.

Keywords: *Scene-psychological device, Polanski, Non-Home, Non-Place Claustrophobic poetry.*

Introducción

En su famoso ensayo *¿Qué es el cine?*, André Bazin hablaba del tratamiento de la atmósfera escenográfica de un film como una de las señas de identidad visual del mismo. De dicho ensayo se extrae esta cita en la que comparaba el cine con el teatro en su uso del escenario:

No puede hacerse teatro más que con el hombre, pero el drama cinematográfico puede existir sin actores. Una puerta que golpea, una hoja al viento, las olas rompiendo en la orilla pueden intensificar el efecto dramático. Algunas piezas maestras del cine utilizan al hombre simplemente como un accesorio, como una comparsa, o en contrapunto con la naturaleza, que constituye el verdadero personaje central (Bazin 1990: 179)

Algunos de los films que manejan constante y consistentemente estos elementos son los dirigidos por Roman Polanski¹, algo no solo visible en *El pianista* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2002), objetivo de estudio de este trabajo, sino también en *Repulsión* (*Repulsion*, 1965) donde accesorios² como la puerta (justo el mismo ejemplo que cita Bazin) intensificaba el efecto dramático y claustrofóbico en una secuencia de asesinato. O en *Tess* (*Tess*, 1979), donde el personaje protagonista era en muchas ocasiones un accesorio y donde elementos de la naturaleza³ como las ruinas o las tumbas parecían prever el destino de este.

En todos estos films se llega a “unir la mente consciente con la inconsciente mediante una idea poderosa” (King, 1981: 29). Dicha idea poderosa, que como ya hemos mencionado es la escenografía, da lugar a un mecanismo o *estilema* de imágenes filmicas del director francés que podríamos denominar *dispositivo escenográfico-psicológico*. De este sistema estético diseccionaremos sus respectivas claves, significantes y significados pues cuando hablamos de escenografía, no hacemos referencia únicamente a los decorados u otros elementos que compongan un film del director, sino más bien a dichas claves, significantes y significados. Por lo general, éstas dan lugar a una visión espacial pesimista y simbólica de lo que viven los personajes protagonistas, haciéndoles replantear incluso la noción psicológica sobre sí mismos, de ahí que lo denominemos *dispositivo escenográfico-psicológico*.

El pianista es uno de los casos más particulares en la filmografía de Roman Polanski ya que fue la primera vez que el director francés se basaba en un relato de hechos reales: las memorias del músico polaco Wladyslaw Spilzman, durante uno de los episodios más cruentos de la historia, la Segunda Guerra Mundial, y más concretamente, los sucesos acaecidos en el *Ghetto* de Varsovia. Este marco escénico-histórico sirve para desarrollar en las imágenes una serie de ideas y asociaciones muy interesantes a nivel teórico-práctico,

¹ “El decorado de los films de Polanski no es un fondo en el que se destacan los personajes ni un espacio ya existente antes de la acción. Ha sido visto por un personaje y mantiene esa visión antes de que lo vean los espectadores” (Avron, 1990: 55).

² “En *Repulsión* encontramos –el escenario lo requiere- (...) la voluntad de redimensionar los objetos, para, sin quitarles cotidianidad, simbolizarlos” (Reig, 1975: 7).

³ “Contiene la emoción profunda (...) de las novelas de Dovstoevski y de las obras de Thekov. Se consigue gracias a una elección estética que comporta retención y discreción en la interpretación de los actores, y dejando un lugar importante a los paisajes” (Avron, 1990: 147).

como el uso de los hogares derruidos y sin funcionalidad ni identificación o, como los denomina Marc Augé, *No-Lugares*. También se hará énfasis en la configuración de los sonidos con la escenografía, concretamente de los sonidos musicales, pues dada la profesión del personaje protagonista tienen una gran importancia en el acervo audio-visual de las imágenes. Por último, nos ocuparemos también del estudio de las imágenes en relación a la sensación de claustrofobia que sugieren los espacios que conforman el film, que nominaremos como *poética de lo claustrofóbico*.

Para la elaboración de este estudio se ha empleado una metodología tradicional de análisis cinematográfico del film bélico en relación con el uso de los espacios del mismo. En cuanto al marco teórico, se ha recurrido tanto a teóricos que han trabajado el cine de Roman Polanski, como es el caso de Diego Moldes o Dominique Avron, como a teóricos de la escenografía en la gran pantalla como es el caso de Santiago Vila o el ya citado antropólogo Marc Augé. A su vez, hemos introducido análisis de detalles sonoros ya que, si bien el sonido no es parte de la escenografía como tal, sí incide notablemente en la misma.

Miscelánea de sonidos de Varsovia

Como veníamos anunciando en la introducción, en el film parece emplearse una serie de combinaciones sonoras cuya lectura junto a las imágenes puede verse como un subrayado de la premisa principal del film: el arte sobrevive. En la película, el protagonista Wlad (Adrien Brody) terminaba siendo el único superviviente del ataque nazi gracias⁴ exclusivamente a sus artes pianísticas en el último momento.

Este mensaje se nos adelantaba en la primera secuencia, cuando el sonido de las bombas irrumpía en medio de la grabación de una pieza de Chopin tocada por el protagonista. El sonido del *Nocturno en Do Sostenido Menor* se entremezcla con el de las bombas hasta que este se termina

⁴ “Es un hombre tan apasionado y disciplinado en relación con su música que no posee ningún control sobre la grandeza de su don, aunque es lo único que no solo da sentido a su vida, sino que la precede de algún modo misterioso. (...) Cuando trabaja como obrero bajo las órdenes de los nazis en lo que queda del gueto, los compañeros de Spilzman no dudan en ayudarlo a escapar (...) mientras que los miembros de la Resistencia se afanan en buscarle un apartamento seguro. Ellos depositan sus esperanzas en la música de la que Spilzman es custodio” (Feeney & Duncan, 2006: 171).

superponiendo sobre la banda sonora musical, dando comienzo así a la guerra propiamente dicha en el contexto histórico del film.

En efecto, es interesante el tránsito con el que el sonido de uno deja paso al otro. Acompañando a la música pianística vemos imágenes de un noticiario antiguo con tomas de la ciudad de Varsovia aún en pie (Fig.1). Curiosamente, esas serán las únicas imágenes del film en que no veremos elementos derruidos, antiguas viviendas o barreras arquitectónicas tales como muros o aceras. Imágenes que precisamente no pertenecen a la propia película o, mejor dicho, imágenes que han sido incorporadas a las propias del film. Esta combinación del sonido con la escenografía sugiere la asociación, durante el resto del film, del piano y el sonido de la música en general con los tiempos de paz en Varsovia antes de la guerra, con la salvación.⁵

De hecho, en secuencias posteriores, cuando Wlad consigue escaparse de los trabajos forzados instalándose con ayuda de unos amigos, en un apartamento, hay un leve lapso de esperanza subrayado por la música de la *Suite para violonchelo* nº1 de Bach que toca su compañera. Poco después, escucha a través de las paredes del habitáculo una de las piezas de Chopin que él solía tocar antes de la guerra.

En una secuencia posterior, el protagonista se refugia en otro apartamento, quedando a salvo del último ataque a la ciudad de Varsovia. Allí el protagonista halla un piano antiguo con el que renace, en cierto modo, su deseo de volver a tocar, como bien muestra la acción de sus manos al fingir que toca el instrumento (Fig.2). Este deseo se materializa en el tramo final de la película cuando, gracias a su arte con las teclas, un soldado nazi atraído por su forma de interpretar a Chopin decide ayudarlo a sobrevivir, como se narra en las memorias del real Wlad Spylzman.

Volviendo a la secuencia inicial de la película, resulta muy notable la configuración de sonidos, porque dan lugar a un acontecimiento importante: el momento en el que Wlad conoce a Dorota (Emilia Fox), una de las mujeres que le cuidará y salvará de morir víctima de la desnutrición a la que ha estado

⁵“La grabación de una obra preparada antes del estallido de la guerra le sirve como asidero para la cordura y para la rectificación de un yo atemorizado y poco a poco reconstruido con la ayuda del diálogo y la anotación, de la partitura y la interpretación, dos aspectos del lenguaje no verbal que son complementarios cuando se quiere apagar una vivencia dolorosa” (Sánchez Barba, 2005: 256).

sometido. Es un acontecimiento resuelto de forma sencilla en el film, pero muy importante *a posteriori* para el protagonista.

Que la combinación de sonidos de lugar a un encuentro importante para la historia, es algo que está presente en el cine de Roman Polanski antes incluso de dirigir largometrajes. Concretamente en el cortometraje *Cuando los ángeles caen* (*Gdy spadają anioły*, 1959), una combinación de los sonidos de las gotas de agua y el sonido de una flauta transportan, a modo de *flashback*, a una anciana mendiga desde el escenario decadente de su presente (un baño público que usa como vivienda) al escenario natural de su juventud, cuando conoció al soldado que acabaría siendo padre de sus hijos.



Fig.1. Tomas de Varsovia en Pie



Fig.2 El hallazgo del piano en el apartamento

Augurios fatalistas

Una de las premisas estéticas del cine negro son aquellas marcas visuales en el espacio que anuncian el mal que va a ocurrir. Es el caso de la letra X en la película *Scarface: el terror del Hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), que anunciaba el reinado del terror del protagonista Tony Montana (Paul Muni) y su cicatriz con esa forma, hasta que finalmente muere en el asfalto marcado con esa misma X. En *El pianista* se da un juego temático muy similar pese a tratarse de un film bélico, pues podemos visualizar algunos elementos escenográficos que juegan con las fatalistas premisas de lo que acabó siendo la Segunda Guerra Mundial para los habitantes de Varsovia.

Una de las primeras manifestaciones visuales del fatal augurio bélico se da al comienzo del film, en una secuencia donde los judíos ven avanzar en marcha militar a los nazis, cuando aún no han comenzado las ejecuciones. Sin embargo, es posible prever una matanza gracias al elemento cristiano que se muestra a la izquierda de uno de los planos: la escultura de un Cristo-nazareno cargando con la cruz (Fig.3).

Son muchos los elementos a resaltar en esta figura: por un lado, su cierto parecido visual en el gesto de la mano con el histórico saludo de Hitler a sus soldados. Incluso ese dedo señalador incide visualmente sobre los soldados que marchan. Muy en sintonía con aquellas imágenes de archivo televisivo de las presentaciones de Hitler, este es uno de los motivos visuales más empleados para representar la maldad en el cine, sobre todo en villanos de películas de género fantástico o ciencia-ficción. Pero también, y volviendo a centrarnos en los destinatarios fatales, puede sugerirse cierta analogía entre el “calvario” de Cristo ahí esculpido y el “calvario” de Wladek posteriormente visualizado.

Esta analogía visual parece la más posible interpretación dada la correspondencia de esta imagen del Cristo con otra posterior en la que vemos el mismo plano del Cristo, pero con la ciudad en llamas (Fig.3.1), en un momento en que Wlad está pasando la última fase de su calvario, refugiándose/ confinándose en los apartamentos donde llega enfermar posteriormente por desnutrición. También conviene señalar que el propio escenario alrededor del Cristo vive una evolución de su propia decadencia a lo largo de la guerra: en las imágenes de archivo vistas con anterioridad, aparece rodeado del ir y venir de los viandantes polacos (Fig.3.2), para llegar luego a estos dos planos, el Cristo con las marchas militares al fondo y finalmente el Cristo rodeado por las viviendas en llamas por la guerra.

Uno de los episodios más cruentos de la Segunda Guerra Mundial fue el traslado de los ciudadanos judíos a las distintas cámaras de gas. Tanto aquí como en otros films de Roman Polanski como *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), las imágenes prefieren optar por la sugerencia⁶ frente a la visualización explícita de los acontecimientos. Algo de eso vemos en la secuencia en que la familia de Wladek es llevada en trenes a las diferentes cámaras de gas u hornos. Vemos como se coloca a muchos judíos y sus familias en los trenes, y escuchamos atentamente los gritos para luego ser interrumpidos dramáticamente con el plano y el sonido de la bocina del tren que señala la salida, quedando todo en silencio y viendo solo avanzar al tren.

⁶Esto también lo apreciamos en la secuencia en que Henryk Spilzman, el hermano de Wladek es retenido en uno de los habitáculos donde los alemanes detenían a los judíos rebeldes. Decimos habitáculo porque no apreciamos qué torturas o castigos efectuaban en el interior de esa vivienda.

De este modo, el tren (Fig.4), un operador escenográfico que, por lo general, se suele asociar con la vida, con la energía o con el avance humano en la tecnología, aquí cambia radicalmente su sentido sugiriendo muerte, silencio y retroceso humano.

Siguiendo con el tren como operador escenográfico, hagamos una comparación para comprender el teórico uso inverso que se le da confrontándolo con una de las películas en las que mejor se usa el espacio en movimiento: *Deseos humanos* (*Human Desire*, Fritz Lang, 1944). En aquel film, se establecía un cierto paralelismo entre la energía del tren y la pulsión romántica-fatalista de la pareja protagonista, utilizando planos y puntos de vista muy poco probables en el punto de vista humano ya que se trata de “definir el lugar de esa mirada como un universo de hierro, inhumano y dotado de una masa y energía descomunales” (Poyato 2001: 77). En el caso de *El Pianista*, no se da ese alarde en el montaje, sino que el tren se aprecia desde un punto de vista humano – desde el propio suelo-, no hay música, solo se oye el ruido de las máquinas pero “silenciando” los gritos de pánico de los futuros prisioneros del campo de concentración. En este caso el operador es un universo de hierro inhumano, pero no tanto por sus condiciones tecnológicas, sino por el destino de los judíos.

Todo esto hace que la presencia de la figura del tren, así como la de la escultura del Nazareno, sean dos ejemplos de escenografía empleada para profetizar las terribles consecuencias de la guerra o la propia historia de Wladek.



Fig.3: Imagen del Nazareno 1



Fig.3.1: Imagen del Nazareno 2



Fig.3.2: Imagen del Nazareno 3



Fig.4: El tren como operador
escenográfico-psicológico

No-hogares y no-lugares

Para comprender esta reflexión, conviene explicar el concepto *No-Lugar* o *No-Lugares* del antropólogo Marc Augé. En su ensayo sobre los mismos, él los define de esta manera:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) espacios que no son en sí lugares antropológicos (...) no integran los lugares antiguos (...) ocupan un lugar circunscripto y específico (Augé 1992: 83).

Con esta enunciación, Augé quería agrupar aquellas zonas de servicio de nuestra arquitectura contemporánea tales como negocios cerrados, gasolineras o aeropuertos abandonados. Un tipo de paisaje urbanístico que se suele reflejar en los films de corte bélico y que se repite también en *El pianista*. Sin embargo, en el film de Roman Polanski, así como en otras películas que

conforman su cine como la *Trilogía de apartamentos*⁷ (1965-1976), se desarrolla otro concepto que podríamos denominar *No-Hogar*. Este concepto es aplicable a esa serie de espacios en los que también priman sensaciones asociadas a los *No-Lugares* tales como las soledad, el aislamiento y la incomunicación⁸. Pero con una variante: el *No-Lugar* es un concepto que se centra esencialmente en las zonas de ocio o comercio desprovistas de identidad o utilización, mientras el *No-Hogar* en viviendas propiamente dichas. Ejemplos tanto de este concepto teorizado para la ocasión (*No-Hogares*) como del concepto original de Auge (*No-Lugares*) aparecen a menudo en *El pianista* e incluso podría decirse que se aprecia una cierta evolución de este tipo de espacios.

En el caso de los *No-Lugares*, los espacios insólitos que responden a este tipo de concepto en *El Pianista* pueden convertirse en leves reductos de esperanza, como es el caso del campo de concentración donde internan a las dos partes de la familia previamente separada: los padres de Wladek, su hermana Regina y él mismo, por un lado, y el resto de sus hermanos, por otro. Pero en lugar de aislarles, como consecuencia de reunirles en este espacio, vuelven a estar unidos. Podría decirse que es el único instante del film en que un *No-Lugar* consigue un efecto contrario a las sensaciones que suelen tenerse en estos habitáculos. Sin embargo, de esas dos partes de la familia que se unen, la parte que componen los hermanos de Wladek (Henryk y Halina) es la que descubriremos que no sobrevivirá⁹ a la guerra. Por tanto, la presencia del campo de concentración judío como *No-Lugar* parece contribuir a esa

⁷ Trilogía de películas de terror compuesta por *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino*, que tienen en común el espacio de un apartamento-vivienda como causante principal de los desequilibrios psicológicos de las protagonistas.

⁸ “Este No-Lugar designa dos realidades complementarias. Los espacios constituidos para satisfacer los fines del viajero. –transporte, comercio, ocio- y la relación que los sujetos mantienen con estos espacios en su viajar. La actual <<sobre-modernidad>> produciría, según Augé, la experiencia de una nueva soledad, directamente ligada a la proliferación de No-Lugares” (Vila, 1997: 49).

⁹ “El orden natural parece incluso dislocado: Spilzman, personaje destinado a ser víctima, sobrevive mientras que su hermano Henryck, duro luchador frente a la resignación de la comunidad, perece. El azar que opera en el asesinato y que se dibuja en los cadáveres de los ejecutados en la vía pública siguiendo una lógica matemática diabólica, muestra que (...) pocos elementos podían salvar del exterminio (aunque se tratase de un aplazamiento)” (Sánchez Barba, 2005: 252).

incomunicación y a esa falta de “identidad”, en este caso familiar, que caracteriza a los entornos que conceptualizaba Marc Augé.

En el caso de los *No-Hogares*, podríamos aplicar este concepto a la serie de viviendas u hogares que ocupa el personaje protagonista, tanto acompañado por su familia como las que habita solo una vez cuando huye de los trabajos forzados.

Comenzamos por la primera casa de la familia Spilzman que apreciamos en la película. Unos minutos a continuación de la introducción del film, con el ataque a la emisora de radio, vemos cómo ese acogedor hogar que reunía a la familia se va resquebrajando debido a la venta de muebles, necesaria para sobrevivir, o sencillamente a que los nazis se apropian los distintos útiles. Es entonces cuando este hogar pasa a convertirse en un *No-Hogar* sin objetos, sin estilo que la diferencie y, por ende, sin identidad propia, ya que no hay nada que la distinga, un estilo personal que la defina del resto.

En esta ocasión tampoco los objetos disponen de la funcionalidad (otro rasgo de identidad, en lo que al objeto se refiere) que les corresponde. Es el caso del violín que se utiliza para guardar el dinero, ante la triste reacción del padre, quien no sabe si ya lo volverá a tocar una vez tengan que seccionar el instrumento para recuperar su poco dinero. Otro objeto que desaparecerá también en el avance del film es el piano del protagonista, en una operación que recuerda al robo de la bicicleta en la película neorrealista italiana *Ladrón de bicicletas* (*Ladridi biciclette*, Vittorio de Sica, 1958) ya que, como Antonio (Lamberto Maggiorani), Wlad pierde el objeto del que se sirve para sobrevivir. Ambas películas transcurren en periodos cercanos a la IIGM, una durante la misma y la otra con posterioridad. La diferencia es que piano reaparecerá, a veces su sonido y otras físicamente, para acabar salvando la vida a Wladek en el último momento, mientras en *Ladrón de bicicletas*, la bicicleta del título no volvería a aparecer más.

Otra de las sensaciones que señalábamos como características de estos entornos era la incomunicación. Esto queda patente con la radio del hogar, que ofrece noticias muy confusas y, además, se oye desintonizada y con muy poca claridad, sin esclarecer con exactitud el curso de la guerra ni el avance exacto de las tropas francesas aliadas.

En otra secuencia, la familia Spilzman se muda a una nueva vivienda que también parece responder a la denominación de *No-Hogar*. En la misma secuencia, este operador escenográfico parece ser el único testigo “visual” de un hecho violento. “Visual” alude aquí exactamente al punto de vista del protagonista, pero sobre todo a cómo la escenografía contribuye a subrayar su lugar como civil indefenso¹⁰ en esta historia. Hablamos, pues, de la secuencia en la que los nazis irrumpen en el bloque de apartamentos que queda justo enfrente de la familia Spilzman. La escena está rodada en un plano picado que luego va ascendiendo verticalmente hasta dar paso a un plano general de una de las habitaciones del edificio. Vemos la situación a través de los edificios y comprendemos del avance de los nazis desde el habitáculo por medio del encendido constante de luces en las ventanas (Fig.5). No se opta por mostrar el avance explícito de los mismos por la escalera del edificio. Hablamos aquí de cierta pérdida de identidad del habitáculo debido a que los inquilinos del lugar, los que hacen que esos apartamentos sean un hogar propiamente dicho, uno de ellos parálítico, son expulsados de sus viviendas para luego ser asesinados. Este desalojo de los habitantes del hogar es lo que convierte este habitáculo en un ejemplo de *No-Hogar*.



Fig. 5: Escenario de las ventanas

Finalmente, nos encontramos con el conjunto de escenas en que el protagonista se ve obligado a refugiarse en una serie de apartamentos abandonados -también aquí se podría hablar de *No-Hogares*-. Este refugio es

¹⁰ “La fidelidad al detalle de las tomas, realizadas en parte en la propia Varsovia y muchas de ellas reconstruidas a partir de archivos conocidos, recuerda a un documental (...) Pero el montaje clásico encierra también detalles refinados. El espectador ve muchas de las escenas más impactantes, al igual que Brody, a través de la ventana. Esta puesta en escena marca distancias, uno no es más que un mero observador” (VV.AA, 2011, 150-151)

también un confinamiento, pues la salida al exterior del protagonista supondría la detención del mismo por parte de los alemanes, lo que le obliga a quedarse allí dentro.

Este grupo de secuencias recuerda bastante a algunos momentos de *Repulsión* e incluso recupera algunos marcadores visuales como son las comidas en fase de descomposición. En el caso del film *Repulsión*, la imagen constante de un conejo muerto sin cocinar marcaba el paso del tiempo al tiempo que era una analogía de la degradación mental de la protagonista. En este caso el alimento en cuestión son unas patatas¹¹ a las que comienzan a salirle raíces “como elipsis temporal y único sustento de Spilzman (Adrien Brody)” (Moldes, 2005: 161). A su vez, podemos hablar de evocación del tiempo pasado a través del alimento, pues en el tramo de secuencias correspondientes a la retención de la familia en el *Ghetto* de Varsovia, la madre se quejaba de que era el único alimento del que disponía para cocinar; lo que hace de la imagen de la patata un recuerdo más de ese pasado, cuando aún convivía con su familia pese al ambiente bélico.

Como ya se ha señalado, podemos referirnos a estos apartamentos como *No-Hogares* por su carácter abandonado, sin identidad, comunicables y claustrofóbicos. Pero, además, y otra vez del mismo modo que en *Repulsión*, ambos protagonistas se ven incapaces de participar en algún acto que les convendría, dado su encierro, por motivos de protección personal. En el caso del personaje de Carole (Catherine Deneuve), contemplaba un convento de monjas, factible representación de esa *vida pura y sin hombres* que quería alcanzar;¹² lo mismo sucede con Wlad, quien aprecia escondido tras la ventana el avance de unos rebeldes judíos contra los nazis en un edificio situado justo en frente del suyo. En el caso de Wlad, su objetivo inalcanzable representado por ese edificio-trinchera sería el valor que prácticamente no ha parecido

¹¹ “Un pequeño detalle -la patata que germina y que marca el paso del tiempo a medida que la mente de Carole se va desmoronando- procedía directamente de mi infancia, del recuerdo de la alubia que abuela cultivaba en su cocina poco antes de la guerra” (Polanski, 1985)

¹² “La protagonista se acerca al cristal de donde proceden los ruidos, y desde esa perspectiva [...], observa a las monjas que están jugando y que, al ser vistas desde dicho ángulo, se muestran con distancia y poco cercanas. Sentimientos remarcados por el melancólico rostro de Carole al no poder acceder a esa realidad de «vida pura y sin hombres». El espectador es solo un mero observador, y al igual que Carole, queda relegado a estar en ese estado intermedio – cuya forma figurada en escena sería el apartamento– entre la pureza del convento vecino y la repulsión masculina que acecha el «no-hogar».” (Padilla, 2017: 150).

demostrar durante la guerra y que su hermano mayor le recriminaba. Él mismo lo manifiesta en un diálogo posterior con su amiga Dorotea: “Debí quedarme y luchar con ellos”.

La impotencia en el caso de Carole y la cobardía en el caso de Wlad son representadas por el mismo operador escenográfico: una ventana por la que el individuo mira lo que quisiera, pero no puede psicológicamente alcanzar. El sentimiento de cobardía, en el caso del protagonista de *El Pianista*, que parece confluir en este elemento escenográfico, es subrayado cuando por la misma ventana Wlad trata de suicidarse, sin éxito en su cometido.

En el *ghetto* de Varsovia: poética de lo claustrofóbico

En las imágenes de *El pianista* también parece sugerirse una especie de original *estilema* fundamentado en re-encuadres, oscuras iluminaciones y otras transformaciones arquitectónicas de gran interés y cierta semiología y que podríamos denominar *poética de lo claustrofóbico*. En el caso de *El pianista*, esta sensación claustrofóbica se desarrolla mediante la vinculación a un escenario cerrado y claustrofóbico, como es el caso de las barreras físicas tales como muros y prohibiciones callejeras de los nazis. Todos estos encierros, del mismo modo que los ya citados *No-Hogares*, parecen estar vinculados al desequilibrio personal del protagonista de la historia o de la sociedad judía ante el régimen fascista de Hitler. Estos enclaustramientos visuales parecen seguir una especie de evolución desde las formas más sencillas, como prohibiciones físicas en pequeños lugares, hasta oclusiones más amplias como las del propio clima o incluso el mismo cielo.

Conviene señalar que estos elementos visuales han podido emplearse en otras películas sobre la Segunda Guerra Mundial, pero lo que aquí destacamos es la diacronía que siguen en esta película, concretándose de menor a mayor grado de aislamiento. Esta evolución es lo que hace particular el empleo de estas formas visuales archiconocidas (la estrella de David en el brazo, los muros y barreras, etc...), usadas en un importante volumen de adaptaciones fílmicas y literarias sobre la IIGM.

En la secuencia en la que Wlad y Dorota pasean juntos, se ven impedidos para acceder a un local, como indica un cartel de “Prohibida la entrada a los judíos” (Fig 6). En la misma secuencia, el diálogo de Wlad evoca otros

espacios cerrados y prohibidos, como el parque o incluso los propios bancos, y, si bien no vemos la imagen, la propia alusión ya sugiere esa poética que denominamos de lo *claustrofóbico*.

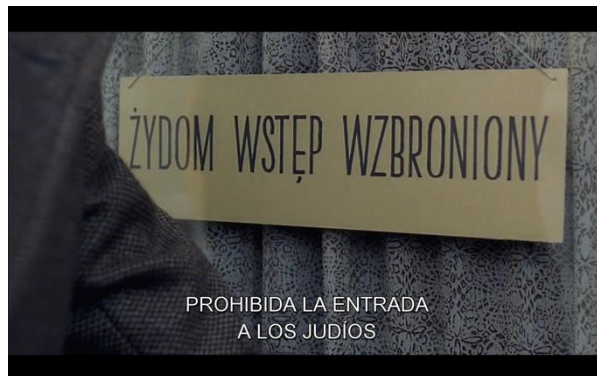


Fig.6: Fase 1 de claustrofobia. Cartel de prohibición

El siguiente factor visual a subrayar sería el vestuario, pues justo a continuación de esa secuencia, se da la orden de llevar la famosa “estrella de David” de cinco puntas en el brazo para distinguir a los judíos del resto de alemanes, logrando un nuevo nivel de aislamiento, esta vez entre las propias personas que cohabitan en la ciudad de Varsovia. Tras la secuencia en que conocemos la orden de llevar el parche con la estrella, vemos al padre de Wlad siendo aislado por unos soldados alemanes de la propia acera, viéndose obligado a utilizar la calzada. Así, el film muestra otro modo de enclaustramiento, ya que se “modifica” sensiblemente el uso urbanístico de Varsovia, o al menos para los judíos que deben circular por el medio de la carretera (Fig.7).



Fig.7: Fase 2 de claustrofobia visual: Normas de la acera

Otro episodio fundamental tanto para la película como para el periodo histórico en que está contextualizada, es la formación y creación del famoso *Ghetto* de Varsovia, el barrio judío. Durante su mandato, Hitler y la Alemania Nazi en su malsana y xenófoba obsesión antisemita decidieron irrumpir en el plano urbano de Varsovia, creando un sector fortificado, recluyendo en él a todos los judíos. En el film de Polanski, las diferentes fortificaciones se muestran de modo que la película “va cerrándose sobre sí misma, el tiempo es una ilusión, por ser inexistente, y el director condensa los mejores minutos del film en estos momentos” (Moldes, 2004: 420).

El primer retrato u esbozo de esta *poética de lo claustrofóbico* se sugiere en la imagen del plano de la calle judía en el periódico, calle donde quedarán recluidos en una escena del film. La zona judía se ve subrayada visualmente por esa delineación negrita en dos segmentos, que la aísla del resto del plano del periódico. Esta muestra visual (Fig.8) del proceso de enclaustramiento se acentúa gracias al diálogo en la misma escena acerca de la imposibilidad de introducir a todos los judíos en el entorno, al tratarse de más de 400.000 personas.



Fig.8: Fase 3 de claustrofobia visual. Plano del Ghetto

Sin embargo, este nuevo acorralamiento ya se avanzaba desde algunas imágenes precedentes en la anterior vivienda de la familia Spizman que, como señalábamos, evolucionará hasta convertirse en un *No-Hogar*. Nos referimos a la decoración de las paredes: en la primera secuencia, apreciamos una rica decoración a base de tapices lujosos. Después, en la siguiente secuencia, cuando la casa comienza a perder esa “identidad” hogareña, apreciamos una decoración a base de líneas verticales y perpendiculares que sugieren la

visualización de los barrotes de una jaula (Fig.9). Curiosamente esta operación escenográfica se da en el momento en que reciben la noticia sobre la colocación del emblema de la “estrella de David”. Esta lectura escenográfica ya se apreciaba también en *Repulsión*, en un momento en el que la protagonista, Carole (Catherine Deneuve), queda recluida en el apartamento presa de sus propios desequilibrios psicológicos (Fig.10) y el fondo que rodea su rostro son unas líneas verticales de decoración, similares a las de esta escena. En el mismo film, cuando el personaje de Colin (John Fraser) se presentaba visualmente encuadrado entre los barrotes de la ventana de un bar, se pronosticaba su futura muerte.



Fig.9: Detalle de la decoración de las paredes en *El Pianista*



Fig.10: Detalle de la decoración de las paredes en *Repulsión*

La proposición visual de los barrotes de cárcel, coincide curiosamente con la secuencia de la “estrella de David” antes mencionada. Finalmente, justo cuando llegan a su nuevo *No-Hogar*, aparece en frente de la ventana la

construcción de un muro que cierra por completo sus calles de las del resto (Fig. 12). He aquí cómo el *dispositivo escenográfico-psicológico* nos ha “guiado” por la evolución y creación del *Ghetto* de Varsovia, donde acontecerán gran parte de las secuencias que componen *El pianista*. No nos referimos exactamente a una construcción propiamente dicha –aunque sí vemos cómo colocan los cimientos- sino a una construcción mediante el juego de elementos escenográfico del film.



Fig. 11 Fase 4 de claustrofobia visual: la construcción del muro

Con respecto al muro que rodea el propio *Ghetto* de Varsovia, este actúa como un elemento mediador donde convergen muchas de las desesperanzas de los propios judíos. Así, en un momento dado vemos cómo caen víveres y provisiones por un lado de él, sin embargo, en el mismo instante uno de los portadores de los víveres, un niño, muere tratando de atravesar el muro para pasar a su entorno. El carácter cruel de su muerte exalta esta interpretación desesperanzadora del muro, donde lo difícil no resulta tanto salir de él sino sobrevivir fuera de la zona. Esta misma frase, curiosamente, la escucharemos luego en boca del personaje de Majorek en forma de consejo para el músico protagonista.

Otro elemento que actúa igual es el puente que une los dos tramos del *Ghetto*. Concretamente es en este conjunto de momentos cuando el espectador percibe la crueldad de los nazis aprovechando para ejercer drástica y burlonamente su poder sobre los judíos. Otro momento donde podríamos hablar también de lecturas visuales sobre enclaustramientos es el grupo de secuencias en que Wladek y otros trabajadores forzados se ven obligados a

construir un enorme fuerte encima de los escombros de lo que quedó del *Ghetto* tras el traslado de la mayor parte de las familias hacia campos de concentración o cámaras de gas. Pero no solo por la superposición de esta estructura en entre los escombros, sino por la imagen del plano en contrapicado donde vemos cómo el cielo comienza a “bloquearse” por los aviones de guerra alemanes (Fig.13), dejando así no solo el marco urbano de Varsovia flanqueado y manipulado, sino el cielo también, haciendo cómplice al receptor de la magnitud de la prisión en que se haya ubicado.



Fig.12: Fase 5 de claustrofobia visual. El cielo flanqueado por los aviones.

Conclusión

A tenor de lo expuesto hasta ahora, el *dispositivo escenográfico-psicológico* se presenta como una de las líneas visuales que encadena gran parte del cine de Roman Polanski. Las operaciones que teóricamente realiza este dispositivo a través de los respectivos operadores escenográficos, las individualizamos del siguiente modo.

Por un lado, existen operadores escenográficos directamente asociados con la música, profesión del protagonista que da título al film. Normalmente, cuando se da este juego, los operadores escenográficos en el film actúan de dos formas. Una más evocadora, ya que recuerdan a un momento mejor antes y al principio de la guerra en que el protagonista era feliz con su profesión; este es el motivo de que varios instrumentos aparezcan siempre que el protagonista consigue refugiarse de la guerra en un apartamento, subrayando esa sensación de salvación, de estar “seguro en la música”. Otra forma más reparadora se encuentra en el momento final donde, gracias a su maestría a

las teclas, un soldado nazi decide apiadarse de la situación del protagonista, subsistiéndole en los últimos días de la guerra.

Otro de los juegos que realiza el programa *escenográfico-psicológico* es el de los malos augurios, entre los que citábamos el ejemplo de la estatua del cristo o el empleo de los trenes que ahora, en vez de sinónimos de energía o vida, se ven como sinónimos de silencio o muerte, ya que son los que llevan a las familias judías a su posible exterminio.

Finalmente, otro posible juego visual del *dispositivo escenográfico-psicológico* es el de la *poética de lo claustrofóbico*, que es como denominábamos al proceso mediante el cual la propia imagen resalta el carácter cada vez más cerrado de los espacios, confiriendo terror a la secuencia. En el caso concreto de *El pianista*, hemos podido apreciar incluso una evolución de esos operadores escenográficos: desde los más sencillos como los carteles de “Prohibida la entrada a judíos en este local” hasta el propio cielo, cuya visión en la imagen cinematográfica queda “bloqueada” por los grupos de aviones de guerra alemanes. Centrándonos en ese último juego evolutivo-escénico, vemos que la escenografía y el tratamiento de las atmósferas, son un personaje más dentro del cine de Roman Polanski, correspondiéndose así con la cita de André Bazin que abría este escrito.

Bibliografía

Augé, Marc. 1992. *Los No-Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Avron, Dominique. 1990. *Los colosos del cine: Roman Polanski*. Barcelona: Cinema Club Collection.

Bazin, André. 1990. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.

Feeney, F.X. & Duncan, Paul (eds.) 2006. *Roman Polanski*. Madrid: Taschen

King, Stephen. 1981. *Danza Maldita*. Madrid: Valdemar Intempestivas

Moldes, Diego. 2004. *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC

Padilla Díaz, Alberto Román. 2017. La poética claustrofóbica de los No-hogares en “Repulsión”. *Fonseca, Journal of Communication*, Universidad de Salamanca. <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc201714147166/17213>

[Consulta: 25 de Septiembre de 2017]

Polanski, Roman. 1985. *Roman por Polanski*. Barcelona: Grijalbo.

Poyato, Pedro. 2001. "El tren: Escenografía y Metáfora en "Deseos humanos" de Lang". *Trama y fondo, Revista de cultura* Nº10 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248388> [Consulta: 25 de Septiembre de 2017)

Sánchez Barba, Francesc. 2005. *La II GM y el cine (1979-2004)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Vila, Santiago. 1997. *La Escenografía: Cine y Arquitectura*. Madrid: Catedra.

VV.AA. 2011. *Cine de los 2000*. Madrid: Taschen