

18
24.

005304



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACÁTLAN"

LA COMPLEJIDAD DEL TU Y EL YO PARA
EL NOSOTROS: KIESLOWSKI.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LIC. EN PERIODISMO Y COMUNICACION
C O L E C T I V A
P R E S E N T A :**
MARIA GUADALUPE GONZALEZ FRANCO

DIRIGIDA POR EL PROFESOR: OCTAVIO MORENO OCHOA.

GENERACION: 1990 - 1994.



OCTUBRE DEL 97.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



LA COMPLEJIDAD DEL TÚ Y EL YO PARA EL NOSOTROS:
KIESLOWSKI.

Para:

*Cecilia Valeria por esa mirada
inocente que expresa una fe
ciega en el futuro y,*

A y por:

*Enrique C. Arellano con
amor...mucho más que amor:
porque con ese haz de luz
desafía las imposibilidades
del presente, pasado y
futuro de este mundo absurdo*

AGRADECIMIENTOS

En el espacio en "off"; en esa línea que une direcciones opuestas; en el cuadrado que acentúa el mundo que no puede limitar, y en el círculo que oculta su evidente forma lineal les agradezco a todas aquellas personas que con más...mucho más que amor me apoyaron en la realización de este trabajo:

**Ángel Bolaños, *Lety Ríos, *Lulú Ocampo, *Arturo Vichis, *Claudia Peña, *Ericka Vargas, *Rafael, *Isabel Mercado, *Verónica Pérez, *Sonia, *Alfredo y *Manuel Méndez.*

**Nota muy importante: Mil gracias por su comprensión.*

A mis papás por su inmenso amor, por su incondicionalidad y por esa valentía ante la vida.

A a mis adorados hermanos: Luz, Lety, Alex, Graciela y Daniel por su compañía en este sueño cinematográfico.

A mi tío Gerardo Franco por haberme enseñado los maravillosos destellos del saber.

LA COMPLEJIDAD DEL TÚ Y EL YO PARA EL NOSOTROS: KIESLOWSKI

INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO 1. UN ACERCAMIENTO A SU ENTORNO

- 1.1 Situación sociopolítica de Polonia después de la Segunda Guerra Mundial 2
- 1.2 El cine polaco de la posguerra 11
- 1.3 El documental en la Polonia de la posguerra 18
- 1.4 El cine para la televisión en Polonia 24

CAPÍTULO 2. BÚSQUEDAS Y ENCUENTROS CINEMATOGRAFICOS

- 2.1 Formación cinematográfica 30
- 2.2 Influencia del documental 37
- 2.3 Preocupaciones humanistas del realizador 42
- 2.4 Estilo y matices de su filmografía 47

CAPÍTULO 3. DEL "FADE-IN" AL "FADE-OUT" EN LA VIDA DE KIESLOWSKI

- 3.1 Sentido existencial 55
- 3.2 Más que un simple observador: del documental a la ficción 60
- 3.3 El decálogo: diez frases imperativas 65
- 3.4 La doble vida de Verónica: en busca del alma gemela 72
- 3.5 La Trilogía: un testamento cinematográfico 78

CAPÍTULO 4. ESCENARIOS DEL AMOR BAJO LA ÓPTICA DE KIESLOWSKI

- 4.1 La imposibilidad del Yo sin ti (Azul) 85
- 4.2 Tú y Yo más iguales que los demás (Blanco) 91
- 4.3 El fatalismo entre Nosotros (Rojo) 97
- 4.4 Un enlace de las contradicciones cotidianas 104

CONCLUSIONES 111

ANEXO 116

BIBLIOGRAFÍA 139

HEMEROGRAFÍA 141

INTRODUCCIÓN.

Disfrutar del cine, de esas imágenes en movimiento; sin duda alguna es una de las cosas más maravillosas de la vida, entendido este acto como: excepcional, sorprendente y milagroso.

¿Será que la vida es como una película en nuestra memoria, y que a cada momento le agregamos una secuencia más, la reeditamos y cuando miramos al pasado es comparable a una superproducción? Pues quizá. Pero lo cierto es esa fascinación que surge al sentirnos acompañados e identificados con un personaje, con una frase o con las circunstancias presentadas en el filme; eso que uno quería decir porque lo sentía y alguien por ahí logra expresarlo; entonces en ese instante se establece una relación que nos asombra, apasiona, sacude y arrebatata.

Este efecto es producido cuando se ven las películas del director Krzysztof Kieslowski; porque al retratar el inframundo de esta sociedad caemos en la cuenta de la existencia de una fuerza misteriosa llamada azar, que invade nuestras vidas, y que en forma extraordinaria fue captada por el cineasta.

El objetivo de la investigación fue identificar y analizar los elementos cinematográficos que permiten comprender la obra del realizador Krzysztof Kieslowski, expresados en la Trilogía Azul (1993) , Blanco (1993) y Rojo (1994).

Así el director representó a los conceptos libertad, igualdad y fraternidad para plantear un valor universal a través de estas tres últimas obras filmicas.

El por qué de este trabajo se centra en la cinta de Azu! . En ella se refleja la sensibilidad exacta en relación a la percepción de las mujeres; sentimientos transmitidos a través de la pantalla, en donde la integración de la música despierta los sentidos y deja huella por su visión humanista. Las cintas subsecuentes seguían la misma línea en cuanto expresaba el interior de cada persona, con esos acercamientos de cámara a los rostros se podía apreciar más allá de las imágenes frías a la que por costumbre se retratan.

Kieslowski presenta personajes, cuyas almas laceradas continúan buscando el amor, se compadecen de los otros y después de describir un mundo desolado logran unirse y compartir estos sentimientos.

Pero después de observar sus obras sabemos que el azar sólo fue el pretexto para indicarnos o señalarlos las interrelaciones complejas del amor.

Sus filmes expresan cada vez problemas más complejos, llenos de imposibilidades; estructuras narrativas inexploradas y técnicas precisas.

Hacer cine a cien años de la existencia de éste medio, resulta difícil porque las condiciones artísticas y económicas no son las óptimas. El cine de Hollywood es característico por su objetivo comercial, pero en Europa se intentan hacer cintas bajo la óptica artística y cultural en donde se transmitan ideas.

Por ello la importancia de revalorar a un director que ante todo buscó formas estéticas en sus obras cinematográficas, planteando problemas esenciales del ser humano, como la búsqueda de la libertad, igualdad, fraternidad y el amor.

Son pocos los estudios que se han llevado a cabo en relación a sus obras: comentarios, críticas, reseñas o pequeños ensayos es lo que existe con respecto al trabajo del cineasta. Ante este vacío de información se da la necesidad de establecer parámetros y conceptos que contribuyan a la apreciación y acercamiento de sus filmes.

Cabe mencionar que no todas sus obras fueron vistas para el desarrollo de este trabajo, ya que por ser un cineasta censurado, muchas de sus cintas, ni siquiera en Polonia han sido proyectadas, mucho menos se consiguen en un país como México, en donde el quehacer fílmico está puesto en un tercer o cuarto término.

Uno de los obstáculos para dicha investigación fue la falta de material viodeográfico, hemerográfico y bibliográfico; a pesar de los archivos que existen en la Cineteca Nacional, la Filmoteca y bibliotecas relacionadas con el cine, los datos fueron efímeros y erróneos; ninguno de estos centros tiene la filmografía completa de este director. Los textos que ahí existen son reseñas, sinopsis y algunas críticas, todo ello reiterativo y sin aportaciones importantes.

En el capítulo 1 se presenta el entorno, bajo el cual vivió Kieslowski; la situación política de Polonia después de la segunda Guerra Mundial fue determinante para el sentir de los polacos, sobre todo para un verdadero artista que debe estar abierto a todo lo que le rodea. El cine de este país posee características muy particulares porque con técnicas cinematográficas sólidas conforman productos de calidad, sin embargo casi todos permanecen atrapados en ese abismo de la guerra. Polonia durante muchos años es dominada por el sistema soviético, de ahí su preocupación básica por el intentar a toda costa captar la realidad. Por las condiciones financieras de la industria cinematográfica, la televisión cobra importancia y se convierte casi en una regla, que los cineastas polacos pasen por las vertientes del documental y la televisión; de alguna forma estos elementos fueron los integrantes de la visión de Kieslowski.

En el capítulo 2 titulado: Búsquedas y Encuentros cinematográficos están los porqués de las cintas de este director; su formación cinematográfica tanto en el nivel académico, como en el personal, explican aquellas obsesiones proyectadas en audio-imagen; las preocupaciones humanistas dan las causas y consecuencias de su consolidación durante la última década de su existencia. Las características de su cine

son observadas e integradas a ese estilo para captar el alma; colores, formas, estructuras dramáticas, música, personajes y técnica.

En el capítulo 3 se aborda el desarrollo de su vida personal y laboral. De su vida personales sabe muy poco, porque era un hombre discreto en todos los sentidos, pero aquí se recopilaron todos los datos posibles en relación a su desarrollo vital.

Su trabajo comienza en Polonia en los sesentas con una fuerte crítica hacia el sistema comunista, por lo que se ve limitado por la censura, y para la década de los setentas sus documentales se exhiben en forma clandestina para un grupo selecto de intelectuales. Cuando se da el golpe de estado, la Ley Marcial, las maniobras del general Jaruzelki y la censura como consecuencia, Kieslowski regresa a la televisión y en alguna de sus filmaciones en los juzgados conoce a quien posteriormente se convertiría en su guionista de base, es decir, el abogado Krzysztof Piesiewicz.

Se muestra cómo pasa del documental a la ficción en términos cinematográficos, después se habla del Decálogo que fue un segmento aparte, por ser grabado para televisión y por la unión profesional del guionista Piesiewicz, Preisner y Kieslowski, una trilogía que daría frutos en estos diez capítulos y posteriormente son reconocidos en el mundo por Azul, Blanco y Rojo.

La cinta que marca un ascenso en la concepción del relato cinematográfico es la Doble vida de Verónica (1991), porque es la primer cinta que hace en coproducción con un país extranjero, lo cual le permitió mayores facilidades económicas, sin desviarse de sus objetivos creativos. Así comienza su camino en Francia; la imposibilidad de la libertad, igualdad y fraternidad, son tres relatos que se entrecruzan, no sólo conceptualmente, sino también los protagonistas aparecen brevemente de un episodio a otro; este triple encuentro sobre el amor y las relaciones afectivas a fin de milenio, tiene como base una paradoja de azar llena de posibilidades, en donde cada uno tiene la capacidad de hacer su mejor o peor elección.

Dentro de la trayectoria de Kieslowski y por el entorno que le tocó vivir, plantea una nueva forma de narrar historias a través del cine, transmite ideas concretas de la vida cotidiana como: el alma, la soledad y el amor; con un sentido humanista inigualable, en donde entrecruza personajes y retrata el sentido interno de cada uno. Kieslowski expresa y enlaza los conceptos libertad, igualdad y fraternidad en el nivel interno de los personajes y circunstancias de las cintas Azul, Blanco y Rojo, las cuales son determinadas como unidad y al mismo tiempo historias separadas.

Sus obras son de corte fatalista en una sociedad actual, en donde describe atmósferas cotidianas; pinta un paisaje alentador al cerrar su trayectoria con una escena extraordinaria para este fin de milenio.

Kieslowski es reconocido en el medio cinematográfico por su talento demostrado en El Aficionado, con este trabajo ganó el Gran Premio de Moscú, con lo cual atrajo la atención del mundo filmico del occidente; posteriormente con Sin Final y con El Decálogo extendió su sello personal y el reconocimiento pleno fue con la Trilogía.

Desde luego él ya tenía un estilo, reflejado en sus documentales, con un corte muy especial, ubicados en la Polonia de los sesentas y setentas, donde representaba a una clase social propia, los cuales tenían dos funciones: artística y la política.

En los documentales artísticos añade una trama ficticia, para poder reflejar una realidad sin ser censurado ante las restricciones del comunismo, así logra traspasar esa barrera.

En el capítulo 4, a través de un ensayo, se expresan los escenarios de amor bajo la óptica de Kieslowski, donde están latentes las complejidades del amor de pareja, el amor entre los seres humanos de esta época y el destino que hace de esos encuentros fortuitos verdaderos nudos en el amor. Imposibilidades de la libertad, igualdad y fraternidad que sólo son integradas en el amor, elementos manejados visualmente en un cuadro, al estilo de plano cartesiano.

Además, para su análisis de la estructura dramática, se presentan tres mapas dramáticos en donde visualmente aparecen efectos, personajes, acciones y la interrelación de las cintas; aspectos ubicados en el tiempo de duración de cada cinta. El objetivo es que cada lector pueda hacer comparaciones en relación a las historias.

No se hizo un trabajo de análisis en el cual se estudiara cada toma, escena o secuencia porque la línea y estilo del director, permite que la filmografía como objeto de estudio se vea con la óptica humanista, más que técnica. Con la identificación de los elementos que conformaron su trayectoria se comprende su obra; hubiera sido muy frío si se parte de un análisis visual, sin embargo, no se descarta la idea de que pueda aplicarse.

Kieslowski logró dar una renovación al cine contemporáneo, no sólo por su técnica, estética y estructuras dramáticas de las historias, sino por el número de trabajos realizados que están pensados inconscientemente en forma integral e incluyente, siendo 46 obras en total, divididas en documentales y de corte ficticio, ya que debido a la crisis mundial por la que está pasando el cine, realmente es importante reconocer la labor de un cineasta que dirige películas de calidad más allá del estándar.

Nace en Varsovia en 1941; termina sus estudios de licenciatura en dirección cinematográfica en la escuela de Lodz; muere en 1996 a los 54 años de edad; su estilo trata de ubicar al ser humano con todas las contradicciones que esto implica en una sociedad compleja, a pesar de su óptica pesimista hacia la vida y, en el universo de imposibilidades, plantea al final de Rojó y como conclusión una serie de imágenes esperanzadoras para cualquiera de nosotros; imágenes que de alguna forma fueron puestas como huellas a seguir en cada uno de su filmes, es decir, ese sello personal que lo hace estar dentro de los cineastas fuera de serie.

CAPÍTULO 1

UN ACERCAMIENTO

A

SU ENTORNO

1.1 SITUACIÓN SOCIOPOLÍTICA DE POLONIA DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

"Yo no hablaría de lucha. Es una palabra que nos remite al síndrome típicamente polaco del sufrimiento. En Polonia nos gusta enseñarle al mundo que sufrimos.. En el régimen comunista, bajo la ley marcial escritores y cineastas intentamos coexistir con la censura; burlarla, sacarle la vuelta.

Kieslowski.

Polonia está situada en Europa Central, entre Alemania, la Ex-Unión Soviética, Checoslovaquia y el mar Báltico, por lo que muchos de sus problemas son derivados de ésta situación geográfica, que desde siglos atrás ha sido invadida por las naciones vecinas.

En 1939 la historia se repite y los polacos ven invadido y distribuido su territorio por Alemania y Rusia. "Las provincias orientales de Polonia fueron incorporadas a las repúblicas soviéticas de Biellorusia y Ucrania, Alemania se quedó con la parte que había conquistado"¹.

Este problema de división geopolítica se originó en el momento en que gobernaba el general Sikorski, quien se ve obligado a buscar refugio en diversos países. Posteriormente, se establece en Londres en 1940 con la esperanza de firmar un acuerdo con Rusia para que fueran respetadas sus fronteras, sin embargo, esto no sucedió.

¹ Jan Bazant, Breve historia de Europa Central (1938-1993). p. 53.

Aunque Sikorski insistió en restablecer las fronteras e instaurarse como antes, Rusia no lo permitió porque Stalin pensaba poner un gobierno que aceptara los límites del pacto Ruso-Alemán de 1939, declarando que él ya no quería intervenir en los asuntos internos de Polonia, pero en realidad Rusia obstaculizó la ayuda de Gran Bretaña a Polonia.

El dirigente Gomulka, miembro del Partido Comunista Polaco en 1939 se preparó en forma clandestina para emprender una lucha contra los alemanes, pero los resultados obtenidos fueron negativos.

El presidente Roosevelt, Winston Churchill y Stalin se reunieron en febrero de 1945 y tomaron la decisión de formar un gobierno provisional polaco de unidad nacional. Así el gobierno de Lublin, apoyado por los soviéticos, haría una concesión: incluiría a Mikolajzyk como nuevo miembro, y para dar una apariencia de democracia Stalin se comprometía a llevar a cabo elecciones, aunque el poder lo seguían manteniendo los comunistas. Un punto a favor de Rusia era que podía influir, teniendo como base que en Francia e Italia, dos países considerados democráticos-capitalistas, habían permitido la inclusión de algunos comunistas en su gobierno

En 1947 el Partido Comunista dirigido por Mikolajzyk fue acusado de conspirar contra el gobierno, y por los problemas que tenía en esos momentos la agrupación, agregando las persecuciones a sus líderes, optaron por fusionarse con otros grupos controlados por los comunistas; conformando al Partido Unido Campesino.

Las democracias populares, como es el caso de Polonia, se hallaban lejos del grado de consolidación interna del sistema que la Unión Soviética establecía; al principio sólo se trató de mantener un control primordial económico y político, dejando fuera a otros ámbitos que después provocarían cambios como el sistema eclesiástico.

La reforma de 1944 acabó con la propiedad privada, pues el gobierno comunista se había propuesto colectivizar la agricultura según el modelo soviético, pero aplicado a

otra nación fue un acto fallido, porque para los campesinos significaba convertirse en esclavos de un Estado y por lo tanto no había mejorías en relación a su modo de vida anterior. "Además los campesinos polacos eran muy católicos, esto es, conservadores por definición, creyentes en la propiedad privada y por su religión no podían ser amigos de un sistema ateo impuesto por los rusos".²

De este modo, en diciembre de 1948, se llevó a cabo un congreso del Partido Comunista, en donde se anunciaba que las cooperativas de los campesinos serían promovidas sobre una base totalmente voluntaria.

A diferencia del sistema campesino, la nacionalización de las industrias, en 1946 no provocó ninguna oposición, pues como había estado en manos de los alemanes "según una estadística oficial, durante solo un mes de 1949, 176 negocios fueron clausurados o nacionalizados en Varsovia".³

Bajo estos esquemas Wladyslaw Gomulka fue un hombre clave con características necesarias para lograr una estabilidad en Polonia y al mismo tiempo responder a algunos intereses de Rusia; así se convirtió en un político con mucho poder, aunque uno de sus principios era mantener un comunismo acorde a los requerimientos de cada país; para ese momento este hombre fue una salida a los problemas internos. Pero conforme fue pasando el tiempo su principio se acentuó y daba la imagen de ser rebelde y al igual que Tito provocaron en Stalin desconfianza por el espíritu de independencia. Claro que la geopolítica de Polonia era totalmente distinta porque era el satélite más grande y más rico. Sin embargo, Gomulka se convirtió en viceprimer ministro en el nuevo gobierno polaco y continuó como primer secretario del Partido Obrero.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Manuel Lozano. *Historia Universal Contemporánea*. p. 247.

Posteriormente "el conflicto entre Tito y Stalin se hizo público. Gomulka en Polonia, defendió abiertamente la posición de Tito sobre el campesinado y el derecho de los países a desarrollar el socialismo cada uno a su modo".⁴

Este hecho fue la causa para que el Comité Central destituyera a Gomulka y a principios de septiembre de 1948 saliera de la Secretaría General y en su lugar quedara Bierut, un moscovita, finalmente Gomulka fue expulsado del partido y encarcelado.

Muchas de las fallas y problemas en Polonia eran porque se estaban dando políticas alternativas de desarrollo en relación al modelo soviético y éste dejaba de ser el único válido; como consecuencia el papel de Moscú como ideología rectora estaba cambiando.

Gomulka aparece de nuevo en 1954 en la historia de Polonia, al mismo tiempo que logra su libertad en 1954; en esa fecha también se comienzan a dar una serie de disturbios: huelgas, represiones y manifestaciones. El único hombre con capacidad y fuerza política para establecer el orden y la paz era Gomulka; los ciudadanos polacos lo respaldaron y salieron a las calles a manifestar su apoyo, además de gritar consignas contra la intervención rusa, por lo que lo reintegran al Partido. Así Kruschef respetó a Gomulka y reconoció a Polonia como una democracia popular, independiente y soberana.

Para 1956 Gomulka y sus colaboradores fueron a Moscú en donde se acordó que la alianza polaco-soviética proporcionaría una garantía para una seguridad mutua. La situación geopolítica de Polonia como punto de unión entre las otras repúblicas populares, Alemania y la Unión Soviética era estratégica, sin embargo, los dirigentes de esa nación buscaban cierta libertad, pero no una independencia radical, porque muchos de los suministros estaban sostenidos por el sistema comunista ruso. "La Unión Soviética no sólo puso a disposición de Polonia créditos a largo plazo que ascendían a

⁴ Bazan, *op. cit.* p. 57

700 millones de rublos para importar productos alimenticios soviéticos, a fin de mejorar el abastecimiento, sino que se mostró dispuesta a condonar deudas por un valor de 500 millones como compensación por el carbón polaco suministrado desde 1946 muy por debajo del precio del mercado mundial".⁵

El dirigente polaco decide hacer la paz con la iglesia católica, porque aparentemente los problemas de Polonia eran de corte económico, pero detrás de eso se estaba gestando y acentuando un descontento eclesiástico e intelectual; él reanudó las relaciones Estado-Iglesia. "Así en 1961 Gomulka declaró que: la religión está profundamente anclada en la gran mayoría de nuestra población"⁶, lo cual se podía entender como una libertad relativa. Su gobierno otorgó concesiones que lo hacían parecer flexible, tal es el caso del sistema cultural: "Apoyamos, dentro de los límites razonables, experimentos artísticos sin los cuales el arte no se puede desarrollar... También aceptamos las obras antiguas y modernas que no estén basadas en el marxismo, pero que sirven a la liberación nacional"⁷.

No fue suficiente la ayuda brindada por Rusia a los polacos, porque se necesitaba poner en marcha reformas económicas más contundentes, que no se habían aplicado del todo por el temor a que se expandieran los disturbios de los países vecinos, pues cualquier modificación se tomaba como alteración al orden, pero la realidad hizo indispensable ese cambio.

A ello se le sumaron que entre 1969 y 1970 las cosechas fueron muy malas viéndose afectada aún más la economía, por lo que Gomulka se vio obligado a aumentar los precios de los productos básicos en los años siguientes (1970 a 1975), generando huelgas que fueron contrarrestadas con la fuerza, porque ya se estaba implantando un sistema autoritario, que había surgido casi de forma democrática. "El aumento total de las importaciones occidentales por parte del Comecon, cuyo valor llegó a representar en

⁵ W. Benz. El siglo XX: Europa después de la Segunda Guerra Mundial. p. 175.

⁶ Bazant, op. cit., p. 55

⁷ Ibidem p.58

1973 casi un 32 por ciento del total de las importaciones de los países del Comecon, provocó un endeudamiento creciente que en el caso de Polonia llevó a la economía nacional hasta el límite de su capacidad"⁸.

Otros países como Checoslovaquia y Rumania ponían en peligro la estrategia balcánica por intentar independizarse del sistema soviético, pero no querían que sucediera lo mismo con Polonia.

En 1978 se formó un Comité para conformar sindicatos libres y un miembro importante de este gremio era Lech Walesa que años antes ya había iniciado su lucha en las huelgas de Gdansk, Gdynia y Szczecin, en donde habían sido reprimidos los trabajadores. Cuando estalló la crisis económica en 1980 con el aumento excesivo de precios, la escasez de alimentos y las propagaciones de huelgas, bajo la dirección de Walesa; se derivaron conflictos laborales como el paro de los mineros. Problema que debería ser resuelto por Edward Gierek, porque para ese momento Gomulka había sido destituido de los cargos. El comité puso como plazo hasta el primero de septiembre para que el gobierno aceptara estas demandas revolucionarias. Las huelgas se extendieron a los trabajadores de las minas de carbón llegando a ser un millón de personas en total. Finalmente el 31 de agosto un día antes de que se venciera el plazo, el gobierno aceptó la demanda más importante: la legalización de los sindicatos libres.

"Desde el principio muchos intelectuales se unieron a los obreros. El conocido novelista polaco Czeslaw Milosz, un marxista no comunista, se distinguió por su participación en este renacimiento polaco de 1980-1981. Su encuentro con Walesa en la universidad Católica de Lublin simbolizó una alianza entre los intelectuales, el proletariado y la iglesia"⁹, sin duda tres fuerzas que la Unión Soviética no había tomado en cuenta en la dimensión real que significaba para una nación como la polaca.

⁸ W. Benz, *op. cit.* p. 430.

⁹ Bazant, *op. cit.* p. 64

Walesa como dirigente de los sindicatos independientes fue recibido por el Cardenal Wyszyński y la nueva unión sindical tomó el nombre oficialmente de "Solidaridad". En 1980 esta organización ya era una potencia, pues contaba con 10 millones de miembros y en 1981 se logra conformar "Solidaridad Rural". Las huelgas no sólo provocaron la caída de Gierek, sino también dio origen a este gremio.

Como la Unión Soviética ejercía presión sobre el gobierno polaco, el 10 de febrero fue nombrado primer ministro el general Wojciech Jaruzelski, quien procedía de una familia de terratenientes y había sido educado en Rusia. Él podía utilizar los métodos adecuados para mantener el orden y al mismo tiempo responder a los intereses políticos del país vecino. Por ello su nombramiento en 1981 como primer ministro coincidió con el principio de actos violentos contra Solidaridad para establecer ese orden.

El conflicto provocado por la crisis económica y el movimiento de Solidaridad causó preocupación a Moscú, ya que no se sabía si estos cambios serían apoyados por los países vecinos occidentales, por lo que se dejó a cargo de un líder polaco la solución a estos problemas, pero bajo el asesoramiento de la Unión Soviética. Porque de ninguna manera permitiría la inclusión de factores externos que le restaran fuerza al sistema comunista rector.

Pero en lugar de mejorar "la situación económica había empeorado entre tanto a causa de las pérdidas de la producción, hasta el punto de que la práctica de las subvenciones existentes hasta entonces se hizo imposible. A finales de agosto se produjeron aumentos masivos de precios (de hasta un 400 por ciento) que afectaron también al pan y a otros productores cerealísticos"¹⁰.

Las huelgas se hicieron más evidentes al grado de denominarse "salvajes", había una anarquía y se temía que se llevara a cabo una huelga en todo el país. Jaruzelski pasó a la historia por haber controlado el desorden, pero sobre todo por suprimir la

¹⁰ W. Benz. *op. cit.* p. 472

llamada "contrarrevolución". También se le sumaron hechos como la muerte del sacerdote Popieluszco, quien era acusado de realizar actividades hostiles en contra del socialismo, ya que en sus misas oficiadas hablaba de política, logrando una gran influencia en la población, a tal grado que llegó a ser preocupante para el gobierno.

En 1986, Gorbachov asiste al Congreso del Partido Comunista Polaco y hace una declaración en donde felicita a Jaruzelski por derrotar a los enemigos del socialismo, en clara alusión a Solidaridad, pues para el político ruso la organización polaca era un error y esperaba que no se volviera a repetir.

Por otro lado, la economía logró mejorar ligeramente, sin embargo, el ingreso nacional no alcanzó el nivel que había tenido en 1978, casi diez años antes, el gobierno aumentó los precios en un 40 por ciento.

En 1989 con pláticas previas entre Jaruzelski y Walesa el gobierno reconoció legalmente a Solidaridad y prometió que la oposición sería representada en el nuevo Parlamento. El general Jaruzelski pudo conservarse en la presidencia sólomente con el apoyo de Solidaridad, poco tiempo después renunció como secretario del Partido Comunista. Así Solidaridad se convirtió en la primera fuerza política.

Durante el año siguiente los problemas económicos agobiaron al país igual que el anterior: "Sólomente en el mes de enero los precios se elevaron casi en un 80 por ciento. La producción industrial declinó 25 por ciento, con lo que el desempleo alcanzó a un millón de personas, mientras que el valor real de los salarios se deterioró en 23 por ciento"¹¹. Un cambio en el ámbito económico podía mantener una esperanza en el pueblo polaco, aunque eso no garantizara nada.

En este marco Walesa tomó posesión como presidente de la República polaca el 22 de diciembre de 1990, después de haber ganado las elecciones democráticamente.

¹¹ Bazant. op. cit. p. 77

Hecho que hacía ganador al movimiento de Solidaridad, tras siete años de persecuciones.

Walesa logra establecer relaciones diplomáticas y visita Estados Unidos, en donde negocia la deuda polaca y le condonan el 70 por ciento de ésta, creando un futuro aparentemente más prometedor.

1.2 EL CINE POLACO DE LA POSGUERRA

Polonia, en la posguerra, constituyó su cinematografía a partir de temáticas relacionadas a la Segunda Guerra Mundial, en donde aparecían personajes cuyas vivencias cotidianas estaban impregnadas por este conflicto bélico, manifestándose un sufrimiento colectivo.

Después de ser liberada Polonia en 1945, las instalaciones cinematográficas se encuentran destruidas (desaparecen cinco estudios y siete laboratorios), que para la época significaban una gran infraestructura en comparación con la alemana antes de la Segunda Guerra Mundial. Polonia intenta recuperar ese universo filmico al ser nacionalizada la industria en ese mismo año.

El cine renace en Cracovia y Lodz, dos ciudades que después del conflicto bélico y por su importancia sientan las bases de la cinematografía polaca, considerada como una de las más importantes de Europa Central. Se arreglaron en la ciudad de Lodz dos o tres lugares que podían facilitar en ese momento la filmación, pero aún así sólo se pudieron realizar pocas cintas en el lapso de 1945 a 1953.

Con los siguientes datos se puede saber lo poderosa que había sido la industria del cine, que por causas de la guerra queda en una situación desoladora: "En 1944 sólo 5 de los 789 cines podían funcionar todavía. Numerosos cineastas habían sido muertos en la guerra o por los nazis. En Varsovia, más destruida que ninguna otra ciudad incluso Hiroshima, ya no había ningún estudio. En film Polski, empresa del Estado, tuvo que partir casi de la nada, con unidades formadas por Alexander Ford en los ejércitos polacos reconstruidos durante las hostilidades de la URSS"¹².

¹² Sadoui George, Historia del cine Mundial, p. 367

Se puede considerar como la base del cine polaco a la primera generación de directores como Jakuboska, Bohdziewicz, Chalski y Ford, pero después de la nacionalización de la industria cinematográfica existieron una serie de situaciones que cambiaron el sentido del cine hasta ese momento; por lo que los realizadores Lenartowicz, Passendorfer, Smolomowski, Slesicki, Kawalerowicz, Has, Wajda, Zanussi, Munk y Polanski continúan con influencias de sus maestros, pero expresan problemas del momento. Aquí el eje sigue siendo el conflicto bélico, agregándosele algunos toques nuevos como la psicología interna expresada en los personajes.

Uno de los países que después de la guerra logran una estética cinematográfica es Hungría, pero por los problemas con Rusia decae la producción de sus filmes. Ante este fenómeno, en 1956, Polonia ocupa ese espacio y se sitúa a la vanguardia con sus escuelas y la búsqueda de formas estéticas. Con lo cual, para 1959 "cambió el panorama al reestructurarse la industria en siete grupos de producción con autonomía económica y artística y fueron creadas películas de intuiciones e ideas más que de propaganda, lo que aumentó la producción en 400 por ciento entre 1959 y 1964"¹³.

Por la ubicación geográfica, Polonia puede conjugar un cine que sintetiza las formas culturales de occidente con el expresionismo y el existencialismo, así como el pensamiento y la llamada praxis socialista, resultando una expresión cinematográfica con calidad, por esa unificación.

Un paso adelante fue la creación de la Escuela Superior de Cine de Lodz (1947), porque da inicio a la llamada "escuela polaca", de donde salieron generaciones de directores, técnicos y actores con una perspectiva más sólida del cine. Teniendo en consideración que las primeras generaciones aprendían el oficio a través de la práctica cinematográfica, es decir, de forma empírica.

¹³ Soberón Edgar. Un siglo de cine. p. 275

Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial son difíciles para Polonia, debido a las intensas luchas políticas que se dan antes y después del establecimiento de la República Popular. Su cinematografía resiste todas las luchas, pero antes de que Film Polski cumpliera diez años de trabajo anota ya su primer triunfo internacional porque con Los cinco de la calle Barska (1953) de Ford, obtiene un premio en el Festival de Cannes en 1954 y un diploma al Mérito en el Festival de Edimburgo en el mismo año; así se demuestra el talento que abriría las puertas para las siguientes producciones.

Sin embargo, el verdadero florecimiento del cine polaco se da después de una larga lucha ideológica y estética comprendida por los más destacados artistas. La dirección de la cinematografía se pone en manos de los propios creadores, en el momento en que se establecen grupos autónomos de trabajo, que determinan cuales historias serán filmadas y todo lo concerniente al rodaje; además representó un gran avance en los creadores porque también les permitió formar grupos de jóvenes cineastas que tomarían sus lugares más tarde.

Los primeros pasos para mostrar la vitalidad de la cinematografía polaca se dan mientras Alexander Ford está al frente de Film Polski con las cintas: La última etapa (1948) de la realizadora Wanda Jakubowska, que habiendo sufrido los horrores de Auschwitz en carne propia, los recrea utilizando como actores a personas que sobrevivieron. Por su parte el mismo Alexander Ford reafirma su talento con las cintas Llamas sobre Varsovia (1948) y La juventud de Chopin (1952).

Una de las características del cine polaco es el abordar la temática relacionada con la pesadilla de la guerra como se puede apreciar en Kanal (1957) de Andrzej Wajda que narra la odisea de unos residentes polacos durante el levantamiento de 1944 a lo largo de los canales de las cloacas de Varsovia, aunque sus inicios en el cine comienzan cuando él es asistente de Ford; posteriormente se da a conocer con Generación (1954), pero en donde logra una superproducción es con Cenizas y Diamantes (1958), cuyo tema es la política en el drama nacional; esta cinta adquiere un valor fuera de serie por

su perfecta forma artística, pues se expresan matices románticos con toques pesimistas, pero no por ello dejan de ser lúcidos "le devuelve al hombre la complejidad psicológica que le había arrebatado el realismo socialista entendido a la manera de Jdanov y sus burócratas"¹⁴.

Junto con Wajda sobresalen directores como Jerzy Kawalerowicz quien pertenece a una nueva generación que retoma elementos de sus maestros, con Madre Juana de los Ángeles (1960), es el caso histórico de monjas endemoniadas ubicado en el siglo XVII en donde sobresalen las complicaciones del amor entre una madre superiora y un sacerdote; esta película conquista la Palma de Plata en Cannes de 1961.

Andrzej Munk es otro de los grandes directores de esta época que con el filme Eroica inaugura una estética visual irónica; habla de lo absurdo que resulta el heroísmo como característica de los polacos. "La lección del filme es que resulta imposible vivir en el cuadro de una sociedad anormal como la de los campos prisioneros. No es un filme contra el heroísmo, pero sí una interrogación sobre el heroísmo romántico e individual a la polaca"¹⁵. Aunque por desgracia su obra queda inacabada cuando muere a causa de un accidente automovilístico, no logra concluir La pasajera (1961), en donde Munk mira a la realidad de los campos muy distinto a como venía haciéndose hasta entonces con otras cintas de temáticas semejantes. "La vemos no con los ojos de la víctima, sino del verdugo, los dos se ven envueltos en un juego psicológico, sádico y refinado"¹⁶, de esta forma se destacan los pensamientos del villano que gradualmente se convierten en actos de locura. Lo interesante es ese cambio en la estructura dramática, que no había sido presentada anteriormente, pone énfasis en el verdugo y no en la víctima.

En la crítica extranjera aparece el término de escuela polaca de cine, al mismo tiempo que los nombres de Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz y Has son apreciados por la crítica. El fenómeno de la escuela polaca significaba que el cine

¹⁴ Fuksiewicz Jacek. El cine en Polonia. p. 27

¹⁵ Ibidem, p. 29

¹⁶ Cárdenas Nanci. El cine polaco. p. 33

llegaba al mismo punto de historias que hablan de ambientes de la guerra y la posguerra, con algunos agregados de actualidad en relación a la estructura narrativa y a los personajes; teniendo como base a la literatura que pasa a una composición de audio e imágenes en las adaptaciones que se hacen extraordinariamente.

La solidez del cine polaco se viene abajo o se hace más evidente su desvanecimiento por los problemas del sistema impuesto por la Unión soviética. " A mediados de los sesenta, el cine polaco llegó a un punto crítico, porque a la censura se le sumaron conflictos políticos y económicos, la competencia de la televisión, el aumento de los grupos de producción y la disminución de proyectos anuales"¹⁷. Al arte se le imponían tareas propagandísticas, quedándose en un ámbito simplista y esquemático.

A pesar de esto se encuentra una posibilidad importante para el cine con Roman Polanski, que había iniciado su carrera con Cuchillo en el agua (1962) que presenta un conflicto triangular con gran sensibilidad, pero después sale de su país para recorrer las cinematografías del occidente.

Wajda con Cenizas (1965) muestra un estilo romántico y trágico, en donde el destino impone un sacrificio inútil; Kawalerowicz con su drama psicológico en Faraón (1965) y Has con Manuscrito encontrado en Zaragoza (1964) forman parte de un grupo de directores que por los problemas del sistema político-cultural se ven obligados a refugiarse en las superproducciones históricas con corte espectacular. Logran un estilo en donde los héroes son arrastrados por un destino trágico, reflejo del pensamiento de los polacos, en donde sus intentos por liberarse de la invasión de los países vecinos, todo se convierte en actos fallidos, cuya esencia es la tragedia.

Lo más representativo del periodo 1964-1965 a 1970-1971 es la aparición de Jerzy Skolomowski, autor de Rysopis (1964), Walkover (1965), Barrera (1966) y Hands up

¹⁷ Soberón Edgar. op. cit. p. 274

(1967) que fue prohibida durante tres años, además de tres realizaciones en el extranjero.

Hay un renacimiento de la cinematografía polaca con Wajda en Todo en venta (1968) y Paisaje después de la batalla (1969), además de los trabajos de Wladislaw Slesicki con Arenas movedizas (1968) y Zanussi con La estructura de cristal y La vida de familia (1971). Lo trágico de la industria cinematográfica fue la censura que aunada a los problemas de la burocracia, muchos directores se vieron limitados, pues tuvieron que regirse bajo los esquemas del llamado *realismo socialista*, aunque cabe destacar que otros vieron esa problemática como un obstáculo a vencer, y sin duda alguna se convirtió en un reto el traspasar esas barreras, mejorando sus obras como el caso de Kieslowski.

Las líneas del cine de posguerra fueron el tratar el tema de la guerra-posguerra, documentales, adaptaciones literarias, hechos históricos de propaganda ideológica conjugados con el amor y la juventud. Sin embargo, un grupo de cineastas logra romper con estas tendencias, conformando un grupo llamado de la "disención moral", que analizaron los acontecimientos de Gdansk y el papel de "Solidaridad", también conocido como *cine de inquietud moral*, ya que este nombre se utilizaba bajo el régimen comunista para definir filmes sobre temas prohibidos.

En la medida en que fueron pasando los años, las vivencias de la guerra se fueron quedando atrás y la preocupación de los cineastas empezó a cambiar a partir de 1961. No se olvida totalmente el conflicto armado, pero sí pasa a un segundo plano, expresándose en primer lugar los problemas generacionales de padres e hijos.

Así como se considera la temática histórica en los filmes polacos, que sin duda alguna fue explotada con un talento exacto, no se logra ir más allá de esos ambientes, y mientras en el mundo occidental se innovaban formas y contenidos cinematográficos, éstos sólo se movieron en la línea impuesta por el sistema soviético.

Cuando se intentaba hacer un cine liberado de presiones comerciales, fue preso de la propaganda política y militar de la época, dejando estragos como la censura. El sistema comunista apoyaba a los creadores, pero sólo en apariencia, porque las cintas tenían que reflejar el realismo socialista, restringiendo las posibilidades del arte.

Por un largo tiempo la función del cine fue reproducir valores con una *conciencia social*, además de ser un medio de difusión propagandístico. Se mostró una realidad no como era, sino como tenía que ser.

1.3 EL DOCUMENTAL EN LA POLONIA DE LA POSGUERRA

Al mismo tiempo que el cine de ficción se estaba creando en Polonia, también se generaba el filme documental, al captar principalmente las imágenes de hechos tan trascendentes como la Primera y Segunda Guerra Mundial.

El documental es un género muy utilizado por los cineastas para describir el entorno y dejar un testimonio para las nuevas generaciones, además de servir como base formativa para muchos realizadores.

Para la primera mitad de los cincuenta (pasados ya los estragos de la guerra), el documental entró en una nueva etapa de desarrollo más sólido, debido a la creación de los Estudios de Filmes Documentales de Varsovia; el aumento de la producción de éstos, además dentro del contexto socio-político era una forma de hacer cine que respondía a las exigencias del *realismo social*, abriéndose así posibilidades para cultivar otra perspectiva del cine.

"Surgen entonces películas documentales en las que sus autores trataban de presentar el cuadro de transformaciones económicas y sociales expresadas en imágenes, que van desde la vida cotidiana familiar, hasta hechos históricos que se gestaban en ese momento en el país: la construcción y ampliación de la industria, el ascenso de los amplios círculos de la juventud y, finalmente el trabajo diario del pueblo. Merecen mención sobre todo el filme Memorias de campesinos de Andrzej Munk, cuadro de cambios que se dieron en el campo; el filme Wesola II de Witold Lesiewicz, reportaje sobre la construcción de una mina de hulla y la vida de la gente que allí trabaja y la cinta Las estrellas tienen que arder de ambos directores, habla del duro trabajo de los mineros"¹⁸

¹⁸ Fuksiewicz Jacek. op. cit. p. 81.

Durante 1956 y 1957 se realizaron documentales de carácter periodístico; los directores de forma simple y directa captaban los descuidos sociales que aparecieron en la vida del país por la acelerada industrialización. Imágenes que dejan ver el atraso que persistía en las regiones periféricas a la ciudad o zonas en donde el progreso no había llegado aún. En Gente de la región vacía de Kazimierz Karabasz y Wladyslaw Slesicki se asoman a la juventud descarriada. Películas que no sólo recordaba problemas difíciles, sino que también aportaban testimonios positivos de las transformaciones de la vida de una clase social que estaba inmersa en el proceso.

Estilo de reportajes hechos a prisa y con frecuencia llamados superficiales (riesgos que se corren por la misma dinámica del género), sin embargo, desempeñaron un papel importante al acelerar el cine documental y la vida cotidiana; sensibilizando a los sujetos al contacto casi directo con la realidad y presentando la fuerza latente de observaciones en vivo. "La grabación sonora directa fue un gran paso en la innovación de la técnica del realizador de los documentales porque hacia más vivas y reales las imágenes expresadas en la cinta"¹⁹, el sonido ambiente contribuyó a la credibilidad de lo observado, interiorizándose el espectador con las secuencias.

En las búsquedas cinematográficas aparece una corriente de cortometrajes *filosofantes*; una especie de ensayos visuales con algunos toques novedosos, tal es el caso del La vida es hermosa de Tadeuz Makarcynski, que fue muy relevante en su tiempo por ser un estudio construido de fotos documentales de archivo complementadas con fragmentos musicales. Así se demostró que el documental aportó técnicas y formas para presentar el entorno o recrearlo.

Roman Polanski en Mamíferos combina rasgos sentando las bases de su estilo, porque a partir de éste se define en sus cintas posteriores de ficción: cultiva la manera irónica de presentar la intolerancia, la crueldad y el egoísmo.

¹⁹ Cárdenas Nanci. op. cit. p. 41.

En los años siguientes, el cine documental abandona el círculo de problemas inmediatos, de cuestiones que exigen ser atendidas; desaparece también el tono alarmante, sin embargo, queda el interés por los temas sociales, se acercan cada vez más al hombre al conocer y ver descrito visualmente su trabajo, su vida y hasta la forma de pasar el tiempo libre, tomándose básicamente una óptica sociológica.

Jan Lomnicki hace una minuciosa observación en La casa de mujeres ancianas; a través de un reportaje muestra un asilo de ancianos, con retratos de viejecitos que viven acompañados de su pasado, lo interesante es la acertada inclinación a los rostros acabados por el tiempo, pero con una mirada profundamente humanista, llena de calor y delicadeza.

También se puede encontrar a Kazimierz Karabasz con la película Gente de camino que presenta el entrenamiento diario de los artistas de circo, la paciente repetición de los ejercicios en escenarios muy especiales de una tienda vacía, con características del "close up"²⁰, en donde logra transmitir una riqueza de sentimientos humanos, tanto grotescos como sublimes.

En cambio Tadeusz Jaworski recurre en sus películas al sondeo sociológico que se queda en reportajes, para presentar peculiaridades costumbristas y conflictos que surgen en las sociedades rurales; algo que le criticaban sus compañeros era la manipulación de las situaciones. "Aunque él provocaba las disputas ante la cámara con los campesinos, se pueden rescatar las expresiones de la gente"²¹. Libertades que pudo darse gracias al género de reportaje y supo sacarle provecho, sin caer en el amarillismo.

"En este periodo aparecen realizadores como Janusz Kidawa, Danuta Halladin, Helena Amiradzibi, Lucjan Jankowski y Andrzej Piekutowski. Ellos elaboraban una fórmula característica del documental en el campo de la dirección cinematográfica"²². La

²⁰ Término cinematográfico; entendido como toma para captar las expresiones del rostro del personaje; principalmente los ojos; ya que es utilizado para acentuar el sentir interior.

²¹ Monterde J. Enrique. Los nuevos cines europeos. p. 283.

²² Herrero Fernando. Semana Internacional del Cine de Valladolid, p. 52.

isla de mujeres de Irena Kamienska da a conocer las siluetas de jóvenes obreros en una fábrica de calzado, hablando de sus estados de ánimo, pensamientos y sueños, acentuando los acercamientos de la cámara.

Muy pocos realizadores de documentales son fieles a los problemas y temas elegidos, porque en general varían mucho la temática de sus obras. Por ejemplo, Robert Stando pasa de las observaciones costumbristas sobre la vida en el campo, a la realización de un interesante filme en el que se presentan dibujos de un enfermo mental, la cinta es titulada La vida salvaje de un gallo sin luz y sin sol, con gran variedad de vertientes como la diversidad de recursos del documental, que muchas veces resulta contradictorio porque hace que el problema no se estudie a fondo y se vea de manera superficial. En esta cinta existieron dos errores: por un lado el intentar manejar formas diferentes provocó no concretar ninguna; y por el otro presenta una visión tendenciosa de las circunstancias por apearse al *realismo social*.

Para la segunda mitad de la década de los sesenta se desarrolló ampliamente la corriente del documental enfocado en su totalidad a la guerra. Esto porque los cineastas encontraron material de archivo, hasta el momento desconocido, acerca de los crímenes de los alemanes; los sufrimientos y la lucha del pueblo polaco ante la situación; para ellos fueron muy útiles las imágenes inéditas porque expresaron sus preocupaciones de una forma literal.

Janusz Majcwski en El álbum de Fleischer, y Jerzy Ziarnik en El día cotidiano del gestapista, presentan a los espectadores una serie de fotografías tomadas por los nazis en Polonia ocupada, ofreciendo un claro y único testimonio del funcionamiento de la maquinaria hitleriana de guerra y crimen²³.

Después de largas y pacientes búsquedas en archivos cinematográficos de varios países, los cineastas polacos realizaron numerosas películas presentando diversas

²³ Cárdenas Nanci. op. cit. p. 56.

perspectivas de la guerra, lo rescatable fue que incluían hechos desconocidos, como lo sucedido en las fronteras de Polonia con la tortura de niños polacos, concretando un documental llamado A los niños, cuyo director es Lomnicki.

Estas películas constituyen un material histórico de inapreciable valor para el público nacional e internacional titulada Arqueología del director Andrzej Rzozowski, en donde el espectador es sorprendido por el hecho de que las excavaciones que ven fueron realizadas en el lugar donde se virtieron las cenizas del cementerio de Auschwitz.

Últimamente en el filme documental apareció un grupo de jóvenes realizadores que aprovechan en sus películas, las experiencias del reportaje televisivo y las entrevistas improvisadas; entre ellos figuran: Krzysztof Kieslowski con La ciudad de Lodz (1969) y La fábrica (1969); Tomasz Zygadlo con La escuela primaria; Grzegorz Kroliewicz quien comprende el interés por la temática social, partiendo de lo general a lo particular visualmente comienzan con planos abiertos y durante la filmación se hacen acercamientos hasta llegar al "close up". Presentan el concepto de trabajo: lo que implica, describen a quienes lo realizan, crean un estilo con toque humanista contenido en sus cuadros, las miradas son grabadas para percibir el interior de cada sujeto.

Poco después en sus obras Kazimierz Karabasz comienza a ampliar el contexto social, aunque su objeto de análisis continúa siendo el hombre, pero la finalidad que persigue es presentar a través de éste un esquema de procesos sociales más amplios. Durante todo el año el director observa y filma a un muchacho del campo que llega a la ciudad y cómo empieza a trabajar en las brigadas de la juventud.

Semejantes estudios sociológicos con empleo de la cámara, son realizados en el campo por Krystyna Gryczelowska, que presenta un día común y corriente de trabajo de un campesino y un obrero ferroviario a la vez; se mueve entre lo urbano y lo rural. En este documental Se llama Blazej Rejdak, se halla plasmado el duro trabajo manual en

forma estética, que poco a poco se transforma con toques de ambientes psicológicos de los trabajadores en conjunto.

“En este periodo, el filme documental se desarrolla cada vez más abarcando numerosos temas y descubriendo muchas individualidades; con lo cual Krzysztof Wojciechowski logró con Hermanos y Salió en un día de sol. Sus películas tuvieron gran resonancia en el Festival de Cortometrajes de Cracovia de 1971, pues todos ellos consiguieron un estilo acertado”²⁴.

Los documentales aparentemente eran el reflejo de la realidad, pero en el fondo llevaban una carga ideológica impuesta por el sistema soviético. Sin embargo, el manejo de éste género permitió a los jóvenes cineastas aplicar y experimentar posibilidades para un mejor desarrollo, sobre todo en sus obras posteriores de corte ficticio.

²⁴ Fuksiewicz Jacek. op. cit. p. 94.

1.4 EL CINE PARA LA TELEVISIÓN EN POLONIA

Las bases de la imagen en movimiento las sienta el cine, después cuando surge la televisión, ésta retoma al lenguaje cinematográfico, las tomas, movimientos de cámara y perspectivas de ese campo visual son aplicadas al sistema televisivo casi sin ninguna variante; la diferencia consistía básicamente en la técnica de producción. Ahora cada uno de estos medios de comunicación han elaborado sus propios códigos.

Así el sistema televisivo se ha visto favorecido al utilizar el filme cinematográfico incorporándolo en su programación, pues las modificaciones son mínimas, sólo cambia el medio por el cual se difunde el producto. "La aplicación de los procedimientos de producción cinematográficos en el trabajo televisivo responde al mismo sistema y recurre a idénticos medios que en el caso de la producción filmica para la gran pantalla, salvo las lógicas particularidades impuestas o de aconsejable aplicación en el caso de la producción para la emisión electrónica"²⁵. Sin embargo, a pesar de ver imágenes hechas con técnica y material de cine en pantalla chica, la definición es mejor que un producto netamente televisivo.

La televisión polaca desde sus orígenes reconoció estas posibilidades y empezó a producir de forma paralela material de cine, siendo éstos: reportajes y películas. La ventaja consistía en que el mismo personal técnico realizaba los filmes, y la diferencia radicaba en que el material de grabación era de 16 mm, además de la técnica para la producción.

Como habían muchos espacios en la programación de la televisora polaca, las películas se convirtieron en un producto necesario para cubrir ese vacío, de tal manera que se desarrollaron cada vez mejor, hasta lograr la calidad con la que ahora se conocen, a pesar de las controversias de directores para hacer películas con técnicas

²⁵ Barroso Jaime. Tratamiento de la información en televisión, p 37.

cinematográficas, puesto que el objetivo era la difusión a través de la televisión, experimentando con la técnica y la estética.

Las producciones cinematográficas hechas para televisión eran principalmente películas de ficción: series y cintas que se podían apreciar por separado. "Los primeros series surgieron en los años 1964-1965. Eran los siguientes: Bárbara y Jan de Hieronim Przybyl, serial costumbrista de acento sensacional, El capitán Sowa sobre la pista de Stanislaw Bareja, serie policiaca y dos seriales cuyo tema era la última guerra El frente clandestino de Hubert Diapella y Seweryn Nowicki que presentaba la actividad de las organizaciones clandestinas en Polonia"²⁶. Además de otros que hablaban también de los últimos días de guerra y el periodo de reconstrucción.

Aparte de la producción, que hasta cierto punto tenía carácter de uso, comienzan a realizarse películas que se distinguen por las grandes ambiciones artísticas de sus directores, sacando el mayor provecho a las ventajas que ofrecía filmar de esa forma, como: normas de calidad en todo el mundo, equipo resistente, gran definición en la imagen, agilidad para el fotógrafo, menores costos y la posibilidad de adecuar la duración del filme a las exigencias de la televisión, si se hace por capítulos conformando una serie como una sola cinta.

Un factor importante para lograr adecuadamente las películas fueron las adaptaciones que se llevaron a cabo en esa época, porque los relatos eran conocidos entre la población a través de libros u obras de teatro. Las obras más conocidas fueron: "El disparo" de Jerzy Antczak, "El cuarto azul" y "Avatar" de Janusz Majewski, estas resultaron de gran importancia porque hacen reflexionar acerca de los costos que ofrece la televisión, porque el simple copiado es mucho más barato que si fuera para cine. Cabe mencionar que una muestra del buen manejo de elementos visuales en esta conjunción es que las cintas antes mencionadas obtienen premios en los festivales internacionales de televisión.

²⁶ Fuksiewicz Jacek. op. cit. p. 98.

Se generan una serie de discusiones acerca del tema: si existía el cine de la televisión, es decir, si existe como género cinematográfico aparte que se debería regir por sus propias leyes. Primero se opinaba que la televisión era un medio informativo que no ofrecía ninguna posibilidad particular de creación. Aunque esto resultó totalmente falso porque con géneros televisivos se pueden armar programas, películas, series, entre otros; todos ellos con una diversidad visual y auditiva que requiere de la parte artística, porque existen promocionales muy cortos que desbordan imaginación, aunque sólo se pensaba esto en un principio, cuando no se habían realizado investigaciones o estudios de lo que puede significar la televisión, no como un medio mejor o peor que el cine, pero sí como algo complementario.

Sin embargo, los éxitos de la televisión polaca en el campo de la dramaturgia demostraron que el teatro televisivo no era una copia del teatro normal, sino una forma propia del espectáculo escénico. Lo mismo el cine que la televisión tuvieron que hallar los medios de expresión resultantes de su carácter específico.

La primera serie que se hizo popular fue La guerra casera de Jersey Gruza, que gracias a la televisión pudo tener muchos más espectadores. En él se presentaban de forma cómica los problemas generacionales de padres e hijos adolescentes, con lo cual obtuvo un gran triunfo, ya que este género no había sido explotado; en la mayoría de las cintas anteriores se abordaba el melodrama con un tono serio. "La guerra casera es la única serie de tema costumbrista que conquistó tanta popularidad"²⁷. Después se grabaron series de aventura, distinguiéndose de los producidos hasta el momento por los toques dramáticos que se expresaban en algunos capítulos, como por ejemplo, Émulos de Colón de Janusz Morgenstern, que fue acogida con agrado tanto para el público de la televisión, como para el de cine. El filme trataba de un grupo de jóvenes que luchan clandestinamente contra los nazis y participan en la trágica epopeya de la insurrección de Varsovia.

²⁷ Ibidem. p. 78.

Así como la producción para la industria cinematográfica tuvo sus grandes momentos, también el cine hecho para televisión en los cincuenta logra encontrar un gran eco en la mayoría de los televidentes, porque para ellos representaba una opción y comodidades en su propia casa. También en esta nueva forma de ver cine la temática principal es la historia, manejada con un matiz épico.

Se realizaron un gran número de películas de media hora y de una hora de duración, que por lo general eran adaptaciones, pues el tiempo es una de las grandes ventajas que ofrecía grabar en televisión, es casi imposible pensar en una proyección de cine cuya duración sea de cuatro horas, ya sea por las condiciones de la propia industria o por el espectador, pero en la pantalla chica se puede dividir el filme sin ningún problema, pensando que se va a difundir en ese medio.

“Muchas de las cintas tenían con frecuencia carácter de laboratorio, en el que los directores podían ensayar nuevas ideas, como Miselánea de Wajda, película cruda acerca de las consecuencias que puede tener el hombre con los experimentos en los trasplantes de órganos”²⁸.

El cine de la televisión ha facilitado de gran forma a los jóvenes directores que inician su labor en cortometrajes, producciones menos costosas con un tiempo y técnica de mayor agilidad en comparación con los largometrajes para exhibirse en cine. Por lo que la mayoría de los realizadores que en los últimos años graban largometrajes, es porque anteriormente habían pasado por el cine hecho para la televisión, siendo la mayoría graduados de la escuela de Lodz.

“Gracias a la televisión se dio a conocer el talento de Zanussi, quien comenzó trabajando en películas documentales dedicadas a la escritora María Dabrowska y al compositor Krzysztof Penderecki, proyectados en la televisión, después realizó tres

²⁸ Cárdenas Nanci. op. cit. p. 59.

filmes que presentaban diversas posturas de un mismo conflicto entre la vida fácil y la vida responsable: Cara a cara, Aprobados y El crepúsculo en la montaña²⁹.

Queda demostrado el importante papel que juega la televisión como medio complementario en el desarrollo del cine artístico, porque los directores aplicaron su creatividad en una gama más del mundo de las imágenes, dejando una visión más acertada por sus experimentos del cine para la televisión.

Es importante destacar que los filmes documentales, de divulgación científica y de animación se han visto beneficiados por el medio televisivo, porque su difusión en el cine era mínima, en cambio en la pantalla chica, cada vez es mayor la demanda.

"Son presentadas a un público más amplio y tienen la plena oportunidad de llegar a los espectadores especialmente interesados en ellas"³⁰, aunque muchos digan que no es lo mismo verlo en tele que en cine, se puede contemplar como un medio alternativo por los costos, pues para la época y el país era más importante el dar a conocer ese material.

Los alcances de estas realizaciones han sido importantes "con las 850 horas que anualmente destina a la emisión de películas, la televisión polaca es el mayor cine del país"³¹. Transmiten ciclos de películas como: El viejo cine, De paseo por los cines, El cine como comentario, entre otros. De ahí que los jóvenes creadores tengan en mente la intención de las películas cinematográficas para televisión con todas sus implicaciones.

²⁹ Monterde J. Enrique. op. cit. p. 319.

³⁰ Fuksiewicz Jacek. op. cit. p. 86.

³¹ Ibidem p. 82

CAPÍTULO 2
BÚSQUEDAS Y ENCUENTROS
CINEMATOGRAFÍCOS

2.1 FORMACIÓN CINEMATOGRAFICA

"Las supersticiones reales, adivinar, presentir, intuir y los sueños; todo ésto es el interior de la vida de un ser humano y en eso consiste lo difícil de una película. "

Kieslowski

Al lado de Andrzej Wajda, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski y Krzysztof Zanussi (todos ellos egresados de la escuela de Lodz), Krzysztof Kieslowski llega a ser uno de los mejores realizadores de cine, que con su talento traspasó las fronteras del Este, y hoy es apreciado en casi todo el mundo.

Aunque, las obras más comerciales son El decálogo (1988) ,La doble vida de Verónica (1991) y La trilogía (Azul 1993, Blanco 1993 y Rojío 1994), él es reconocido en 1979 con la cinta de ficción Amateur porque logra ganar el Gran Premio de Moscú, captando la atención de los cinéfilos del occidente.

Para llegar a conformar un estilo, influyeron algunos factores en su formación cinematográfica como: la literatura, el sentido humanista, el teatro y la escuela de Lodz, entre otros.

Un paso importante fue el ingreso a la escuela de cine, porque a partir de ese momento se ven consolidadas sus cualidades fílmicas; hecho que para él se dio de manera fortuita y rara. "Una de las cosas que incitó mi ambición, sucedió después de que realicé el examen de admisión por segunda vez...mi madre probablemente pensaba que yo había conseguido entrar a la escuela de cine, pero yo sabía que había fallado. Ella estaba en lo alto de las escaleras y llegué al pie de éstas. Subí, había lluvia y mamá estaba allí, parada completamente mojada, triste porque era la segunda vez que no lo

consegua - Mira- me dijo - Quizás sea que tú no estás hecho para eso-. No sé si era porque estaba llorando o si era lluvia, pero me sentí mal al verla tan triste. Fue entonces cuando decidí que conseguiría entrar a la escuela de cine, sin importar cuanto tuviera que hacer. Le demostré que yo era bueno para eso, simplemente porque ella estaba muy triste. Fue entonces cuando realmente tomé la decisión"¹.

El ingreso a la escuela de Lodz fue difícil, ya que logra entrar hasta la tercera vez que hace el examen, el proceso de selección era largo, duraba dos semanas y de 100 aspirantes sólo quedaban 30 o 40 personas, fue un verdadero triunfo por la calidad y el nivel que se tiene ahí.

Las clases en la escuela de Lodz (conocida como Escuela Superior de Cine, de Televisión y de Teatro) giraban en torno a las historias de cine, a la estética, a la fotografía y a la forma de trabajar con los actores, "para hacer cine lo importante es ver y hablar de cine en toda ocasión, la materia debe estar siempre presente. Que siempre estés hablando, analizando, discutiendo y comparando"².

En la escuela se realizaba una película cada año, como objetivo del fin de curso (en ocasiones se podían llevar a cabo hasta dos), ya fuera en el género documental o de ficción. Una de las ventajas que encontró durante sus estudios Kieslowski fue que no había censura, ni para verlas, ni para producirlas; los estudiantes podían ver cintas que el resto de la población no. Eran proyectados filmes de calidad como El acorazado de Potemkin; en esa época no existía una influencia tan marcada de los comunistas, había una mentalidad abierta en los estudiantes por la libertad de ideas y las expresiones podían fluir libremente en esa institución educativa, factores que contribuyeron a hacerla una de las más reconocidas en todo el mundo.

En los últimos años las cosas cambiaron en esta escuela de cine, porque en sus inicios se producían trabajos de corte experimental en donde se conjugaban diversas

¹ Stok Danusia. Kieslowski on Kieslowski. p. 2.

² Ibidem. p. 31.

técnicas, pero con la política estatal de Polonia con respecto a la cultura y a la educación, se implanta una censura severa, corren a maestros y muchos logros obtenidos se pierden, por ello la importancia de la época en que estudió Kieslowski, en donde existía mayor libertad.

Cuando Kieslowski inicia en la escuela de cine de Lodz, algunos de sus primeros maestros de asignatura fueron Jerzy Skolimowski, Wajda y Kazimierz Karabasz, quienes sin duda alguna contribuyeron a elevar la estética de la filmografía polaca. En el segundo año fue compañero de Zanussi, Edek Zebrowski y Atek Krauze, con los cuales compartió ideas y formó un buen equipo de trabajo. Todos ellos pasaron por un proceso similar de formación profesional, desarrollándose con eficacia en el filme documental, de ficción, el cine para la televisión y hasta como guionistas, siendo un común denominador expresar a través de su trabajo los valores de la época.

Una de las ventajas que se consideran en este centro educativo es la práctica, en donde ellos mismos escribían los guiones, dirigían y postproducían sus propias obras, poco a poco fueron consiguiendo condiciones mejores, porque en la primera etapa escolar la infraestructura para las grabaciones eran obsoletas y su generación fue consiguiendo cámaras profesionales y técnicos con una verdadera capacitación, obteniendo mejores resultados en sus trabajos.

De ahí nace la inquietud de Kieslowski para crear una escuela en donde las experiencias fueran encaminadas a los jóvenes cineastas, además de respaldarlos para la difusión del material. "En los setentas pensábamos formar un estudio de cine, con gente que hiciera trabajos realmente profesionales. Esto porque la organización y producción del filme en Polonia tenía grandes dificultades"³

³ Tomado de la introducción del libro Kieslowski on Kieslowski.

Sin embargo, había ya muchos elementos anteriores que lo habían encaminado a la profesión del cine y uno de ellos fue la literatura que estuvo presente en su vida mucho antes que las imágenes.

La mayoría de los cineastas han manifestado que su pasión por el cine está presente desde que tienen memoria; y su infancia no sería la misma sin el recuerdo de algunas cintas; Kieslowski es uno de los "raros" (como lo es también Herzog) que cuando fueron niños no tuvieron acceso al cine. Él hasta los quince años vivía con su madre, una empleada y su padre, quien era ingeniero en construcción en pequeñas ciudades, donde no había ni cines ni teatros. Este hecho fue determinante para que el realizador centrara su atención en la literatura, obras como las de Homero, Moliere, Singer, Dostoievski, Faulkner y Camus sentaron las bases para la narración de sus historias.

"Si hubiera tenido el talento me hubiera gustado ser novelista. En realidad intento acercarme con la cámara hacia lo que se pueda percibir en la vida cotidiana. La cámara es una herramienta muy sencilla y si yo hago un encuadre de un paquete de cigarrillos, no significa más que eso. A lo mejor si lo hago con un vaquero para otros significa más cosas, como un anuncio de Marlboro, pero yo trato de ver lo más simple de las cosas cada día"⁴. Es decir, capta lo común, lo que para muchos es intrascendente, lo paradójico radica en darle un giro con esa mirada humanista que le dejó el documental; transforma esa realidad en algo distinto a lo que la gente observa.



⁴ Wroblewski Janusz. Jornada Semanal, 16 de marzo de 1996.

Como director y por sus arraigadas tendencias a la literatura entiende a la estructura narrativa del cine con una visión acertada de lo que conforma una historia; no es que el texto como base limite la imagen, sino que logra darle una unidad visual cuando las imágenes logran decirnos más que unas palabras y los diálogos contribuyen a la fluidez de esa imagen; pero siempre reconoce que lo principal es una buena idea y después la forma de contarla. "Intento comprender qué me ha llevado hasta el último momento de mi vida, hago un análisis exhaustivo, porque si tu no entiendes tu propia vida, entonces no creo que puedas comprender la vida de los personajes de tus historias, no puedes entender la vida de otras personas. Eso es necesario para todo aquel que cuenta historias acerca de lo que es la vida: un auténtico conocimiento de la propia"⁵.

En 1957 descubre un mundo diferente (antes de entrar a la escuela de Lodz), en el Colegio de Técnicas Teatrales y es ahí donde nace su pasión por el arte escénico. A Kieslowski le tocó vivir un gran periodo de teatro polaco, en donde las obras resultaban extraordinarias, quizás por eso la exigencia de calidad en sus cintas, y aunque en 1990 viajó a París, Nueva York y Berlín, nunca pudo encontrar obras del nivel de las de su país. Así decide convertirse en director teatral, pero para ingresar a la escuela necesitaba como requisito tener otros estudios superiores, entonces opta por la carrera de dirección de cine, porque finalmente él pensaba que estaban estrechamente relacionadas.

Durante el tiempo que se preparaba para entrar a estudiar cine, trabajó como Dependiente del Departamento de Cultura, en donde daba informes, esto en el Consejo de Zilborz; también escribió poesía y tomó clases de dibujo, esfuerzos extras para convertirse en estudiante de tiempo completo y así librarse de ir al ejército. Posteriormente estuvo en el teatro, desempeñándose como costurero, lo cual fue para él

⁵ Stok Danusia. op. cit. p.12

más atractivo porque estuvo en contacto con actores y directores, de los que aprendió diferentes técnicas para aplicarlas después a su cinematografía.

"Hay muchas películas que quedaron en mi memoria por el simple hecho de ser hermosas. Las recuerdo porque pienso que nunca seré capaz de hacer algo así en mi vida, sin duda estos filmes siempre crean una gran impresión, no por cuestiones económicas o técnicas, sino porque no tengo la suficiente imaginación, inteligencia o talento. Yo nunca he querido ser asistente de alguien, pero por ejemplo, si Ken Loach me lo pidiera, yo le prepararía su café. Yo no sería asistente de alguien así como así, sólo si me dejara ver de qué manera hace su trabajo. Lo mismo diría de Wells, Fellini y a veces Bergman"⁶. Aunque él diga que sólo es la impresión lo que le dejaron estos directores a través de las imágenes, desde luego que la técnica va implícita con esa sensación, porque también ha reconocido que si alguna escena le gusta la "roba", porque al existir una identificación, ésta pasa a formar parte de nuestra vida, se apropia y ya no es del otro, sino del que la observó.

En sus trabajos mostraba sin consideración los absurdos del socialismo y fue uno de los representantes del cine llamado de "inquietud moral" (filmes realizados sobre temas prohibidos o que criticaban a la política). Él argumentaba que sólo dos veces en su vida se había inmiscuido en la política: una vez en 1968 cuando había un conflicto estudiantil, él y otros compañeros lanzaron piedras al ejército, y después en 1978 cuando fue vicepresidente de la Unión de Cineastas Polacos, siendo ésta última una de las razones para que fuera censurado.

Kieslowski siguió el proceso normal de un cineasta polaco, tratando de dar los pasos requeridos por la burocracia, lo cual le permitió sobrevivir económicamente e ir aprendiendo la profesión, sobre todo al dirigir actores en medimétrajes para la televisión. Siempre en medio camino entre el cine y la televisión, aunque su técnica era más cinematográfica que televisiva. "Reconoció que no había narrado al ritmo lento que

⁶ Ibidem. p. 31

pide la televisión, que no reiteró la información, ni logró que los personajes entrecruzados fueran identificables de un filme a otro, tres convenciones televisivas que intentan compensar las condiciones desconcentradas en que el televidente ve filmes en su casa⁷.

Sus fuentes de inspiración fueron los sueños, los libros y la vida misma, por ello quizás se aleja del documental, para estar de lleno en la ficción.

⁷ Soberón Edgar. La Jornada. Viernes 15 de marzo de 1996.

2.2 INFLUENCIA DEL DOCUMENTAL

"Trabajar tanto tiempo en el documental se volvió, a la vez una bendición y un obstáculo en mi trabajo."

Kieslowski

El documental se convirtió en una pieza importante para la conformación del mapa cinematográfico, sobre todo en los países influenciados por el sistema soviético. Así en Polonia no sólo fue un intento por captar hechos, sino una búsqueda de realidades y formas filmicas, cuyo objetivo para algunos fue retratar el momento y para otros apegarse a una carga ideológica llena de censuras.

Sin embargo, muchos realizadores lo tomaron como una antesala para su primer gran filme de ficción; entre ellos podemos encontrar a Krzysztof Kieslowski.

Partiendo del concepto de documental: "Obra cinematográfica generalmente de corta duración, en la que se tratan situaciones sociales, económicas, políticas industriales y científicas; que se realiza por lo general sin la participación de actores".⁸ Este director logra ir más allá de esta concepción por entender las sensibilidades internas de hombre en relación a su entorno.

El se inicia en el documental como otros cineastas: realiza trabajos escolares, observa de manera distinta los objetos de estudio para conformar una técnica.

Kieslowski entra en contacto con el documental, porque poseía sensibilidades para observar con atención lo que le rodeaba, podía observar y entender a la gente de forma diferente, incluso practicaba con sus compañeros de la Escuela de Lodz juegos poco comunes, pero básicos para lograr en su obra un matiz original.

⁸ Cardero, Ana María. Diccionario de términos cinematográficos. p 146

Durante la carrera tomaba fotos junto con sus amigos como ejercicio de observación por lo que el propio director manifestó: "Yo amaba tomar fotografías, todo el tiempo retraté a gente grande, es decir ancianos. Cuando hacía el encuadre pensaba o soñaba como serían después; esas ideas me hacían pensar cómo fueron estas personas antes. Tomaba con mucha calma las fotos y algunas no fueron del todo malas, lo que no sabía era mi impulso de necesidad para realizar este trabajo".⁹ Actividad básica para el desarrollo de los documentales, después de esa mirada tan particular el paso siguiente era "atrapar" esas imágenes para comprobar que era posible meterse en ese mundo de sensaciones, pero no por ello inexistente.

Él y sus amigos practicaban juegos raros, pero servían como prácticas de observación. "Por la mañana cuando nos dirigíamos a estudiar, teníamos que acumular puntos. Si veíamos a alguien sin un brazo ganábamos uno, sin una pierna contaban como dos, sin dos piernas eran tres; y sin brazos y sin piernas diez puntos. Esto fue un gran juego, después en la escuela mientras desayunábamos acumulábamos diez puntos y entonces ganábamos. Mucha de la gente de Lodz no tenía piernas ni brazos".¹⁰ Así fue como se apropió de imágenes y atmósferas que aún resultaban dolorosas, sobre todo para una persona como él que había vivido la guerra y todavía se presentaban secuelas. Lo rescatable fue pasar de ese mundo y no quedarse en la nostalgia como otros directores de la época, tal es el caso del propio Wajda que en sus últimas horas está instaurado en el tema de la lucha armada.

Observar a una viejita era otro de los juegos que practicaban cuando se dirigían a la escuela. Ella vivía cerca de donde estudiaban; la casa de esta mujer se encontraba a un costado de la carretera y enfrente estaba ubicado un parque, al cual ella acudía para hacer del baño. En la mañana se reunían para desayunar y en ese momento la veían.

⁹ Stok, Danusia. op. cit. p. 45

¹⁰ ibidem. p.40

Ella estaba muy viejita y caminaba con grandes dificultades marcaban el camino para saber el tiempo que hacía para llegar al parque. Al final de las clases medían cuántos metros había recorrido. Ella se había tomado nueve horas para poder llegar al baño, algunas ocasiones fueron siete y en otras seis.

Durante su estancia en la Escuela de Lodz, a finales de los sesentas, él decide introducirse en el documental, quizá por su sensibilidad, por la influencia de su entorno y por el trabajo de uno de sus profesores quien le dejó las bases sólidas de este género.

"Yo fui entrando a los documentales de forma rápida, algunos de mis amigos eligieron tomar caminos distintos. Realmente no se cómo me sucedió; pero uno de mis mejores maestros Kazimierz Karabasz, probablemente fue quien influyó en esta decisión, porque me ayudó mucho en mis inicios".¹¹

Kazimierzs Karabasz fue uno de los más grandes documentalistas de Polonia y se pueden encontrar similitudes con algunos conceptos cinematográficos entre él y Kieslowski: El retratar procesos de formación en algunos oficios o actividades; recoger opiniones de distintas personas (testimonios) y captar el sentido humano.

A Karabasz no le interesa el resultado final de esos procesos, sino lo que implica el trabajo en la vida diaria, el cual exige mucha paciencia: en "Los músicos" retrata a un grupo de viejos, que después de un día de trabajo arduo, tocan los instrumentos como distracción. Ambos directores utilizaron el "close up" o acercamiento de cámara para expresar estados de ánimo de seres humanos que realizan una actividad específica. Parten de individuos concretos para entender al mundo que los está rodeando, con todas las complejidades que ello implica; apreciadas con la cámara en el nivel interno y externo.

Karabasz tiene como objeto de estudio al hombre, pero la finalidad que persigue es presentar procesos sociales, que permitan al espectador entender el sentido humano. El

¹¹ ibidem p.46

observó durante un año a un joven y lo grabó desde su llegada del campo a la ciudad y el proceso que pasa para trabajar en las brigadas de la juventud. Kieslowski en "Primer amor" (1974), también retoma la técnica de observar en un largo periodo a una pareja, a pesar de las complicaciones que se tienen. Más tarde en "Hospital" (1976) filma durante 24 horas escenas de ese lugar. Posteriormente en 1978 graba testimonios de algunas bailarinas de ballet, su trabajo y las exigencias que implican los ensayos, esto en "Siete mujeres de edades distintas".

En sus filmes registraba la vida cotidiana de los polacos de aquella época: un obrero, un activista del partido comunista, un portero... Según confiesa Kieslowski, este enfrentamiento documental le permitió más adelante distinguir la falsedad de la verdad".¹² Porque algunos trabajos le hicieron comprender las injusticias del sistema, por limitar al ser humano.

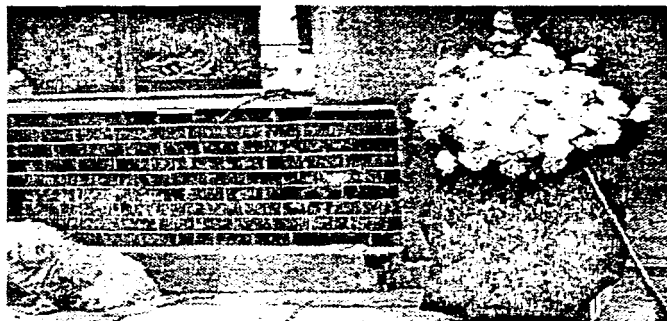
A diferencia de muchos directores de su época rescata todas las posibilidades del documental, por un lado retrata, captura y expresa imágenes con atmósferas reales; este último elemento fue un requisito indispensable para el Departamento de Cultura que exigía un cine con base en el *realismo social*; lo paradójico es que Kieslowski al realizar la grabación, no sólo miraba la parte externa del ser humano, pues también capturaba la parte interna, haciendo presentes las sensibilidades del individuo, que para el sistema político significaban subjetividad y por ende irreal. El mostrar de una forma "simple" personas y situaciones, fue sólo en apariencia, porque en el fondo su contenido era mucho más enriquecedor; así disfrazó algunos hechos para pasar las trabas de la burocracia.

"En Lodz aprendió técnicas documentales que, en conjunción con su sentido ético de la exposición de la vida de los demás marcaron algunas muestras del género, realmente notables, donde siempre tuvo el cuidado de no exponer a sus protagonistas".¹³

¹² Adamski Piotr. Suplemento Dominical de El Nacional, 24 de julio de 1996.

¹³ Soberón, T. Edgar. Jornada, 14 de marzo de 1996.

La guerra y la literatura, aunadas a su vida familiar lo sensibilizaban en un mundo más humano, para después observar y comprender al hombre con un enfoque distinto, la consecuencia: introducirse en el documental por esa ambivalencia que hace de este género algo real y subjetivo a la vez.



“ En la escuela de cine me enseñaron como ver al mundo. Este muestra que la vida existe porque la gente habla, ríe, se preocupa, sufre, guarda secretos de su vida y todo esto puede ser fotografiado. Para ser honesto estas imágenes pueden llamarse historia fotográfica.” *Kieslowski*.

2.3 PREOCUPACIONES HUMANISTAS DEL REALIZADOR

" Lo reconozco, soy profundamente pesimista ante la vida, pero no descarto poder encontrar algún día la esperanza y es más, utilizo al cine para ello".

Kieslowski

En una época como ésta, en donde los escenarios humanistas son cada vez más cuestionados por el egoísmo-frialdad que acompaña a cada individuo en las acciones de su vida cotidiana, resulta difícil captar y expresar este entorno cuando se es juez y parte; sin embargo, hay quienes lo logran y lo hacen con una mirada acertada.

Los cineastas europeos se preocupan por narrar en forma profunda y estética conflictos humanistas, al mismo tiempo que describen, analizan y cuestionan; siendo su objetivo transmitir ideas y provocar sensaciones a través de este medio, con propuestas visuales concretas. Tal es el caso Peter Greenaway, Wenders y Kieslowski.

Este último se mueve en el cuadro de creadores europeos, pero él acentúa su obsesión por manifestar la complejidad de almas que caminan en el inframundo de la sociedad moderna; que sin duda alguna pueden ser: él, tú, yo o nosotros.

Kieslowski, bajo esa fría mirada, presenta a personajes que eligen formas de vida; otros se dejan atrapar por el destino; actos que se llevan a cabo en todo momento, resultando cotidiano decidir si vamos al trabajo por la ruta "A" o por la ruta "B" en un mundo que está lleno de posibilidades, lo trágico y absurdo es cuando se piensa que hubiera pasado si en lugar de tomar "A" hubiera tomado "B" o ninguna de las dos; entonces se cae en las no posibilidades que nunca están contempladas precisamente por que van contra la lógica común, el universo de la contingencia.

En este espacio complicado de acontecimientos que son de vital importancia, pero muchas veces no se tienen conciencia de ellos, el director de la Trilogía lo expresa en forma cruda, porque trastoca las angustias de la existencia humana. Aborda a individuos que no encuentran el camino, no saben cómo vivir, no saben distinguir lo justo de lo injusto, lo falso de lo verdadero y buscan desesperados respuestas a las preguntas esenciales.

Una de las intenciones de Kieslowski era establecer un diálogo a través del cine, quería que el espectador se hiciera las mismas preguntas que él ¿Para que vivir? ¿Para qué levantarse en las mañanas? ¿Para qué ir a trabajar? ¿Qué sucede cuándo mueren? Todo esto para que los individuos no se sintieran solos con sus temores y sus dudas, es decir, con la sensación de que la vida no vale nada. "Estas son preguntas sin respuesta, y por eso son interesantes. Nos obligan a emprender una búsqueda. Y lo importante es la búsqueda no la respuesta"¹⁴. Las deja en el espacio como misterios.

Él marca a personajes en sus películas que están invadidos por la soledad, con esta óptica pesimista y fatalista que lo caracteriza y aunque no lo exprese abiertamente, están presentes a cada momento las influencias del existencialismo. Es lógico si se piensa que perteneció a la generación de la posguerra en donde la atmósfera de un mundo con todo y nada es puesto en tela de juicio.

La muerte como la nada es uno de los ejes en sus obras cinematográficas; preocupación latente en los existencialistas; y después retomada por él, pues muchos de los conceptos plasmados en el relato audiovisual obedecen a Albert Camus, uno de los principales exponentes de esta corriente.

Cuando a Kieslowski se le preguntaba quiénes habían influido en su filmes, hablaba de escritores antes que de cineastas; mencionaba a varios y entre ellos a Camus. Al hacerse una lectura de ambos trabajos hay muchas coincidencias, lo cual

¹⁴ Wolffer José. Nitrato de plata. 15 de mayo de 1995.

manifiesta que las obras de Albert Camus determinaron en gran parte la concepción de la vida que tenía Kieslowski.

Lo azaroso es que son dos personajes inmensos en el arte; creadores que vivieron en un espacio físico distinto, Camus nace en 1913 en Argelia y muere en 1960; Kieslowski nace en 1941 y muere en 1995; sin embargo, ambos coincidieron en la óptica pesimista que tenían de la vida, se rehusaban a tomar partido en la política porque sus formas e ideales traspasaban estas barreras, escépticos y al mismo tiempo creyentes de las no posibilidades que ofrece este mundo, fundamentado en el sin-sentido. Como en la novela del "Extranjero" en donde lo absurdo es claramente presentado cuando el personaje principal comete un asesinato, y cuyo origen de la ira está en la nobleza extrema de este hombre; algo inaceptable en una sociedad que juzga en forma dura actos, en lugar de comprenderlos.

Algo similar sucede en Un filme corto sobre un asesinato (1988). Asesinato-pena de muerte tienen lecturas distintas, todo depende del ejecutante, la pregunta es ¿por qué? en realidad cada individuo tiene sus propias razones para privar de la vida a otro, algunos justificándose en las leyes reconocidas y otros en la justicia propia.

En la obra literaria hay una serie de elementos que son retomados por el director de cine al cuestionar al sistema jurídico y en especial al trabajo de los jueces, siendo un común denominador en ambas obras El juez como aquel que puede mirarse a sí mismo, que está en lo más alto de la cima y por un hecho determinado se derrumba tanto en su vida profesional como en la personal, a éste lo podemos observar en el libro del escritor argelino "La caída" y en el paralelo cinematográfico en Rojo (1994), interpretado por Trintignant.

Pero Kieslowski no sólo retoma situaciones y atmósferas de las obras de Camus, sino conceptos que como tales pueden visualizarse en distintas situaciones sin que se modifique su esencia. El protagonista de "El Extranjero" posee la misma nobleza y la

aparente insensibilidad que Julie en Azul (1993); la diferencia radica en la forma de abordar la temática; porque los escenarios y el contenido es el mismo.

Albert Camus en sus inicios escribió "El mito de Sísifo" un ensayo plantea toda una teoría del absurdo; argumentando que la vida no tiene ningún sentido pero que quizá pueda encontrarse algo que la haga valer la pena como podría ser el amor. "Un reconocimiento de que la vida se ha vuelto incomprensible o simplemente que nos ha rebasado [...] Cuando la evidencia del absurdo invade y mina cada palmo de sensibilidad exhibe el inconveniente de haber nacido en un paisaje desolador"¹⁵.

Kiesloswki tiene un enfoque similar al plantearlo en una filmografía de temática religiosa como el Decálogo; pero resulta que el trasfondo es presentar a una sociedad sin Dios; contradicciones que son vertientes del concepto absurdo; también al titular de manera colateral la Trilogía libertad, igualdad y fraternidad se da cuenta el público que sus fines fueron expresar la no libertad, la no igualdad y la no fraternidad; a partir de una afirmación la negación, lo cual genera movimiento. Inicia con ese pesimismo y al igual que el escritor de "La peste" cierra con una propuesta esperanzadora que se da en la última parte de Azul (1993) y Rojo (1994).

Estos dos artistas ven a los seres humanos como poseedores de una alma que está más allá del bien y del mal; lo contradictorio es que participa y actúa en un mundo de incomprensiones.

Por esta visión de la existencia humana al cineasta le preocuparon los medios de comunicación masiva; hace más compleja a la sociedad y cada vez se aíslan a los individuos en lugar de fraternizarlos; en Azul vemos imágenes de televisión distantes y al mismo tiempo como única fuente de atrapar sensaciones que sacan a cualquiera de su realidad; en Blanco los cuestiona por la ilusión que generan para pertenecer a un país

¹⁵ Castañeda Carlos. Etcétera, 10 de julio de 1997.

desarrollado y en Rojo contundentemente lo describe como el enlace en las múltiples interrelaciones humanas que son totalmente superficiales.

A través del desamor propone generar más amor como se observa en los personajes de la Trilogía; aunque esto no quiere decir que sea una tarea feliz o fácil, todo lo contrario, implica un reto.

2.4 ESTILO Y Matices DE SU FILMOGRAFÍA

"Mostrar lo oculto, darle relieve a lo invisible. "

Kieslowski

En la obra de Kieslowski se pueden encontrar particularidades y elementos que son plasmados de manera constante o reiterativa, lo cual conforma un estilo. Considerado por algunos críticos como minimalista y claro que lo era; ya que bajo el concepto de lo menos expresa más, es decir, con el mínimo de recursos crea y reduce la realidad a signos que implican más allá de lo evidente. Este manejo de imágenes bajo esa perspectiva fue la causa para que concibiera al cine bajo términos elementales; su creatividad en lugar de ser obstaculizada se enriqueció.

Su trabajo en conjunto llega a ser considerado como cine de realizador, entendiéndose este concepto por el sello especial en cada una de sus películas, además por su participación en el guión, la música, la fotografía y la actuación; todo ello desde una perspectiva integral e incluyente. Hay un equilibrio en el lenguaje cinematográfico que utiliza, ninguno de estos elementos tiene mayor o menor peso, simplemente se encuentran donde son necesarios.

Kieslowski sabía desde el comienzo del rodaje lo que quería y cómo lo llevaría a cabo, su formación en el sistema comunista implicó austeridad y optimización de recursos en cuanto a tiempo y material, no hacía muchas tomas de protección, porque ello significaba más dinero y sus cálculos financieros para filmar eran con la menor cantidad posible. En sus primeras producciones y en la serie televisiva, no existe una espectacularidad en las imágenes o movimientos de cámara, porque los rodajes los llevaba a cabo en ambientes reales: edificios o casas en donde los exteriores eran escasos; lo importante era captar ese mundo interior.

Dirigió películas de calidad porque hubo un excelente relato cinematográfico con una estructura que aparentemente es común si se ven las cintas por separado, al conjuntarlas en cada una de sus obras hay constantes, que hacen comprender mejor los filmes por la complementariedad.

Los guiones describen a personajes jóvenes ubicados en un tiempo actual, con problemáticas existenciales en busca de un sentido más humano en escenarios y atmósferas del inframundo de la sociedad moderna. También plasma historias secundarias dentro de la misma trama para registrar el entorno.

La estructura dramática de sus historias se construyó de tal forma que el punto climático está al final de cada una; pero desarrolla hechos que son desenlazados en la conclusión de la cinta, rompe con los esquemas tradicionales porque en otro tipo de cine las soluciones se van dando de forma gradual y no hasta el último momento. Aquí lo distinto es la resolución de las acciones de los personajes en el sentido de sus existencias visualizado en forma sutil, no como las de Hollywood que lo importante son los actos y no las ideas.

Enlaza personajes sin que éstos se conozcan entre sí, el espectador es quien los identifica; en el Decálogo habla por primera vez de un personaje que nunca existió: el músico Budenmayer, mencionado a los diálogos de las cintas La doble vida de Verónica (1991), Azul (1993), Bianco (1993) y Rojo (1994). Se aprecia en estas mismas obras la presencia de una viejita que está tirando la basura y aparece con los personajes protagónicos como Julie, las dos Verónicas y Karol, algunos intentan ayudarla, pero sólo en Rojo Valentine lo hace, en las demás cintas la anciana es parte del escenario. Es contradictorio que Kieslowski ponga esta imagen como algo más del entorno y al mismo tiempo la acentúe cada vez. Quizá aquí exponga todavía sus influencias del documental combinado con la ficción.

Todos los guiones que llevó a la pantalla fueron creados por él y solo en algunos casos fue co-guionista, en todos los filmes los diálogos tiene una fluidez exacta; no son necesarios los párrafos largos, al contrario son muy breves, por ejemplo en el Decálogo 1, al explicar el tema de la muerte y el alma, lo hace con exactitud.

INTERIOR DEPARTAMENTO

Está un niño que cuestiona a su padre (un científico) después de haber visto muerto a un perro. Ambos están sentados tomando café y el niño lee el periódico que hable de la muerte de alguien.

Niño: ¿Por qué muere la gente?

Padre: Por muchas razones, del corazón, de cáncer.

Por accidentes o por vejez.

Niño: Pero ¿qué es la muerte?

Padre: El corazón deja de bombear la sangre, todo se para y termina.

Niño: ¿Y qué es lo que queda?

Padre: Queda lo que el hombre ha hecho, las ideas.

Recuerdos de lo que la gente hizo.

Imagen de taza, disuelven la leche en la taza de café. Toma abierta de los dos. El niño mira el periódico.

- Niño: Aquí ponen que la misa es la paz del alma. No dijiste nada del alma.
- Padre: El alma no existe.
- Niño: Mi tía dice que sí
- Padre: Eso le facilita el vivir
- Niño: ¿Y a ti?
- Padre: No sé

En forma concisa da puntos de vista encontrados, sin darles solución. Las imágenes conjuntadas al audio expresan esas preocupaciones humanistas que siempre trató de expresar.

Las temáticas expresadas como problemas vitales en común, las transforma en imágenes: alma, muerte, fatalidad, misterios de la vida, azar, tecnología y el amor, como punto de encuentro.

Hay dos tipos de directores los que muestran todo y cada parte de el escenario y aquellos que sólo sugieren, en los segundos se encuentra Kieslowski; por ello su concepción y manejo del campo en "off", no sabemos qué está sucediendo porque es construido en la imaginación, pero sí hay una descripción de lo que se oculta.

La fotografía capta la esencia de estas emociones y sentimientos, rompe también con lo acostumbrado al utilizar luces y sombras; como si el público mirara las imágenes tal cual. Sucede lo anterior cuando se entra a un departamento, solo algunos objetos están iluminados y otros no; debido a la presencia o ausencia de luz (ya sea natural o artificial), lo importante es que el mundo cotidiano está conformado de esta manera; en la noche es difícil distinguir lo que se encuentra alrededor, a veces sólo hay sombras; lo cual contribuye para reflejar el inframundo de los personajes.

A diferencia de otras cintas en donde la fotografía crea un ambiente falso, porque con la luz en exceso se pierde credibilidad, en la noche se supone que no se ve todo, sin embargo, todo indicaría que es de día, pues ni siquiera hay sombras.

En la Trilogía los filtros utilizados (azules, blancos y rojos) reafirman, porque sirven para representar esa atmósfera tan especial y real al mismo tiempo, con la intenciones de tristeza, alegría o pasión, dependiendo del mundo de los personajes.

Las tomas utilizadas independientemente de quienes participan en la fotografía, son planos cerrados en interiores, y sólo para ubicar, hace tomas panorámicas de exteriores. Al comienzo de cada capítulo del Decálogo se ve la zona habitacional captada por una toma abierta.

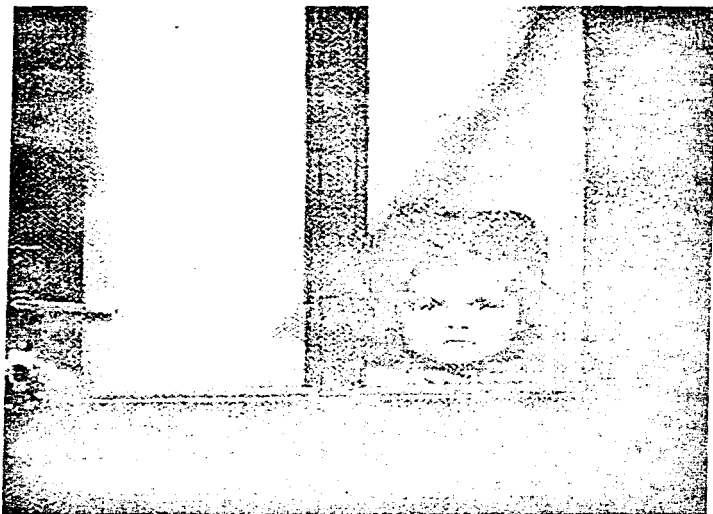
Recorre a los planos-secuencia en lugar de cortes rápidos, pues el ritmo lo permite, ya que es más lento si se compara con el cine Estadunidense.

La fotografía en los filmes de ficción es la consecuencia de los trabajos de imagen realizados en los documentales, por los contrastes de luz que hace: rostros de perfil iluminados sólo en una parte, como si la cámara fuera el ojo humano, sin elementos creados de antemano; cámara al hombro y con tripié; imágenes sucias tal como se ve en Decálogo 7, en una secuencia en donde hay columnas de una construcción que no permiten ver a la niña en forma clara. Lo determinante para Kielowski es atrapar el momento, no la estética como esplendor; pues logra pasar de la placidez visual acostumbrada a las expresiones humanas. Un cine de vanguardia por fragmentar imágenes en sus encuadres.

La ubicación de la cámara es puesta para observar a través de una ventana o una puerta. Una cámara subjetiva en algunos momentos. "Las cosas son el modelo a escala de la tiniebla de la pirámide social, así las ventanas se colocan donde hay algo que mirar; por tanto el gran sobreentendido es que no todo debe mirarse"¹⁶. En las obras de

¹⁶ González Dueñas, Daniel. Luis Buñuel: la trama soñada. p. 83

Kieslowski existe una parte del ser humano imposible de mirar, él logra hurgar en la vida interna de cada uno, pero sólo ve una parte, la cuestión que queda en el aire es ¿qué oculta?

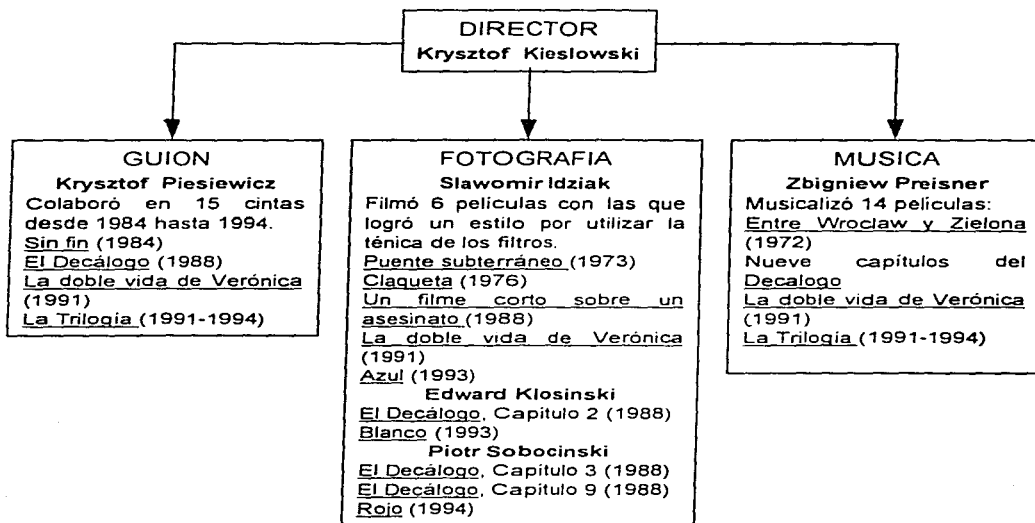


Kieslowski retrató y captó sentimientos, pero su logro fue filmar el alma, así como Wenders lo hizo con los ángeles, y Buñuel con los sueños. Él recurrió a los "close-up" para captar la psicología del personaje, así innovó al retratar la esencia del ser humano.

En la Trilogía usó "flash-back" de una manera peculiar, porque no son mostrados como se acostumbra, en Azul (1993) los "fade-out" con música simbolizan un retorno de los recuerdos de Julie, se pueden imaginar y sentir, pero nunca se ven, son sugerido. En Blanco (1993) con el "fade-in" Karol recuerda la boda. En Rojo (1994) el automóvil y el azar sustituyen al "flash-back" para trasladar al espectador a una historia que sucedió hace 40 años y que se está generando nuevamente.

El comienzo de sus cintas se caracteriza por sonidos incidentales en "off" (sólo audio) acompañado de música mientras aparecen los créditos o está una imagen de "fade-out". En el Decálogo 7 (1988) se escuchan los gritos de una niña con negros en

pantalla; en Azul se oye un coche, también esta el "fade-out" como imagen causando un efecto de curiosidad porque se escuchan cosas y no se ve lo que sucede. Los efectos son puestos de acuerdo a las circunstancias reales, no necesita recurrir a las superproducciones en las cuales los efectos se vean de forma espectacular; en Azul hay una escena en donde se encuentran Julie sola en el departamento, escucha ruidos en la escalera y es un joven que va tocando puertas en busca de ayuda; aquí la sonorización es extraordinaria por la proximidad y alejamiento al audio; Kieslowski establece un cuadro muy real.



CAPÍTULO 3

DEL "FADE-IN" AL "FADE-OUT"

EN LA VIDA DE KIESLOWSKI

3.1 SENTIDO EXISTENCIAL

"Ya no voy a hacer más películas. Tengo 52 años y creo que ya basta. Ya hice muchos filmes, es suficiente, quiero hacer lo que muchos añoran, no hacer nada".

Kieslowski.

En junio de 1941, mientras el gobierno polaco encabezado por el general Sikorski estaba en el exilio, estallaba la guerra ruso-alemana; él comprendió y aprovechó este conflicto para renovar sus relaciones diplomáticas con la Unión Soviética; después de varias pláticas llegó a un acuerdo con Rusia y en ese momento existía la esperanza y el panorama adecuado para que Polonia pudiera recobrar las zonas geográficas perdidas.

En medio de acuerdos y nuevas relaciones había la posibilidad de crear mejores condiciones para la población polaca, y entre los escasos acontecimientos prometedores nació Krzysztof Kieslowski el 27 de junio de 1941; un cineasta fuera de serie que paradójicamente, con su mirada pesimista logró transmitir un sentido humano a través de su filmografía.

Su lugar de origen fue Varsovia y sus primeros años de vida se tornaron difíciles, pues en la posguerra todo implicaba grandes sacrificios.

Durante la Segunda Guerra Mundial el padre de Kieslowski se contagió de tuberculosis y por 12 años padeció esta enfermedad, hasta que murió; por lo que la vida familiar se encontraba en un ambiente de angustia. Su madre era empleada de oficina y constantemente cambiaban de casa; se mudaron 40 veces por la enfermedad de su padre y porque su profesión de ingeniero lo requería; así vivieron en pequeños pueblos en

donde los cines y teatros no estaban a la mano o en muchos casos ni siquiera existían éstos.

Kieslowski se alimentó en su niñez de obras literarias y en su mente quedaron grabados sueños y aventuras en donde había vaqueros, indios, héroes y textos de Albert Camus y Dostoiévski, un mundo que le permitió tener lo imposible e impregnarse de imaginación. Su amor por la literatura era incondicional y agregándole la propensión a la tuberculosis, ambos factores hicieron aun más atractivas las lecturas, a tal grado que por la noches bajo las sábanas con una pequeña linterna hurgaba en el universo de las letras.

A los 16 años entra a trabajar como costurero a la Escuela de Técnicas Teatrales y permanece ahí desde 1957 hasta 1962, en donde observa un escenario fascinante, porque se involucró y aprendió estrategias de dirección. Con lo anterior pone una mirada acertada en el campo cinematográfico, para después trasladarlo y exponerle en *Personal* (1975), ya que describe a un personaje muy similar a él, que se ve afectado por la política comunista. También realizó otras actividades como el dibujo y la poesía

Fue una época dura para él, en donde los jóvenes polacos tenían que alistarse en el ejército, pero Kieslowski pensaba que era preferible sufrir un ataque al corazón a enrolarse en estas filas, era mejor estar libre del sistema bélico aun estando prisionero en



un país como el suyo. Lo diagnosticaron como enfermo de esquizofrenia, tuvo que fingir problemas con la vista, no tener apetito y sobre todo la pérdida de interés por cualquier cosa; fue tratado durante algún tiempo en una clínica psiquiátrica. Pero sus estados de ánimo se encontraban mejor que nunca, sólo montó una farsa, ya que una de sus máximas aspiraciones en esta época era entrar a la escuela de cine, no importando que acababa de ser rechazado por segunda ocasión.

La petición de su madre fue una de las razones que lo llevaron a estudiar cine, aunque él se lamenta años después de este oficio, no cabe duda que su lugar estuvo ahí, por la innovación cinematográfica expuesta en sus obras.

Antes de finalizar sus estudios en Lodz se casó; vivía momentos duros, pero en lugar de alejarse en esos instantes del cine, le pareció este medio más atractivo, ya que descubre sus poderes secretos y los conflictos entre la pasión de filmar y su vida de pareja.

De todos los cineastas polacos pertenecientes a la cuarta generación como Agnieszka Holland, Janusz Kijowski, Janusz Zaorski o Andrej Zalawski, Krzysztof Kieslowski; es el más lúcido y el más desesperado, él reivindica su pesimismo como su sola razón para vivir.

Para 1960 y principios de los setentas ya está involucrado con este cuadro de cineastas, con quienes conforma un grupo que lucha por grabar acontecimientos no permitidos, cuyo contenido radicaba en criticar al sistema político. Así eran llamados el grupo de la *disención moral*.

En 1968 participó en una huelga estudiantil porque pensaba que si existía alguien más democrático que Gomulka, pero tiempo después confiesa haberse equivocado porque resultaron peores, refiriéndose al grupo de intelectuales de Moczar.

En su desarrollo cinematográfico Kieslowski se adentra en el documental, pues su primer trabajo para titularse fue Desde la ciudad de Lodz (1969), poco a poco registró la vida cotidiana de los polacos y aunque su objetivo no era tomar postura en la política o comprometerse ideológicamente fue imposible, porque es un elemento que está integrado al entorno histórico, según declaraciones propias del director, dejó esta técnica porque no podía sintetizar los acontecimientos, notó que se adentraba demasiado en la vida privada de los individuos y podía caer en descripciones falsas por su perspectiva y por las apariencias en las que se podían ocultar ante la cámara.

De los setentas a los ochentas logra escapar de la censura impuesta por el comunismo, pero en 1981 cuando se dicta la Ley Marcial por los conflictos que se tenían con Solidaridad, es enlatada su cinta Suerte ciega durante 7 años.

Jaruselki, con mano dura, intenta poner orden a los disturbios, por lo que Polonia se torna esclavizada a las acciones del Partido Comunista; ante estos sucesos se refugia en las producciones televisivas y regresa a seguir experimentando con las posibilidades que brinda este medio de comunicación. Al solicitar un permiso para introducir una cámara a un juicio entra en contacto con el abogado Krzysztof Piesiewicz, con quien corresponde en lo referente a la visión de la vida y comienzan el guión de Sin fin (1984) en donde los elementos metafísicos son presentados en forma exquisita. Fue Piesiewicz quien le sugirió hacer una serie sobre los Diez mandamientos del judaísmo, a fines de los ochentas, después de cuatro años sin filmar nada. "Ambos reconocieron los efectos que habla dejado la ley marcial: caos, desorden, tensión, desesperación, miedo del futuro, soledad y vidas sin sentido"¹.

La doble vida de Verónica (1991) significó un paso adelante por el apoyo que recibe de Francia, pues implicó mejores condiciones en todo sentido.

¹ Soberón, Edgar. Jomada 15 de marzo de 1996.

En honor a ese país que le abrió las puertas, retoma el símbolo de la bandera francesa para hacer la Trilogía y al mismo tiempo continúa con perspectiva humanista al abordar la libertad, igualdad y fraternidad como imposibilidades de una sociedad compleja.

Era descrito por su compañeros como un hombre honesto, noble, retraído, poco comunicativo, pero muy profesional. "A mi juicio, las mayores virtudes de Kieslowski son su verdad, su curiosidad y su confianza. Le gusta el proceso y las diferencias que hay entre los participantes y le gusta eliminar las fricciones"²; así lo definía la actriz Irene Jacob cuando él todavía estaba vivo.

El 18 de agosto de 1995 sufre un infarto y es hospitalizado y el 18 de febrero de 1996 declara su retiro del cine en donde confiesa que por lo sucedido come poca carne y después de fumar dos cajetillas de cigarros ya no puede consumir ninguno y nada de cine; mencionó que prefería al teatro que al cine porque fue su primer amor. Posteriormente el 12 de marzo de 1996 fue sometido a una operación para implantarle un marcapasos; la operación había resultado exitosa; pero al día siguiente sobrevino un infarto que le quitó la vida.

Al siguiente día del fallecimiento del cineasta Krzysztof Kieslowski, se llevó a cabo una entrevista con el compositor Preisner y el guionista Piesiewicz afirmaron que el director preparaba una nueva trilogía: El cielo, El infierno y El purgatorio. A los 54 años de edad dejó de existir uno de los más grandes genios de la cinematografía.

"La vida es caótica, pero a veces sucede que encontramos algún engrane interior que la consolida, la transforma en una totalidad, un mundo entero en una gota de agua. Y de repente, en un pequeño trozo de tiempo, puedes ver mucho de esta vida y entender mucho, a pesar de que esto se relaciona con una música casi insignificante"³.

² Tomado de CINE Premier 12 de septiembre de 1995.

³ Mirzerska María. Jornada Semanal 24 de marzo de 1996.

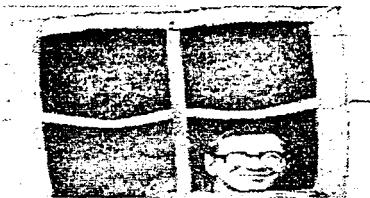
3.2 MÁS QUE UN SIMPLE OBSERVADOR: DEL DOCUMENTAL A LA FICCIÓN

"Nosotros en la Doble vida de la Verónica tomamos con una cámara las reacciones de los niños, como si fuera un documental. Intentamos tomar caras con algunas expresiones".

Kieslowski.

Krzysztof Kieslowski de 1966 a 1988 realizó treinta y cuatro filmes, once de ficción y veintitrés de corte documental, por ello es considerado en Polonia como uno de los mejores documentalistas.

Comenzó su carrera con un tipo de documentales con características especiales: en el plano artístico y en el político. Aunque lo relevante fue expresar situaciones del sistema político sin cuestionarlo; él utilizó estrategias para escaparse de la censura y no ser relegado, porque ingeniosamente añade a este género una trama ficticia como en Personal (1975), muchos dirían que no pertenece al género documental, pero sí logra representar a la realidad con esa pequeña trampa.



El propio director argumenta que "todos mis filmes excepto uno Trabajadores '71: Nada sobre nosotros sin nosotros (1972) son acerca de individuos más que de la política como tal; pero también sería duro negar que muchos de ellos, sobre todo los primeros reflejan fuertemente el clima político de esos tiempos"⁴.

⁴ Tomado de la introducción del libro Kieslowski on Kieslowski.

Su primer trabajo El tranvía (1996) lo graba durante su estancia como estudiante en la Escuela de Lodz, con corte ficticio y paradójicamente culminará su carrera como director con el mismo género, a pesar de que en su primera etapa se da a conocer en Polonia por lo documentales.

El segundo es La oficina (1966) un documental en donde observa el trabajo de un servidor público y las trabas de la burocracia del sistema comunista.

Vuelve a entrar a la ficción con Concierto de peticiones (1967), en los dos filmes anteriores y en este los guiones eran suyos, aquí capta las locuras de algunos jóvenes en relación a una pareja de novios.

Antes de salir de la escuela de cine realiza La fotografía (1968), un registro de imágenes donde hace homenaje a la foto fija y pone los cimientos para captar y transmitir sensibilidades.

Su primer trabajo "profesional" al egresar de la escuela de cine es precisamente un recorrido visual en La ciudad de Lodz (1969), filme con el cual se graduó, describe a la gente y a las construcciones que para Kieslowski tenían un estilo raro y particular.

Yo fui un soldado (1970); Antes del Rally (1971); Refrán (1972); Entre Wroclaw y Zielona Gora (1972); Los principios de seguridad e higiene en una mina de cobre (1972); Trabajadores '71: nada sobre nosotros sin nosotros (1972); Albañil (1973); Subterráneo peatonal (1973) y Rayos X (1974), documentales a excepción del penúltimo, que rodó durante cuatro años, pero en todos hacía alusión al sistema político, con críticas fuertes. En Trabajadores '71 intentó dibujar tal como era la clase obrera polaca de la época, desmintió a la imagen que pretendía dar el Estado, trata de apegarse lo más que puede a la realidad, pero siempre rescató el toque humanista con una mirada capatada por un "close up" o algunos acercamientos a las manos trabajadoras; pasa de lo real a lo sensitivo. "Nosotros queremos decir nuestra verdad mostrar sin hipocresía las contradicciones sociales, denunciar la diferencia entre la teoría ideológica del cine y su

realización cotidiana. Nuestros filmes son de preguntas, no de respuestas"⁵, decía Kieslowski en los años setentas y en la última frase sienta las bases de sus obras, porque sería una línea sobre la cual se moverá en sus próximas películas.

El filme Primer amor (1974) fue un intento que le dejó experiencias de las limitaciones que tiene el documental, porque aquí trató de grabar a una pareja durante un año. Comenzaron a rodar desde que la esposa tenía cuatro meses de embarazo hasta poco después del nacimiento del bebé. Los diálogos eran propios de la situación que vivían, no había nada escrito. Su objetivo era darle seguimiento a esta pareja, se dio cuenta de lo duro que era y de la pérdida de sus pretensiones, porque al saberse grabados habían situaciones que se alteraban y habían escenas que no podían ser captadas por la censura existente para transmitir las imágenes; para el Estado era importante describir sólo situaciones optimistas y Kieslowski no podía hacer esto. Una idea que le surgió al director fue que en un documental próximo grabaría a una mujer desde su nacimiento hasta cuando ella diera luz a su primer hijo, una historia circular; sin embargo, cuando pensó en todas las restricciones de un rodaje durante veinte años aproximadamente, optó por dejar el proyecto.

Curriculum Vitae (1975) es una cinta con todas las características del documental, sólo que hay una historia paralela como hilo conductor que muestra las irregularidades del Partido. Con Personal (1975) refleja muchas de las situaciones e injusticias que se dan en el teatro, porque hasta en el arte se impregnaron las incongruencias del sistema comunista; ideas que le surgieron a partir del trabajo realizado en la Escuela de Técnicas Teatrales; quizá hubo una gran identificación del director con el personaje principal, porque Kieslowski también fue costurero y ahí pudo observar ese entorno a veces absurdo; esta es su primera película cuya duración es mayor a una hora.

En los dos siguientes trabajos vuelve a cuestionar al sistema político cuando entra a ver que sucede dentro de las instituciones públicas, manejadas por seres humanos que

⁵ Stok Danusia. op. cit. p. 145

cometen errores, así se observa en Hospital (1976) en donde a Kieslowski le sucedió algo raro, convirtiéndose en víctima del azar; cuando se interesó en grabar aspectos del lugar se dio cuenta de que a veces ni siquiera contaban con algodón o tijeras, había muchas carencias. Al trabajar casi treinta horas seguidas con los doctores logró tal intimidad que le narraron un hecho, en donde al llevar a cabo una operación de un hueso tuvieron que utilizar un martillo de clavos, les faltaba el adecuado para ortopedistas, además éste era muy viejo y justo en el momento de la cirugía se partió por la mitad, esto sucedió en 1954 y en la grabación de 1976 que hacía Kieslowski vuelve a sucederles. Posteriormente con La cicatriz (1976) y Claqueta (1976) manifiesta su visión de los hombres corruptos de la época.

Un filme censurado por haber grabado escenas reales de una huelga fue La calma (1976), en donde expresa la desesperación de un hombre que al salir de la cárcel tiene mínimas posibilidades de vida, tanto económicas como sociales, el final lo cierra con una frase que da la explicación de toda la historia. En las cintas Desde el punto de vista de un celador (1977) y Yo no sé (1977) aborda nuevamente la corrupción de algunos funcionarios públicos y muestra el interés por el tema del "castigo" en el sistema jurídico.

En 1978 filma Siete mujeres de edades distintas, un corto muy interesante porque recopila testimonios de una actividad como la danza clásica; cada bailarina entrevistada habla de su entrenamiento, con un tema como eje; se narran puntos de vista con perspectivas encontradas y diversas.

Con Amateur (1979) logra darse a conocer en otros países, narra el cambio de vida de alguien que encuentra su verdadera vocación en filmar, incluso le da más importancia a esta actividad que a su familia; actúa el director de cine Zanussi, compañero y amigo de Kieslowski.

Un escenario de encuentros planeados y otros azarosos es Estación (1980) ahí llega los que van o los que vienen, y también están los que esperan; todo esto fue grabado

durante diez noches y en la filmación ocurrió un asesinato, sólo que no lo pudieron grabar porque las cámaras escondidas no estaban mirando en la dirección en la que se cometió el crimen.

En Cabezas parlantes (1980) Kieslowski rescata testimonios de setenta y nueve personas que expresan su visión de temas existenciales como: donde nacieron, quiénes son y qué les gustaría más.

Suerte ciega (1981) es uno de los trabajos que más le costaron en cuanto a esfuerzo, por la censura, ya que ponía en evidencia al sistema, así como en Breve día laboral (1981), en el que según el propio Kieslowski "es una película crítica sobre un Secretario del Partido en Polonia. Las revelaciones y los ataques habían comenzado desde 1976 por el aumento de precios y en un pueblo que esta a 100 kilómetros de Varsovia hubo una protesta muy grande. Incendiaron el edificio en donde se encontraba el Secretario, por fortuna huyó en el último momento, pero si no hubiera escapado probablemente lo habrían linchado"⁶.

Retoma el tema de las leyes en Sin fin (1984), en donde describe la vida de un abogado que se involucra en varios conflictos, se pueden observar en forma más precisa los elementos de la metafísica, como por ejemplo, lo que sucede después de la muerte del protagonista.

Su último documental es Siete días a la semana (1988) en el cual grabó durante una semana a los miembros de una familia; al igual que los trabajos anteriores presenta los distintos puntos de vista de cada miembro. Con esta obra pasa por completo del documental a la ficción. "Trabajar tanto tiempo en el documental se volvió a la vez, una bendición y un obstáculo en mi trabajo"⁷. Porque no todo puede ser descrito en este género. Sus siguientes obras de ficción contienen elementos del documental.

⁶ ibidem p. 69

⁷ ibidem p. 75

3.3 EL DECÁLOGO: DIEZ FRASES IMPERATIVAS

"Intentamos mostrar cómo diez preceptos funcionan hoy y cuál es nuestra actitud ante ellos".

Kieslowski.

Cuando Krzysztof Kieslowski trabajó con Zanussi en Producciones Tor, se le presenta la oportunidad de llevar a cabo un proyecto que le permitiría expresar muchos elementos que tenía en mente. En un principio pensó en hacer sólo los guiones; pero conforme lo fue desarrollando con su colaborador Piesiewicz decidió dirigir lo que hoy conocemos como el Decálogo (1988-1990); serie televisiva de diez programas, cuya duración es de una hora aproximadamente.

Se basó en los Diez Mandamientos establecidos por la iglesia católica; ahí muestra la vida de diez personajes que viven situaciones difíciles; toman decisiones y sienten cosas que para muchos en teoría resultarían incomprensibles.

En forma cuidadosa y sensible describe a seres humanos que son arrastrados por circunstancias; ellos se encuentran más allá del bien y del mal.

Diez frases imperativas, por más que las trate de suavizar el catolicismo, el resultado es tajante: Primero - Amarás a Dios sobre todas las cosas; segundo - No jurarás el nombre de Dios en vano; tercero - Santificarás las fiestas; cuarto - Honrarás a tu padre y a tu madre; quinto - No matarás; sexto - No fornicarás; Séptimo - No hurtarás; octavo - No levantarás falsos testimonios ni mentirás; noveno - No desearás a la mujer de tu prójimo y décimo - No codiciarás los bienes ajenos.

La cuestión que Kieslowski plantea pero no resuelve, es ¿qué pasa cuando en la vida cotidiana no se cumplen esos mandatos? Uno de los personajes de cada respectivo

decálogo no ama a Dios, jura en vano, no guarda los días de fiesta, cuestiona los lazos paternos, mata, fornicar, roba, miente, desea-ama a una mujer casada y codicia los bienes ajenos; nunca se convierten en héroes o villanos, porque la estructura narrativa permite expresar el sentido humanista, antes de hacer cualquier valoración. Lo interesante de esta obra es que muestra y describe sin juzgar.

Diez programas que se convierten en problemas sociales de actualidad conjugados con elementos azarosos. Algunos determinan a este azar como metafísica; el hecho es que éste desata posibilidades que se van entrelazando para dar una conclusión contundente, en donde muchas veces la frase clave del tema es retomada para concluir la escena. Tal es el caso del segundo decálogo ("No jurarás en nombre de Dios en vano"), en el cual una mujer debe decidir si aborta o no; ella está embarazada de su amante y su esposo está muy enfermo. Si su marido vive ella aborta y si él muere ella tendrá al bebé; en la escena final el doctor afirma que él se curará y ella hace que el médico lo jure.

En el primer programa de esta serie expone la vida de un científico que no cree en Dios y su hijo pequeño lo cuestiona acerca de la existencia de éste, de la muerte y de los personajes de los Muppets; lo que provoca una confrontación en las ideas del padre. Primer bloque de diez, en donde hasta la exactitud es imprecisa. La estructura narrativa es circular, al principio se ve la tía del niño mirando la televisión con la noticia de unos pequeños ahogados y una de las secuencias finales es la misma; abre el decálogo con esta historia en donde la naturaleza se impone a la razón del hombre, no importa que sea de una sociedad tan avanzada como la actual; la catástrofe es impredecible e inexplicable. Así le tiene una respuesta al espectador cuando el niño pregunta a la tía si existe Dios, la respuesta es explicada con ejemplos de sentimientos y no con la razón. Vuelve a poner en la reflexión a una sociedad escéptica.

"Santificarás las fiestas", imágenes que muestran la soledad de tres personajes, una pareja de esposos y una amante. Esta última trata de forzar sentimientos en una noche de Navidad para no pasarla sola. Él piensa que puede decidir sobre su destino, pero las

circunstancias cambian. Gracias a esas mentiras los espectadores conocen la ciudad de Varsovia por la noche, describe la soledad y más soledad en una zona habitacional llena de gente, pero aislada en su departamento. Kieslowski reafirma que todo está pasando, cuando en apariencia no pasa nada, esos momentos largos (pero no tediosos) en que los varsovianos duermen; afuera se observan a personas en plena actividad decidiendo sobre sus destinos y siendo presas del entorno.

Kieslowski muestra en el cuarto mandamiento la relación padre-hija. Una joven toma una carta de su madre que ha muerto, el destinatario es su padre. Ella intenta seducirlo al argumentar que la información contenida en la carta decía que entre ambos no existe ningún parentesco. La interrogante es el incesto como tema tabú y expuesto en el filme; qué pasa cuando no se cumple el mandato católico; dos personajes que al finalizar la historia no dan respuesta alguna, porque lo que se consideraría como pecado ni siquiera se lleva a cabo, toda la historia podría ser una hipótesis.

Un Filme corto sobre un asesinato (1988) realizado primero para cine y después para televisión, es integrado en los Diez mandamientos bajo la frase "No matarás". Se inicia el programa con una toma de "fade-out" y una voz en "off", hasta aparecer la imagen del abogado, el audio es el siguiente: "El derecho no deberá limitar a la naturaleza. Debería más bien comprenderla. El derecho es una invención de los hombres para regular sus relaciones mutuas, cómo somos y cómo vivimos es el resultado de las leyes que observamos o que violamos. El hombre es libre. Su libertad está limitada por el derecho a la libertad de otros hombres"⁸.

Castigo."El castigo es una venganza, sobre todo si tiende a lastimar y no a evitar el crimen. Un cuestionamiento muy duro a las leyes, pero más a quienes las aplican qué es lo justo y lo injusto. Un crimen y la pena de muerte son los temas de la historia en donde el azar es el eje para desatar todo el escenario de posibilidades, pero básicamente probabilidades, nada hubiera pasado si uno de los personajes llega un segundo antes. Un

⁸ Texto tomado del Decálogo 5.

taxista es asesinado por un joven que es condenado a pena de muerte. Kieslowski pone el dedo en la llaga desde el comienzo de la cinta, el abogado que comienza a litigar justo con este caso; muestra lo absurdo que es la pena de muerte cuando no se soluciona el problema; y con un diálogo exacto habla de ello: "-Desde los tiempos de Caín ningún castigo mejoró al mundo."⁹ Kieslowski deja en entredicho a las leyes que al ser aplicadas nunca logran la justicia. La escena final sin remordimientos visuales permite observar cómo es ahorcado el joven; mientras con una frase felicitan al abogado por el nacimiento de su hijo, una bivalencia de hechos azarosos e irónicos.

Utilizó para este decálogo un filtro verde para darle a la historia un matiz de crueldad, vacío y nebulosidad aplicado a un escenario de la ciudad de Varsovia, en donde desarrolla un estilo que más tarde se concreta en la Trilogía.

Un joven espía a una mujer de la cual está enamorado, pero ella ni siquiera sabe quien es él en un principio. Una historia que al igual que la anterior fue hecha para cine y después para televisión: Un filme corto sobre el amor (1988) o el mandamiento "No fornicarás". En el cual el tema del amor desata acciones paradójicas; Magda, el personaje protagónico, vive en uno de los edificios de la unidad habitacional. Ella es espía por Tomek, quien va a ser el hilo conductor para que el público conozca cada gesto de Magda, pueda introducirse a su intimidad y comprenda su mundo. Aunque tiene varios amantes su soledad siempre está ahí; hace el amor con Tomek y después de haberlo hecho le confiesa que la ama y ella responde que eso no existe; al final cuando él intenta suicidarse los papeles se invierten, quedan separados, pero el amor como intermediario. En una de las últimas escenas ella hace el mismo recorrido que hizo al principio Tomek; Magda es quien ahora debe hacer los méritos que eran realizados por él, atraviesa el patio del edificio y acude a los muros de vidrio como imagen simbólica.

"El robo" es el tema central del Decálogo siete (1988) no se trata de un objeto, la codicia la despierta una niña, quien es robada por su propia madre. Porque la abuela

⁹ Frase dicha por el abogado en el Decálogo 5.

materna crió a la pequeña como si fuera suya: aquí la escena también comienza con un "fade out"; Kieslowski recurre a los gritos de la niña que se escuchan en "off" no se sabe qué sucede, pero después pasa al encuadre de la madre y conforme se desarrolla la primera secuencia aparecen los cuatro adultos que muestran sus miserias humanas. Lo peculiar son las actitudes expresadas con la inocencia de Anka (la niña). Con toques irónicos María la verdadera madre pide a Anka que le diga "mamá" y por más súplicas que le hace no lo logra. El final es aterrador al poner la toma de la niña corriendo tras el tren en donde se marcha María; confusión de Anka porque no logra comprender lo sucedido, para su edad esto está fuera de su alcance. Anka es nombre de un personaje que aparece en el decálogo nueve, como un cabo suelto que alguien deberá atar.

En el octavo episodio, de forma distinta traslada al cine algunos sentimientos que aún están presentes en la sociedad polaca: recuerdos de la guerra; Kieslowski no quedó atrapado en esa nostalgia de resentimientos, da el gran paso al atravesar esa barrera, narra desde otra perspectiva una vivencia de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, esta vez con dos enfoques de dos generaciones diferentes. En ese pasado entraron en contacto una señora y una niña y en la actualidad vuelven a encontrarse haciéndote reclamos esta última por no haberla ayudado cuando fueron exterminados muchos judíos. Es el único decálogo en donde utiliza como pretexto el tema que para muchos de sus compañeros fue el eje central de sus obras y llegaron a sobreexplotarlo.

En el decálogo nueve presenta el problema de una pareja, el esposo es impotente, poco a poco comienza a sospechar que su esposa tiene un amante, el esposo se convierte en espía de ella para confirmar la infidelidad "No desearás la mujer de tu prójimo" vuelve a ser una frase desobedecida, pero que representa mucho la sensibilidad del ser humano. Amor-desamor, dos términos que provocan una disyuntiva: el intento de suicidio del marido. Durante toda su obra Kieslowski deja elementos que en un primer momento quedan sueltos, conforme se va integrando cada filme toman coherencia bajo esa mirada particular de azar, emoción y la unidad de las almas. En este decálogo se

aprecia todo esto, porque son llamadas de atención para la comprensión de los personajes que se entrecruzan sin saberlo.

La futura "Veronika" hace su aparición sin mencionar su nombre: joven enferma del corazón, con buena voz e interpreta al músico Bundenmayer, de origen holandés, quien es mencionado en varios de sus filmes. Otra pieza es la viejita tirando la basura, pero como un agregado al entorno de la pareja de esposos, un elemento más del paisaje, aquí todavía puede pasar desapercibida esta imagen, pero en las próximas cintas se convierte casi en un personaje.

Los elementos azarosos son básicos para el desarrollo del último episodio del Decálogo "No codiciarás los bienes ajenos"; el móvil es una colección de estampillas que hereda un hombre a sus hijos al morir. Ellos sin conocer el valor del material, al principio les resulta insignificante, lo irónico es que uno de ellos es capaz de donar un riñón a cambio de un sello faltante. El desenlace con la sospecha del robo y la duda entre ambos hermanos, uno desconfía del otro, pero terminan reconciliados, Kieslowski lanza dos miradas desde ángulos distintos para hacer un plano general del encuentro de dos coleccionistas que quizás fueron los que robaron, como si fuera un juego de espejos, uno reflejado en el otro con perros idénticos, dos vidas parecidas que se unen en una toma; elemento que utiliza más tarde en La doble vida de Verónica (1991). El último plano es el origen o un aviso previo a su siguiente obra. Además cuando los dos hermanos compran estampillas para iniciar una colección se dan cuenta que coinciden por azar y completan una serie, como si fuera un rompecabezas.

El Decálogo tiene una estructura narrativa tan exacta que permite la unidad visual-auditiva sin tropiezos. Filmados en una zona habitacional de Varsovia con un presupuesto bajo, en donde los interiores son básicos para la optimización de recursos, pero al mismo tiempo en lugar de ser obstáculos sirven para captar esas imágenes fragmentadas (mirada peculiar del documental, porque simula al ojo humano), no importa si se interpone un muro, un cable o una lámpara, lo importante son las expresiones, las ideas y no la

estética al estilo hollywoodense. A veces no se logra una nitidez por el juego de luces y sombras, pero sí la sensibilidad.

Los personajes se entrecruzan sutilmente, pasan casi desapercibidos; en la vida real así sucede pero no se puede ver; aquí el observador de este fenómeno es Kieslowski que a través del cine expresa las emociones más profundas; con sus "fade-in" abre puertas y se asoma por las ventanas para que el espectador comparta la intimidad de cada uno de ellos, pero también nos oculta con esa iluminación y con los muros lo que en realidad pudieran pensar.



"El Decálogo estaba lleno de encuentros azarosos: algunos fracasados y otros con éxito. Y en tres colores, de una película a otra la gente parece toparse entre sí: me gustan los encuentros azarosos: la vida está llena de ellos. Todos los días, sin darme cuenta, paso al lado de la gente que debería conocer. En este momento, en este café, estamos sentados al lado de extraños: todos se levantarán, se irán y seguirán su propio camino: Y nunca volverán a encontrarse y si lo hacen, no se darán cuenta de que no es la primera vez. En la Trilogía, esos encuentros azarosos tienen menos importancia que en Breve película sobre el asesinato"¹⁰.

¹⁰ Monsonge, Serge. DICINE. Entrevista con Kieslowski. Octubre de 1994.

3.4 LA DOBLE VIDA DE VERÓNICA: EN BUSCA DEL ALMA PERDIDA

"No me retiré del cine de Polonia, yo todavía puedo filmar ahí. Desde luego en coproducción es algo diferente, esto me ofrece mejores condiciones".

Kieslowski

La carrera cinematográfica de Krzysztof Kieslowski pasó por dos etapas: la primera en Polonia y la segunda con filmaciones realizadas en coproducción con Francia y Suiza.

La transición entre lo que hizo en su país y fuera de él, es la cinta La doble vida de Verónica (1991), en la cual expresa particularidades que le permitieron el reconocimiento sólido en el extranjero.

La historia de esta cinta se basa en los sentimientos de dos mujeres; una de origen polaco (Varsovia) llamada Veronika y la otra de Francia (Clemont Ferrand) cuyo nombre es Veronique; ambas son idénticas, pero sin ningún parentesco que las una. Sin embargo viven situaciones similares, tienen sentimientos parecidos, se presienten y están enfermas del corazón.

Las dos poseen una voz hermosa, pero su carrera se ve afectada por problemas del corazón; una porque se enamora y la otra porque sufre un mal cardíaco: Veronika (la polaca) muere; a partir de ese momento le suceden cosas azarosas o extrañas a Veronique y en un momento espléndido de la película logra unir el director a estas vidas paralelas, de una forma tan efímera que no es posible concretar ese encuentro casi fortuito, el cual es ubicado cuando Veronique viaja a Polonia; pero sólo tiempo después se da cuenta a través de la única evidencia "real" (una fotografía) que tiene o tuvo una doble.

Kieslowski reconoce que le costó trabajo encontrar el título adecuado, porque en sus otras cintas eso es lo primero que tiene en mente, para La doble vida de Verónica le fue más difícil porque las connotaciones de los títulos como: "La chica corista" o "Veronika/Veronique", tanto para Polonia como para Francia eran muy distintas y se alejaban mucho de lo que trataba en la película.

Otro problema al que se enfrentó, fue la selección de actores porque no conocía a muchos fuera de su país y en un principio pensó en la estadounidense Andie McDowell, quien tenía en ese momento 30 años de edad.

"Yo no tenía actrices para La Doble vida de Verónica, este fue el primer filme que yo estaba haciendo en el Oeste, yo no tenía ni idea acerca del trabajo de casting. Fue muy problemático y pensaba en alguna actriz norteamericana, me gustaba Andie McDowell; necesitaba hacerle una prueba a ella"¹¹. Pero después tuvieron algunas dificultades en relación a costos y ella estaba ocupada con un papel que le ofrecieron en Estados Unidos, él reflexionó la situación y le recomendaron a Irene Jacob, quien tenía más posibilidades de interpretar el papel porque tenía 24 años y podía encarnar a la joven Veronique, además era una actriz con fama reciente en Suiza y daba todo el tipo de una mujer francesa de provincia, lo cual era indispensable.

"Después hablé con otros actores; no conocía este campo fuera de mi país. Con ellos discutía de la vida y algunas veces leíamos fragmentos del papel de cada uno. Conversaba con ellos de sus sueños de la noche anterior, de sus viejas ensoñaciones, todo esto para saber sus técnicas de ensayo". Kieslowski platicaba cuatro horas con ellos, les preguntaba cómo se encontraban, si habían dormido bien y en ocasiones sólo se dedicaba a escucharlos.

Una parte difícil fue conseguir el dinero para la producción, a pesar de que él siempre pensó en inversiones con poco dinero, pues en Polonia era más complicado que

¹¹ Stok Danusia op. cit. p. 174

en Francia. Consideraba innecesaria una cantidad muy fuerte, si no había en la cinta efectos técnicos sofisticados. "personalmente no necesito hacer un filme que cueste 100 millones"¹². Él no sabía si con la cinta tendría éxito o fracaso, pero sus temores eran porque no conocía las formas de hacer cine en el extranjero, no sabía si los elementos conjugados en la cinta resultarían comerciales, porque una de sus mayores preocupaciones consistía en recuperar la inversión, más que obtener ganancias.

Un reto fue transformar la sensibilidad de la película en algo vendible, sin traicionar sus principios y sin alejarse del objetivo de la cinta. Él menciona que jugó con emociones en La Doble vida de Verónica, que era un filme acerca de emociones y nada más. Hay gente sensible a las emociones presentadas en algunas escenas. No está dirigida a un público en general, sino a las personas que logran sentirlas, que se identifican con alguna situación como el trabajo, la escuela o algún pasatiempo.

Es una cinta cuyo factor principal es la música, no solo para crear atmósferas, sino como complemento que conforma una unidad, la cual estaba pensada desde la estructura del guión, en donde se hacía una exhaustiva descripción, sobre todo para el compositor.



"Como podríamos describir la música, qué significa hermoso o sublime, qué es memorable o misterioso, por ejemplo, pues hay que tener en cuenta que se utilizó un lenguaje literario, pero Zbigniew Preisner simplemente lo hizo maravilloso"¹³.

¹² Ibidem p. 189

¹³ Ibidem p. 168

Kieslowski trabajó de manera conjunta con todo su equipo, les pidió opiniones y después tomó la decisión correcta. Por esa confianza Preisner estuvo interesado en hacer la composición, además él ya había creado las partituras para otras como Sin fin (1984) y El decálogo (1988); había mucha correspondencia en sensibilidades.

Es común que directores muestren el guión al compositor y éste llene los huecos, pero con Kieslowski y Preisner fue diferente, porque este músico eligió los sonidos adecuados y exactos, tuvo como base el guión, pero comprendía la función dramática de cada partitura, nunca separó a la imagen del audio.

Para Kieslowski ser director era. Aquel que ayuda a cada una de las personas que intervienen en la producción, desde el tramoyista hasta los actores. Ante esta cuestión la fotografía tenía que ser hecha por alguien con quien ya hubiera existido algún contacto con anterioridad, así podría existir garantía reflejada en buenos resultados. Slawomir Idziak fue el indicado porque lo respaldaba el trabajo en uno de los decálogos; él estuvo presente desde el comienzo de guión, se le mostró la primera, segunda y tercera visión de éste.

A lo largo de las imágenes se puede apreciar cómo reafirma su concepto de iluminación, porque en esta cinta utilizó filtros amarillos-dorados, los cuales reflejaron uniformidad y lograron un colorido cálido, aunque ya los había trabajado en un filme corto sobre el homicidio, lo acentúa en La doble vida de Verónica.

Durante la edición tuvo algunos tropiezos, porque el editor era francés y Kieslowski no hablaba este idioma, sólo lo hacía en inglés, el intermediario fue un traductor. Jacques Witta el editor creó un tipo de orden en las imágenes, pero Kieslowski fue quien decidió cuales se quedaban. Dejó fuera tomas hermosas, pero finalmente innecesarias; ello representa un problema para los directores jóvenes que eligen a las estéticas, porque desperdician tiempo y se salen de su objetivo.

Una idea original del cineasta fue intentar realizar 17 finales de la película, debido a que se exhibiría en 17 cines franceses, pero llevó a cabo nada más dos, por los costos de producción: uno para Europa y otro para América. La diferencia está en la última secuencia, en donde el regreso con su padre es obvio para el público europeo, pero para los otros tuvo que ser más explícito y recrear una calidez.

"En un encuentro en las afueras de París, una quinceañera se me acercó para decirme que había visto Veronique, la vio una, dos, tres veces, y sólo quería decirme una cosa: que había descubierto que el alma existe. No se había dado cuenta antes, pero ahora sabía que el alma existía. Hay algo hermoso en esto. Valió la pena hacer Veronique por esa muchacha. Valió la pena trabajar por un año, sacrificar todo ese dinero, toda esa energía, ese tiempo, esa paciencia, valió la pena autotorturarse, matarse, tomar mil decisiones, para que una jovencita de París se diera cuenta que existe algo que se llama alma. Valió la pena"¹⁴.

La diferencia de filmar fuera de su país en coproducción con Francia en La doble vida de Verónica, sólo fue con respecto a la producción porque sus ideas originales fueron afinadas y conformó un filme de belleza y contenido extraordinarios. Aunque especialistas de cine de Polonia lo criticaron por no haber abordado la historia de su país o el papel de los polacos en el mundo actual; fue bien acogida en Francia.

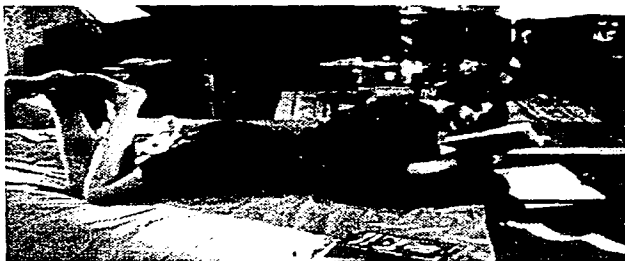
De acuerdo con las experiencias del propio Kieslowski sólo había tres formas de hacer películas durante la etapa comunista: Una fue no hacer ningún filme; otra fue realizarlas en favor del Partido, pro-Rusia y pro-Lenin; la tercer manera fue retroceder a grabar cintas de amor, de la naturaleza y de lo feo o lo bonito, "pero también hubo una cuarta: intentar entender; yo elegí esta última porque iba de acuerdo a mi temperamento, esto lo hago desde la escuela de cine y hasta el momento lo continúo haciendo"¹⁵. Un verdadero cineasta que no traicionó sus ideales, a pesar del contexto que pudiera

¹⁴ ibidem p. 210

¹⁵ ibidem p. 95

justificar en algún momento sus acciones, sin embargo, él siempre buscó estar cerca del cine como obra de arte.

Cabe mencionar que todavía en esta obra, tiene marcados elementos del documental, que él determinó de manera conciente, porque en una escena donde hay niños de primaria que colaboraron como espectadores en las tomas de las marionetas; Kieslowski se centró en las expresiones del público infantil y puso una cámara para que tomara exclusivamente estas imágenes, para él fue muy importante captar esto lo más real posible. Incluyó a la historia de ficción aspectos del documental, la enriqueció y logró traspasar las barreras de sus primeros trabajos, porque no hay una fractura entre un género y otro, sino un paso gradual.



Nunca buscó la fama, pero si el hecho de producir películas sin tanta censura y con un respaldo económico del productor; en Polonia no pudo consolidar proyectos, como fue el caso de la iluminación, la grabación de exteriores, las actuaciones, la edición y la fotografía; en

Francia todos estos aspectos van en ascenso. En la técnica avanza, por las posibilidades que le ofrecen fuera de su país; aunque el contenido de su obra es equitativo en relación a sus trabajos anteriores. Se puede observar en la Trilogía la consolidación de sueños y obsesiones, pero también proyecta toda su formación cinematográfica.

3.5 LA TRILOGÍA: UN TESTAMENTO CINEMATográfico

"Los tres filmes son acerca de gente que tiene alguna clase de intuición o sensibilidad; que tiene el valor de sentirla".

Kieslowski

Después de grabar La doble vida de Veronique (1991) en coproducción con Francia, comienza a trabajar en un proyecto que lo lleva a conformar la Trilogía: Azul (1993), Bianco (1993) y Rojo (1994), en donde expresa los conceptos de Libertad, Igualdad y Fraternidad; tres ideales de la Revolución Francesa de 1789 y que ahora se ven simbolizados en la bandera de dicha nación; retoma el colorido específico para cada una de las películas.

"En diez frases los diez mandamientos expresan la esencia de la vida. Y esas tres palabras (Libertad, Igualdad y Fraternidad) hacen lo mismo. Millones de personas han muerto por esos ideales. Decidimos ver cómo esos ideales se realizan en la práctica y qué significan hoy. Examinamos de cerca las tres ideas y cómo funcionan en la cotidianidad, pero desde un punto de vista individual. Esas ideas son contradictorias a la naturaleza humana. Cuando uno las aborda en la práctica no se sabe vivir con ellas. ¿En verdad la gente quiere Libertad, Igualdad y Fraternidad? ¿No es sólo un decir?"¹⁶. Un cuestionamiento duro para una sociedad compleja, pero los representa de forma contundente con un sentido humanista, que trastoca los sentimientos más íntimos.

Tres conceptos universales que estuvieron en un primer orden en la sociedad francesa del siglo XVIII y ahora un cineasta polaco los pone como temática principal de estas películas, no importa la ubicación espacio-temporal, porque finalmente él comprende esa esencia y a través de individuos concretos manifiesta su visión en un

¹⁶ Mensonge, Serge. DICINE. Entrevista con Kieslowski. Octubre de 1994.

contexto actual, pero siempre en un nivel interno. Ya no es Francia y no hay un país que se encuentre en guerra por la Libertad, Igualdad y Fraternidad con un matiz nacionalista; porque a Kieslowski no le interesa eso; sólo que los tres ideales son válidos en cualquier parte del mundo.

Lo paradójico: ideales que como tales no pueden cumplirse. En la cotidianidad - como el director lo afirmó- es diferente y ante esta diferencia en su Trilogía muestra la no libertad en Azul, la no igualdad en Blanco y la no fraternidad en Rojo; sin embargo, en la última cinta concluye con una escena esperanzadora.

En la película Azul filmada en Francia, vemos al personaje principal Julie, interpretado por Juliette Binoche, en un estado de depresión después de haber perdido en un accidente automovilístico a su esposo (un compositor de música) y a su hija. Ella intenta desprenderse de su pasado, intenta suicidarse, pero sabe que debe enfrentar este mundo fatalista, en el cual ella trata de dejar todo; cambiar su modo de vida en forma radical. Un amigo le pide que concluya la composición de un concierto iniciado por su esposo, pero ella no acepta porque su objetivo es olvidar para librarse de todo recuerdo. Sin embargo hay lazos que no le permiten obtener la libertad.

"Estoy hablando de una libertad interior. Si hubiera querido hablar de la libertad exterior -libertad de movimiento- hubiera escogido a Polonia, dado que allí las cosas han cambiado de manera obvia"¹⁷. Se puede apreciar esa interioridad con la creación de una atmósfera única, conjugado desde luego en un principio en el guión, después con "close up" a la actriz, la iluminación y la música. La música como hilo conductor en escenas donde sólo está el rostro de Julie a cuadro con la melodía, que hacen sentir el retroceso de su memoria en un tiempo distinto al presente, en el cual ella se pierde. No fue necesario hacer toma de ella en el cementerio llorando, porque Kieslowski pudo expresar ese sentimiento con la integración de algunos elementos del lenguaje cinematográfico. La

¹⁷ Mensonge, Serge. op. cit. p. 3

utilización de filtros azules y detalles como la lámpara, la alberca, una paleta, entre otros, hacen adentrarse en el mundo de ella.

De acuerdo al concepto "más simple " de libertad se dice que es "la ausencia de toda obligación o condición de no estar preso". En la cinta Julie pudiera ser libre porque perdió a su familia y con ello obligaciones. Es muy rica y no tiene responsabilidades. El cuestionamiento es por qué no puede ser libre. "Por supuesto que la libertad es imposible. Uno la añora, pero no la tiene. Ese es el tema de la película"¹⁸. Ella no puede ser libre porque se da cuenta que ama y el amor es contradictorio a la libertad.

Blanco, su segundo filme de la Trilogía fue filmado en Polonia y en ella describe y cuenta Kieslowski las peripecias de un peluquero llamado Karol (que significa Carlos y fue retomado como un homenaje a Charles Chaplin). Él es de origen polaco casado con Dominique, pero debido a su impotencia sexual ella decide divorciarse. Es humillado y expulsado de su hogar. Se encuentra en la calle y sin dinero, pero gracias a un amigo con tendencias suicidas, logra regresar a Polonia en donde al enterarse de la venta de unos terrenos hace un negocio que lo convierte en millonario. Le tiende una trampa a Dominique, una venganza que le permite recobrar la dignidad, y cierra la escena con una imagen llena de humor negro.

Aquí es la sensibilidad desde la óptica de un hombre (Karol), manejada en el género comedia en donde aparece el color blanco como eje visual: "fade in" al comienzo de algunas escenas, filtros blancos, el vestido de novia, las palomas, la nieve, entre otras cosas.

En Blanco demuestra cómo es posible comprar sin ningún problema en Varsovia, en palabras de propio Kieslowski, desde un kilo de uranio o bienes raíces hasta actas de nacimiento, diplomas de escuela o pasaportes falsos, Karol regresa a su país bajo las formas del libre comercio.

¹⁸ Wolffer, José. op. cit. p. 5

La música vuelve a convertirse en otro eje de la narración, porque logra crear esa atmósfera de la nada, de la pureza y del olvido, en la cual sus colaboradores más cercanos inventan una melodía llena de tristeza. "Me envió la partitura, que es sumamente significativa para los polacos: cuando oyen este tango se les pone la *piel de gallina*. Surge en la escena cuando retorna Karol de París, todo golpeado, y ve que su pueblo cambió solamente en la superficie, con luces de neón. A Preisner le importaba mucho que ese tango saliera con mucho sabor, muy chingonamente. Lo ensayamos y nos salió de maravilla, Preisner lloraba de felicidad al escuchar el resultado. Pero cuando llegamos al estudio a presentárselo a Kieslowski éste sólo murmuró apenas, frío y distante: no, no, no, yo lo quiero frío, completamente frío y plano"¹⁹.

Una llamada de atención en relación a la estructura narrativa es cuando en los tribunales de Francia aparece el personaje de la película Azul ; esta escena rompe con la forma de narración visual común, sin perder el ritmo de Blanco. Comienza a dejar una serie de elementos que los concluye en la película de Rojo.

"Blanco es acerca de la igualdad entendida como contradicción. Nosotros entendemos este concepto en donde todos necesitamos ser iguales. Pero pienso que esto es absolutamente falso, en Polonia decimos: Cada quien quiere ser más igual que los demás. Es casi un dicho. Y muestra que la igualdad humana es imposible: es contradictoria a la naturaleza humana. De ahí el fracaso del comunismo, pero es una palabra bonita y debemos empeñarnos por lograr la igualdad, sin perder de vista que no lo lograremos"²⁰.

Para el director esta cinta es la que tiene un final feliz, porque después de todo lo sucedido, Karol y Dominique se aman; no importa que al terminar el filme estén separados si existe ese sentimiento.

¹⁹ Espinosa, pablo. Entrevista a Zbigniew Paleta en La jornada, 22 de agosto de 1995

²⁰ Mensonge, Serge. DICINE. Entrevista con Kieslowski. Octubre de 1994.

Para cerrar ese círculo que abrió en Azul concluye muchas cosas en Rojo, filmada en Francia y Suiza, aunque la historia se desarrolla casi por completo en Génova. "La filmamos en Suiza por razones económicas: Suiza era país coproductor, pero no fue sólo eso. Empezamos a pensar ¿dónde puede desarrollarse una historia como la de Rojo? pensamos en Inglaterra, luego en Italia y luego decidimos que Suiza era perfecta, sobre todo porque es un país que quiere permanecer un poco fuera del centro. La prueba está en que el referendo relacionado a la unión de Europa, Suiza se inclina por el aislamiento. Es una isla en la mitad de Europa. y Rojo es una historia de aislamiento"²¹.

La protagonista Valentine interpretada por Irene Jacob, es una estudiante que al mismo tiempo trabaja como modelo. Por accidente atropella al perro de un juez. Al entregar al animal entra en contacto con este juez retirado, el cual se dedica a escuchar llamadas telefónicas de los vecinos. En un mundo donde la alta tecnología es parte de lo cotidiano y donde la comunicación debe funcionar como una aproximación a las relaciones humanas; resulta que los personajes se encuentran más solos y aislados que en el oscurantismo.

Valentine va tomándole afecto al juez, al mismo tiempo se describen y desarrollan historias paralelas, en donde algunos de los dos nació cuarenta años antes o cuarenta años después, pero la realidad es que no están sincronizados en tiempos. Kieslowski plantea una cuestión, ¿qué pasa si se comete un error en la vida o la decisiones tomadas fueron equivocadas, puede rectificarse este error?.

No es casual que Irene Jacob sea la protagonista de La doble vida de Verónica y de Rojo, en donde hay una repetición de conceptos en relación a la dualidad vital, en donde los encuentros azarosos son determinantes; es decir, el azar que nos lleva por la vida dándonos señales. En esta última cinta, es en la única en la que uno de los personajes puede verse a sí mismo tiempo después.

²¹ Stok Danusia. op. cit. p. 224



Por ello en la Trilogía hay elementos que la conforman como piezas de un rompecabezas; la estructura narrativa está hecha de manera circular, la integración puede deberse en gran parte a la participación continua de Krzysztof Piesiewicz; la iluminación con tonos respectivos a cada temática "Azul-Libertad", "Blanco-Igualdad" y "Rojo-Fraternidad", idea que aplicó desde Un filme corto sobre un asesinato (1988), ya en los noventa las concreta con mucha calidad por el financiamiento. Trabajó con fotógrafos que habían participado en algunas de sus obras antes, aunque no repitió a ninguno de ellos en estas tres cintas. Quienes trabajaron los últimos ocho años de forma constante fueron: Piesiewicz y Zbigniew Preisner.

Rojo cierra con una escena final que rompe muchos esquemas tradicionales: aparece el juez que mira la televisión y una de las noticias que se transmiten es que en una catástrofe (elemento que retoma del Decálogo uno), en donde el hombre es incapaz de controlar las adversidades de la naturaleza como el clima), fueron salvadas siete personas Julie y Olivier, personajes de Azul; Karol y Dominique de Blanco; y Augusto y Valentine de Rojo. Con esta escena cierra la estructura narrativa de la Trilogía en donde entrecruza a sus personajes principales. Sólo en ese momento los seis personajes son libres, iguales y fraternos; deja como testamento esta secuencia en donde expresa nuevamente al amor como eje principal y por lo que vale la pena seguir viviendo.

CAPÍTULO 4

ESCENARIOS DEL AMOR

BAJO LA ÓPTICA DE KIESLOWSKI

4.1 LA IMPOSIBILIDAD DEL YO SIN TI (AZUL)

"Aunque hablara la lengua de los hombres y de los ángeles, sino tengo amor, no soy más que bronce que resuena o campana que toca.

Aunque tuviera el don de la profecía, y conociera todos los misterios y toda la ciencia;

Aunque tuviera plenitud de fe como para trasladar montañas, sino tengo amor, nada soy".

Carta de San Pablo a los Corintios.

En Azul (1993) se puede continuar con la línea planteada por Kieslowski, en donde una condición para que se de el amor es que sea recíproco. Al principio de la cinta se observa una escena familiar en la cual se hace presente el amor, muy al estilo occidental, la familia unida: madre, padre e hija; la felicidad totalizadora, cuya estructura familiar es perfecta, y por lo tanto se da por hecho que está presente ese sentimiento que los mantendrá juntos más allá de la muerte.

Sin embargo, hay una ruptura que es azarosa, la causa: un accidente justo cuando un joven logra el acierto en su balero. Imagen en primer plano que entra con exactitud cuando se escucha el sonido del choque.

Pasa a la siguiente escena en donde Julie se encuentra en el hospital, ha muerto su esposo e hija; Kieslowski utiliza un lente para ver casi lo microscópico y en el ojo de ella se ve al médico como reflejo. Ella ha sufrido la separación de sus seres queridos y ese sentimiento le provoca angustia, estar separada significa estar desvalida, con la

* Texto tomado de la secuencia final de la película Azul, en ella se presenta con coros.

incapacidad de aferrarse al mundo y la imposibilidad de estar con ellos, más allá de la vida, sólo está la muerte. La construcción de una vida en la que nunca más será la de antes; además de su cobardía en esos instantes para suicidarse porque su instinto de supervivencia es mucho más fuerte y ella dice al expulsar un puñado de pastillas -no me atrevo-.

Existe un vacío en la vida de Julie, que sólo lo pueden llenar los recuerdos, pero es una forma falsa de huir de la realidad, ser presa del pasado es similar al efecto de una droga, pues imagina la compañía de quienes perdió. Ella opta por cambiar de modo de vida; dejar todo lo que implica el ayer, pues las imágenes del pasado en su memoria, significan cadenas en relación a eso que ya no pueden ser. La vida es sólo una y debe tomarse como tal, porque no hay regresos.

Un elemento que para Kieslowski es importante son los medios de comunicación, en las primeras escenas de Julie en el hospital mira en un televisor portátil el entierro de su esposo, en forma irónica el cineasta muestra cómo puede ser tan lejana la imagen con respecto a lo que ella siente, y cómo una tecnología tan avanzada del video, puede fallar en el momento preciso.

Los tonos azules, manejados con tal precisión son expuestos al público desde el comienzo de la película, con la envoltura de la paleta, pero que poco a poco son enlazados de una forma poética que trastoca sensibilidades al ser conjugados con la música. Un extraordinario relato cinematográfico en que acomoda a todos los elementos en forma integral, tal es el caso de la música que adquiere un sentido más profundo en las escenas del comienzo, cuando se hace mención que el esposo de Julie era un gran compositor y trabajaba en la creación de una obra musical para la unión de Europa.

Azul es el pretexto del color para hacer un mundo de significaciones en donde Julie intenta dejar todo atrás e iniciar una nueva vida, sin posición social, sin amigas, sin nada. Al mismo tiempo surge el concepto de lo absurdo: vivir sin afectos y con todo el sentir de

su pasado lacerante. Trata de liberarse de sus sentimientos y surge una lucha contra sí misma, para obtener la libertad individual.

A lo largo de la cinta están expuestos cuatro "fade out" con un fondo musical que alcanza percepciones inigualables, negros que simbolizan a los "flash back" en un estilo moderno e innovador, porque no son los comunes, en donde las imágenes del pasado son trasladadas al presente y viceversa, aquí Kieslowski sólo sugiere con el campo en "off" y cada uno de los espectadores puede sentir esos recuerdos que pasan por la mente de Julie, porque están hechos con tal arte que ni siquiera es necesario verlos.

Cuatro "fade out" en donde el discurso sonoro toma tal intensidad que puede apreciarse cómo el tiempo se queda por un momento paralizado, un reloj interno que no avanza, y por el contrario retrocede, se ve pasar el tiempo detenido.

La primera mitad de la película tiene la significación de ella con su libertad, al romper los lazos del pasado, deja dinero, casa, amigos, la música e incluso el colchón donde dormía con su esposo. La vemos salir del metro con sólo una cajita; únicamente lo indispensable, una Julie insensible a su entorno.

Sin embargo, a partir de que llega al departamento, está presente la paradoja; porque al aislarse y ser egoísta, incrementa la soledad que llega a ser intolerable por los miedos que implica. Desde ese momento le suceden cosas y puede descubrir un mundo complejo, con contradicciones que son cada vez más evidentes y en lugar de ser insensible, su capacidad de amar abre un universo de posibilidades. Desde que ella es compadecida por los vecinos ante su sufrimiento, cada uno de ellos le da algo en el campo afectivo y aparece el concepto fraterno.

Julie no da absolutamente nada en esos instantes, pero los demás comienzan a solidarizarse sin condiciones. Le prestan una cobija, un gato, y una vecina limpia el lugar en donde se encontraban los ratones. Comienza nuevamente a amar, aceptando y

tolerando a cada ser tal como es y en consecuencia ella brinda su ayuda a la mujer que trabaja en el prostíbulo, sin reprocharle su oficio, sin valoraciones

Kieslowski marca un paso adelante en su concepto de humanidad-fraternidad. En el Decálogo se observa una soledad tajante en donde los vecinos no se conocen, no se hablan y no hay ninguna relación entre sí que los una, al contrario están aislados por los muros de la indiferencia, sufrimientos que no se comparten y se convierten en barreras imposibles de romper -yo sin ti-. En Azul la primera parte es bajo esta óptica pero cuando la protagonista se da cuenta que necesita de los demás para vivir, comienza a generarse una actitud esperanzadora, las interrelaciones afectivas florecen, a pesar de la complejidad y diversidad que cada una representa.



El personaje de Julie quizá es el de mayor nobleza en las obras de Kieslowski, porque da sin esperar retribución alguna, el mismo destino absurdo se encarga de originar el concepto y la práctica del amor para con los demás a pesar de las

diferencias de las personas que la rodean "No se trata de cualidades, virtudes, armonía de caracteres, sino de otro ser humano que podría llevar a mi ambiente el sentido de mi mundo, pero que sólo puede hacerlo cuando yo lo acepte a él y a su ambiente como mío propio"¹; aquí se expresa el sentido de reciprocidad y de aceptación.

¹ Guerméndez Carlos. Estudios sobre el amor. P. 187

Kieslowski presenta a una Julie muy al estilo de Camus, con aparente insensibilidad, pues no hay sufrimiento evidente que los demás puedan observar, por ello la criada le dice -lloro porque usted no llora-, cuando lo contradictorio es que ella es más sensible de lo que parece, pero en los estándares acostumbrados, parecería que ella no sufre, sin embargo el final de Azul invita a la reflexión con respecto a la actitud de Julie.

La música se convierte en un hilo conductor, porque está en todo momento presente en Julie, se aparta del mundo material, pero la sonoridad en el plano melódico nunca desaparece, indica la apertura a un submundo, que se sale de su control; por ello cuando está en el café y escucha la flauta tocada por un mendigo, es una llamada de atención para encontrarse con el amor, ya no del pasado sino en el presente.

En forma gradual ella evoca al *tú* como a la persona que puede complementarle su *yo*; siendo el otro la realidad del *yo*, porque el *tú* es mi *yo* disfrazado y encarnado en el rostro distinto. Al amar al *tú*, el *yo* se ama a si mismo y sólo así se puede amar a los *otros*. Un juego de espejos nuevamente en donde Julie, se ve reflejada en cada uno de ellos y en todos al mismo tiempo, entrelazados por la reciprocidad del amor; pero es más valioso para ella porque reinicia; después de una caída lo más doloroso es tener la capacidad de levantarse a la par que se mide la dimensión de lo que implica estar al ras del suelo; obtiene un triunfo porque el que logra brotar de la interioridad lacerante puede enfrentarse al mundo con menos temores.

Cuatro personas que le indican que no está sola en las adversidades: Antoni, su madre, amiga y la amante de su esposo. Esta escena es esplendorosa por la dialéctica vida-muerte. Kieslowski comienza la cinta con una muerte y al final subraya el origen de la vida, encuadre de la cara de Julie que pasa a la de estas personas, cada una en su ámbito vital, con un fondo de música con coros de la epístola de San Pablo a los Corintios en "off"; entonces ella con la plenitud de amar y siendo parte en cada uno de ellos, se proyecta en cada uno de esos *otros* y Kieslowski vuelve la imagen a Julie, señalando la retribución que obtuvo al practicar el amor, no importa que no haya obtenido su libertad.

La complejidad de Julier en el imposible del yo sin ti. Ella sería casi inhumana sin amor; vacía y sola.

En el siguiente mapa dramático de Azul se pueden apreciar los elementos reiterativos del lenguaje cinematográfico de Kieslowski (tabla 1). Ahí aparecen los acontecimientos que suceden durante la cinta, divididos en cuadros de cinco minutos, que a su vez forman una columna de veinte minutos que será leída de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. es un cuadro integral que permite ver cómo estaba la estructura dramática, los personajes, acciones, efectos e inserciones de las otras cintas. En este caso Blanco.

TABLA 1. MAPA DRAMÁTICO DE LA CINTA AZUL. LOS CUADROS BAJO LOS INTERVALOS REPRESENTAN 5 MIN

0-20 MINUTOS	20-40 MINUTOS	40-60 MINUTOS	60-80 MINUTOS	80-100 MINUTOS
<p>0-5 min.</p> <p>Exterior/Interior. Créditos.</p> <p>En off ruido del automóvil. Imagen de una mano fragmentada, a cuadro una niña en el automóvil.</p>	<p>20-25 min.</p> <p>Interior/Exterior. Julie sentada en las escaleras de su casa. Llego Olivier. Habla con su abogado para arreglar lo del dinero.</p> <p>Olivier revisa los documentos del esposo de Julie.</p> <p>Julie sentada al piano recordando las notas</p> <p>Ella visita a la secretaria de su esposo para que le entregue los borradores de las partituras</p>	<p>40-45 min.</p> <p>Interior/Exterior. Julie escucha la música en las escaleras</p> <p>Ella en su departamento recibe a una vecina</p> <p>Vecina que pasa cuando Julie está sentada en el parque</p> <p>Fade in. Julie escucha la música</p> <p>Le llama Antoni para decirle que tiene una cadena de ella</p>	<p>60-65 min.</p> <p>Interior/Exterior. Olivier revisa las partituras</p> <p>Imágenes de los ratones</p> <p>Julie va a pedir un gato con los vecinos y se lo prestan, para que mate a los ratones.</p> <p>Julie nada en la alberca</p> <p>Fade out con la imagen de Julie.</p> <p>Llega su amiga</p> <p>Fade out.</p>	<p>80-85 min.</p> <p>Interior. Julie y Olivier observan las partituras y escucha la música que le agregaron al concierto</p> <p>Efecto fuera de foco.</p> <p>Julie lleva a la ex-amante de su esposo a su casa en donde vivió y se la regala por lo de su embarazo</p>
<p>5-10 min.</p> <p>Exterior-Interior. Autos en carretera imagen de los frenos chorroando. Fade out.</p> <p>Fuera de foco. Acercamiento al ojo de Julie (Pupila) se ve cuando el médico le dice lo de la muerte de su esposo y su hija</p> <p>Intenta suicidarse Julie</p>	<p>25-30 min.</p> <p>Exterior. Julie tra las partituras a la basura</p> <p>Ella en su casa quema los libros y objetos que le recuerdan a su vida pasada</p> <p>Julie llama a Olivier</p> <p>Llega Olivier y hacen el amor mientras llueve afuera.</p>	<p>45-50min</p> <p>Interior/Exterior. Efecto fuera de foco</p> <p>Julie ve personalmente a Antoni y hablan del accidente</p> <p>Fade out con la imagen de Julie, lo devuelve la cadena y ella le cuenta algunos detalles del accidente</p> <p>Julie nada en la alberca y escucha la música</p> <p>Julie en la calle encuentra a un mendigo</p>	<p>65-70 min</p> <p>Interior/Exterior. Le llama a Julie su amiga</p> <p>Lucille pidele ayuda, que vaya por ella al centro nocturno en donde trabaja</p> <p>Julie llega a la cinta con su amiga</p> <p>Cuando están juntas. Julie mira por accidente un reportaje de su esposo, que es transmitido por televisión y se enteró en ese momento que él tenía una amante</p>	<p>85-90 min.</p> <p>Interior. Julie escribe algunas partituras y se habla a Olivier para decirle que ya las tiene terminadas. Vuelve a llamarle a Olivier y le dice que va a reunirse con él</p> <p>Julie escucha los coros en su mente al tocar las partituras con las llamas de sus dedos</p>
<p>10-15 min.</p> <p>Interior. Fuera de foco, Olivier le regala a Julie una televisión portátil para ver la transmisión del funeral.</p>	<p>30-35 mins</p> <p>Exterior/Interior. Julie se va de su casa con una caja pequeña</p> <p>Llega a una zona popular de Paris para alojarse en un departamento</p> <p>Revisa el departamento, desempaca y mira una lámpara azul</p>	<p>50-55 min</p> <p>Interior/Exterior. La visita una vecina que practica el aduhero, le pregunta que le sucede a Julie</p> <p>Julie está en la cafetería y lega Olivier. Al fondo el mendigo tocando la flauta</p> <p>Julie en su departamento encuentra ratones y se alientriza</p>	<p>70-75 min</p> <p>Exterior/Interior. Julie le reclama a la secretaria de su esposos por haberse quedado con las partituras</p> <p>Julie busca a Olivier y le reclama que haya dado a conocer información privada en la televisión. Deciden que ambos terminaran el concierto que dejó inconcluso su esposo para la unificación de Europa, le agregan lo de los coros</p>	<p>90-95 min.</p> <p>Interior. Fade out con la imagen de Julie.</p> <p>Julie hace el amor con Olivier; en off se escuchan los coros, aparecen imágenes de Antoni en su cuarto, la mamá de Julie en el acilo, Lucille en el centro nocturno; la amante de su esposo haciendo el ultrasonido; se observa el feto de los coros</p>
<p>15-20 min.</p> <p>Interior/Exterior. ella en el hospital escucha la música. Efecto con fade out y la imagen de Julie.</p> <p>Una reportera intenta entrevistarla, hablan del concierto para la unificación de Europa.</p> <p>Julie regresa a su casa, revisa algunos objetos; hora su criada</p>	<p>35-40 mins</p> <p>Interior. En una cafetería Julie sentada toma un helado y escucha la música</p> <p>Julie nada en una alberca</p> <p>Julie en su departamento escucha que van corriendo a un hombre, sale a asomarse y se le cierra la puerta, se queda afuera</p>	<p>55-60 min</p> <p>Interior/Exterior. Julie habla con el casero</p> <p>Ella va a ver a su madre que ha perdido la memoria y se encuentra en un asilo, mira la televisión</p> <p>Julie le dice que no quiere amigos, recuerdos y ataduras</p>	<p>75-80 min</p> <p>Exterior. Fade out.</p> <p>Julie en el juzgado</p> <p>Escena de Blanco, Dominique y Karen el juzgado, se habla ahí de la igualdad-desigualdad.</p> <p>Julie encuentra a la ex-amante de su esposo quien está embarazada, hablan del amor que les tenía a ambas</p> <p>Imagen de Julie en la alberca</p> <p>Ella visita a su madre</p>	<p>95-100 min</p> <p>Interior. Julie recuerda esa serie de imágenes con el fondo musical de los coros</p> <p>Julie pensando.</p> <p>Fade out.</p> <p>Créditos</p>

4.2 TU Y YO MAS IGUALES QUE LOS DEMÁS (BLANCO)

Interior. Noche; estética. Karol sentado en un sillón llega Dominique.

Karol -Perdóname. Ven conmigo a Polonia.

Dominique - No iré nunca contigo. Ganaré Todos los juicios. El divorcio, la división de bienes, todo. Porque nunca entendiste nada-

Karol -Comprendo-

Dominique -No. Si te digo que te amo no lo comprendes. Y si te digo que no te amo, entiendes aún menos. No entiendes que te deseo, que te necesito ¿lo comprendes? ¿lo comprendes? ¿no? No y ahora te doy miedo ¿te doy miedo?

Karol -No lo sé.

En el amor existen dos personas cuyo ideal es encontrarse en un mismo nivel: Karol el personaje principal es el mejor peluquero y Dominique una mujer hermosa se unen en matrimonio con la ilusión de estar en una situación de igualdad.

En esta cinta nuevamente se presentan dos hilos conductores: el color y la música, ambos contribuyen a describir y narrar una historia de amor en el tono de comedia. París y Polonia dos escenarios distintos y por tanto desiguales son enlazados por el amor.

¹ Diálogo tomado de la película Blanco. Kieslowski muestra la complejidad del amor.

Los primeros 20 minutos transcurren en París, lugar en el que Karol sufre todas las complejidades de una separación; un país que puede ofrecer todas las garantías de libertad e igualdad por sus referentes a los derechos universales (libertad, igualdad y fraternidad), pero de manera contradictoria despoja totalmente a un individuo polaco.

Uno de los problemas a los que se enfrenta Karol es la soledad, está excluido del mundo en el cual era feliz por haber logrado algo que cualquiera anhelaría, la fama, una mujer hermosa y el amor, pero desde esta cima tan alta cae y entonces se mueve como una alma en el inframundo, representado visualmente por el túnel del metro y por la escasa iluminación en relación a las tomas de Dominique; ahí su tristeza es tan grande que parece un muerto con vida. Este sentimiento acompañado de la música que Karol toca con un peine expresa la nostalgia del tiempo pasado; que no le permite avanzar.

El no es el único excluido porque también en los andenes del metro conoce a Nikolaj, un polaco que camina en estas oscuridades del destino; ambas almas se solidarizan con sus soledades-sufrimientos. Karol ve a este nuevo amigo como un espejo en donde puede mirarse, ve sus raíces del pasado y una línea para el futuro.

Los dos van a ser personajes resucitados, que de antemano están muertos; Karol por las heridas lacerantes que le causó Dominique, al enamorarse se perdió a sí mismo en lugar de encontrarse, y Nikolaj en busca de una salida a las imposibilidades del ser humano, para él ya nada tiene sentido, ni siquiera su familia, que se supone es el núcleo perfecto de los individuos; Kieslowski describe e intenta decir en esta escena que no importa si es una sociedad capitalista o socialista la estructura familiar como tal no garantiza la felicidad, ni la comprensión.

El cuadro expresado por el director es que Karol al amar perdió todo y en el amor de pareja las desigualdades se manifiestan en forma constante; no posee el poder ni siquiera en el acto sexual, por su impotencia. Pero entonces ¿en el amor está implícito el deseo sexual y viceversa? Los conceptos que expresa Kieslowski a través de esta película es

que de ninguna manera pueden mirarse en ese sentido, resultaría simplista; porque cada individuo sentirá el deseo de acuerdo a sus circunstancias; por ello se ve incomprendida Dominique cuando Karol le pregunta si ya no lo ama y la respuesta de ella hace más compleja la situación, sin dejar de ser coherente con la lógica del amor.

Kieslowski concibe al deseo sexual en Blanco como la consumación de su matrimonio y como condición para el amor piensa que quizá existe la compatibilidad a pesar de la separación; una armonía que subsistirá a la distancia para conseguir la identificación de los espíritus. Dominique puede tener relaciones sexuales con otra persona y no importa si la ama o no; lo principal es lograr su satisfacción. "El deseo sexual corre por otros causas diferentes: es la pulsión oscura, inconsciente del cuerpo y busca un objeto sexual para satisfacerse. Lo trágico no es que los amantes no lleguen a acoplarse entre sí, sino el hecho de que las relaciones sexuales crean e incrementan el

amor y que no pueden vivir de ello, ni tampoco librarse de él."²



En Blanco la desigualdad y la pérdida de libertad se plantea en todos sentidos; Karol ha establecido una dependencia tal con Dominique porque la ama y es capaz de someterse a cualquier cosa; al grado de convertirse en esclavo, sólo que ella no lo permite y se

² Luhmann Niklas. El amor como pasión. P. 170

puede observar esto en el momento en el cual regresa a la estética; no importando la humillación que sufrió en el juzgado, paradójicamente Dominique no quiere esa sumisión, ella lo desea como un hombre vivo, que actúe por sí mismo y al mismo tiempo la someta; por ello termina corriéndolo.

Kieslowski recurre a los "fade in" y al "fade out" como recursos visuales técnicos que pasan al relato cinematográfico para ubicar un tiempo y espacio. El mismo objetivo cumple el "fade in" para la memoria de Karol y Dominique en la escena del juzgado, se invaden por el recuerdo de la boda; secuencia en "flash back" impactadora que deslumbra por la intensidad luminosa y afectiva, así obtiene una vez más el color blanco como motivo de la historia. Manejada con un discurso cinematográfico tan poético que se pasa de las sensaciones de Karol a las de Dominique, sin existir ruptura alguna, en un primer punto él se regresa y recuerda la imagen de la boda; en un segundo punto se aprecia esta imagen del pasado de la misma boda, y en un tercer momento el encuadre retorna a ella en el presente con la palabra -¿perdón?- porque ella también estaba ubicada exactamente en ese mismo momento del pasado; lo interesante es que ambos amantes que luchan por su libertad están atados a un mismo código del recuerdo, que implica unión.

El tiempo es captado a través de estas escenas en los "fade out", que indican transición de tiempo, lo que transcurrió; son claves en el filme porque ambos personajes están atrapados en ese espacio y aunque Karol busque desesperadamente un mejor futuro, éste es en función del pasado.

Karol emprende toda una odisea para llegar a Varsovia y recobrar su dignidad y hacer una fortuna que le permita someter a sus intenciones a Dominique; él llega a los extremos de viajar en una maleta para conseguir lo que anhela; en el amor todo se vale.

De la Trilogía esta cinta es la única que permite mirar a las sociedad polaca, en un sistema de libre mercado, subraya las luces neón de la estética de Karol y su hermano,

un símbolo de la modernidad en donde todo es posible de conseguir con el dinero, dos elementos de sarcasmo que Kieslowski expresa -televisión y auto- como dice Karol al anciano cuando le compra sus terrenos; imaginar que todo esto es suficiente para instalarse en el primer mundo bajo los estándares occidentales.

Mikolaj es un personaje en busca de la muerte el cual le pide a Karol que lo mate, y en una escena ubicada otra vez en el inframundo aparece una imagen del disparo en cámara lenta; recurso visual no utilizado por Kieslowski anteriormente. La primera resurrección es que sólo era un simulacro y Karol fue incapaz de asesinar, a partir de ahí el amigo se siente que volvió a nacer y toma la vida con mayor intensidad; amistad-fraternidad son conceptos incluyentes en la cinta; además de las lecciones de vida, porque por absurda que parezca por el implicar un camino a la nada, hay ese pequeño engrane que la hace valer la pena a pesar de todo.

Una travesía de acciones pensadas en, para y por Dominique; Karol está en condiciones desiguales y cree que con montar una farsa de su muerte podrá encontrarse en igualdad con ella, lo cual es una trampa porque en el complejo campo del amor quien mueve a este sentimiento son precisamente las diferencias y contradicciones. Nunca hay una comprensión como tal, es dejarse arrastrar y ver al mundo como el otro lo ve, es decir, a través del ser amado.

Karol no ve a Dominique como a la otra persona que significa la presencia de lo distinto y opuesto ella, pero ésto es la llave del amor. El amor es egoísta, pues para que el yo exista necesita del *tú*, la paradoja radica en una armonía de diferencias entre estos elementos. "Un impulso egoísta-generoso porque es una dádiva al *tú*, para que viva el yo, o a la inversa; me entrego para que viva la otra persona"³.

³ Gurméndez, op. cit. . 93

Las contradicciones en el amor de estos personajes, y lo que los salva es que viven lo que los separa, las diferencias corporales, sexuales, temperamentales; finalmente las sobrellevan.

Un cuadro narrado visualmente por Kieslowski es el final en donde el problema de separación tiene la ventaja de permitir a los amantes expresar su amor a través de estas relaciones problemáticas y atormentadoras, pero pese a ello amándose.

En esta última escena no hay diálogo y con señas Dominique le indica que cuando ella salga de la cárcel, esperará a que él regrese y se casarán de nuevo; con un cercamiento de cámara se ve el rostro de Karol, hundido en lágrimas por lo expresado. En este momento ambos se aceptan tal y como son, han aprendido a amarse; hay una reciprocidad que los convierte el algo único e inseparables. Con la contradicción de pretender ser *tu* y *yo* más iguales que los demás.

A continuación se presenta un cuadro dramático del filme Blanco , en él aparecen, al igual que en el anterior: la estructura dramática, acciones, personajes, efectos y el enlace de la película Azul. cada cuadro equivale a cinco minutos, la columna a veinte minutos y con un golpe de vista se pueden apreciar los elementos del lenguaje cinematográfico de Kieslowski (ver tabla 2).

TABLA 2. MAPA DRAMÁTICO DE LA CINTA BLANCO. LOS CUADROS BAJO LOS INTERVALOS REPRESENTAN 5 MIN.

0-20 MINUTOS	20-40 MINUTOS	40-60 MINUTOS	60-80 MINUTOS	80-100 MINUTOS
<p>0-5 min.</p> <p>Interior/Exterior. Crédtos: música en off, el movimiento de una maleta. Karol en el Juzgado; resuelven el problema del divorcio. Imagen de Julie (Azul) en el mismo sitio que está Karol.</p>	<p>20-25 min.</p> <p>Interior/Exterior. Karol y Mikolaj miran a Dominique desde la ventana, sobras haciendo el amor.</p> <p>La llama por teléfono, ella hace el amor. Trae sus diplomas.</p> <p>Imagen de la maleta: Karol dentro de ella de regreso a Polonia.</p>	<p>40-45 min.</p> <p>Interior/Exterior. Karol se adelanta y le compra los terrenos con dinero que tenía ahorrado.</p> <p>Le dice al anciano que se compre una televisión y un carro. El señor enterra en dinero.</p> <p>Karol mira los planos (mismas imágenes que en Azul cuando Julie ve las notas).</p>	<p>60-65 min.</p> <p>Interior/Exterior. Karol dice su testamento en donde dice que deja todo a Dominique.</p> <p>Karol le cuenta a Mikolaj lo de su muerte. Laña y le pide que traiga a Dominique.</p> <p>Karol se deshace de su pasaporte. Cors que un cadáver.</p>	<p>80-85 min.</p> <p>Interior, ella sigue discutiendo con los policías, les explica que Karol estuvo con ella por la noche.</p> <p>Ella le muestra el pasaporte.</p>
<p>5-10 min.</p> <p>Interior/Exterior. Flash-back: Dominique y Karol en la boda. Ella dice que no lo ama. Salen del juzgado. Lo deja en la calle y sin dinero. Dominique ve a la vieja.</p> <p>Ella lo encuentra en el salón de belleza. Intenta llamar a la policía.</p>	<p>25-30 min.</p> <p>Interior/Exterior. Maletas en el aeropuerto, Mikolaj se da cuenta que no llegó la maleta en donde venía Karol.</p> <p>Karol es golpeado por asaltantes en Polonia, llega a la casa de su hermano y ve los letreros con luces neón.</p>	<p>45-50 min.</p> <p>Interior/Exterior. Karol se encuentra con Mikolaj y vuelven a hablar del negocio de asesinar a alguien.</p> <p>Imagen de una moneda, Karol decide por azar cometer el crimen.</p> <p>Imagen de Dominique.</p> <p>En cámara lenta Karol dispara a Mikolaj en el túnel del metro.</p>	<p>65-70 min.</p> <p>Interior/Exterior. Ponen el cadáver en el auto.</p> <p>Karol y Mikolaj hablan de los documentos, se despiden.</p> <p>Zepeli observado por Karol, mira a Dominique llorando.</p> <p>Misma imagen de Dominique (45-50 min) con fade-out.</p> <p>Karol aparece en el cuarto de Dominique y habla con ella.</p>	<p>85-90 min.</p> <p>Interior. Dominique con Flash-back recuerda la escena de la boda y Karol también piensa en eso, sólo se le agrega una imagen de un beso.</p> <p>Fade-out.</p> <p>El hermano de Karol prepara un empaque.</p>
<p>10-15 min.</p> <p>Interior. Karol intenta hacerle el amor pero no puede.</p> <p>Ella se siente incomprendida y se lo dice a Karol. Dominique prende fuego a la estufa.</p>	<p>30-35 min.</p> <p>Interior/Exterior. Pega una escultura. fade-out.</p> <p>Karol comienza a trabajar de nuevo como peluquero.</p> <p>Encuentra trabajo de guardaespaldas. Intenta aprender francés.</p>	<p>50-55 min.</p> <p>Interior/Exterior. Mikolaj le entrega el dinero a Karol. Ambos se van a jugar en la nieve.</p> <p>Karol hace el plano. Llegan a golpearlo por haberse adelantado a comprar los terrenos, vende 10 veces más que el precio que había pagado.</p>	<p>70-75 min.</p> <p>Interior. Karol hace el amor con Dominique. Efecto de fade-out durante el orgasmo.</p> <p>Se despierta Dominique y Karol ya no está.</p>	<p>90-95 min.</p> <p>Exterior. Karol camina por la calle con el paquete que le preparó su hermano.</p> <p>Karol entra a la cárcel para ver a Dominique desde la ventana.</p> <p>Karol observa los edificios de ahí con mirajes y ve a Dominique.</p>
<p>15-20 min.</p> <p>Interior. Karol se encuentra con Mikolaj en el metro. Farol está tocando una melodía con un peine.</p> <p>Su amigo mira los diplomas de peluquero. Karol le corta el cabello a Mikolaj. Él le dice a Karol que debe matar a alguien para así tener dinero.</p>	<p>35-40 min.</p> <p>Exterior. Karol observa a un tipo raro y se lo dice a su jefe.</p> <p>Su hermano le dice que lo llamó Mikolaj.</p> <p>Karol y su jefe van a visitar los terrenos. Él escucha en qué consiste el negocio.</p> <p>Cambia sus ahorros a dólares.</p>	<p>55-60 min.</p> <p>Exterior/Interior. Mikolaj baja de su auto y Karol llega con ropa nueva.</p> <p>Imagen de un sepelio.</p> <p>Karol compra un departamento y toca una melodía con el peine.</p> <p>En una zona de descarga hace negocios. Karol.</p> <p>Sueña con Dominique.</p>	<p>75-80 min.</p> <p>Interior. Dominique habla por teléfono con Mikolaj para preguntarle por Karol.</p> <p>Llega la policía a detenerla, no entiende el idioma. Se dicen que llegará al consúl.</p> <p>Ella les dice que Karol está vivo, pero no le creen y es acusada de haber asesinado a Karol.</p>	<p>95-00 min.</p> <p>Exterior. Dominique le hace señas a Karol, le dice que lo quiere mucho, que cuando salga se unirán de nuevo y se casarán.</p> <p>Karol llora.</p> <p>Créditos.</p>

4.3 EL FATALISMO ENTRE NOSOTROS (ROJO)

"Amor a primera vista "

Los dos pensaron
que un repentino sentimiento los unía.
Esta seguridad hermosa,
aun más hermosa que la ingenuidad.

Ellos pensaban
que no se conocían el uno al otro.
Nunca había pasado nada entre ellos.
Estas calles, estas escaleras, estos
corredores

¿Dónde los dos pudieron haberse
conocido?

Me gustaría preguntarte si pueden
recordarlo

-¿Quizás un día una puerta revolvente
cara a cara?

¿Un "perdón" en la multitud,
número equivocado en el teléfono?-
Pero yo sé la respuesta, no ellos no la
recuerdan.

Qué tan sorprendidos estarían
que ya por un largo tiempo
el destino ha estado jugando por ellos.

Aun no listos para cambiar
dentro del destino que los acerca
y al mismo tiempo los aleja
cortando su camino y reprimiendo una risa
escapándose aun más.

Había señales,
indicaciones indescifrables,
qué importa.

¿Hace tres años, tal vez,
o quizá el pasado martes
esta hoja volando de un hombre a otro?

Algo perdido y recolectado
¿quién sabe, quizá una pelota
en los arbustos, en la niñez?

Había manijas, timbres,
donde en la marca de una mano,
otra mano era puesta;
maletas de viaje,
una al lado de la otra
en el equipaje olvidado.

Y tal vez una noche un mismo sueño
olvidado al caminar.

Pero cada principio
es sólo una continuación
y el libro del destino
está siempre abierto a la mitad."

Wisława Szymborska.

Kieslowski compró un libro en donde venía este poema, lo leyó y a partir de ahí le surgió la idea de hacer la película de Rojó, pues de alguna manera confirmaba su tesis en relación al azar. Desde luego que la cinta es otra modalidad de la idea, otra vertiente en la cual destaca el presentimiento de la otra persona y del verdadero amor. La parte complementaria que se encuentra en alguna parte es subrayada; pero también se corre el riesgo de equivocarse y entonces comienzan los problemas de la existencia humana.

En esta última parte de la Trilogía comienza con una imagen que hace alusión a un concepto complejo: los medios de comunicación; específicamente el teléfono, el cual permite establecer toda una red de interrelaciones humanas.

La comunicación como tal es puesta a la reflexión del espectador y de forma conjunta la fraternidad, en un mundo de soledades; por ello el propio director afirmaba que su elección por Suiza para la filmación de Rojó, era en función de las características tan particulares y contradictorias, es decir, es un país rico, pero habitado por las personas más solas del mundo; la soledad ahí es terrible.

Valentine es una joven modelo que se ve atrapada por situaciones azarosas-imprevisibles; el haber atropellado a una perra desata una serie de circunstancias que entrelazan sentimientos determinantes como el amor. Los personajes se han visto, no se conocen y sin embargo, cada acción modifica y afecta a la vida del otro.

Un recurso técnico, sonoro y visual son las llamadas telefónicas, a través de ellas Valentine toma conciencia de los *otros* para incluirse y conformar el *nosotros*. Rita, la perra que atropelló es uno de los hilos conductores del destino que la lleva a conocer al juez retirado; ahí Kieslowski disfraza a este hombre de observador pasivo.

Un observador que en las primeras escenas sólo contempla su entorno, sin participar en él, conforme avanza la cinta se va implicando en los sucesos. Valentine entra en contacto con él al informarle lo de su perra Rita, ella entra a la casa de juez y se da cuenta que hay un submundo de emociones ocultas, que se hace presente mediante

las líneas o redes de la telefonía; conversaciones escuchadas por este hombre, que pasan de dominio privado al público. En ese momento ella es testigo de la necesidad que tienen los individuos de desterrar a sus soledades, siempre pensando en el *tú*, más el *yo* para hacer el *nosotros*.

Se describe entonces a una sociedad moderna que se caracteriza por su complejidad; por establecer un número mayor de posibilidades impersonales, por ejemplo, el juez y la mujer que da el estado del tiempo; y una intensificación en las relaciones personales que en esta narrativa cinematográfica se dan en forma gradual entre el espera auditivo y Valentine; expresándose los juegos del destino. "Una extensión numérica de este tipo de relaciones tropezarían en cada individuo concreto con un límite insalvable, tras el cual las exigencias que presentarían esas relaciones personales tan extensas serían del todo punto imposibles de satisfacer. En las relaciones sociales el impulso personal no puede extenderse, sino que ha de intensificarse"⁴.

Las nuevas tecnologías son vistas por el director del Decálogo como medios que en lugar de unir a los seres humanos, los mantiene cada vez más solos, porque los medios masivos de comunicación obedecen a una lógica que los rebasa y resulta imposible evaluarlos. Una sociedad llena de imágenes en movimiento (la televisión) y las estáticas (la foto fija y cartel), en donde aparece Valentine encerrada en ese marco frío, pero que poco a poco la vemos más humana, pues al comienzo de la cinta representa a un maniquí con las tomas del desfile de modas; instantes después sucede lo de Rita y ella se compadece del animal; entonces comienza el lado humano de una modelo.

Por otra parte, es interesante la actitud de del personaje interpretado por Jean Louis Trintignant (juez maduro), ya que se niega a seguir juzgando actos que le parecen absurdos, se considera incapaz de condenar o liberar al ser humano. Kieslowski vuelve a cuestionar al sistema jurídico como lo hizo en "No matarás", quizá mucho del sustento de esta tesis del castigo o condena es retomado de la concepción que tenía el escritor

⁴ Luhmann, op. cit. p.14

Albert Camus con respecto al tema; pues en Rojos el juez es muy parecido al expuesto por el literato en "La caída", porque surgen todas estas dudas al decidir qué va a pasar con la vida de los otros; a ambos protagonistas les resulta un verdadero conflicto existencias, por qué salvar o sentenciar; hasta qué punto alguien puede ser culpable o inocente. Entonces bajo estos duros cuestionamientos y por la complejidad misma de cada uno es



mejor retirarse y mirar desde afuera, los misterios como tales es mejor dejarlos ahí; sin embargo, este juez amigo de Valentine es víctima de este mundo sin respuestas.

Él está envuelto en el sistema vital, en el que las cosas ocurren sólo una vez; lo contradictorio es verse en un mismo espacio a través de

August (el abogado joven). Un juego de espejos en donde pueden mirarse hacia el futuro o hacia el pasado según la perspectiva. lo cierto es que el veterano ve una segunda oportunidad en la vida de August (muchacho), hechos que están determinados por el azar, pero con la capacidad de elegir entre las posibilidades que ofrece esta casualidad o dejarlas pasar.

Los "flash back" entendidos como memoria están implícitos porque el pasado está en el mismo sitio que el presente, objetos rojos como una chamarra que toma Valentine como símbolo del recuerdo, imágenes que evocan lo vivido como el auto de August, con una estructura narrativa que conjunta el *fue*, *es* y *será* en un mismo espacio.

Un cartel de 20 metros por 8 con el rostro de Valentine anunciando una goma de mascar se convierte en un objeto estético que trastoca sentimientos y se toma como la

señal que anuncia la tempestad, en el momento en que se cae. Así el sistema meteorológico nuevamente es una reiteración de Kieslowski en sus obras para sugerir la pregunta ¿hasta qué punto el hombre puede controlar a la naturaleza y predecirla? pues las fallas entran en las no posibilidades y debe tomarse en cuenta que en el capítulo 1 del Decálogo también se altera el orden social por confiar en las matemáticas y la física; en una sociedad tan avanzada como está no hay aciertos totales, ni futuros exactos.

En Rojo encontramos signos como elementos decorativos, a diferencia de la cinta de Azul, en la primera la fotografía es más cuidada estéticamente, un cuadro visual bien estructurado, pero sin la intensidad de la primera parte de la Trilogía. El color rojo de la película remite a la pasión, porque es en el inicio filme en donde el amor es compatible con la fraternidad, en Blanco el amor no puede conjugarse con la igualdad y en Azul la libertad implica la ausencia del amor, pero en la última escena graba por Kieslowski reafirma el engrane de la vida.

El rojo como pasión y símbolo de juegos visuales y azarosos como la máquina de monedas, el cartel, la lámpara, los coches y objetos que conforman el escenario expresan las vidas sombrías como contraste de Valentine y el juez retirado, que van intensificándose, de forma conjunta Kieslowski hace referencia a la tolerancia porque es necesario comprender antes que juzgar, lección que aprende la modelo y el público. A través de las llamadas, el espectador es un observador de lo que mira Trintignant, captan las diferencias y la diversidad de los seres humanos en función de esta unidad. Es decir, una diferencia no vista como iguales, sino que al aceptar las desigualdades se puede conformar dicha unificación, posteriormente conceptualizar y aplicar la tolerancia como como una inclusión en el amor hacia el *otro* y para el *nosotros*.

Valentine a partir de establecer una amistad con el juez, rompe su aislamiento al igual que él, pasan la barrera de la indiferencia-egoísmo para darse la oportunidad de fraternizarse ambos y después con los demás, así en la escena en donde ella escucha las llamadas es retada por él para que ayude a los otros, que los tolere y los acepte. En los

dos existe una comprensión mutua, que da pie a la comunicación y a la fraternidad. "En el campo de su sistema de personalidad el individuo necesita mucho más para encontrar su propia confirmación, ya que tiene que hallarla en la diferencia de los ambientes y en la forma en que se diferencia de los demás por sus actos y comportamiento. Al mismo tiempo la sociedad y las posibilidades distintas de evolución se vuelven complejas y opacas. De aquí surge la necesidad de situarse en un mundo cercano, en un medio incomprensible, que inspire confianza, íntimo"⁵. En la relación de Valentine y su novio Michael sólo hay llamadas telefónicas, pero no hay una intensificación, por ello el dialogo en donde ella pregunta:

Valentine- ¿Me amas?

Michael -Creo que sí-

Valentine -Me amas o crees que me amas Michael- Es lo mismo -

Valentine- no-

Después de esto ella cuelga el teléfono, porque no hay una reciprocidad de sentimientos y menos aun de conceptos. Kieslowski destaca la complejidad del amor como pareja y la salvación del amor fraterno entre iguales, pero como desiguales en la medida en que todos necesitan ayuda en diferentes dimensiones. Hoy por ti, mañana por mí, en donde la compasión al desvalido comienza a desarrollar amor, este sentimiento como un aprendizaje y una capacidad que se esfuma en una sociedad llena de soledades. Se piensa que el amar a nivel individual es suficiente y se olvida del plano social.

En Rojos se describen amores livianos o ligeros en el ámbito sexual, como la novia de August cuando lo traiciona, pero no por ello deja de ser apasionado lo que ella siente. De este fracaso August aspira a una forma de amar en donde se de un deseo de un amor

⁵ Ibidem p. 17

único, que se concrete en acciones. Quien sabe que así sucederá es el juez retirado, que buscaba los mismo que August, pero con la esperanza de que su otro *yo* sí acertará.

"Amor y conocimiento exigen intimidad, es decir, duración y estabilidad para desarrollarse plenamente, meta difícil de alcanzar en el seno de una sociedad dominada por la inestabilidad revolucionaria y el desconcierto existencial"⁶, sin embargo Kieslowski deja como testamento una escena en donde el amor fraterno y de pareja son posibles realizarse, a pesar de las adversidades propias de la época, pues en medio de la catástrofe se ven a los personajes de Blanco y sólo hasta la cinta de Rojío se percata de la felicidad y sin importar las contradicciones del amor son felices; Julie y Olivier encontraron este sentimiento y ella es capaz de generarlo hacia los demás, pues fue imposible pensar en ella sin otra persona; y Valentine y August son relacionados por el destino, en un encuentro azaroso.

La fraternidad se da en esas contradicciones de la vida de ambos personajes, existe desde que ella se presta a escuchar al otro, con mucha paciencia, algo que en esta época no se hace con frecuencia, ellos al decirse y confesarse cosas importantes que les han sucedido, comienzan a salir de inframundo, ella viaja y el es capaz de salir de su casa para enfrentar el futuro con fe esperanza y amor.

En el mapa dramático siguiente, se podrá visualizar la forma en que el director Krzysztof Kieslowski tenía estructurado el tiempo, acciones, personajes, efectos y la interrelación de la Trilogía. Cada cuadro equivale a cinco minutos y la columna implica 20 minutos.

⁶ Fromm Erich. El arte de amar. p. 57

TABLA 3. MAPA DRAMÁTICO DE LA CINTA ROJO. LOS CUADROS BAJO LOS INTERVALOS REPRESENTAN 5 MIN.

0-20 MINUTOS	20-40 MINUTOS	40-60 MINUTOS	60-80 MINUTOS	80-100 MINUTOS
<p>0-5 min</p> <p>Créditos</p> <p>Exterior/Interior. Alguien marca el teléfono y con cámara subjetva se sigue la línea del cable.</p> <p>Voces en off.</p> <p>Departamento de August, el perro juega</p> <p>Valentine habla con Michael y toma una chamarra</p>	<p>20-25 min</p> <p>Exterior/Interior. Valentine juega en la máquina de la cafetería un juego de azar y gana</p> <p>Ella ve la foto de su hermano drogándose</p> <p>Lleva a pasear al parque al perro, se escapa éste y se mete a la iglesia</p>	<p>40-45 min</p> <p>Interior/Exterior. El juez y Valentine observan a un hombre en el jardín, habla por teléfono</p> <p>Llamada en off de una mujer enferma</p> <p>El juez refa a Valentine para que ayude a los demás</p> <p>El juez le habla de lo de su hermano drogadicto, ella se va</p>	<p>60-65 min</p> <p>Interior/Exterior. Valentine en un centro comercial escucha a Bundanmayer; en el mismo lugar se encuentra August y su novia</p> <p>Valentine haciendo gimnasia</p> <p>Se entera de lo del juez y va a visitarlo, él le dice que August y su novia están a punto de romper</p>	<p>80-85 min.</p> <p>Interior/Exterior. Valentine durante el desfile, al terminar se da cuenta que ahí estaba el juez, habla con él y le platica que viajará. Él le vuelve a hablar de su sueño y del futuro</p> <p>El juez narra su pasado, que es idéntico al de August</p>
<p>5-10 min</p> <p>Interior/Exterior. August habla al servicio meteorológico, sale de su departamento en un jeep</p> <p>Valentine entra a una cafetería y pone una moneda en una máquina de juegos de azar.</p> <p>En el estudio fotográfico le toman fotos.</p> <p>Valentine en el desfile de modas</p> <p>A August se le caen los libros.</p>	<p>25-30 min</p> <p>Exterior/Interior. Valentine va a buscar al juez y se da cuenta que él escucha las llamadas telefónicas de los vecinos</p> <p>El juez acepta que escucha las llamadas telefónicas y no le importa que sea ilegal, refa a Valentine para que lo acuse de espiar</p>	<p>45-50 min</p> <p>Exterior. Valentine baja de su auto. En off el timbre del teléfono</p> <p>August desde su departamento llama a su novia y el teléfono suena ocupado</p> <p>Valentine llama a su mamá</p> <p>Ella está en el boliche y ahí le hacen una toma de fotos. Augusto está en el mismo lugar que ella esperando a su novia, se levanta y se va</p>	<p>65-70 min</p> <p>Interior/Exterior. August llama por teléfono a su novia</p> <p>Valentine dice que le brinda su ayuda al juez. Él le cuenta que abusó en el pasado a un hombre que era culpable</p> <p>El juez le dice a Valentine que soñó con ella</p>	<p>85-90 min</p> <p>Interior. El juez cuenta lo de su engaño. Le plantea a Valentine que quizá ella sea la mujer que esparaba, pero puede ser que se repita en otra persona</p> <p>Ambos se despiden y ella le encarga a su perro</p>
<p>10-15 min</p> <p>Exterior/Interior. Valentine va manejando y atropella a un perro.</p> <p>Valentine lleva a la perra a su domicilio, en donde vive un juez</p> <p>Valentine habla con el dueño de la perra, la lleva al veterinario para que curen al animal</p>	<p>30-35 min</p> <p>Interior/Exterior. Ella va a la casa del vecino que fue espiado por el juez e intenta decir lo sucedido, pero no lo hace</p> <p>El juez le va a salir de la otra casa</p> <p>Ella regresa con el juez y le pide que ya no espíe. Él le cuenta de su profesión.</p>	<p>50-55 min</p> <p>Exterior/Interior. Auste en su auto ve el cartel en donde aparece el rostro de Valentine</p> <p>En off se escucha sonar el teléfono mientras Valentine va a entrar a su departamento</p> <p>Al contestar se da cuenta que es Michael y él le hace reproches</p>	<p>70-75 min</p> <p>Exterior/Interior. August hace una llamada a su novia y suena ocupado</p> <p>Intuye que lo está engañando con otro hombre. Al verificarlo se da cuenta que están haciendo el amor</p> <p>Valentine habla de su viaje con Michael y le pregunta si la ama</p>	<p>90-95 min</p> <p>Exterior. Vigila, la observa Valentine y la ayuda. Pone la bofetita en el basurero</p> <p>Imagen de Valentine y August abordando el transbordador, ambos preguntan por su lugar</p> <p>Imagen de cartel que se cae con la lluvia tan fuerte</p>
<p>15-20 min.</p> <p>Interior/Exterior. Valentin en su departamento habla con Michael, le cuenta lo del accidente del perro.</p> <p>Valentine va a ver las fotos que le tomaron para el cartel y el fotógrafo intenta besarla</p>	<p>35-40 min</p> <p>Interior. Valentine habla con el juez acerca de la situación de su medio hermano</p> <p>En off se escucha la conversación de August.</p> <p>El juez le asegura a Valentine que August no ha encontrado a la mujer de su vida</p>	<p>55-60 min</p> <p>Exterior. August con su novia platican de su examen y del azar del libro</p> <p>En los juzgados está el juez sentado en espera de pasar al jurado por la autoacusación de espiar</p>	<p>75-80 min</p> <p>Exterior. August camina por la calle y en una cafetería vuelve a ver a su novia con el otro. Ella lo ve y sale a buscarlo, pero no lo encuentra</p> <p>El juez llama por teléfono al servicio meteorológico</p> <p>Valentine en el ensayo para el desfile</p> <p>El juez saca el auto del garage</p>	<p>95-100 min.</p> <p>Interior/Exterior. Imagen del juez en su casa, sale a recoger el periódico y se cuenta del accidente del transbordador enciende la televisión</p> <p>Aparecen las imágenes de quienes se salvaron. Julia, Olivier, Dominique, Karol, August y Valentine</p> <p>Integración de los personajes de <u>Agul Blanco</u> y <u>Rosio</u>. Efecto, se congela la imagen de Valentine y aparecen créditos</p>

4.4 UN ENLACE DE LAS CONTRADICCIONES COTIDIANAS

"El amor es el único plano sobre el que nos podemos mover, bajo la condición de que sea recíproco. Hablo en general. Los católicos dirían que es un sentimiento cristiano.

Yo hubiera preferido la definición de humanista [...] por supuesto que el amor se agota, pero puede transformarse o puede aparecer otro amor. Lo importante es no quemar en uno mismo la posibilidad de amar".

Kieslowski.

El amor bajo la óptica de Kieslowski, después de conocer sus ideas plasmadas en imágenes, lo plantea como única razón para vivir. Esto que parece tan simple es lo más complejo porque el intentar comprender este sentimiento cuando se está involucrado, es una tarea imposible y por el otro lado sino se ha vivido la intensidad de amor, tampoco se podrá tener idea de lo que ello implica.

Amor-enamoramiento algo que se intentó definir como un lazo afectivo, pero que a partir de la época de la ilustración la humanidad se vuelve escéptica con respecto a éste; por ser puesto en un plano subjetivo. El razonamiento humano no logra explicarlo bajo una lógica objetiva, así que se vuelve algo mitológico, se sabe de su existencia, pero no hay un pensamiento sistematizado en torno a él. Lo que cada uno siente va de extremo a extremo odio-amor, unión-ruptura, poder y dominio. Se viaja de un punto a otro y al mismo tiempo se pasa por todos los matices habidos y por haber, si se le preguntara a los amantes-amados ¿cuál ha sido su vivencia o cómo lo vive en estos instantes? seguro que

su discurso sería tan alejado a lo que el otro piensa-siente que asombraría a cualquiera. El amor, un abismo sin principio, sin fin; no existen parámetros es la vivencia en sí, por ello la metáfora de compararlo con el tejido de un tapete, en donde los hilos entrettejidos pierden toda dimensión. "El amor plantea a su manera el problema de la apuesta de Pascal, quien había entendido que no hay manera lógica de probar la existencia de Dios. No se puede probar empíricamente y lógicamente la necesidad del amor. Adoptar con nuestro mito de amor la actitud de la apuesta es ser capaces de entregarnos a él, al mismo tiempo que dialogamos con él de manera crítica"⁷.

Esta es una de las tantas tragedias del amor: la incomprensión del *yo* y del *otro*. Pero lo hermoso del amor es la interpenetración de la corporeidad-verdad del otro en sí, de la propia en el otro; es buscar y encontrar una verdad a través de la alternancia.

Los personajes de Kieslowski son tan comunes como cualquiera de los individuos en la vida cotidiana; pero precisamente en el expresar esa simplicidad radica lo complejo, lo que intentó el cineasta en cada una de sus obras fue sensibilizar a partir del conocimiento y comprensión de los actos de los *otros*, para que en esta sociedad cada uno se volviera más humano.

Mirar hacia los lados y saber que existen esos *otros* como excluidos de mi *yo*, pero al hacer un reconocimiento más profundo del entorno se incluyan y conformen un *nosotros*.

Se ve a Julie en su imposibilidad de un *yo sin ti*, es decir, no puede existir como un ente aislado, lo intenta, sin embargo no resulta y en la última escena de *Azul* está la clave del concepto fraternidad unido a partir de la concepción y generación del amor. Ella como reflejo en los demás, una parte que da y se queda con ellos: "el amor es un poder que produce amor, la impotencia es la incapacidad de producir amor"⁸.

⁷ Morin Edgar. Lo complejo del amor en la revista *Vuelta*, Julio de 1997.

⁸ Fromm, *op. cit.* p. 33

Lo absurdo es esa aspiración interna, querer liberarse de todo y al mismo tiempo, la existencia de una línea trazada por el destino que indica y lleva a todas las almas humanas a encadenarse felizmente con la pareja o con el prójimo, al amar se pierde la libertad, pero no importa, porque este sentimiento es mucho más enriquecedor, además de brindar mayores satisfacciones.

En la Trilogía se asoma el espectador a tres países: Polonia, Francia y Suiza, tres naciones interrelacionadas, no sólo por los personajes, sino por la propia dinámica de cada país en el plano real; Kieslowski busca una Europa unida, sin límites geográficos, a partir de su compleja diferenciación funcional, un mundo que ya no tiene centro, porque finalmente se trata de unificar, no de acentuar barreras, por ello el cineasta argumenta "sin amor no habrá Europa, quizá ni existirá el mundo"⁹

El amor es un sentimiento complejo y opuesto a quienes lo crean, pero no por ello alejado de estos individuos que lo perciben, pues todos desean encontrarlo y vivirlo. Es ilusorio pensar que el amor es la ausencia del conflicto; la gente cree que el dolor y la tristeza deben evitarse, sin embargo son parte del sentimiento y Kieslowski lo expresa muy bien en las relaciones que llevan a cabo sus personajes.

Así comprendemos mejor a Dominique y a Karol en Blanco, porque el amor es un desafío constante; no un lugar de reposo, sino un moverse, crecer, trabajar juntos, que haya problemas-armonía, alegría-tristeza. En el caso de estos personajes el amor conjugado con la pasión crea una serie de circunstancias contradictorias en donde, todo se vale y parecería que sus acciones están en función de salvar el afecto común. "En el caso del amor se hace evidente hasta qué punto la pasión obliga a entrar a su servicio a otros medios, opuestos y contradictorios entre sí: presencia y/o ausencia del amado (de la amada), esperanzas, dudas, audacia y temor, rabia, respeto ... todo ello sirve al amor

⁹ Wolfper, José. Entrevista con Kieslowski en Nitrato de plata, 15 de mayo de 1995.

para su propio fortalecimiento. La unidad del amor se convierte en una presentación, marco para describir las paradojas de la práctica vital"¹⁰.

La falsa expectativa que crea Kieslowski al poner el *tú* y *yo* como iguales; es algo imposible en las relaciones humanas y más aun en el amor. Karol y Dominique en la última escena de Blanco están separados, pero más unidos que nunca al conocer y aceptar la diversidad que genera el sentimiento del amor

La fraternidad está presente en ellos, pero además Karol tuvo la capacidad de ayudar a Mikolaj, pasa de un simple conocido a ser un verdadero amigo, ambos en una situación miserable y de abandono en un país extranjero, a partir de ahí nace una compasión que pudiera ser tan común y tan rara al mismo tiempo.

La obsesión de Kieslowski por sincronizar el pasado, presente y futuro, se debe a encontrar eso que él llama engrane (amor) y sin duda alguna sólo hay una oportunidad para hallar a la parte complementaria en un aquí y ahora; elementos manejados en Rojo, porque el escenario de una sociedad deshumanizada se presenta cada vez más en forma aguda, agregando a esta las nuevas tecnologías que mientras enlazan y establecen interrelaciones, también aíslan. "El ser humano, precisamente en las condiciones de vida moderna, tiene una necesidad espontánea de mantener relaciones personales y de comunicación íntima; por consiguiente, las barreras de la improbabilidad que hay que superar no son muy grandes. Pero ¿cuándo se acierta?"¹¹ Las posibilidades de conocer a otros son infinitas, pero la probabilidad es mínima y en el amor todo indica que la situación se hace más compleja.

El conflicto de acertar en las relaciones personales de la vida se observa en Rojo, cuando August repite exactamente igual la vida del juez retirado ¿es posible vivir la vida de alguien en algún tiempo o no? La pregunta esencial del filme es saber si se puede repetir un error que fue cometido en un momento importante o alguien trajo algo a la vida

¹⁰ Luhmann. op. cit. P. 67

¹¹ Ibidem p. 62

en el momento incorrecto y por ello se camina en un mundo de equivocaciones, con grandes dificultades para posibilitar un sistema con el término *nosotros*.

Valentine es presa del fatalismo y tendrá la oportunidad de encontrar el amor verdadero; por otro lado, al romper con su soledad y la del juez; logra a través de este personaje, entender a los demás; ambos se fraternizan y a partir de ello se hace extensivo este sentimiento hacia los demás.

El director de la Trilogía capta el movimiento de la sociedad, no como debería de ser, sino como es. Hay personajes que se tropiezan, se encuentran, se entrecruzan, pero no se conocen; modificando su mundo y como consecuencia alterando al de esos otros, sólo que ninguno de ellos lo sabe. El observador que observa esta complejidad es quien está mirando la pantalla, es decir, el espectador; siendo juez y parte de los acontecimientos presentados.

Todos los personajes de la Trilogía gracias a lo vivido evolucionan, son compadecidos y compadecen; situaciones agradables y desagradables sirven para hacerlos lo que son en ese presente; y en el semifinal de Azul y Bianco estos protagonistas son más humanos. Confirmándose esta acción en la última cinta.

Kieslowski deja las piezas sueltas del rompecabezas para unir las hasta el último momento no sólo es Valentine, August y el juez en la escena final de Rojo, sino los agregados que ya se conocía el espectador entonces ahí manifiesta su pensamiento humanista, crea la única secuencia en donde sólo a través de una catástrofe los seis personajes son libres, iguales, fraternos y entrelazados por el amor hacia ellos mismos y a los demás: la complejidad del *tú* más el *yo*; igual al *nosotros*.

La complejidad consiste en "todo intento de penetrar en el interior del otro conduce al abismo, en esa unidad de verdad y falsedad, de sinceridad e insinceridad, que escapa a todos los criterios. La transparencia sólo se da en las relaciones entre sistema y sistema, por decirlo así, de la mano de la diferencia entre sistema y ambiente que

constituye el sistema.¹² El amor sólo puede ser esa transparencia en sí mismo. Kieslowski considera que únicamente en la red de relaciones humanas puede estar el amor como esperanza en este fin de siglo.

En la sociedad moderna, el amor individual no es posible, porque sólo a través de los demás se puede practicar; es necesario recobrarlo y expandirlo en cada contradicción-diferencia que llevan a la comprensión y tolerancia de la vida cotidiana; en lugar de aislarse y quedarse con ese vacío por la imposibilidad de amar ante una sociedad tan compleja. "Como todo lo que está vivo y todo lo que es humano, el amor está sometido al segundo principio de la termodinámica, que es un principio de degradación y de desintegración universal. pero los seres vivos viven de su propia desintegración al combatirla con la regeneración"¹³.

La complejidad sólo se puede entender a partir de descripciones y vivencias de uno mismo y de los otros; el director de la Trilogía pone de manifiesto la gama de sentimientos en cada uno de sus personajes, pero siempre son rebasados por el amor, en la búsqueda de la unión cuerpo-alma. Alma-amor, porque finalmente para Kieslowski hay *miradas amorosas* en todos los sentidos; el espectador ve las cintas, observa la vida de los que se encuentran adentro de la pantalla y más adentro aún, está la esencia de todo ser humano, captada a través de los ojos de los personajes y de la cámara; un punto de encuentro, el alma.

El amor no es compatible con la libertad, ni con la igualdad, pero sí puede darse de manera conjunta con la fraternidad. Debe haber una fe para generar un sentimiento como este, pues el amor es una necesidad básica para la existencia del ser humano. Una fe ciega para, con y por el amor futuro.

¹² *Ibidem*, p. 49

¹³ Morin Edagar, *op. cit.* p. 8

TABLA 4. PLANO CARTESIANO CONCEPTUAL VALORES/PELICULAS

VALORES PELICULAS	LIBERTAD	IGUALDAD	FRATERNIDAD
AZUL	Julie intenta romper con las cadenas del pasado e intenta olvidar, para encontrar la libertad en algún momento, aunque ello implique estar sin amor: vacía.	La música como el enlace entre iguales (Europa). La soledad de los personajes es igual para todos, en el sentido de que todos la sufren.	Julie con su yo más el tu de sus vecinos para conformar el nosotros. Ella ayuda a cada uno de ellos: madre, amante, hijo, amiga, Olivier, Antoni. Compone la música para la unión Europea.
BLANCO	Karol vive en un mundo (París) de libertades, pero está atado al amor Blanco de Dominique. Al final ella lo ama, pero está presa.	En la boda. Ambos se hacen daño en un mismo nivel. Dominique lo humilla en París y Karol lo hace con ella en Polonia.	Karol y Nikolaj en naciones que los unen Karol y Dominique se aman y se fraternizan.
ROJO	Valentine tiene la libertad individual, no ama a nadie, pero está sola. El juez está atado a su pasado; un amor que pasó y al mismo tiempo le sucede en el presente. Encadenado a la tecnología.	El juez y August en las mismas condiciones que les pone el azar, pero en tiempos diferentes. Mundo de soledades, pero en la catástrofe todos son iguales.	Valentine intenta ayudar al juez y entiende a partir de él a los demás. Ambos están unidos por este senti-miento. Escena final amor de y entre los personajes que estaban aislados, se unen cuando se vuelven más humanos.

- LIBERTAD-Entendida como la no libertad, porque si se ama se pierde la libertad y es preferible no tenerla, porque existiría un vacío de amor.
- IGUALDAD-Comprendida como la búsqueda, pues como tal es imposible lograrla, entonces se habla de la desigualdad, pero viven con el espejismo de creer que son iguales. En el amor es imposible.
- FRATERNIDAD-Concepto que es el único compatible con el amor y es la esperanza para crear un mundo más humano.
- AMOR**-Este implica sentimientos de todo tipo, por su diversidad, crea dilemas y conflictos, pero enlazado a la fraternidad es la única opción para unir, mirar a los demás y conformar un nosotros.

CONCLUSIONES

Después de aproximarse y describir las obras fílmicas del Cineasta Krzysztof Kieslowski, se puede concluir que hay una serie de particularidades que aportan otra perspectiva al cine actual.

Se le considera un verdadero cineasta, entendido el término como creador, artista y artesano en el medio fílmico, ya que aportó elementos técnicos conjugados con el relato cinematográfico y una nueva concepción de la estructura narrativa del guión-contenido trasladado a las imágenes. Tal es el caso de las películas Azul, Blanco y Rojío ; los personajes se entrecruzan sin conocerse, quien se da cuenta de lo sucedido es el espectador, las acciones son captadas contadas con tal equilibrio que no es necesario tener efectos especiales o movimiento como tal en las imágenes.

Su formación en el documental le permitió expresar preocupaciones de la vida cotidiana en una forma sencilla. Logró escapar de la temática de la guerra - posguerra y le hizo trampas a la censura, porque en apariencia sus historias captaban la realidad que el sistema político requería, pero el trasfondo era mucho más intenso, pues reflejó a los valores universales del ser humano como la búsqueda permanente de la libertad, igualdad, fraternidad y amor. Sobrevivió a restricciones, que en lugar de desanimarlo, lo fueron perfeccionando en las formas cinematográficas. Al final combinó el documental y la ficción, sin que se diera una ruptura entre ambos.

Después de salir de Polonia no graba cintas de conflictos bélicos o del sistema comunista como tal, porque la atmósfera era lo suficientemente descriptiva y era por demás retomarla. Su interés va más allá, porque el alma es más significativa que esto.

Hurgó en el mundo interior del ser humano a través de sus encuadres, acercamientos y movimientos de cámara, planos secuencias y "fade out" que abrían

puertas o se asomaban por la ventana para observar la lógica absurda de la vida cotidiana, en donde sucede lo que no debería, y sin embargo ahí está sucediendo.

Mostró sensibilidades y reveló ante nuestros ojos a personajes y situaciones en donde las interrelaciones complejas, contradictorias, posibles y llenas de imposibilidades llegan a conformar un " nosotros " en el sentido fraternal. Una Julie que quiere vivir sin los demás y al final se da cuenta de la imposibilidad para llevarlo a cabo; Karol y Dominique que en las historias rosas comunes se odian para siempre por la mala jugada que ambos se hacen, pero Kieslowski atinadamente muestra la complejidad del amor, los desniveles y la lucha por seguir juntos; Valentine en un mundo frío como Suiza se transforma gradualmente en una de las personas más fraternas y un juez acabado le apuesta al futuro, aunque sea sin él.

Sin requisitos previos, ni exclusiones hizo una invitación a partir del cine, para mirar nuestro entorno y a nosotros mismos. Compadecernos y si es posible compartir y relacionarnos a partir de problemas vitales que agobian como: el desamor, la soledad, el suicidio, el odio, la ausencia de Dios, la juventud, la veje, pero sobre todo ese sin-senido a la vida. Un cine de preguntas, no de respuestas.

En el nivel técnico aportó al cine nuevos lenguajes en el sistema visual, por utilizar a los filtros acompañados de una temática de la cinta; los "flash back" expresados con música y "fade-in" que traspasan tiempo y espacio; no recurre a las disolvencias acostumbradas para trasladar al espectador al pasado, él innova; pasa de una imagen a otra de una forma tan sutil, y al mismo tiempo arrebatadora y sorprendente, de pronto ya nos ubica en el pasado, el ejemplo es la imagen de Julie en la alberca que gracias esos acertados "negros" se perciben los recuerdos de ella. En el nivel auditivo tuvo la visión de un verdadero cineasta porque enlaza perfectamente las imágenes con el campo en "off" ¿qué es eso que suceden al comienzo de las tres cintas? sólo se escuchan ruidos y cada uno está deseoso de saber qué hay atrás de esos "fade out"; entonces se observa lo oculto y hace presente lo invisible.

Muchos de sus logros se debieron a la correspondencia de sensibilidades con el musicalizador Zbigniew Preisner, su co-guionista Krzysztof Piesiewicz y sus diversos fotógrafos como Slawomir Idziak, Edward Klosinski y Piotr Sobocinski.

Frases que simbolizan colores. Colores que implican concepciones de ideas, pero marcaron un estilo al plasmar imágenes en tonos azules, rojos y blancos; un mundo alucinante en donde la realidad es matizada con esta iluminación, aunque no por ello deja de profundizar en los temas más complejos de la existencia humana.

Los encuadres sacuden cualquier pretensión superflua, planos secuencia en busca de todo y nada, cortes con efectos de "fade out" como la llave a ese universo de posibilidades e imposibilidades, "flashes back" que están en cada una de las memorias, "close up" que hacen comprender y compadecer al otro, iluminación que recrea al inframundo de la sociedad moderna, a veces caminando entre luces y sombras; imágenes fragmentadas que son apreciadas sólo de esta forma en la vida cotidiana; observaciones a un entorno incomprensible. Imágenes irreales que dicen mucho más que la verdad, como lo es la viejita que aparece en cuatro de sus filmes. La música convertida en melodías que siempre impactan, violentan y afectan a la percepción; al final escalas musicales que abren heridas lacerantes. No hay tal espectacularidad en estas formas, porque ya es suficiente con el trayecto que se hace día a día en las actividades cotidianas; tan sólo eso es necesario para poder expresar un buen relato cinematográfico. Narrativa concreta de Krzysztof Kieslowski.

Un director que aplica el concepto minimalista, entendido éste como expresar lo más con lo menos; no tenía recursos suficientes, pero pudo hacer grandes obras maestras; en la Trilogía podía gastar dinero, sin embargo, su manera de hacer un buen cine no radicaba tanto en los costos, sino en una buena idea; por ello muchas de las imágenes son grabadas en interiores y sin ningún problema expresa en su máxima potencia la intención de la historia.

Él fue un cineasta de visión integral, porque al cerrar el siglo con un relato cinematográfico innovador, en el cual parece que lo tenía todo pensado desde los primeros trabajos, porque poco a poco dejó huellas y al final hace una conclusión de lo que pensaba; entrecruza y enlaza personajes a través de sus obras sin que se conozcan entre sí, de una cinta a otra, incluye elementos: personajes, efectos visuales, música y color. Puede ser esto o aquello (Azul) o (Rojo) a la vez, sin dejar de ser lo uno (Azul) o lo otro (Rojo); formó una unidad visual en la Trilogía, aunque ya había desarrollado algunos elementos desde el Decálogo en el capítulo 9 o Sin fin (1984). Su testamento fue una fe ciega en el futuro, con amor-desamor desató el sentimiento de la fraternidad; su conclusión es que el amor nunca muere; elemento único para hacer una vida más llevadera. Tesis también planteada por el escritor Albert Camus.

Para las investigaciones serias en el campo profesional, este trabajo da otra perspectiva de cine contemporáneo, con alternativas en técnica y forma. Además llena un espacio en el cine porque los acercamientos a este director son sólo a partir de la Trilogía y algunas veces el Decálogo, lo cual provoca que no se valore a este cineasta con la profundidad adecuada. La filmografía presentada en el Anexo representa un avance, se recopilaron todos los datos, ya que la poca información que hay al respecto es errónea e incompleta.

El cine como medio de comunicación y espacio para la cultura debe ser estudiado bajo parámetros serios, que no sólo sea crítica, sinopsis o farándula, pues cualquier persona tiene en el cine un lugar para la formación continua. El cine de Kieslowski puede ser comprendido por cualquier persona con sensibilidad, no es necesario que se posean conocimientos previos, pero es importante comprender los orígenes de su lenguaje cinematográfico para acertar en la tolerancia y comprensión hacia los demás, es en este concepto en donde la comunicación está presente y las aproximaciones que se deriven en cada uno contribuye a la eficacia de ésta.

ANEXO
FILMOGRAFÍA
DE
KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Su filmografía constituida por 46 obras, se muestra a continuación en forma cronológica. Los datos fueron obtenidos del archivo de la Cineteca Nacional y del libro "Kieslowski on Kieslowski".

TÍTULO	El tranvía	1
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Ficción	
PRODUCCIÓN	Lodz Film School. Polonia.	
AÑO	1966	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Zdzislaw Kaczmarec. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO		
EDICIÓN		
INTERPRETES	Jerzy Braszka, Maria Janiec.	
DURACIÓN	5 mins.	

SINOPSIS

Una noche un niño corre y salta en un tranvía. Hay muy pocos pasajeros: una hombre, el niño y una muchacha. El niño intenta hacerla reír, pero ella comienza a dormir. Él pide la parada y piensa en la primera secuencia cuando corre tras el tren.

TÍTULO	La oficina	2
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Ficción	
PRODUCCIÓN	Lodz Film School. Polonia.	
AÑO	1966	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Lechoslaw Trzesowski. Blanco y negro.	
MUSICA		
SONIDO		
EDICIÓN		
INTERPRETES		
DURACIÓN	6 mins.	

SINOPSIS

En un mostrador de una oficina del Estado de Seguridad, hay personas formadas en una gran cola, frente a una ventanilla, un empleado repite una pregunta: "Qué tienes que hacer siempre..." Una sátira a la burocracia impenetrable.

TÍTULO	Concierto de peticiones	3
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Lodz Film School. Polonia.	
AÑO	1967	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Lechoslaw Trzesowski. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO		
EDICIÓN	Janina Grosicka.	
INTERPRETES		
DURACIÓN	17 mins.	

SINOPSIS

Un coche con jóvenes escandalosos es estacionado en un lago. Ellos están tomando y jugando fútbol, comienzan a hacer bromas. Uno de ellos corre por el balón y mira a una pareja detrás de un arbusto. Él los observa y en ese momento le gritan al joven que ya es hora de marcharse, mientras la pareja toma sus cosas y se van, pero a ella se le cae la mochila, los muchachos de coche la recogen.

TÍTULO	La fotografía	4
FORMATO	16 mm. Mediometrage. Documental	
PRODUCCIÓN	Televisión Polaca. Polonia.	
AÑO	1968	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Marek Jozwiak. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO		
EDICIÓN	Nusia Ciucka	
INTERPRETES		
DURACIÓN	32 mins.	

SINOPSIS

Un viejo fotógrafo, observa dos pequeños niños que usan cascos militares y rentan rifles. La cámara va en busca de estos dos niños y registra sus emociones. Tiempo después son comparados con las fotografías anteriores.

TÍTULO	Desde la Ciudad de Lodz.	5
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1969	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Janusz Kreczmanski, Piotr Kwiatkowski. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO		
EDICIÓN	Elzbieta Kurskowska, Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	17 mins.	

SINOPSIS

"Un retrato de una ciudad donde hay gente que trabaja, otra que camina en busca de Dios...Una ciudad que es muy excéntrica, con muchas estatuas absurdas y muchos contrastes, todo en ruinas, pero con tranquilidad". Krzysztof Kieslowski.

TÍTULO	Yo fui un soldado.	6
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCION	CZOLOWSKA. Polonia.	
AÑO	1970	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Stanislaw Niedbalski. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO		
EDICIÓN		
INTERPRETES		
DURACIÓN	16 mins	

SINOPSIS

"Un documental acerca de un hombre que fue militar y perdió su vista en la Segunda Guerra Mundial. Los soldados muestran sus sensaciones frente a la cámara, y a través del filme hacen su relato." Krzysztof Kieslowski.

TÍTULO	La fábrica	7
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1970	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Stanislaw Niedbalski, Jacek Tworek. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Malgorzata Leszczynska	
EDICIÓN	Maria Leszczynska	
INTERPRETES		
DURACIÓN	17 mins.	

SINOPSIS

Un día en una en una fábrica rusa, donde hacen tractores se escuchan disparos y discusiones en la gerencia administrativa. Hay escasez de equipo y herramientas. Se dan una serie de enredos, papeles extraviados y licencias que no están bien utilizadas. En una junta un trabajador dice: La burocracia de esta ciudad estorba a las soluciones.

TÍTULO	Antes del rally.	8
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1971	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Piotr Kwiatkowski, Jacek Petrycki. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Malgorzata Leszczynska	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	15 mins.	

SINOPSIS

En los días de preparación para la competencia de Monte Carlo, hay dos polacos que luchan con técnicas diferentes, ellos no logran finalizar. Hace alusión a una ciudad con problemas.

TÍTULO	Refrán	9
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1972	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Witold Stock. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Malgorzata Jaworska.	
EDICIÓN	Maryla Czolsznik	
INTERPRETES		
DURACIÓN	10 mins.	

SINOPSIS

Muestra a la burocracia involucrada en los funerales, penas y emociones son tumados dentro de los números y son amontonados en papeles.

TÍTULO	Entre Wroclaw y Zielona Gora.	10
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Cooperación. Minera de Lublin. Polonia.	
AÑO	1972	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color.	
MÚSICA		
SONIDO	Andrzej Bohdannowicz	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	10 mins.	

SINOPSIS

Cinta acerca de un comisionado de la Cooperación Minera de Lublin

TÍTULO	Los principios de seguridad e higiene en una mina de cobre.	11
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Cooperación Minera de Lublin. Polonia.	
AÑO	1972	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color	
MÚSICA		
SONIDO	Andrzej Bohdanowicz	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	20 mins.	

SINOPSIS

Filme que expresa las condiciones de seguridad e higiene en la Cooperación Minera de Lublin.

TÍTULO	Trabajadores 71: nada sobre nosotros, sin nosotros.	12
FORMATO	16 mm. Mediometrage. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1972	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski, Tomasz Zygodlo, Wojciech Wiszniewski.	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Witold Stoc, Stanislaw Mroziuk, Jacek Petrycki. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Jacek Szymanski.	
EDICIÓN	Lidia Zonn, Maryla Czolnik.	
INTERPRETES		
DURACIÓN	46 mins.	

SINOPSIS

Una película filmada después de la huelga de diciembre de 1970 en la caída de Gomulka, el filme "fue un intento por retratar a los trabajadores y la intención estatal de 1971. Nosotros intentamos dibujar ampliamente que la clase obrera, la cual era menos teóricamente según el gobierno, tiene algo diferente; perspectivas desde las cuales fueron presentadas por la página principal del diario Tribuna Ludu". Krzysztof Kieslowski. El filme después fue reeditado por la televisión polaca y se transmitió sin créditos.

TÍTULO	Albañil	13
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1973	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Witold Stok. Color.	
MÚSICA		
SONIDO	Malgozata Jaworska	
EDICIÓN	Lidia Zonn, Maryla Czolnik.	
INTERPRETES		
DURACIÓN	17 mins.	

SINOPSIS

Documental acerca de un albañil, quien durante el stalinismo, fue invitado por el partido para ser un trabajador ejemplar y promover la causa comunista. La cámara sigue al albañil, lo describe como un hombre que tuvo que dejar su vida en manos de los poderes de la ideología del Partido.

TÍTULO	Subterráneo peatonal.	14
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1973	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Slawomir Idziak. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Malgorzata Jaworska	
EDICIÓN		
INTERPRETES	Teresa Budzisz-Krzyzanowska, Andrzej Seweryn, Anna Jaraczowna, Janusz Skalski.	
DURACIÓN	30 mins.	

SINOPSIS

Una mujer de izquierda, muestra su trabajo en una pequeña ciudad, donde ella sobrevive. La labor que desarrolla es atender un negocio que se encuentra en un paso peatonal subterráneo. Su esposo la observa con la esperanza de que regrese con él.

TÍTULO	Rayos X	15
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1974	
PRODUCTOR	Jerzy Tomaszewicz	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color.	
MÚSICA		
SONIDO	Michal Zarnecki	
EDICIÓN		
INTERPRETES		
DURACIÓN	12 mins.	

SINOPSIS

Pacientes que sufren de tuberculosis, hablan de los temores y de sus deseos para regresar a su vida normal.

TÍTULO	Primer amor .	16
FORMATO	16 mm. Mediometrage. Documental.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1974	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color	
MÚSICA		
SONIDO	Malgorzata Jaworska.	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	30 mins.	

SINOPSIS

La cámara sigue a una pareja de jóvenes solteros, capta el momento de la boda, el embarazo de la chica y el nacimiento del bebé.

TÍTULO	Curriculum vitae.	17
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Documental.	
PRODUCCION	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1975	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki.	
MÚSICA		
SONIDO	Spas Christow	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACION	45 mins.	

SINOPSIS

Un miembro del Comité de Control del Partido es acusado y se capta la atmósfera del juicio inquisitorio.

TÍTULO	Personal	18
FORMATO	16 mm. Largometraje. Ficción	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca y Producciones Tor. Polonia.	
AÑO	1975	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Witold Stok. Color.	
MÚSICA		
SONIDO		
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES	Juliusz Machulski(Romek), Irena Lorentowicz.	
DURACIÓN	72 mins.	

SINOPSIS

Romek un joven sensible y correcto, fascinado con la magia del arte llega a trabajar como sastre en la ópera. Se da cuenta de los problemas que existen detrás del escenario, observa muy de cerca y vive en carne propia la corrupción del sistema político, que hasta en el arte está presente.

TÍTULO	Hospital	19
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Documental	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia, Polonia.	
AÑO	1976	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Ryszard Wrzesinski	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	21 mins.	

SINOPSIS

La cámara sigue a un médico cirujano en ortopedia, durante 32 horas. Se ven las carencias de los instrumentos que utiliza, de los materiales, de la corriente eléctrica, lo interesante es que el doctor aguanta más de su horario de trabajo y con humor.

TÍTULO	Claqueta.	20
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Producciones Tor. Polonia.	
AÑO	1976	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Slawomir Idziak. Color.	
MÚSICA		
SONIDO	Michal Zarncki	
EDICIÓN		
INTERPRETES		
DURACIÓN	6 mins.	

SINOPSIS

Una compilación de imágenes de La cicatriz, no usadas en el final del esta cinta.

TITULO	La cicatriz	21
FORMATO	35 mm. Largometraje. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Producciones Tor. Polonia.	
AÑO	1976	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Slawomir Idziak. Color.	
MÚSICA	Stanislaw Radwan	
SONIDO	Michal Zarnecki	
EDICIÓN	Krystyna Gornicka	
INTERPRETES	Franciszek Pieczka, Mariusz Dmochowski.	
DURACIÓN	104 mins.	

SINOPSIS

En 1970, después de discusiones y negociaciones deshonestas se toma la decisión de construir una fábrica de químicos, un hombre de rectitud es el encargado del proyecto. Él tiene las intenciones de hacer una construcción que beneficie a todos los de la región, sin embargo, no puede y termina renunciando, porque la corrupción es mayor que sus convicciones.

TITULO	La calma	22
FORMATO	16 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1976	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFIA	Jacek Petrycki. Color.	
MUSICA	Piotr Figiel	
SONIDO	Wieslaw Jurgala	
EDICION	Maryla Szymanska	
INTRERPRETES	Jerzy Stuhr(Antek), Izabella Olszewska, Jerzy Trela, Danuta Ruksza.	
DURACION	44 mins.	

SINOPSIS

Antek sale de prisión, está en libertad. Llega a su casa y busca un empleo en la construcción de Silesia. Todo lo que necesita es trabajo, un lugar donde dormir, algo de comer y una mujer, televisión y paz. No quiere conflictos en el trabajo, sin embargo éstos son inevitables. La construcción desaparece y su jefe lo involucra en un robo. Hay una huelga, él se ve obligado a dejar su trabajo, sus compañeros lo golpean porque sienten que los traicionó y ante esa situación, sólo dice -calma, calma-.

TITULO	Desde el punto de vista de un celador .	23
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCION	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1977	
PRODUCTOR		
DIRECCION	Krzysztof Kieslowski	
GUION		
FOTOGRAFIA	Witold Sotok	
MUSICA	Wojciech Kilar	
SONIDO	Wieslwa Denbinska	
EDICION	Lidia Zonn	
INTRERPRETES		
DURACION	16 mins.	

SINOPSIS

Es el retrato de un portero de una fábrica, un fanático de la disciplina, él extiende su poder a su vida personal, así como a todo lo que hace, piensa que las reglas son más importantes que la gente" Esto significa que cuando un hombre no obedece las reglas de este mundo es castigado por quienes han creado al mundo...públicamente 10 de cada cien personas podía ver esto.

TITULO	Yo no sé.	24
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1977	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Michal Zarnecki	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	46 mins.	

SNOPSIS

"La confesión de un hombre quien fue director de una fábrica en Silesia. Él fue miembro del Partido, pero se opone a la mafia que hay en este organismo...él no se da cuenta gente de la clase alta es la del origen del asunto". Krzysztof Kieslowski . -¿Fue lo correcto? - Concluye el hombre.

TÍTULO	Siete mujeres de edades distintas.	25
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1978	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Witold Stok	
MÚSICA		
SONIDO	Michal Zamecki	
EDICIÓN	Alina Sieminska, Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	16 mins.	

SINOPSIS

Episodios, en los cuales cada día de la semana muestran a una bailarina de danza clásica trabajando durante sus ensayos. La edad de ellas varía; hay niñas que hablan de su primer paso de ballet, así como mujeres adultas que son las maestras.

TÍTULO	Amateur	26
FORMATO	35 mm. Largometraje. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Producciones Tor. Polonia.	
AÑO	1979	
PRODUCTOR		
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color	
MÚSICA	Krzysztof Knittel	
SONIDO	Michal Zamecki	
EDICIÓN	Halina Nawrocka	
INTERPRETES	Jerzy Stuhr (Flip Mosz), Margorzata Zabkowska (Irka Mosz), Ewa Pokas (Anna Wlodarczyk), Krzysztof Zanussi (él mismo)	
DURACIÓN	112 mins.	

SINOPSIS

Filip Mosz, compra una cámara de 8 milímetros para grabar todo lo que sucede desde que nace su hijo, él llega a fascinarse con su nueva adquisición, por lo que sus intereses cambian emocionales, ahora centra su atención en los objetos grabados, en su fábrica es nombrado cronista para que capte las cosas que ahí suceden con su cámara. Sus cintas ganan premios; por las filmaciones de los hechos reales tiene problemas, es despedido de su trabajo y mientras tanto, su esposa desprecia las grabaciones. Ella muy enojada lo corre, Mosz voltea con su cámara y le hace una toma.

TÍTULO	Estación	27
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1980	
PRODUCTOR	Lech Grabinski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Witold Stok. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Michal Zarnecki	
EDICIÓN	Lidia Zonn	
INTERPRETES		
DURACIÓN	13 mins.	

SINOPSIS

En la estación central del tren de Varsovia, "algunos tienen que caer dormidos, hay quienes esperan a alguien. Quizás lleguen , quizás no. El filme es acerca de gente que está ahí, la gente mira algo. La cinta capta como se observan entre sí, en la estación." Krzysztof Kieslowski.

TÍTULO	Cabezas parlantes.	28
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	Estudios de Filmes Documentales de Varsovia. Polonia.	
AÑO	1980	
PRODUCTOR	Lech Grabinski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Blanco y negro.	
MÚSICA		
SONIDO	Michal Zarnecki	
EDICIÓN	Alina Sieminska	
INTERPRETES		
DURACIÓN	15 mins.	

SINOPSIS

Setenta y nueve ancianos de Polonia son puesto ante la cámara y se les hacen tres preguntas: ¿Dónde naciste? ¿Quién eres? y ¿Qué es lo que más te gusta?

TÍTULO	Suerte ciega.	29
FORMATO	35 mm. Largometraje. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Producciones Tor. Polonia.	
AÑO	1981	
PRODUCTOR	Jacek Szeligowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Krzysztof Pakulski. Color.	
MÚSICA	Wojciech Kilar	
SONIDO	Michal Zarneci	
EDICIÓN	Elzbieta Kurkowska	
INTERPRETES	Episodio 1: Boguslaw Linda (Witek), Tadeusz Lomnicki (Werner), Boguslaw Pawelec (Czuszka). Episodio 2: Boguslaw Linda (Witek), Jacek Bor Borkowski (Marek), Adam Ferency (Priest). Episodio 3: Boguslaw Linda (Witek), Irena Burska (Aunt).	
DURACIÓN	122 mins.	

SINOPSIS

Witek corre detrás del tren, tres incidentes, que en apariencia son banales cambian el resto de su vida. Uno: él conoce en el tren a una persona que lo invita formar parte del partido. Dos: Es detenido en una estación del tren, es llevado a juicio y por ese hecho se cambia al partido de oposición. Tres: él está en el tren y encuentra a una joven con quien se casa. Por cuestiones de trabajo realiza un viaje; en el aire el avión explota.

TÍTULO	Breve día laboral.	30
FORMATO	35 mm. Largometraje. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1981	
PRODUCTOR	Jacek Szeligowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski	
FOTOGRAFÍA	Krzysztof Pakulski. Color.	
MÚSICA	Jan Kanty Pawluskiwicz	
SONIDO	Michal Zarneci	
EDICIÓN	Elzbieta Kurkowska	
INTERPRETES		
DURACIÓN	79 mins.	

SINOPSIS

"Esto es una crítica acerca del secretario del Partido, en una ciudad muy bonita a cien kilómetros de Varsovia. Rebeliones y huelgas comienzan en 1976, por el aumento de precios. Una gran protesta es reprimida con disparos del cuartel general del partido comunista; después de lo sucedido el secretario huye." Krzysztof Kieslowski

TÍTULO	Sin fin.	31
FORMATO	35 mm. Largometraje. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Producciones Tor. Polonia.	
AÑO	1984	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Michał Żarnecki	
EDICIÓN	Krystyna Rutkowska	
INTERPRETES	Grazyna Szapolowska, Maria Pakulnis, Aleksander Bardini, Artur Barcis.	
DURACIÓN	107 mins.	

SINOPSIS

El espíritu de un joven abogado observa el mundo, después de haberse desarrollado en el sistema militar. Hay un juicio, en el cual el defiende a un trabajador que es acusado de ser activista del partido de oposición. El abogado muere y se presentan elementos metafísicos, él intenta establecer contacto con su esposa después de muerto. "Estos son elementos que emanan del hombre, quien no tiene más, sólo lo que ha dejado atrás." Kieslowski Krzysztof.

TÍTULO	Siete días a la semana.	32
FORMATO	35 mm. Cortometraje. Documental.	
PRODUCCIÓN	City Life. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Jacek Petrycki	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN		
FOTOGRAFÍA	Jacek Petrycki. Color.	
MÚSICA	Fryderyk Chopin	
SONIDO	Michał Żarnecki	
EDICIÓN	Dorota Warduszkiewicz	
INTERPRETES		
DURACIÓN	18 mins.	

SINOPSIS

La ciudad de Varsovia es captada durante los siete días de la semana; cada día muestra un fragmento de la vida de diferentes personas. El domingo se reúnen y resultan ser familiares.

TÍTULO	¹ Un filme corto sobre un asesinato (Decálogo 5)	33
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Slawomir Idziak. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Malgorzata Jaworska	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Mirosław Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (taxista), Zbigniw Zapasiewicz (Inspector).	
DURACIÓN	85 mins.	

SINOPSIS

Un joven asesina a un taxista y es sentenciado a muerte, muestra la desesperación del abogado.

TÍTULO	² Un filme corto sobre el amor (Decálogo 6)	34
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Producción Tor. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Witold Adamek. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Nikodem Wolk Laniewski	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (Abuela), Artur Barcis.	
DURACIÓN	87 mins.	

SINOPSIS

Un joven espía obsesivamente a una vecina, ella lo introduce al sexo sin amor. cuando el joven intenta suicidarse, los roles se invierten.

¹ El capítulo 5 del Decálogo es presentado bajo el título Un filme corto sobre un asesinato.

² El capítulo 6 del Decálogo es presentado bajo el título Un breve filme sobre el amor.

TÍTULO	Decálogo 1	35
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Wieslaw Zdort	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Malgorzata Jaworska	
EDICIÓN	Ewa Emal	
INTERPRETES	Henryk Baranowski (Krzysztof), Wojciech Klata (Pawel), Maja Komorowsk (Irena), Maria Gladkowska (niña).	
DURACIÓN	53 mins.	

SINOPSIS

Confiado en la infalibilidad de las computadoras, un padre envía a su hijo a esquiar sobre un lago nevado, luego de consultarle al sistema meteorológico las condiciones climáticas del siguiente día. En la computadora hace un cálculo, el cual le indica que el hielo del lago sostendrá el peso del niño. Al morir el hijo, su padre corre desesperado a la Iglesia, ahí llora.

TÍTULO	Decálogo 2	36
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Edward Klosinski. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Malgorzata Jaworska	
EDICIÓN	Ewa Small	
INTERPRETES	Krysztyna Janda (Dorota), AleKsander Bardini, Olgierd Lukaszewicz, Artur Barcis.	
DURACIÓN	57 mins.	

SINOPSIS

Una mujer va a tener un hijo de su amante. Su esposo está muy enfermo y ella consulta al médico para que le diga si éste morirá o no. Si muere tendrá al niño y si vive abortará. El doctor jura que ya no hay esperanzas de vida.

TÍTULO	Decálogo 3	37
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Piotr Sobocinski. Color.	
MÚSICA		
SONIDO	Nikodem Wolk Laniewski	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Daniel Olbrychski (Janusz), Maria Pakulnis (Ewa), Joanna Szczepkowska (esposa de Janusz), Artur Barcis.	
DURACIÓN	56 mins.	

SINOPSIS

En vísperas de Navidad, una mujer trata de retener a su ex-amante, utilizando varios pretextos. El quiere volver a casa con su esposa, pero ella quiere mantenerlo a su lado toda la noche.

TÍTULO	Decálogo 4	38
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz	
FOTOGRAFÍA	Krzysztof Pakulski. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Malgorzata Jaworska	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Adrianna Biedrzyńska (Anka), Janusz Gajos (Michal), Artur Barcis (hombre joven), Adam Hanuszkiewicz (profesor).	
DURACIÓN	55 mins.	

SINOPSIS

Una joven descubre un sobre cerrado que dejó su madre muerta; citando una parte de la carta cuestiona a su padre sobre el parentesco entre ambos, inicia una nueva relación, intentando seducirlo.

TÍTULO	Decálogo 7	39
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Dariusz Kuc. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Nikodem Wolk Laniewski	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Anna Polony (Ewa), Maja Berelkowska (Majka), Wladislaw Kowalski, Boguslaw Linda.	
DURACIÓN	55 mins.	

SINOPSIS

Una joven madre secuestra a su propia hija, que es criada por su abuela matema como si la niña fuera de ella. La madre busca refugio en la casa del maestro que la sedujo en su adolescencia, padre de la niña.

TÍTULO	Decálogo 8	40
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Andrzej Jaroszewicz. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Wieslawa Dembinska	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Maria Koscialkowska (Zofia), Teresa Marczewska), Artur Barcis (hombre joven), Tadeusz Lomnicki.	
DURACIÓN	55 mins.	

SINOPSIS

Una profesora de ética, que luchó por la vida de los judíos, durante la segunda Guerra mundial, recibe la visita de una mujer que alega ser la niña cuya vida fue puesta en peligro durante la guerra, por cobardía de la profesora.

TÍTULO	Decálogo 9	41
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Piotr Sobocinski. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Nikodem Volk Laniewski	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Ewa Blaszczyk (Hanka), Piotr Machalica (Roman), Artur Barcis (hombre joven), Jan Jankowski (Mariusz).	
DURACIÓN		

SINOPSIS

Un hombre impotente es invadido por las dudas de la infidelidad; causadas por su esposa, a pesar de saber el amor que ella le tiene. Cuando la mujer inicia una relación con un joven estudiante, el marido intenta suicidarse.

TÍTULO	Decálogo 10	42
FORMATO	35 mm. Mediometrage. Ficción.	
PRODUCCIÓN	Televisión polaca. Polonia.	
AÑO	1988	
PRODUCTOR	Ryszard Chutkowski	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Jacek Blawut	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Nikodem Volk Laniewski	
EDICIÓN	Ewa Smal	
INTERPRETES	Jerzy Stuhr (Jerzy), Zbigniew Zamachowski (Artur). Henryk Bista, Olaf Lubaszenko.	
DURACIÓN	57 mins.	

SINOPSIS

Dos hermanos heredan una serie incompleta de estampillas, y uno de ellos dona el riñón que necesita la hija del sello faltante, para aumentar el valor de la colección.

TÍTULO	La doble vida de Verónica.	43
FORMATO	35 mm. Largometraje.	
PRODUCCIÓN	Producciones Tor, Producciones Sideral. Polonia-Francia.	
AÑO	1991	
PRODUCTOR	Leonardo de la Fuente	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Slawomir Idziak. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO		
EDICIÓN	Jacques Witta	
INTERPRETES	Irene Jacob (Weronika/ Weronique), Aleksander Bardini (director de orquesta), Wladislaw Kowalski (padre de Weronika), Philippe Volter (Alexandre).	
DURACIÓN	100 mins.	

SINOPSIS

La vida de dos mujeres: una vive en Polonia y la otra en Francia; ambas son idénticas, pero no hay ningún lazo familiar que las una. Las dos se presienten, pero no se conoce; sólo hay una foto como evidencia de que existe la otra. La polaca muere y la francesa sabe de la posibilidad de una vida igual a la de ella.

TÍTULO	Azul	44
FORMATO	35 mm. Largometraje.	
PRODUCCIÓN	MK2 SA/CED Producciones/Cinema 3 de Francia/Producciones Tor. Francia.	
AÑO	1993	
PRODUCTOR	Martin Karmitz	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Slawomir Idziak. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Jean-Claude Laureux	
EDICIÓN	Jacques Witta	
INTERPRETES	Juliette Binoche (Julie) Benoit Regent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Claude Duneton (Patrice).	
DURACIÓN	100 mins.	

SINOPSIS

Una mujer sufre una fuerte depresión por la muerte de su esposo y su hija. Él antes de su muerte estaba escribiendo unas partituras para la unificación de Europa. Ella decide alejarse de sus amigos y familiares para olvidar, pero después de un tiempo se da cuenta de las imposibilidades que existen para dejar atrás lo vivido.

TÍTULO	Blanco	45
FORMATO	35 mm. Largometraje	
PRODUCCIÓN	MK2 SA/CED Producciones/Cinema 3 de Francia/Producciones Tor. Francia-Polonia.	
AÑO	1993	
PRODUCTOR	Martin Karmitz	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Edward Klosinski. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Jean-Claude Laureux	
EDICIÓN	Urszula Lesiak	
INTERPRETES	Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (Dominique), Jerzy Stuhr (hermano de Karol).	
DURACIÓN	100 mins.	

SINOPSIS

Karol es un peluquero famoso casado con Dominique, pero por su impotencia sexual su matrimonio es anulado. El hace una serie de hechos para recobrar el amor de su esposa, no importando el precio, ambos viven situaciones que en apariencia son similares.

TÍTULO	Rojo	46
FORMATO	35 mm. Largometraje	
PRODUCCIÓN	MK2 SA/CED Producciones/Cinema 3 de Francia/Producciones Tor. Francia-Suiza.	
AÑO	1994	
PRODUCTOR	Martin karmitz	
DIRECCIÓN	Krzysztof Kieslowski	
GUIÓN	Krzysztof Kieslowski. Krzysztof Piesiewicz.	
FOTOGRAFÍA	Piotr Sobocinski. Color.	
MÚSICA	Zbigniew Preisner	
SONIDO	Jean-Claude Laureux	
EDICIÓN	Jacques Witta	
INTERPRETES	Irene Jacob (Valentine), Jean Lous Trintignant (juez). Jean Pierre Lorit (Auguste).	
DURACIÓN	100 mins.	

SINOPSIS

Un juez retirado, espía a sus vecinos a través de las líneas telefónicas. Un hecho fortuito provoca que conozca a Valentine, una joven modelo. Ella logra sacarlo de su soledad y al mismo tiempo se pone conoce al amor de su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Santiago et. al. Nuestro cine. Escuela Internacional de Cine y Televisión. La Habana, 1987.
- AUMONT, Jaques et. al. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje. Paidós, Barcelona, 1985.
- ARNOLD, Stanislaw. Esbozo de la historia de Polonia. Ed. Polonia, Varsovia, 1993.
- AYALA, Blanco Jorge. Falacias fenómenos fílmicos. UAM, Iztapalapa, México 1981.
- BAZANT, Jean. Breve Historia de Europa Central (1938-1993). Colegio de México, México, 1993.
- CHION, Michel. Cómo se escribe un guión. Cátedra, Madrid, 1989.
- DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Paidós, Barcelona, 1984.
- FROMM, Erich. El arte de amar. Paidós, Barcelona, 1979.
- FURDAL, Malgurzata. Dalla Scuola Polaca al nuovo cinema. Ubulibri, Italia, 1988.
- GURMENDEZ, Carlos. Estudios sobre el amor. Anthropos, Barcelona, 1984.
- LOTMAN, R. Herber. Albert Camus. Taurus, México, 1994.
- LUHMANN, Niklas. El amor como pasión. Península, Barcelona, 1985.
- MAZA, Pérez. Guión para medios audiovisuales. Alhambra, México, 1994.
- MITRY, Jean. La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje). Akal, Madrid, 1990.
- MONTERDE, J. E. et. al. Los nuevos cines europeos 1955/1970. Lerna, Barcelona, 1987.
- NAIME, Padua Alfredo. Apreciación de cine. Alhambra, México, 1997.

NAIME, Padua Alfredo. El cine: 204 respuestas. Alhambra, México, 1995.

POSADA, Pablo Humberto. Apreciación de cine. Alhambra, México, 1980.

SADUOUL, Georges. Historia del cine mundial. Siglo XXI, México, 1977.

SOBERÓN, TORCHIA Edgar. Un siglo de cine mundial. SEP, México, 1995.

STOK, Danusia. Kieslowski on Kieslowski. Faber and Faber, London, 1995.

VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión. Paidós, Barcelona, 1983.

VILLEGAS, López Manuel. Los grandes nombres del cine. 2 Vols. Planeta, Barcelona, 1973.

ZAVALA, Lauro. Permanencia voluntaria (el cine y su espectador). Universidad Veracruzana, México, 1994.

HEMEROGRAFÍA

Adamski, Piotr. "Muere Kieslowski". Suplemento Dominical del Nacional. México, D. F. 24 de julio de 1996.

Castañeda Carlos. "Pasiones apocalípticas". Etcétera. México, D. F. 10 de julio de 1997.

Espinosa Pablo. "Tres colores: Blanco, Zbigniew Paleta". La Jornada. México, D. F. 22 de agosto de 1995.

Gaydos Steven. "Rojo". CINEPremier. México, D. F. 12 de septiembre de 1995.

Mensonge, Serge. "Entrevista con Kieslowski". DICINE, México D. F. Octubre de 1994.

Morín, Edgar. "Lo complejo del amor". Vuelta. México. D. F. Julio de 1997.

Soberón Torchia, Edgar. "Kieslowski: un viaje hacia la emoción pura". Parte II. La Jornada. México, D. F. 15 de marzo de 1996.

Wolffer, José. "Preguntas sin respuesta". Nitrato de Plata. No. 25, México, D. F. 1996.

Wroblewski, Januz. "Imágenes de Kieslowski en San Sebastián". Jornada Semanal. México, D. F. 16 de marzo de 1996.