



Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research

ISSN: 1695-6494

papeles@identidadcolectiva.es

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Acevedo Nieto, Javier
Ida: viaje de vuelta a la identidad polaca
Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research, núm. 1, 2019, pp. 1-8
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76566924014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

PAPEL CRÍTICO 59

Javier Acevedo Nieto
Universidad de Salamanca (España)

Ida: viaje de vuelta a la identidad polaca

Género: Ficción, Drama

Dirección: Pawel Pawlikowski

Nacionalidad: Polaca (Coproducción Polonia-Italia-Dinamarca)

Productora: Opus Film / Phoenix Film

Duración: 80 minutos

Año: 2013

LA VUELTA A LA ESCUELA DE CINE POLACO

Ida (2013) ha consolidado al director Pawel Pawlikowski como uno de los grandes abanderados del cine polaco actual, por su capacidad para tratar temas del pasado con una mirada moderna que pese a ello hunde sus referentes en los grandes exponentes del Nuevo Cine Polaco. Entre los muchos títulos notables producidos por la Escuela de Cine Polaco, *El sanatorio de la clepsidra* (Wojciech Jerzy Has, 1973) constituye uno de los films que mejor ilustra algunas de las señas de identidad del movimiento, pese a presentar unas credenciales de autor muy distintas a las de otros abanderados del movimiento vanguardista polaco como Wadja, Zulawski o Munk. El film narra el viaje de Joseph a bordo de un tren fantasmagórico para visitar a su padre en un sanatorio en ruinas, el cual se encuentra agonizando. Joseph se adentra en una realidad completamente onírica y decadente. Durante este viaje la narrativa se desdobra en múltiples dimensiones y el tiempo se fragmenta. Has con esta película está siguiendo la «estrategia del solitario» (Mizcka, 1998: 110) separándose de las motivaciones sociales y la conciencia de sus compañeros y dejándose llevar por su vena creativa de autor.

Correspondencia a / Correspondence to: Javier Acevedo Nieto. Universidad de Salamanca. Paseo de la Estación, 51-2.º C, 37004 Salamanca. – acevedo@usal.es – <https://orcid.org/0000-0001-9359-7296>.

ISSN 1695-6494 / © 2019 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Al igual que en su otra película, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1965), o quizá en la única obra polaca con algún paralelismo, *On the silver globe* (Andrzej Zulawski, 1988), Has enmascara la realidad con un complejo entramado de símbolos y una estética surrealista. *Ida* (2013) parece romper con el surrealismo y el onirismo de los vanguardistas polacos para regresar a tratamientos audiovisuales que sigan reflejando esa misma estrategia del solitario. No obstante, entre el film de Pawlikowski y el de Has existen algunas concomitancias. El uso de planos pocos comunes, los encuadres deformados o la influencia del entorno en los personajes son algunos *leitmotifs* presentes en ambos films. También la presencia de un antihéroe cuyo conflicto interno en un principio es inexistente. Joseph tan solo viene a visitar a su padre, Ida tan solo quiere conocer a su tía. Su viaje se produce hacia el interior. Mientras que el viaje de Joseph es introspectivo, adentrándose en su propia maraña de recuerdos y sueños, el de Ida es extrovertido, hacia fuera, desplazándose espacialmente para encontrar las respuestas que le permitan ahondar en su identidad.

LA IDENTIDAD AUDIOVISUAL DE IDA

Si se analiza el primer plano de una de las primeras secuencias de la película pueden atisbarse algunos de los *leitmotifs* visuales adoptados por Pawlikowski en *Ida*. Se aprecia al personaje de Wanda aproximándose hacia la cámara y justo detrás le sigue Ida. El fondo permanece difuminado, focalizando la atención visual en el personaje de Wanda. De este modo, se enfatiza en la idea de que Wanda es la protagonista activa en ese momento, e Ida aparece difuminada en el fondo. El primer plano de perfil recoge la expresión de Wanda forcejeando con la puerta, y la angulación neutra deja un aire considerable sobre sus cabezas. Esta es una de las claves visuales del film, el aire vertical e incluso horizontal. Los personajes no llenan por completo el encuadre, siempre hay una carencia de espacio a su alrededor que contribuye a retratar psicológicamente la ausencia (ver imagen 1).

La siguiente escena reafirma algunos de estos propósitos visuales. Ida se encuentra paseando en la calle exterior de la calle esperando a que llegue Wanda. Nuevamente destaca la cantidad de aire que existe por encima del personaje. El plano general presenta una angulación un tanto aberrante pese a ser horizontal, ya que el punto de referencia visual se sitúa en los edificios más que en los personajes (ver imagen 2). La composición vuelve a caracterizarse por un marcado estatismo. El fondo no se encuentra difuminado pese a que los dos personajes entablan una conversación. En este sentido, Pawlikowski quiere enfatizar la relación del personaje con su entorno. La ausencia de movimientos de cámara debe complementarse con alguna clase de movilidad en la composición. Ida se desplaza nerviosa, mientras que el fondo permanece casi inalterado. Las nubes apenas se desplazan, un vecino entra al fondo en una casa. Al igual que en la escena anterior el movimiento del personaje y el aire a su alrededor son los detonantes psicológicos de la acción. El lenguaje audiovisual se construye de tal modo que la ausencia dice más que la presencia, la ausencia de movimientos de cámara y el fondo sustituye a los movimientos de cámara y las angulaciones expresivas tales como la vista de pájaro o el punto de vista subjetivo. Wanda fuma un cigarrillo, el fondo vuelve a difuminarse, el aire y el difuminado aíslan la figura humana, resaltando a través de primeros planos intimistas el gesto dramático de los personajes.



Imagen 1

Fotograma de Wanda, aire superior



Imagen 2

Fotograma de Ida, exterior, aire superior

La siguiente escena comienza con otro plano de Wanda fumando, cabizbaja. No hay movimiento de cámara, la angulación es neutra. Un plano general como el anterior de los edificios. La composición es aséptica, *Ida* no se caracteriza por el barroquismo visual de otros directores polacos como Haas o Polanski. La angulación presenta un cierto escorzo vertical. La regla de los tercios, que hasta ahora no se ha respetado, sigue ausente. El encuadre corta a los personajes de manera poco ortodoxa, sin respetar las líneas del cuerpo —hombros, cintura—, y el punto de fuga no converge, sino que el centro de la composición se pierde en la pared acristalada. La relación entre el fondo y los personajes adquiere nuevamente una significación expresiva vital. Las líneas trazadas por los elementos arquitectónicos —paredes, ventanas— invaden la figura humana como en el caso de *Wanda*. Líneas perpendiculares y rectas dominan el encuadre; los cables, las puertas y las lámparas sobre los personajes les encierran y aíslan visualmente, relegándolos zonas de atención visual que no respetan los tercios (ver imagen 3).



Imagen 3

Fotograma de hospital, zonas sin atención visual

La escena en la habitación del hospital continúa con el mismo discurso cinematográfico. Se trata de un diálogo entre tres personajes. La norma cinematográfica dictaría que debe existir un plano y un contraplano en un diálogo, con algún plano medio de escorzo o un plano de espalda que revele la posición de los personajes y muestre que se encuentre próximos. *Ida* vuelve a romper estos códigos visuales, ya que cuando Wanda pregunta al presunto asesino de sus padres —se muestra a este personaje a través de un plano picado de perfil, algo esco-

rado y mal encuadrado—, si bien se nos muestra ese contraplano, el siguiente contraplano no muestra a Wanda, sino un plano medio con un inmenso aire superior. Precisamente ese plano donde aparecen Ida y Wanda añade información adicional sobre la trascendencia psicológica de la escena. Además de volver a enfatizar la ausencia a través del aire, la iluminación proviene de una fuente superior, de las ventanas (ver imagen 4), y baña la estancia confiriendo al rostro de los personajes de una pátina de luces y sombras expresionistas, realzando la fuerza dramática del instante.



Imagen 4

Fotograma de Wanda e Ida, aire marcado por la ventana

Hasta ahora los personajes se distribuían a lo largo del encuadre con una cierta distancia entre sí en distintos tercios de la imagen. Esa rigidez compositiva era casi teatral, y ahora por primera Ida y Wanda están casi tocándose. Las dos han llegado juntas hasta ese momento. Particularmente relevante es también la postura de Ida, erguida, y la de Wanda, escorada. El arco de transformación de Ida está completándose, y está pasando de ser una protagonista pasiva e introspectiva a una activa. Wanda comienza a derrumbarse, e Ida toma protagonismo e iniciativa por primera vez, ejerciendo mayor jerarquía visual a través de su gesto.

PERSONAJES E INVOLUCIONES

Por otra parte, Pawlikowski ofrece un interesante estudio de personajes a través de la confrontación entre Ida y Wanda, que paulatinamente experimentan una inversión en sus roles dramáticos. Ida es un personaje pasivo, dominado por un conflicto interior que lejos de pre-

capitar los acontecimientos de la trama, se ve abocados a ellos por un personaje activo como es Wanda. Experimenta una crisis de fe desde el momento en el que abandona el monasterio y se ve obligada a confrontar sus creencias con la realidad que le rodea. El alcohol, el jazz y la fiesta desafían sus planteamientos vitales. Asimismo, las noticias sobre el destino de sus padres trastocan su propia identidad. De ser una novicia entregada a Cristo y a su fe, pasa a ser una mujer que debe tomar la decisión de confrontar a los asesinos de su propia familia. El conflicto interior radica en cómo conciliar dos realidades tan antagónicas entre sí. Entre medias, surgen las necesidades del mundo carnal espoleadas por Wanda y el joven músico.

Finalmente, Ida toma la decisión de volver al convento tras reafirmarse en su visión del mundo exterior (Vredenburg, 2016: 72). Pese a ello, es interesante observar cómo funciona esta inversión de roles entre Ida y Wanda. Al principio la última cuida de la primera, pero a medida que se descubre la verdad y se desvela la localización de los cadáveres, Ida toma conciencia de sí misma y se encarga de Wanda, que pese a haber dirigido toda su vida una cruzada contra los culpables de la masacre, ve cómo no puede traer de vuelta a su hermana. Finalmente, Ida, tras haber experimentado la vida «real», tras acostarse con el joven músico y bailar, decide volver al convento. No hay nada para ella, tan solo ir de gira en gira con el músico, viajando por una realidad que ejecutó a sus padres y donde el alcohol y el jazz intentan adormecer la memoria colectiva (Leeds, 2015: 121). La protagonista en su periplo no se topa con tumbas o monumentos que honren a los fallecidos. Los cuerpos de sus padres yacen en una fosa sin identificar, y la realidad que empieza a conocer está marcada por la ambigüedad. Decide volver al convento, su arco de transformación se ha completado. La única forma de recordar lo sucedido y honrar su memoria es entregándose a una realidad más grande que el mundo gris que la rodea. Pasea por el camino de tierra y la cámara se agita por primera vez en toda la película. Algo ha cambiado dentro de Ida, existe un movimiento interior. Su madurez ha reafirmado su fe en un credo al que antes solo acudía por necesidad de aferrarse algo, ahora verdaderamente decide creer.

Por otro lado, Ida plantea la cuestión de la vivencia religiosa desde un punto de vista íntimo. La protagonista, una novicia a punto de ordenarse monja, experimenta una crisis de fe al confrontar su identidad previa, sustentada únicamente en una visión de la realidad constreñida a los muros del convento, con su nueva identidad, la judía, y observar cómo su familia fue asesinada sin justificación alguna. Esta es la primera dimensión religiosa presente en el film. La personalidad de Ida no puede desligarse de su experiencia religiosa, y esta crisis modifica su forma de ser hasta el punto de plantearse el sentido de tomar el hábito. El crecimiento de Ida como persona viene dado de su experiencia vital. Para poder reafirmarse en su fe, previamente debe experimentar los placeres y vicisitudes del mundo ordinario, como indica su tía Wanda. Solo confrontando el mundo religioso y el mundo real Ida es capaz de tomar una decisión y volver al convento.

Wanda, por el contrario, rechaza frontalmente el plano religioso y como antigua fiscal comunista intenta apartar a su sobrina de ese camino. Dos ideologías antagónicas entran en conflicto. Wolff (1969: 115), en su artículo «For a Sociology of Evil» habla de la parálisis de la suspensión. Eventos como el Holocausto o la II Guerra Mundial provocan que el individuo se vea entre dos mundos, en el medio de un puente. Entre un mundo dominado por las creencias religiosas y la moderación, un mundo en el que ya no puede creer dados los acontecimientos, y una realidad que no puede soportar, sin creencias religiosas y donde el trauma del pasado se manifiesta tácitamente. Ida decide aferrarse a ese primer mundo tras no ser capaz de adaptarse al segundo. Wanda no puede pasar ese puente, y se queda suspendida entre un

mundo en el que no cree y uno que ya no puede aguantar. La religión se convierte en una especie de subterfugio, de válvula de escape. La estricta vida monástica descrita en la película contrasta con la realidad comunista de la Polonia de los años 60. Durante la II Guerra Mundial Polonia perdió cerca de una quinta parte de su población, incluyendo a millones de judíos. Ese episodio traumático de la memoria de una nación se inserta en la memoria cultural descrita por Aleida Assman, quien retoma la idea de memoria colectiva descrita por Halbwachs. Halbwachs trató de dilucidar cómo recuerda una sociedad, cómo comparte memorias, las almacena y cómo se distribuyen hasta formar una memoria común integrada a partir de las impresiones de individuos. Assman habla de memoria cultural, de toda una sociedad, y de figuras de memoria, episodios concretos en la memoria colectiva que marcan su manera de recordar (Assman, 1995). Ida aborda un episodio concreto de la historia polaca, conformado por la invasión nazi, pero lejos de recrear este episodio o vivificarlo en imágenes, tan solo muestra las sombras de estas figuras de memoria, una determinada estética de una memoria colectiva sumida en la amnesia de dos protagonistas para las que recordar es un acto de dolor.

Wanda es una jueza de origen judío, y su aproximación a la figura de la memoria del Holocausto radica en su exacerbado odio hacia el pasado polaco y la religión. Se refiere a Ida como una «mona judía» pero su actitud es inánime y derrotista. El Progromo de Kielce de 1946 marcó el exilio de miles de judíos ante el autoritarismo soviético, que nunca devolvería las posesiones territoriales a los judíos polacos. Wanda conoce ese pasado y su venganza personal la lleva a transitar por un pasado doloroso. Ida tampoco hace mención a ese pasado y se refugia en la vida monástica.

La rutina mecánica de la comida y los rezos se contraponen ante el caos de los bares, el alcohol y la música jazz. Ida ve en Cristo una figura que moldear. Al principio de la película revisa la talla y la limpia. Posteriormente observa en silencio esa misma talla situada en el exterior del convento. Wanda se entrega al alcohol y a los hombres. La religión está en permanente conflicto con la realidad. Los padres de Ida murieron por ser judíos, y los vecinos polacos parecen considerar que eran buenas personas pese a ser judíos. Nuevamente la religión como una experiencia conflictiva pero íntima, en conflicto con el existencialismo imperante en la Polonia comunista. El film transcurre durante 1961, época donde Polonia experimentó un proceso de estancamiento económico, y momento también en el que sectores estudiantiles empezaban a conectar con las ideas de apertura que derivarían en la Primavera de Praga siete años después, cuyo impacto en Polonia fue reprimido (Davies, 2005). El film preconiza este aperturismo a través de la modernidad y la occidentalización traída por la música jazz. Asimismo, el personaje de Ida desiste de cuestionar su identidad como judía, y tampoco sucumbe a esa idea de modernidad y aperturismo. Es reflejo del sentir de una nación profundamente católica, cuyos obispos firmarían en 1965 una Carta de Reconciliación con los obispos alemanes, tratando de olvidar el pasado, o al menos enterrarlo (Davies, 2005). De este modo, la memoria colectiva en Ida sufre de una amnesia voluntaria. Wanda trata de rebelarse contra el pasado solo para descubrir que nada ha cambiado. Ida intenta reconciliarse con ese pasado solo para descubrir que el refugio de la fe constituye una mejor alternativa al trauma del recuerdo.

En definitiva, Pawlikowski consigue con Ida construir un relato de ricos matices formales donde la espiritualidad y la crisis identitaria cartografían el espectro del pasado polaco. La crisis de Ida y el hastío de Wanda se plasman por medio de una vindicación de la atmósfera de un tiempo transido por un pasado que nunca se concreta. Al igual que Munk en *Pasazerka*, juega con la perspectiva del narrador e introduce detalles expresionistas abandonando cualquier resto del realismo socialista (Castelló, 2010: 5). Pawlikowski, como Munk, se caracterizan

por mirar al pasado con ojos nuevos, abandonando cualquier rastro de manipulación o sensacionalismo propagandístico para alentar la memoria polaca (Toeplitz, 1968: 7). El director polaco tiene muy claros sus referentes y se atreve a ir a lugares que sus predecesores plasmaron en relatos distópicos, mientras que Pawlikowski apunta con su mirada aséptica y milimétrica a un momento de cambios inciertos reconstruyendo la imagen del trauma y el recuerdo. Su último largometraje, *Cold War*, ha sido galardonado con el Premio a Mejor Director en el Festival de Cannes. Un relato donde Pawlikowski parece regresar al blanco y negro de Cartier-Bresson y Brassai para narrar una historia de amor acompañada por el jazz y los ritmos de cambio. Mientras tanto, *Ida* constituye una muestra del estilo del director polaco en su búsqueda de narrativas que aspiran a edificar una manera muy personal de reconstruir el pasado.

Javier Acevedo Nieto

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assman, J., y Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125-133.
- Davies, N. (2005). *God's Playground: A History of Poland, Volume I*. Oxford: Oxford University Press.
- González Castelló, J. (2010). El cine del Realismo Socialista. *FilmHistoria*, 20(1).
- Leeds, J. (2015). Film Review: *Ida*. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 9(1), 121-124.
- Miczka, T. (1998). El cine bajo presión política: Polonia, 1945-1989. *Comunicación y Sociedad*, 11(2), 105-121.
- Toeplitz, J. (1968). Cinema in Eastern Europe. *Cinema Journal*, 8(11), 2-11.
- Vredenburg, S. (2016). Finding God in Pawlikowski's *Ida*. *Religions*, 7(6).
- Wolff, K. (1969). For a Sociology of Evil. *Journal of Social Issues*, 25(1), 111-126.

Filmografía

- Jerzy Has, W. (Dir.). (1973). *Sanatorium pod Klepsydra* (El sanatorio de la clepsidra) [película]. Polonia: Zespół Filmowy «Silesia».
- Lanzmann, C. (Dir.). (1985). *Shoah* [película]. Francia: The Criterion Collection.
- Lesiewicz, W. (Prod.), y Munk, A. (Dir.). (1963). *Pasazerka* (La pasajera) [película]. Polonia: Second Run.
- Resnais, A. (Dir.). (1956). *Nuit et brouillard* (Noche y niebla) [cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films.
- Zulawski, A. (Dir.). (1988). *Na srebrnym globie* (On the silver globe) [película]. Polonia: Zespół Filmowy «Kadr».