



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

TRES COLORES: AZUL, BLANCO Y ROJO DE
KRZYSZTOF KIESLOWSKI EN UN CUERPO
PIRAMIDE - TRIANGULAR

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

MAURICIO AGUSTIN PORRAS GOMEZ



ASESOR PROF. CESAR ILLESCAS MONTERROSO

MEXICO, D. F.

2000

283168



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mi Madre y Chio, por apovarme
en cuanto deseo me propongo.

A Luis, por enseñarme a vivir
aún en su tan Azul ausencia.

A Gina, por transferirme
dulcemente Psicoanálisis.

A Cesar, por ser un profesor
agradablemente obsesivo.

A Carlos, Saishio, Isacc, Raúl,
Israel, David, Alejandro, Lalo y
en especial, a la familia Salazar,
por ser amigos tan Rojos
que valen oro.

A Marvel, por competir el lugar
del mejor fan del director polaco.

A Mina, por hacerme gozar
tan Blancamente a Kieslowski.

A Cynthia Armas, por mostrarme
que aún y con miles de obstáculos
hay vida por delante.

TRES COLORES: AZUL, BLANCO Y ROJO
DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI
EN UN CUERPO PIRÁMIDE-TRIANGULAR

INTRODUCCIÓN

3

CAPITULO I – El devenir de Krzysztof Kieslowski

- | | |
|--|----|
| 1) El cine en Polonia. | 11 |
| 2) Biografía de Krzysztof Kieslowski | 27 |
| 3) Esclavitud, Feudalismo y Monarquía, Antecedentes de Libertad. Igualdad y Fraternidad. | 33 |
| 4) Interpretación Kieslowkiana de la revolución francesa | 46 |
| 5) Herramientas del Lenguaje Cinematográfico. | 54 |

CAPÍTULO II – Lacan... a su lado. Blan Cuzco y Roji hizo.

- | | |
|---|----|
| 1) Síntoma, Signo y Significante de Azul. | |
| a) Síntoma como Depresión. | 62 |
| b) Signo como Azul. | 68 |
| c) Significante como Libertad | 69 |
| 2) Síntoma, Signo y Significante de Blanco. | |
| a) Síntoma como Venganza. | 72 |
| b) Signo como Blanco. | 76 |
| c) Significante como Igualdad. | 77 |
| 3) Síntoma, Signo y Significante de Rojo. | |
| a) Síntoma como <i>Causalidades</i> . | 79 |
| b) Signo como Rojo. | 82 |
| c) Significante como Fraternidad. | 83 |

CAPÍTULO III – Breve Historia Sobre los Tres Colores y su Psicodrama

- | | |
|--|-----|
| 1) Psicodrama de Tres Colores. Azul. | 86 |
| 2) Psicodrama de Tres Colores. Blanco. | 95 |
| 3) Psicodrama de Tres Colores. Rojo. | 103 |

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

120

A su vez, Kieslowski leyó importante literatura como La Insoportable Levedad del Ser, novela escrita por Milan Kundera, cargada de trascendental impotencia en su visión personal. Cuando fue llevada a la pantalla grande la actriz Juliette Binoche lo impresionó por su actuación como Tereza, esposa del personaje central Tomas, contratándola para Tres Colores: Azul. -Juliette Binoche es mejor conocida como ganadora del Oscar en 1997 a la mejor actriz de reparto por la película El Paciente Ingles-.

1988 fue el año en que Kieslowski impactó al mundo con El Decálogo, serie de diez capítulos -todos aproximadamente con 55 minutos de duración- basados en los diez mandatos divinos de la religión cristiana, producción co-escrita con su guionista de cabecera, Krzysztof Piesiewicz. Por su calidad dos de los mandamientos fueron elaborados en largometrajes, Breve Historia Sobre la Muerte y Breve Historia Sobre el Amor, ambas filmadas en el mismo 88.

La primera experiencia de Krzysztof Kieslowski en trabajar fuera de Polonia y con dinero del oeste-europeo, tuvo lugar con La Doble Vida de Verónica en 1991. En la trama dos idénticas mujeres desconocen sus existencias simultaneas, aunque sienten de alguna forma que no se encuentran solas en el mundo. Verónica vive en Francia y Weronika en Polonia. Dicho personaje, en principio, fue creado para Juliette Binoche, pero ella estaba ocupada grabando Obsesión, lo que dio por resultado el maravilloso descubrimiento de la actriz Irene Jacob.

El cine de Kieslowski se caracteriza por su laborioso arte, pero además por la manera de estructurar su películas. Mi propuesta señala que su trilogía se encuentra en un cuerpo pirámide-triangular, misma que forman parte de un sólo discurso.

En el cine norteamericano, en especial con Hollywood, puede llevarse acabo una cinta de tres o más partes, según sea la suerte que haya corrido la primera en taquilla. Recordar los casos Guerra de las Galaxias, Arma Mortal y Alien, las cuales son secuelas, continuaciones, no fragmentos de un conjunto. La contraparte con las trilogías europeas es la fórmula para hacer dinero.

De manera distinta, La Doble Vida de Verónica otorgó a Kieslowski el nivel y los recursos suficientes para dirigir el gran proyecto de Los Tres Colores, pero sin las cuadradas reglas de comercialización que lo hubieran

obligado a una segunda parte de *Verónica*. De ahí la capacidad para emprender la tarea de plasmar los tópicos Libertad, Igualdad y Fraternidad, tres películas que representan la triada de los elementos que han sido base de la lucha democrática, pero ahora enfocados en la óptica de fin de siglo, cuya temática está centrada en el individuo, como todos los trabajos de Kieslowski. Una de las razones por las que trabajaré por medio psicoanálisis, pues dicha corriente también propone un análisis desde la individualidad del *sujeto*^a. Más adelante profundizaré al respecto.

Los Tres Colores fueron contruidos de manera continua, sin descanso y sin esperar el acopio de las butacas, razón por la cual Krzysztof Kieslowski decidiera abandonar el cine después de tan arduo proyecto pues ya no tenía más que decir. Tan sólo basta checar la premura del rodaje: *Azul* comenzó en Septiembre de 1992 y *Rojo* se terminó en Mayo de 1993.

“La trilogía no rompió ninguna marca monetaria. Del trio de cintas, *Blanco* ha resultado con más espectadores en las salas de cine. Sin embargo para una producción europea, tuvo muy buen papel”². Las cintas, por su facilidad en cuanto *eslogan*^b, tema y color, fueron accesibles al público que las vio sin el orden debido -1) *Azul*, 2) *Blanco* y 3) *Rojo*-, apreciando cada una por su lado.

Cuando *Azul* fue exhibida, fatigaba pensar que apenas era la primera parte de tres cintas. Las trilogías siempre han tenido una temática lineal. Cuando un filme es elaborado, el material publicitario provee recomendaciones y críticas que sugerirán algo sobre el contenido temático, que generalmente los críticos decoran.

La estructura de *Los Tres Colores* permitió que en conjunto los temas fueran siempre mencionados cuando la prensa se refería a las películas. Lo que significa que la gente esperaba las cintas con sólo un tema a desarrollar: *Azul* debía hablar de libertad, *Blanco* de igualdad y *Rojo* de fraternidad. A

^a El Psicoanalista Jacques Lacan propone con preferencia el concepto sujeto a individuo ya que argumenta que somos sujetos pues estamos sujetos al lenguaje, el cual constituye el inconsciente de acuerdo a la historia de cada uno de nosotros. En cambio, nombrar individuo se asemeja a un sujeto aislado. A su vez señala que nunca podemos observar como objetos pues esa misma historia es la que nos hace pensar con criterios formados según una subjetividad que le que nunca tendremos una objetividad veraz. Nasio, Juan David, *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, segunda edición, pag. 1 - 5.

^b La palabra *eslogan* es un neologismo del idioma inglés el cual se refiere a una fórmula publicitaria, la cual expresa de forma concisa y breve las ventajas de una producto. varios, *Aristos, diccionario ilustrado de la lengua española*, pag. 28.

pesar de ello, la gente podía encontrar otro cuestionamiento sin cerrarse forzosamente con el color y el tema precisos.

Kieslowski deseaba captar el alma en sus filmaciones. Discurso metafísico, el cual dentro de los **Tres Colores** es considerado como la descripción de algo perteneciente a un mundo tangente a lo ordinario, fácilmente perceptible, pero en el que no vivimos. Krzysztof Kieslowski aseguraba no haber encontrado el alma de las cosas; quizá eso produjo que se empeñara tan obsesivamente como excelente director -un *deseo*^c insatisfecho siempre es una razón de lucha para llevar a cabo dicho incumplimiento-. Kieslowski trataba de resolver la incógnita del alma filmando los detalles más minúsculos que fueran posibles, argumentando desde el lado científico que “*los estudiosos en física tratan de acercarse más y más a una realidad que cada vez se hace más pequeña. Hace poco se inventó una lente de doscientos milímetros, con la cual filme el ojo de Julie y capté el reflejo de una persona hablándole a ella*”³.

El manejo de sus personajes es magistral. A los mismos actores se les puede observar en otras cintas realizando una buena actuación, sino es que muy buena, pero en el guión rompen con su *estructura psíquica*^d o hace falta rigurosidad por parte del director para realmente exigirles una actuación que se asemeje a la vida cotidiana. Kieslowski sabía muy bien lo que deseaba, y obtuvo de sus actores exactamente lo que quería. Tomando el caso de Juliette Binoche, quien como ya mencione, lo asombró en *La Insoportable Levedad del Ser*, pese a que en un principio no terminaba de convencerlo del todo, pues su edad y apariencia la hacían visualizar como jovencuela. “*Cuando empecé a escribir Azul, relata el cineasta, pensé en ella, pero me preocupaba su edad. La fui a ver a Londres donde filmaba Obsesión, y le dije que la encontraba demasiado joven. Me contesto que no lo creía así. Poco después me dio un*

^c Hay psicoanalistas que trabajan toda su vida investigando que es el *deseo*. Aquí lo entenderemos como el camino por el que atraviesa la *libido* para expresar sus necesidades, para cumplirlas. Más adelante profundizaré en lo que es la *libido*. Por el momento diré que es lo que nos diferencia de los animales. Ellos tienen instinto, nosotros pulsiones. ¿Por qué?, por que el desear a nuestra madre -*complejo de Edipo*- y no poder consumarlo en un acto sexual incestuoso nos convierte en seres deseantes. La *libido* surge cuando encaminamos ese *deseo* primario, esa energía sexual reprimida por nuestra madre en algo más. Ahí es cuando existe *libido*. Mascetta, Osacr. *Lecturas de Psicoanálisis*, págs. 119-126

³ La estructura psíquica es nuestro carácter. Freud señala que este se forma conforme hayamos pasado nuestro *complejo de Edipo*. Si nuestra madre nos hizo cruzar el *complejo de Edipo* sin hacernos creer que somos en todo absoluto seremos unos buenos *neófitos*, derivando en *lasteria* o *neuróticos obsesivos*. Si por alguna razón no logramos cruzar con éxito y nuestra madre y nosotros nos creamos el papel, le ser la e implorar al. La tendríamos una estructura *perinerviosa*, cada en la psicosis, donde se encuentran la *esquizofrenia*, la *paranoia* y *maníaco-depresivos*. También existe posibilidad de preguntar, ¿cómo haya existido por el cual no llegamos a la psicosis, pero también somos *maníaco-depresivos*, y ahí es lo que ocurre. Seremos unos *parvosos*, cuyas *divisiones* son el *feticheísmo*, el *idolatrismo*, el *vanipatrismo*, el *sacismo* y el *monoteísmo*. No en cada sujeto se puede encontrar todos de dichas estructuras por lo que una es el *idolatrismo* y las demás la acompañan. La repetición de nuestras conductas es lo que nos muestra la estructura dominante. *Psicoanálisis* *Obras completas*, como VIII, págs. 165-166

sobre. Ya en el hotel lo abrí y dentro venían dos fotografías donde se veía de unos 35 años. Sutil manera de mostrarme que podía interpretar un papel mayor”⁴.

La transformación de actores con los que había trabajado en sus proyectos anteriormente es asombrosa, tales como Zbigniew Zamachowski, quien en el *Decálogo 10*, había interpretando al vocalista de un grupo de rock, ahora en *Blanco* como Karol, hombre divorciado y sin suerte; Jerzy Stuhr, en *El Aficionado* y en el *Decálogo 10* quien interpretó al hermano mayor del rockero. Ambos causalmente vuelven a actuar el papel de hermanos en *Blanco*; y ni hablar de Irene Jacob y su *Doble Vida de Verónica*, en *Tres Colores: Rojo* como Valentine.

El cine ha sido una forma de expresión, y el trabajo de Kieslowski no se queda atrás, por lo que insisto en señalar que una producción cinematográfica es un medio de comunicación. De tal nivel fue el trabajo del polaco, que el efecto sobre otros medios es impresionante. Basta ver lo que se ha escrito en nuestro país acerca de los *Tres Colores*, eso en cuanto prensa, incluyendo revistas especializadas en cine; en televisión nunca ha faltado el programa informativo que señale las cintas con demasiada recomendación o el canal que las exhiba. Incluso, cadenas de circuito cerrado bancarias, como el caso de Bancomer, han hablado sobre las tres películas; la radio siempre cubrió los estrenos regalando boletos para las funciones. Elaboraron análisis de la música compuesta para los *Tres Colores* por Zbigniew Preisner, músico de cabecera de Krzysztof Kieslowski; y que decir sobre el medio de comunicación que une al mundo entero a la velocidad de la luz, Internet, donde muchísimas páginas electrónicas dedicadas a la trilogía francesa son visitadas diariamente por miles y miles de usuarios.

La fórmula, tesis, antítesis resultando en síntesis, no explica la relación entre estos tres filmes. El orden de los celuloideos es importante, pues *Blanco* puede únicamente encajar en medio creando un espacio de luz; *Rojo* sólo puede ser la última cinta, ya que su final únicamente es comprendido después de haber visto con anterioridad las otras dos partes. *Blanco* consta de un sencillo final dependiendo si se vio *Rojo* o no.

El final de *Blanco* no tiene por seguro que Karol(Zbigniew Zamachowski) y Dominique(Julie Delpy) regresen, aunque la posibilidad es sugerida. Su aparición en el final de *Rojo* lo asegura. Sin embargo, *Rojo* no altera el final de *Blanco*, aunque es imprescindible remarcar, el final de

Por medio del psicoanálisis como herramienta auxiliar de las ciencias de la comunicación ejerceré la búsqueda de la *estructura psíquica* de cada personaje creado por los guionistas Kieslowski y Piesiewicz, argumento que comprobará la unión de los *Tres Colores: Azul, Blanco y Rojo* en un cuerpo *pirámide-triangular*. Utilizaré el Psicoanálisis como instrumento óptimo para encontrar la estructura psíquica, es decir, lo más personal e íntimo, lo que es en esencia el sujeto dentro de la trilogía, expresado con sus propias palabras, con su propio lenguaje y discurso, también según su propia historia, como el mismo Kieslowski señalara, "*el alma de sus personajes*".

Transgrediendo lo que muchos creen, sobre todo, después de anunciar su retiro del mundo cinematográfico, y señalar que no tenía más que decir. Kieslowski creaba al lado de su inseparable guionista, Krzysztof Piesiewicz, una nueva trilogía. Aunque analizando su trabajo es posible hallar varias pistas del porqué elaborar esa última trilogía inconclusa, nunca saldrá a la luz lo que Krzysztof Kieslowski tenía en mente para tal proyecto, razón por la cual esta tesis es un homenaje a Krzysztof Kieslowski, artesano del medio cinematográfico que continuaba con su *deseo* de encontrar la esencia, el alma, la verdad de las cosas. "*Siempre estoy filmando la misma cinta. No hay nada original en eso. Todos los cinematógrafos hacen lo mismo...*"s.

CAPITULO

I

El devenir de

Krzysztof Kieslowski

EL CINE EN POLONIA

Con una población aproximada de 4 millones de habitantes en un territorio del tamaño de Nuevo México, Polonia es el país más largo de Europa Central. Cuatro veces más poblado que Hungría o la República Checa, Polonia se fundó como amortiguador geográfico entre Alemania y la ya extinta Unión Soviética.

El final de la Guerra fría llevó a Polonia hacia el modelo económico Alemán. No obstante, la relación entre ambos países no fue la mejor, pues existían disputas territoriales que complicaron la situación: la ocupación Nazi (subsecuente al despliegue de campos de concentración en lugares como Auschwitz) durante la Segunda Guerra Mundial y recientes concertaciones sobre la unificación Alemana.

Después de que la ley marcial fuera impuesta durante 1982-83, Polonia se ubicó en la economía liberal, similar a la de Hungría, aunque los mercados nunca alcanzaron los niveles húngaros, no obstante fueron más abiertos que el este alemán o que Checoslovaquia. Para la industria filmica significó que a mitad de los 80's hubiera gran acceso al mercado de cintas oeste, aunque aún supervisadas por sensores gubernamentales. Para ese momento, el logro generado por el **Cine de Preocupación Moral** - categoría que delimitaré en unas páginas- había sido vago, pero con el fin de la guerra fría la industria filmica fue forzada nuevamente a reorientar su organización. Seguramente algo que el cine Polaco se había autoproveído, en una palabra, *"el fin de las reglas del totalitarismo fue sólo el último de una serie de tumultuosos periodos políticos donde la industria filmica había sido forzada a alterar sus operaciones"*.

El inicio del cine en Polonia tuvo lugar entre 1920 y 30, cuando pudo abastecerse de una robusta industria cinematográfica, lo cual produjo un floreciente crecimiento. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial tomó un papel trascendental. Polonia había sido desecha, sus estudios destruidos y sus salas abandonadas. En suma, la industria cinematográfica polaca fue nacionalizada en 1945 como un intento de sobrevivencia, de esa manera, hubo que hacer un doble sacrificio por levantaria, así como por entrenar una nueva generación de cinematógrafos.

Tales esfuerzos tardaron menos de una década en dar frutos. Michalak y Turaj colocaron el año de 1945 como el principio de la era moderna del cine polaco sobre tres consideraciones: En *primer* término existió una política cultural más abierta, directamente trazada después de la muerte del líder soviético José Stalin en 1953. Artistas y políticos contrarios al esquema socialista impuesto en el cine y la literatura optaron por una libertad creativa creciente, delimitada por el dogmatismo burocrático. En *segundo* lugar, la producción filmica fue reorganizada sobre el concepto de unidades autónomas de filmación, como fueron llamadas por la guardia polaca en la preguerra. Tales unidades recibieron una renta anual del gobierno, decidiendo entre dárselo a una unidad siempre y cuando cumpliera con las ordenes de producción que se le indicaran y *tercero*, la escuela de cine en Lodz garantizaba que la industria filmica se mantuviera simplemente con profesionales. En 1955 cerca del 70 por ciento de la industria cinematográfica en Polonia fue elaborada por profesionales graduados en Lodz.

Esos estudiosos del cine crearon lo que se denominó **Escuela Polaca** de filmación en los años 50's, cuyas cintas caracterizaban su perseverancia por reflejar la "vida real" sin idealización o romanticismo, una visión sobre el reciente camino de la guerra en Polonia, acompañada por una tendencia a explorar la psicología de sus personajes. Los prominentes directores que emergieron durante ese periodo fueron Andre Wadja con *Cenizas y Diamantes*(1958) y Andrzej Munk con *Heroica*(1957).

La subsecuente "*Segunda Generación de cineastas se reconoció como la Nueva Ola Polaca, después de la influencia francesa. Fácilmente pudieron llamarse la "Generación Perdida"*", durante la represión de los 60's uno por uno de los directores de la Nueva Ola emigraron con esperanzas de continuar su trabajo, ya que la otra alternativa era efectuar lo que el gobierno gustara. Roman Polanski, mejor conocido en el oeste por sus cintas en Hollywood como *El Bebe de Rosemary*(1968) y *Barrio Chino*(1974), tuvo sólo su debut con *Cuchillo en el Agua*(1962) en Polonia, pero antes de emigrar dirigió *Marcas de Identificación: Ninguna*(1964) y *Manos Arriba*(1967).

Polonia sufrió extrema tensión durante 1968 a 71. En 1968 fueron aplacadas manifestaciones estudiantiles mediante tropas gubernamentales; 3 años antes, revueltas de trabajadores en Gulansk y el norte de Polonia también fueron apaciguadas. Uniones Cinematográficas de Producción(UCP) fueron desvanecidas, resultando una producción mínima con niveles a bajo de 20 por año —y eso nuestro país no ha tenido problemas de esa índole desde hace

mucho-. Pese a ello, la estabilidad política y la liberación en los 70's crearon una favorable situación para las UCP. Con directores profesionales, más que burócratas, encabezando las UCP la exploración agresiva en temas sociales como nueva pauta.

“A los filmes de 70's a 80's se les conoció como **Cine de Preocupación Moral**, pues sugerían una preocupación por los tópicos morales relegando temas políticos y sociales únicamente a la ética política en la toma de decisiones”. Nuevos cineastas como Krzyztof Kieslowski con Cámara de Cuero(1979), Ryzard Bugajski con La Interrogación(1981), y Agnieszka Hlland, con Fiebre(1981), aparecieron en escena, y directores veteranos como Andrzej Wajda Hombre de Marmol(1971) y Krzyztof Zanussi Canuflaje(1977), produjeron cintas que igualaron sus anteriores trabajos.

Con la ley marcial declarada en 1981, la industria sufría aún más los retrasos: sin embargo, las acciones del gobierno eran maniobrables a comparación del pasado. Aunque dos de las más activas UCP, la X y Silesia, fueron disueltas, por lo que las estructuras de las UCP fueron recreadas. En contraparte, 2 nuevos lugares de enseñanza surgieron: El Estudio Fílmico **Irzykowski**, tomando como modelo el estudio Bela Balasz de Hungría, permitía a los nuevos directores efectuar sus primeros largometrajes bajo las restricciones del Estado; y la escuela de Cine y Televisión de Katonice. En conjunto con la Escuela de Lodz otra nueva generación de cineastas salió a la luz, tales como Julian Macholski, (Misión Sexo)1984 y Rodolaw Piwowarkim Ayer(1985), aunque ninguno con la preparación para afrontar los fundamentales cambios políticos, sociales y profesionales que estaban a punto de experimentar.

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE POLONIA

No hay mejor lugar para tener una referencia sobre recientes actuaciones en Polonia que el **Festival Cinematográfico de Polonia**(FCP), el cual desde comenzados los 70's ha servido como escaparate nacional cada año. El FCP tiene lugar al norte, en la ciudad porteña de Golansk. La suspensión del FCP durante la ley marcial(1981-84) después del florecimiento

de Solidaridad, inspiró cintas de crítica política en 1980 y 81 por lo que se convirtió en un símbolo de represión.

El cartel promocional del FCP para 1990 mostraba un desempleado ordenando un carrito de cinta. La industria filmica había sido olvidada por las políticas de 1989: las salas de toda Polonia cerraron sus puertas a las cintas nacionales exhibiendo exclusivamente películas americanas, la fundación de UPC se detuvo y el trabajo para cineastas profesionales se convirtió en cosa del pasado.

En el Festival de 1992 tuvo lugar la incertidumbre. 34 cintas del año anterior amenazaban con mostrarse. Preocupaciones rondaron sobre si fuese la última vez que un número tal de cintas se producían con directores jóvenes. Con esperanzas de no fallecer, para el año 93 el Festival proyectó 28 nuevas cintas. En una de cada cuatro era su *premier*⁴. Cabe recalcar que el jurado internacional premió cincuenta por ciento del festival a cineastas debutantes. Filip Zybles's *Adiós a María* ganó cinco premios, mientras Mariusz Grzegorzczyk's con *Conversación con el Hombre de la Cristalería*, recibió tres, película que había sido bien recibida en el Festival de Venecia y otras competencias internacionales.

PRODUCCIÓN

Mientras la industria Polaca había sufrido a través de la crisis a comienzos de los 90's, las producciones llegaron a niveles predecidos, los cuales testifican un corto periodo de ajuste entre 1988-90, con niveles de producción cayendo considerablemente en los 90's. En suma, el número de producciones en 1990 fueron 22 filmes completos; para 1994 los niveles alcanzaron de nuevo las 30 producciones anuales. La breve producción puede ser atribuida al apoyo gubernamental (producción y exhibición). Sin vistas de una economía en peligro, la industria parece tener exitosamente absorbido el *shock* inicial de la nueva economía abierta de los 90's.

⁴ Modismo con origen en el idioma inglés que se refiere al estreno de una película al público y medios de comunicación. Varios. *Larousse, Diccionario Compact*, pág. 384.

Número Anual de Producciones Polacas

Año	Producciones
1987	37
1988	ninguna
1989	28
1990	22
1991	25
1992	28
1993	28
1994	32

U S O Y P R I V A T I Z A C I Ó N

Durante el comunismo y la Post-Guerra-Fría la oficina estatal de cinematografía polaca Film Polski operó 4 instituciones primarias: WDFIF en Varsovia, Leg estudios en Cracovia, Lodz en Polonia Central y Wrodaw en Silesia. Mientras variaba su producción sonora en conjunto como sub-par, otros elementos de producción como iluminación, fueron rentados de alta calidad. Oportunidades para producir programas de televisión y entretenimiento continuaron creciendo a la par con las nuevas compañías de televisión como la nacional de difusión Polsat y el canal Plus Polska. Al mismo tiempo con producciones pequeñas, Polonia tuvo que atraer producciones del oeste para no cerrar sus estudios, utilizando sólo el 50% del personal.

Como todos los países del Bloque Soviético, Polonia ha tenido que lanzarse a la búsqueda de un lugar en el ámbito internacional para facilidades en producciones de nivel mundial, considerándose como una fracción de las producciones occidentales. No obstante, el gobierno polaco no ha cambiado ninguno de sus impuestos para producciones extranjeras –tampoco una remisión de impuestos locales llamados en Polonia Vat- si bien la industria plantea llevar dichas medidas al congreso para convertirse en un mercado global más competitivo, *“Nadie ha tenido tiempo para pensar en ello”*, afirma un productor ejecutivo, *“El gobierno sencillamente tiene mucho en su mente”*.

EL CINE POLACO

Los esfuerzos de la industria polaca en general y de Drabrowski en particular, por atraer producciones occidentales se terminaron cuando Steven Spielberg realizó filmaciones locales para *La Lista de Schindler* en Cracovia. El interés y la atención generada por esta cinta, ubicó Polonia en el mapa de Hollywood de forma tal que ninguna otra cinta antes lo había logrado.

La lista de Schindler no únicamente recibió el premio de la Academia como mejor película en 1994, mucha de su gente polaca recibió el Oscar por sus contribuciones: Allan Starski, había trabajado en el Oscar de Agnieszka Holland *Europa, Europa* (1991), así como en numerosas cintas de Andrzej Wajda, compartió el premio por diseño de escenografía con Ewa Braun; asimismo, Janusz Kaminski ganó por mejor fotografía. Todos estos datos colocaron a los estudios polacos en un buen nivel de competencia con occidente.

Recursos

Más que ningún otro individuo, Wladimar Drabrowski puede ser señalado como el responsable de que el cine polaco sobreviviera la Post-Guerra-Fria. Como director del **Centro de Estudios de Arte en Varsovia** en la mitad de los 80's, coordinó visitas de producciones musicales y teatrales del occidente europeo y de Estados Unidos, así como la fundación de la **Orquesta Sinfónica de Varsovia**.

Con su experiencia en negocios de la industria cultural, hacían de Drabrowski el candidato excelente para comercializar la cinematografía polaca. *"Llamado por luminarios directores como Andrzej Wajda Zanassi y Kieslowski, Drabrowski trabajo con distintos ministros en su tenaz cargo como Ministro de Cultura y Presidente del comité Polaco de Cinematografía (1990-94), antes de protestar por el 33% menos en el presupuesto"*¹⁰.

Durante esos 5 años creó fondos para guiones y actuaciones, así como una nueva distribución en trabajos por redes. A él se debe que los ejecutivos de Hollywood fueran a filmar a Polonia, efectuando muchos tratos con Estados Unidos, inclusive operando una oficina en Los Angeles con cintas Rusas.

Bajo el sistema comunista no había la posición equivalente a un productor de cine, alguien que asegurara el dinero para el rodaje. Había paquetes de "libre línea de talento" (estrellas, directores, guionistas, etc.). Aunque las UCP funcionaron por sí mismas como polos de talentos con el Estado brindando fondos a manos llenas cada año, con las rentas creadas de películas, ofertas, préstamos, inversiones, el producto adquirió rápidamente una posición crucial en el proceso de filmación, así que -de un momento a otro- la demanda por productores se volvió una tortura.

Como Drabrowski mismo expresó "*Tenemos que recrear la idea de productores en nuestras filmaciones. Tuvimos directores cinematográficos interesados en el éxito artístico. Tuve que dejar en claro que desde el principio el productor maneja todo hasta el fin -y que vender una película es más difícil que hacerla*"¹¹.

Las cintas producidas después de 1989 recibieron alrededor de 250 mil dólares del gobierno, premiados por el Ministro de Cultura sobre concurso de guiones. Aún con los bajos costos de filmación, era imprescindible para los productores buscar fondos del extranjero. Inversiones traídas de Europa Central son la más frecuente manera de obtener dinero en forma de agencias gubernamentales o inversiones privadas. El capital invertido en el Este es dificultoso, consistiendo en no proveer inversiones a corto plazo.

El esquema siguiente muestra que mientras el público continuó ayudando con fondos que casi recuperan los gastos, la televisión ha tenido un importante crecimiento en presupuestos en años recientes. Los dos canales del gobierno han trabajado para que desde 1994 el 60% de la programación sea polaca. Las producciones cinematográficas son vistas como una opción dentro de la programación. Han comprado los derechos de películas para un uso a futuro. El porcentaje de coproducciones ha decrecido en este periodo de sobrevivencia, posiblemente como resultado del crecimiento en la T.V.

Recursos Presupuestales para el Cine Polaco 1992-94

Fecha	Donación	Producción	+Coproducción	%	TV	SubsidioGobierno
3/92	12	8	67	4	33	ninguna
9/92	28	18	64	11	39	ninguna
2/93	29	15	52	13	45	ninguna
9/93	24	10	42	17	71	ninguna
1/94	21	ninguna	ninguna	16	76	ninguna
7/94	8	ninguna	ninguna	7	88	8

Como en otros países de Europa Central, las coproducciones han sido un punto importante en el cine polaco a lo largo de 5 años. No siendo el caso de Hungría o la República Checa, no obstante, el coprodutor más importante no es Francia sino Alemania. Polonia ha recibido fondos de agencias europeas tales como Media 95 (comenzó por la Unión Europea en 1990).

El programa Media empezó en Diciembre de 1990 como una agencia de resguardo para no menos de 17 distintos prestamos, con la mira de estimular producciones europeas, demostrando su calidad y su pasión de competencia, ganando prestamos, más no donaciones, para potencial comercial y artístico. Media 95 ofreció la economía a escala de Hollywood. Sin embargo, con una renta anual de un poco arriba de los 50 millones de dólares sobre 200 cintas por año, aproximadamente el costo de una cinta *blockbuster* en Hollywood - como se les denomina a las películas con más ganancia-, los efectos sobre cada película estaban limitados. Esta política fue de claros beneficios para Europa Central, convirtiendo más rentables sus cineastas, aún sin ser miembros, a pesar de los malos números.

Generación de Directores del Quiebre

Primero la visión bajo el comunismo encontraba distintas maneras de reafirmar sus censores –creando críticas del mismo sistema que decidiera, si es que los había, cómo se realizaría una película. Bajo tal régimen surgió una forma artística cineasta de sí misma.

Con el fin de la Guerra Fría, el uso de subtítulos rápidamente se volvió arcaico. Nada más que un ejemplo fundamental en la historia del cine estaba tomando lugar. Tal como Juliuz Machulski director en 1994 de Escuadrón comentó “*Sin las pautas políticas, los polacos no saben como contar una simple historia a sus audiencias. Parece que nadie puede decir una historia. No pueden encontrar la excusa para efectuar una película*”¹². No únicamente la narrativa y lo simbólico de las reglas cambiaron, sino el proceso de cómo una cinta es creada y es vista.

Los mejores directores veteranos se han visto en la disyuntiva de llevar sus trabajos a occidente o simplemente retirarse. Andrej Andrzej Wajda, ahora en sus 60's, tomó la decisión consciente de finalizar su tarea a tener que aprender un nuevo sistema en tierras extrañas. Él dirigió Korzak(1990) y The Horsehair Ring(1993), antes de retirarse del cine para dedicarse al teatro. Krzysztof Kieslowski, aclamado con La Doble Vida de Verónica, coproducción Francesa-Polaca-Suiza, continuó trabajando en Francia con la Trilogía Tres Colores: Azul(1993), Blanco(1994) y Rojos(1994), llevadas en dicho orden a los festivales de Cannes, Venecia y Berlín.

Cada una de estas 3 Francesas-Polacas-Suizas coproducciones fueron una meditación sobre una parte de los ideales franceses Fraternidad, Libertad e Igualdad, pero Kieslowski insistió que la única razón por la que tales iconos están presentes es porque “*los conceptos son tan sólo el pretexto para realizar las cintas*”¹³.

Agnieszka Holland comenzó a trabajar en Oeste con Europa, Europa (1991, Alemania), siguiendo Olivier, Olivier(1992, Francia) antes creando el culto para Hollywood con una de sus historias de la infancia El Jardín Secreto 1993. Krzysztof Zanussi dirigió una coproducción Inglesa-Polaca El Toque(1992), pero se ha concentrado más en sus recientes esfuerzos sobre administración fílmica.

Mientras estos veteranos trabajaban donde quiera, directores polacos sin tantos años de experiencia comenzaron a hacer de las suyas. El éxito de directores debutantes en el FCP de 1993 afirmó una generación adaptada sobre el nuevo clima económico.

D I T R I B U C I Ó N

No existe más una institución distribuidora para productos nacionales e internacionales. La distribución nacional, previamente coordinada vía institución 17 "Comercio Interno" bajo la estructura nacionalizada, fue subsecuentemente condensada en 7 firmas regionales autómatas, tomando como parámetro las ciudades más grandes. Fuera de los locales de exhibición, los distribuidores amenazaron con no prestar sus salas, pensando en los escasos clientes:

Sólo hay un puñado de compañías distribuidoras nacionales en Polonia: la Fundación de Arte Cinematográfico, Syrena y Helios. Sin embargo, otras numerosas compañías surgieron desde que la ley para la distribución privada fue aceptada: en 1992 existían cerca de 50 nuevas distribuidoras, a diferencia de un año antes cuando sólo había un puñado. La presión por obtener beneficios rentables con filmes occidentales en una mercado tan competitivo resultó en una dramática alza en la distribución de derechos de costo, incrementándose de 5 mil dólares en 1991 a 35 mil en 1992.

Muchos de los estudios de Hollywood han optado por estabilizar sus propios centros de distribución, después de frustradas negociaciones con compañías locales. Warner Bros. por un momento, tomó manos en el caso después de varios contratos en desacuerdo con Solopan, quienes le devolvieron 200.000.00 dólares.

Los ejecutivos de Solopan propusieron para 1993 una ley que detuviera el proceso de distribución hasta recibir dinero de los exhibidores, en lugar de autos blindados se utilizarían transacciones por vía electrónica con bancos. La cabeza de Solopan, Szumilas, argumentó que los oficiales de Warner no entendieron la realidad de la distribución en Polonia: *"Yo les había explicado esto a ellos. No quisieron entender. Dijeron que era mi problema, pero ahora lo están aprendiendo por ellos mismos"*14.

EXHIBICIÓN

La exhibición es probablemente el último paquete para negociar con los cambios económicos. En Estados Unidos los dólares de la exhibición son el aceite que mantiene a la máquina cinematográfica, pero en Polonia el combustible fluye poco a poco. Las salas de cine polacas sufrieron grandes deterioros con pequeñas donaciones por parte del gobierno durante los 80's. El resultado fue que en la Post-Guerra-Fría el cine polaco comenzó mal con salas incapaces de pagar, salvo con algunos compradores. Seguramente ser dueño de salas de cine no es fácil; la necesidad de reparar es importante y la competencia por mejores tecnologías visuales detiene el aprovechamiento del potencial de las audiencias.

Los exhibidores prefirieron mantenerse del gobierno que comprar todos los derechos. Los números de una exhibidor fueron el parámetro de 1994 para el dueño de su negocio, tales fueron: 8.5% para distribuidores del estado; 30% rentado para exhibidores privadas; y 60% para administradores locales. Esto eleva un 1.5% aparentemente en la propiedad privada operando los cines. Aunque los números afirman que sobre el 98% de las salas continúan siendo propiedad del gobierno de una forma u otra, Polonia ha visto de frente las opciones de la renta, inclusive ha llegado de sorpresa el capital invertido que había estado sin existir.

Inmediatamente después de que Solidaridad dejara el poder a coaliciones rusas en 1990, se reorganizó en conjuntos las redes de distribución y exhibición, pero con el gobierno aún como dueño. Por momentos Max de Varsovia fue dueña de un grupo de salas descritas como "Estructuras de dinero perdido descapitalizadas". La respuesta de Max fue vender todo incluyendo algunas de las más elegantes salas, muchas de ellas no fueron vendidas a su precio real, sino por su construcción, es decir devaluadas para después ser transformadas.

Para finales de 1992, las exhibiciones regionales comenzaron a privatizar sus operaciones, con una cadena de 20 pantallas. Silesia se convirtió en su propio dueño, incrementando rápidamente a 7 veces, es decir, 140 pantallas, aproximadamente 20% del mercado nacional, obteniendo un monopolio en la región sudoeste de Polonia. Stan Izydorezyk, un ejecutivo y fundador del cine polaco comenzó a hablar sobre una distribución unida.

Como había ocurrido con el cine polaco tras la nacionalización, a Izydorezyk se le ocurrió que la distribución y exhibición debían ser una entidad. En un mercado relativamente pequeño se pensaba que: los distribuidores eran innecesarios ya que sólo elevan precios. El plan de Izydorezyk espera aún ser implementado, economía y trabajos de tal escala harán a un lado a los exhibidores independientes del mercado sino están capacitados para una calidad eficiente.

GANADORES EN RECAUDACIÓN

El sector polaco de exhibición durante la Post-Guerra-Fría estuvo dominado por el producto americano. No sólo los productos nacionales han sido incapaces de romper la marca anual en la lista de las 10 primeras, sino que tampoco han sido capaces de mostrarse. Aunque *Cerdos*, la cinta con más atención en 1992, incluyendo la primera cuarta parte de 1993, con 300,000 admisiones, falló en cubrir los gastos de producción.

A pesar de que ninguna cinta polaca se colocaba en los primeros lugares durante 1991 a 93, los polacos obtenían popularidad trabajando en el extranjero. *Europa. Europa* de Hollend, historia financiada con un capital alemán, donde un judío sobrevive la Segunda Guerra Mundial llegó al cuarto escalón. *Noir* thriller de Polanski, director de la coproducción Británico-Americana *Luna Amarga*, posesionó el 2º. sitio en 1993. Además Krzysztof Kieslowski con "*Blanco*" la segunda de los *Tres Colores*(la cinta con más espectadores de la coproducción Francesa-Polaca-Suiza) fue bien aceptada.

Las 10 Primeras Cintas en 1991(Dólares recaudados en taquilla)

1) Danza con Lobos	USA	983,000
2) Robin Hood: Principe de los Ladrones	USA	963,000
3) Mujer Bonita	USA	533,000
4) Indiana Jones: La última Cruzada	USA	504,000
5) Mira quien habla también	USA	376,000
6) Gremlins II	USA	282,000
7) Flatiners	USA	215,000
8) Ghosbusters	USA	210,000
9) Cenicienta	USA	205,000
10) La caza del Octubre <i>Rojo</i>	USA	202,000

10 Primeras en 1992

1) El Silencio de los Inocentes	USA	541,000
2) Hook	USA	510,000
3) Terminator II	USA	472,000
4) Europa, Europa	Alemania	377,000
5) Alien III	USA	310,000
6) Blanca Nieves y los 7 Enanos	USA	294,000
7) Súbele el Volumen	USA	259,000
8) Bajos Instintos	USA	227,000
9) Hot-Shots	USA	227,000
10) Doors	USA	227,000

10 Primeras en 1993

1) Jurassic Park	USA	2.700.000
2) Mi Pobre Angelito II	USA	790.000
3) El Guardaespaldas	USA	540.000
4) Hot-Shots II	USA	530.000

5) Dracula de Bram Stocker	USA	480,000
6) La Bella y la Bestia	USA	360,000
7) Luna Amarga	UK-USA	280,000
8) Perfume de Mujer	USA	260,000
9) Sliver	USA	240,000
10) El Fugitivo	USA	230,000

Fuente: Screen International Film/ TV Directory 93-94 Fiance 3 June 92

En 1990, sólo 3 de las cintas más vistas en Polonia fueron americanas; las nacionales alcanzaban 12 de los 20 lugares, ubicándose incluso dentro de los tres primeros. En 1991, las veinte primeras fueron americanas. La razón de este cambio se debió a cómo los distribuidores polacos pagaron por las películas importadas.

En occidente las distribuidoras rentan cintas a los exhibidores interesados por un porcentaje en taquillas. Pese a ello, gracias al monopolio de la industria filmica, occidente únicamente negoció con Film Polski's. Aunque por un porcentaje en el trato, el distribuidor gubernamental pagaría por una renta de importación, para Film Polski tomó varios años alcanzar un crecimiento a niveles racionales. Para 1991, se eliminó el monopolio del Estado, dejando limpio el camino para que occidente llegara a negociar 6 ó 7 años en que vieron los exportadores las mismas películas, tales como Cazafantusmus (Originalmente realizada en 1984; la más vista en Polonia en 1990). Lentamente llegaban cosas del pasado.

La audiencia polaca ha decaído desde el final de los 70's. Para 1988 las cifras fueron críticas en el mercado de exhibición. Peor aún si vemos por otro lado que los 10.5 millones de entradas en 1992 son una bicocha comparado con las de 1988.

PRESENCIA ANUAL DEL CINE POLACO 1984-94

Año	Admisión Anual en Millones de personas	Diferencia Anual en porcentaje
1985	107	-
1986	100	-6.5
1987	94.3	-5.7
1988	95.3	-1.1
1989	n/a	n/a
1990	38	n/a
1991	18	-52.6
1992	10.5	-41.7
1993	13.5	+28.6
1994	16	+18.5

El número de pantallas cayó dramáticamente. Existían entre las 2.000 en los 80's. Una década después ese número disminuyó a la mitad. Los teatros restantes se abrieron por completo a USA. Un sentimiento de incapacidad se produjo cuando Hollywood tomó el mercado. Su maquinaria promocional trabaja de tal manera que el producto polaco no puede competir.

La caída de la presencia de gente en las salas se puede atribuir a varios factores: primero, las salas llegaron a un estado grave de deterioro; segundo, la inflación obligó a altos cortes en los subsidios, la consecuencia fueron números rojos en bolsillos de los dueños del cine. Finalmente, el crecimiento de alternativas para el hogar, tales como cable, satélites, videocaseteras, etc., transformaron el cine polaco en tan sólo una opción más.

MERCADOS AUXILIARES

En Polonia el término auxiliar se convirtió en algo devaluado: los canales de televisión aparecieron como la forma de renovar las producciones dejando a un lado las salas de exhibición. Con la caída del sistema comunista llegó la televisión privada (regional y nacional), cable, satélites como también

las videocaseteras. Este país cuenta aproximadamente con 10 millones de televisores, con un estimado 1.2 millones de televidentes, el 7º. lugar en Europa, con 400.000 más que Francia. La combinada penetración de televisión por cable y satélites no es significativamente alta en comparación con el resto de Europa, 25% a diferencia del 20% en cada región. Parecerían pequeñeces, pero cuando se expresan los televidentes en términos numéricos ese porcentaje crece: 10 millones en Polonia, 2 millones en Hungría y en la República Checa. Además de estos nuevos sistemas de video existen 2 canales del gobierno, los cuales no fueron concedidos a la televisión privada en 1994. Muchas televisoras piratas transmitían a principios de los 90's, pero fueron eficazmente canceladas con un atinado esfuerzo del Ministerio de Justicia.

En Enero de 1994, el Cónsul Nacional de Radio y Televisión(NRTC) ganó la primera televisión nacional a la firma polaca Polsat sobre 9 otras compañías internacionales, incluyendo Time-Warner. *"La victoria para Polsat (de la cual el 97% es del hombre de negocios Zygmunt Solorz, una de las personas más ricas de Polonia) fue claramente sin mucho júbilo por parte del gobierno polaco: el Presidente Lech Walesa no tenía la intención de más políticas compasivas"*is. Rápidamente, después de la decisión, el presidente de la NRTC fue removido de su oficina por orden directa de Walesa, ocasionando una tormenta de controversia e incluso cuestionamientos constitucionales sobre los poderes presidenciales. Polsat únicamente alcanzó el 80% del país para Marzo de 1995, pero anunció que estaría en diálogos para completar todo en 1999.

Canal Plus Polska(una aventura Francesa-Polaca) fue también ganadora de la licencia en Enero de 1994, pero pagando por el satélite Premium y costos en servicios de cable. Con 2.5 millones de hogares inscritos a satélite o cable, Canal Plus Polska empezó a todo el país en marzo de 1995. Además, con acceso vía cable está el sistema Polaco de cine en TV(Filmuent), como también los canales occidentales como CNN.

BIOGRAFIA DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Nació en una Varsovia dividida el 27 de Junio de 1941, durante plena invasión alemana en la Segunda Guerra Mundial. Creció en la era post-Stalinista, tiempo de conflictos intencionados entre este y oeste. Por si fuera poco, fue hijo de padre tuberculoso, origen quizás de su pesimismo. Si bien nunca fue motivo para impedirle el habito de fumar, quizás su *pulsión de muerte*¹⁶ también estaba ligada con ello. Krzysztof Kieslowski pasó mucha de su niñez de sanatorio en sanatorio acompañado por su madre y hermana, “Kieslowski viene de una historia de separación y exclusión”¹⁶.

Sin el *deseo* de estudiar, tomó la decisión de entrar al colegio de bomberos. Ahí resistió únicamente tres meses, cambiando radicalmente su postura por un arduo *deseo* de estudio. La primera institución en ser aceptado fue el Colegio para Técnicas Teatrales, probablemente porque el director de la escuela era un tío lejano a quien él no conocía. En ella estudió vocacional de 1957 a 1962 con la pretensión de tomar la carrera magisterial para dar clases de dibujo artístico.

En un principio afirmaba no querer ser director de cine: tenía el propósito de ser un director de teatro. Por aquellos días quien tuviera la intención de llegar a ser director teatral necesitaban una formación educacional importante, y Kieslowski sin medio alguno decidió estudiar en la escuela de cine. “*Por qué no estudiar en una escuela de cine para ser director cinematográfico como una forma de convertirse en director teatral, al fin y al cabo ambos directores*”¹⁷.

Sin embargo, no fue nada fácil: en más de dos ocasiones le fueron cerradas las puertas de la *Escuela Superior de Cine y Televisión de Lodz*. Sólo hasta el tercer intento, en 1964, después de hacerse pasar por esquizofrénico¹⁸ durante más de una semana en un hospital militar, únicamente para no realizar su servicio en la milicia, tuvo la oportunidad de tomar clases en dicha institución. En ella curso materias como historia del

¹⁶ Una pulsión es la que nos diferencia de los animales. Como no nos tener con un animal, él no se diferencia de un niño, como sería de cuenta con pulsiones que satisfacen de instintos que le permiten vivir de igual modo que los animales. En *Los sueños y Teorías de la mente* de Sigmund Freud, estamos haciendo alusión a lo que Freud dice de los animales, “... la pulsión de la vida, cuando efectuamos algo que ante ella muestra el deseo de aparecer la vida, el animal de Freud, Sigmund, *Los años del Principio del Placer* pag. 190-2

¹⁷ Un esquizofrénico es el sujeto psicótico que tiene varias personalidades con caracteres de cada una de ellas, según el libro *Psicología* de Freud pag. 172.

cine, fotografía y cómo trabajar con actores, lo que Irene Jacob afirmó señalando a Kieslowski como maestro en ese terreno al filmar *Rojo*, "*Krzysztof se aproximaba tanto como fuera posible a Jean-Louis y a mi, observando al primero, después al otro, encontrando cual era la tensión, cual era el estado adecuado*"¹⁸.

Profesionalmente su debut fue *La Fotografía* (1968), pero realmente comenzó su carrera profesional como cineasta en 1969 filmando quince documentales, graduándose con el documental *Desde la Ciudad de Lodz*. En ese mismo año contrajo matrimonio con Marysa, su única esposa. Elaboró una serie de documentales, el más famoso fue *Trabajadores del 71*, cinta sobre la huelga de Szczecin en 1971. Por algún tiempo trabajó para WDF (Wytownia Filmow Dokumentalnych), estudios de documentales. En 1974 se integró a la unidad de producción Tor. Su documental *Primer Amor* ganó en 1974 el Premio del Dragón de Oro en el Festival Internacional de Cortos en Cracovia, quizá por la *causalidad* de haber llegado al mundo su hija Marta en el mismo año llenándole de *libido*¹ la vida. Su primera proyección fue *Personal*, hecho para la televisión en 1975, ganadora del primer lugar en el Festival de Mannheim de Alemania. Después vinieron *La Calma* y *La Cicatriz*, ambas de 1976, son filmes que someten a la sociedad polaca laboral a una crítica tan aguda que se vio obligado a mantener su material oculto durante cuatro años. Además, *La Cicatriz* ganó el primer lugar en el Festival de Cine de Moscú, estableciendo a Kieslowski como una alta figura en el estilo polaco de Cine con Preocupación Moral.

Dirigió algunas obras teatrales, incluyendo su propia *Curriculum Vitae* - que por cierto también filmó- en el Teatro Stary de Cracovia en 1978, pero no es hasta *El Aficionado*, en 1979, que el cineasta conquista una reputación internacional merecida. La cinta es una "*brillante e irónica parábola sobre un trabajador de una fabrica que compra una cámara de 8mm, para filmar a su recién nacida hija. Pronto comienza a filmar a su familia, amigos y lugar de trabajo. Eventualmente, encuentra que su elevada posición sin interés en grabaciones de la realidad lo han orillado fatalmente a un mundo aparte, costándole su trabajo y familia*"¹⁹.

¹⁸ Las casualidades no existen, sólo las *causalidades*. Nada ocurre sin ninguna causa, sin ningún motivo, todo tiene una razón de ser. Freud, Sigmund, *Determinismo, Creencia en el Azar y Superstición: Puntos de Vista*, pág. 234-237

¹⁹ La libido es la energía sexual que necesitamos para realizar cualquier acción. Nace cuando nuestra madre nos deja en un estado deseante al reprimir relación sexual alguna con ella. En pocas palabras, es saber que alguien más nos desea, es el deseo del otro. Nosotros reprimimos esa energía sexual canalizándola en otras funciones. Es la pasión que sentimos al realizar algo que nos agrada en demasía. Cuando sublimamos en cualquier arte, ahí es un estímulo. Freud, Sigmund *Introducción al Narcisismo*, pág. 68

En el intermedio elaboró dos documentales: *El Hospital*(1977) y *Desde el Punto de Vista del Guardián Nocturno*(1979), quienes dan testimonio de la firme mirada posada por Kieslowski sobre los individuos y sus actividades. Otro punto interesante en su vida fue instruir sobre dirección y escritura de guiones en la Universidad de Katowice de 1979 a 1982.

Kieslowski fue además un miembro de la Academia Fílmica Europea y miembro de la Asociación Polaca de Cinematógrafos, donde fuera dirigente de 1979 a 1981. En ella dedico sus primeros años a filmar documentales sobre problemas sociales que eventualmente se convertirían en fracturas al movimiento Solidaridad. El ejemplo es *Oportunidad Ciega*, creada durante el receso del movimiento Solidaridad. un drama fuerte que hacía un llamando de conciencia necesario e imperativo. Sin embargo, fue enlatada después de la declaración de la ley marcial en Diciembre de 1981, saliendo de su encierro hasta 1987. Lo anterior no fue motivo para detenerle ya que filma *Sin Final* en 1984, donde con una bella opacidad de imagen, desarrolla un tema envolvente en cuanto política, como a su vez de gran sentido espiritual y existencial. Por si fuera poco, en el mismo 84 se convierte en uno de los dirigentes de la WDF e imparte conferencias en la Universidad de Berlín Oriental.

1988 fue el año en que Kieslowski impacto al mundo con *El Decálogo*, serie de diez capítulos -todos aproximadamente con 55 minutos de duración- basados en los diez mandamientos. Producción co-escrita con su guionista de cabecera, el abogado Krzysztof Piesiewicz. Las diez historias ocurren en la misma zona habitacional de Varsovia, lidiando con temas como culpa, sospecha, obsesión y reconciliación. Dos de los mandatos divinos fueron producidos para largo metrajes: *Breve Historia Sobre Asesinato(No Mataras)* y *Breve Historia Sobre el Amor(No desearas la mujer de tu Próximo)*.

“La primera centra su historia en un joven alienado y virtualmente mudo que mata a un taxista y es asesinado por el Estado Polaco. En la Segunda, un trabajador del correo se enamora de una mujer que conoce únicamente por sesiones nocturnas a través de un telescopio robado de su escuela. Ambas reproducciones se realizaron también en el año 88”²⁶.

Cabe mencionar que la *Breve Historia Sobre Asesinato(No Mataras)* gana en el Festival de Cannes de 1988 el premio del Jurado, el premio a la mejor cinta en el Festival Cinematográfico Europeo, así como el Felix por la

mejor película, siendo la primera vez en otorgarse dicho premio europeo. En ese año todavía le sobró tiempo para conferencias en la Universidad de Helsinki. Tras el Derrocamiento de 1990 fue ganador del premio a la Participación por parte del Instituto Británico de Cine por la misma cinta.

La primera experiencia de Krzysztof Kiesłowski en trabajar fuera de Polonia, con dinero del oeste-europeo, tuvo lugar con *La Doble Vida de Verónica* en 1991, ganadora del premio como mejor actriz para Irene Jacob en el Festival Cinematográfico de Canes en 1991.

En la trama dos idénticas mujeres desconocen sus existencias, aunque sienten que no se encuentran solas en el mundo. Verónica vive en Francia. Weronika en Polonia. La última canta de manera hermosa, pero lamentablemente sufre del corazón, teniendo que decidir si continúa cantando aún y con el peligro de perder su vida.

Después de ganar una competencia de canto ha tomado la decisión, pero lamentablemente sufre un ataque al corazón y muere en su primer concierto. Únicamente después de la muerte de Weronika, Verónica percibe que tenía una doble vida y comparte su saber al rechazar la carrera del canto para salvar su propia vida.

Concluido su trabajo con *las Verónicas*, Kieslowski alcanza su clímax, la Trilogía *Tres Colores: Azul, Blanco y Rojo*, la cual surge del interés por plasmar los tópicos libertad, igualdad y fraternidad: tres películas que representan la triada de los elementos que han sido base de la lucha democrática, pero enfocados en la óptica de fin de siglo en el individuo, y no en cuestiones sociales ni políticas, como únicamente su estilo podía permitir.

Fue construida de manera continua, sin descanso y sin esperar el acopio de las butacas, razón por la cual Krzysztof Kiesłowski decidiera abandonar el cine después de tan arduo proyecto, ya que *Azul* se filmó de Septiembre a Noviembre de 1992. En *Azul*, el cuarto de la corte donde Joly (Juliette Binoche) interrumpe por accidente es el mismo en que Karol (Zbigniew Zamachowski) se encuentra en *Bianco*. La dificultad de filmar en París en un cuarto de justicia, originó que la producción de *Bianco* empezara inmediatamente terminada *Azul*. Treinta por ciento se filmó en París antes de ir a Polonia a completarla. Después de diez días, todo el equipo de trabajo, viajó a Génova para filmar *Rojo* de Marzo a Mayo de 1993.

Por sus películas Kieslowski ganó numerosos premios en festivales cinematográficos alrededor del mundo, Cracovia en 1974, 1975, 1977 y 1979; Mannheim en 1975, Gdansk en 1975, 1976, 1979, 1988; Moscú en 1979, Cannes en 1988, 1991; Venecia en 1989, 1993; Berlín en 1980, 1994; Suecia en 1985, 1988, 1992; San Sebastián en 1988; Chicago en 1980; Lyon 1979 y Sao Pablo en 1988.

Después de tan gran hazaña, Kieslowski conmociona a la comunidad cinematográfica al anunciar su retiro, aún y con el peso de su éxito en el Festival de Berlín en 1994. El retiro no significó sentarse en casa y fumar cigarrillos como tanto era su *deseo*, “no es tan sencillo abandonar el contacto con todo lo que se ha hecho en los pasados años. Escribo guiones y conozco gente joven que quiere hacer películas –por qué, no lo se- y trato de entender cual es su deseo y por qué, y tratar de obtener un sentimiento general de la escena en el aire”²¹. Kieslowski impartió conferencias sobre su trabajo en Oxford, Finlandia, Argentina e Italia. Además “estaba dando asesoría artística a un joven colega, Pawel Lozinski, quien filmaba su debut bajo el título de La Jaula”²².

En junio de 1995, en la Universidad de Oxford, un estudiante le preguntó si deseaba estar en ese momento en el Festival Cinematográfico de Cannes, a lo que Kieslowski respondió “No pienso que me esté perdiendo de nada bueno. Detesto el lugar. No Cannes como si misma, pero si al todo circo de los medios”²³.

Transgrediendo lo que muchos creen, sobre todo después de anunciar su retiro del mundo cinematográfico a los cuatro vientos, señalar que no tenía más que decir en sus dos últimos años de vida, aún cargando con el primer ataque al corazón en Agosto del 95, Kieslowski creaba al lado de su inseparable guionista, Krzysztof Piesiewicz, otra trilogía que sería basada en los tres espacios espirituales de la religión católica después de la muerte: Cielo, Purgatorio e Infierno. Desgraciadamente ese trabajo quedó sólo en un proyecto obstaculizado por su inesperada muerte a los 54 años el miércoles 13 de marzo de 1996, ocasionada por un segundo paro cardíaco –el primero ocurrió en Agosto del 95- después de haber estado en cirugía dos días antes.

El ataúd con el cuerpo de Krzysztof Kieslowski tuvo acceso al público en una iglesia de Varsovia durante dos horas. Cientos de personas fueron a dar sus respetos llevando muchas flores. El Prímado de Polonia, el Cardenal Jozef Glemp apareció para una pequeña plegaria. Caras familiares como la de

Zbigniew Preisner, Krzysztof Piesiewicz, Juliette Binoche e Irene Jacob fueron vistas en la multitud. Preisner compuso música especial para la trágica ocasión que fue cantada por Elzbieta Towarnicka.

Esclavitud, Feudalismo y Monarquía, Antecedentes de Libertad, Igualdad y Fraternidad

Si se ha de tratar la consigna de los revolucionarios ideales franceses, se ha de explicar también de dónde provienen, de qué momento y debido a qué causa la gente, tras la fatiga de tantos siglos de explotación, lleva su voz al gobierno. Por tal razón daré un marco teórico sobre lo que fue y es Esclavitud, Feudalismo y Monarquía.

Esclavitud

*“La aparición de una género de esclavos no es posible más que en el seno de pueblos sedentarios que tienen a su disposición recursos alimenticios suficientes”*²⁴. A medida que la civilización fue progresando y la vida errante terminó, el hombre perdió libertad e igualdad. La libertad se extravió como pago de seguridad, vivienda y alimentos. Llegó un momento en que el hombre cultivaba, sin darse cuenta, una tierra de la cual no era dueño, pues era del tótem al cual debía pagar tributo, quien se lo concedía al rey por ser un sujeto de cualidades que exigía renta e impuestos. Él, a su vez, lo otorgaba a un dignatario que terminaba por ser señor del hombre común, quien tenía la obligación de trabajar para todos ellos.

Los primeros antecedentes de la esclavitud se remontan a la antigua región de la baja Mesopotamia, en un sitio llamado Sumer, irónicamente, próxima al golfo Pérsico. *“Sayce, en su libro Babylonians and Assyrians, cita varios acuerdos para dar enseñanza de comercio a los esclavos y referentes a la explotación de los productos elaborados en el trabajo”*²⁵, el aprendizaje de un oficio era una especie de esclavitud a plazo fijo. De manera sorprendente, en Babilonia los esclavos tenían derecho a poseer, por lo que muchos ahorraron para comprar su libertad.

Los filósofos griegos consideraron la esclavitud como el fundamento económico sobre el cual el hombre libre desarrollaba su actividad política e intelectual. Según el historiador griego Heródoto, para la vida económica es

imprescindible instrumentos y determinados hombres que no pueden ofrecer otra cosa más que su fuerza física y su obediencia, convirtiéndose en instrumentos vivientes, es decir, se les colocaba en el mismo plano que animales.

Dicho pensamiento no sólo ocurría en Grecia sino en todo el mundo antiguo. *“En Sumer, el esclavo se desplazaba sujeto a lazo mediante un anillo que se le pasaba por la nariz. En Roma llevaba un collarín con el nombre de su amo. En la minas y en la galeras, era marcado con hierro al rojo vivo en la frente, y después encadenado. En contrapartida, y como el ganado, representaban un capital importante, se les alimentaba suficientemente y se les trataba con bastante consideración”*²⁷.

Aunque pareciera que la esclavitud creció conforme la civilización se formaba esto no es del todo cierto. Lo que ocurrió fue que los jefes y directores ganaron poder y autoridad, no así la suerte para el hombre común, al cual se le convirtió en costumbre estar subordinado y dependiente.

La antigüedad ofrecía numerosos mercados de cuerpos humanos, siendo el más importante el de la ciudad griega de Delfos. Ahí compraban los ricos romanos de forma masiva. Podían hallarse niños vendidos por sus padres. Quizás desde ahí venga la amenazante frase de los padres *“Si no se portan bien los voy a vender”*, o la típica de los hermanos de que cualquier otro de la familia es un hijo comprado.

Lo que más había era prisioneros reclutados por los piratas. También no era raro que algunos reyes de Asia Menor vendieran a sus súbditos. Estrabón, geógrafo griego, escribió que Delos era capaz de recibir y dar salida hasta diez mil esclavos diarios.

La esclavitud ha variado mucho desde el mundo grecolatino. Atenas, lugar la esclavitud ocurría por deudas, sistema mantenido cuidadosamente por los ricos, ya que podían apropiarse de fuerza de trabajo a precio muy bajo. Dicha situación existió hasta que Solón, legislador de Atenas, le puso fin con reformas democráticas. En adelante, los esclavos fueron extranjeros prisioneros de guerra o delincuentes.

Las primeras guerras no significaron campañas extenuantes, pues eran sostenidas por levas de hombres comunes, aunque después Pericles ocupó para sus empresas militares a esclavos, sobrevalorando a sus ciudadanos.

La guerra trajo consigo dos nuevos paquetes: el saqueo y los prisioneros de guerra, quienes a su vez eran un botín. Era un escándalo para los grecolatinos la servidumbre de hombres coterráneos, por lo tanto trataban de evitarla vendiéndolos o asignándoles trabajo doméstico en casa de un rico, convirtiéndose en criado, cocinero, bailarín. Incluso, podían colocarse en el puesto de secretarios o médicos.

Si no tenían buena suerte, entonces se les asignaba como empleados en minas, talleres o explotados por el Estado en los trabajos públicos; por ejemplo a los policías se les llamaba "arqueros escitas" -debido a su lugar de origen. Con una cuerda pintada de rojo, ellos estaban encargados de mantener el orden en las asambleas del pueblo. Como puede verse, los atenienses trataban bien a sus esclavos, pero en todo caso, si alguno caía en la total desgracia, se le asignaba como gladiador para las masas.

Cabe aclarar que en la Grecia clásica los esclavos eran más numerosos que los hombres libres, apreciándose en mayoría bárbaros e ilotas. Después la población de esclavos disminuyó de manera notable y aun más debido a que la liberación se hizo práctica cotidiana.

En la República Romana los esclavos formaban parte de la familia. *"El número de esclavos alcanzó su punto culminante en el periodo de las guerras de conquista, entre los s. I a.C. y I d.C."*²⁸. En diez años un millón de galos estaban como servidumbre. Fueron tan numerosos que los dueños desconocían con frecuencia sus nombres, cuestión que daba pie para todo tipo de crueldades: *"Vedius Polion, alimentaba a sus morenas con esclavos, siendo un caso aislado, pero los castigos siempre eran terribles y llegaban incluso hasta la muerte"*²⁹.

Las rebeliones no eran una sorpresa: de ahí precisamente surgió Espartaco, gladiador tracio junto con 72 compañeros reunió hombres y consiguió hacer del Vesubio su fortaleza. Roma estaba débil por las campañas en tierras lejanas, por lo que Espartaco pudo vencer. Su *deseo* era que los esclavos franquearan los Alpes para así poder regresar cada quien a su país de origen. Pero Roma no se cruzó de brazos. Respondió con el ataque de Craso vestido con todos los poderes que diez legiones perfectamente disciplinadas podían otorgarle. Craso mató a Espartaco en pleno asalto y crucificó a los sobrevivientes en el camino a Roma.

Los años sombríos de guerras serviles, a causa del levantamiento de esclavos, van del s.II y I a.C. De forma asombrosa, la influencia de doctrinas orientales(Feudalismo) producen mejoría en el trato de los esclavos que para estos años trabajan menos. Las guerras de conquista y la decadencia en los mercados favorecen su situación. Incluso en el gobierno de Claudio y Nerón tuvieron esclavos liberados en cargos importantes del Estado. Para finales del imperio, las minas y los talleres del Estado son los únicos que siguen trabajando con esclavos, pero sólo en los vastos dominios de Oriente.

Algo muy curioso es que el cristianismo primitivo tuvo gran aceptación en el mundo de los esclavos, aunque los padres de la Iglesia no se oponían a la institución. El mismo San Pablo en la Epistola a los Efecios pide a los esclavos que sirvan con dedicación, pues cada cual *"sea libre o sea esclavo, recibirá del Señor el bien que haya hecho"*³⁰.

Más adelante, San Agustín escribe que la autoridad y la obediencia son la base de la sociedad, y que la esclavitud, por tanto, no puede ser otra cosa que la sanción del pecado puesto que el hombre nace libre. Cabe señalar que en ambos casos se pide al amo ser bondadoso.

En los siglos II y III, los grandes latifundios empiezan a dividirse en haciendas, por lo que en los primeros años de la edad media se introdujo el sistema de arrendamiento. Las tierras eran alquiladas por el Señor a campesinos libres y esclavos liberados a cambio de una renta monetaria que casi siempre era pagada con especie, además, por supuesto, de trabajo en las tierras que les habían sido reservadas. En el siglo IV el campesino se convirtió en siervo pues formó parte de la tierra, es decir aquí surgió el sustituto del esclavo. La servidumbre fue el más extenso sistema de trabajo durante la Edad Media. No obstante, la situación de los arrendatarios-esclavos no era la misma que la de los campesinos libres. Los primeros pertenecían al dueño y no podían participar en asambleas ni aspirar al sacerdocio; ante todo, sus esposas debían trabajar para el dueño, pero no se les prohibía constituir una familia.

Para el siglo IX, la diferencia entre hombres libres y esclavos sólo se conserva en documentos legales. Aún así, la esclavitud continuó en gran medida en talleres bizantinos y musulmanes, pero en poca cantidad en las zonas europeas, donde sólo se les encarga las actividades domésticas.

En casi todas las ciudades había mercados donde los esclavos eran vendidos de acuerdo a su raza, sexo y aspecto físico. Bizancio y la España

musulmana fueron, en los siglos XI y XII, la extensión del tráfico de esclavos, arribando hasta las costas inglesas. Dicha actividad fue la base para el crecimiento de Venecia, Barcelona y Verdún, aunque el principal centro de esclavos era el mundo musulmán, Andalucía e Irán casi siempre. Si ese no era el caso, entonces eran traídos de África a través de Egipto y el Mogreb.

En el siglo XVI la esclavitud era una enfermedad casi erradicada, sin embargo, el descubrimiento de América requería de mano de obra para su explotación en trabajos demasiado forzados. Caravanas de árabes traficaron como nunca, al igual que los negreros europeos, el gran negocio de las factorías francesas.

Las zonas portuguesas de África fueron las primeras en exportar esclavos, a consecuencia, Lisboa fue durante mucho tiempo el mayor mercado mundial de esclavos desarraigados para labores en caña de azúcar en Brasil y las Antillas, así como algodón al sur de América del Norte. Al cabo de los años, África se transformó en un enorme depósito de esclavos. *"Los negros eran capturados mediante columnas expedicionarias armadas, o bien comprando cautivos que se hacían entre sí las tribus indígenas lanzadas a constantes luchas fratricidas que favorecían los intereses de los negreros"* 51. Diez mil negros al año eran exportados de África en el siglo XVIII, época en la que eran considerados como bienes materiales, carentes de cualquier derecho jurídico o político, lo que hacía factible que fueran receptores de cuanto acto criminal tenía lugar. Sin embargo, aún y con todas estas desventajas las ideas de Rousseau, Voltaire, Raynal, Adam Smith nacieron manifestando su repugnancia hacia la esclavitud con argumentos filosóficos, políticos y económicos, momento preciso en que surgen los tres revolucionarios ideales franceses.

Para el siglo XIX la esclavitud es suprimida en dos fases:

"1) Prohibición de esclavos de la trata de esclavos (1807 por Gran Bretaña y 1815 por Francia); 2) emancipación de los esclavos (1833 por Gran Bretaña y 1848 por Francia)" 52. Inglaterra impulsó por mucho el movimiento abolicionista e hizo condenar la trata de esclavos en los congresos de Viena (1815), Aquisgrán (1818) y Verona (1822), a pesar de lo que en territorios donde era rentable la azúcar y el algodón continuaba la esclavitud.

En América Latina, después de haber consumado la independencia de la mayoría de sus países, se proseguía con la prohibición a la esclavitud. Dinamarca y Holanda, hasta el año de 1860, emanciparon a los esclavos. El

siguiente en hacerlo fue Estados Unidos en 1862, tras la guerra de Secesión, afectando a cinco millones de esclavos, 12.7 por ciento de su población en aquel entonces.

Es curioso: Estados Unidos obtuvo la libertad de los Británicos pocos años después de la Revolución Francesa. Sin embargo, el conflicto basado en los principios de dicha revolución, no sirvió para romper las cadenas de los esclavos negros.

No fue hasta que el presidente Lincoln "*con el fin de conseguir un mayor apoyo popular a la guerra, en 1862 promulgó dos medidas fundamentales: La Homestead y la Emancipation Proclamation de los esclavos*"³³, lo cual, aunque suene humanitario por brindar derechos constitutivos a la gente de color, hace pensar que su acción tenía el fin de conseguir a quien mandar al matadero, pues no deseaba que fueran a la lucha hombres blancos. Por último España abolió la esclavitud en Puerto Rico en 1873 y en Cuba en 1886.

Distintos congresos y conferencias han condenado la esclavitud: Berlín en 1885, Bruselas en 1890, Ginebra en 1926, la ONU en 1948. Por desgracia, el tráfico de esclavos subsiste gracias a los hombres "cazados" en regiones centrales de África. En países como Arabia Saudita la abolición es muy reciente: 1963. En la actualidad el número de esclavos se calcula en varios millones.

No hay que ir tan lejos para recordar lo que es vivir sin libertad, ya que nuestro país contó tres siglos bajo dominio español, eso sin contar el dominio de los aztecas, momentos en los que los sirvientes eran tratados como animales o cosas. Quizás y no se les denominaba esclavos, pero es evidente que eran asimilados como tales. Y que decir sobre las distintas categorías en que se clasificaba la cruce de razas española y azteca que comenzó debido a la escasez de mujeres españolas, después tomándose como punto racista para diferencia de clases.

Tales diferencias comenzaban con criollos, hijos de españoles; mestizos, hijos de español y mexicano; mulatos, hijos de español y africano; zambos, hijos de mexicano y africano; salta pa'tras, etc., en otras palabras, si al menos existía una "supuesta libertad", la igualdad al no ser reconocida, negaba el ser libre, como el fraternizar con alguien que no fuera de la misma casta, incluso al haberse consumado la independencia mexicana.

La esclavitud dejó como herencia problemas raciales e influyó considerablemente en la definición de pueblos de América sobre todo afectados por sus invaluable aportaciones culturales, ya en el campo religiosos, artístico, ya en literatura y folklore.

Feudalismo

En la Europa occidental del siglo IX al XIII, el sistema de organización económico, político y social estuvo basado en la apropiación del excedente en la producción de campesinos trabajadores de la tierra por parte de las clases privilegiadas. El feudalismo fue el régimen donde esas ventajas recaían en caballeros o guerreros especializados, el clero y viejos terratenientes. Ellos se relacionaban a través de vasallajes, creados alrededor de un feudo, estructurados a manera de conformidad jerárquica en cuanto al poder económico, repartiéndose el mando sobre los trabajadores de sus tierras.

En las ciudades de Loire, el Rin hasta Borgoña, Provenza, Marca Hispánica, Aquitania, Franconia, Turingia, Baviera, Italia, aparecieron caballeros el siglo IX, insertados en el sistema del vasallaje, cuyo fin era la percepción de un feudo

*El origen del feudo tuvo lugar gracias a la "combinación de relaciones especiales de dependencia personal germánicas (comitatus) y romanas (clientela) con el régimen señorial de explotación agraria, heredado del Bajo Imperio, en un momento de fraccionamiento de la soberanía por la falta de poder efectivo en el rey y en las magistraturas superiores del Estado"*³⁴.

Dicho suceso tuvo su primera aparición en la monarquía de los Galos. Antes, en la época carolingia, los merovingios crearon dentro del vasallaje el beneficio de instituciones independientes. Cabe recalcar que el sistema de relaciones feudales no fue exclusivo de la Europa Medieval, pues relaciones similares se desarrollaron en los imperios árabe y turco, así como en Japón y China.

La otra gran clase terrateniente fue el clero, quien aumento en exceso sus pertenencias debido a las limosnas. A diferencia del proceso no religioso,

la iglesia jugo un papel sobresaliente en el "*lavado de coco*" entre los trabajadores del feudo, pues proponía, al igual que en la esclavitud, conformidad al régimen.

Los siervos se encontraban sometidos judicialmente al tribunal señorial, debiendo al señor una serie de prestaciones forzadas así como de cobranzas violentas. El vasallo, ante todo, debía fidelidad militar, aunque en un principio la subordinación era de carácter totalitario, por lo que el señor ejercía las funciones de un verdadero emperador.

Poco después los siervos comenzaron a especializarse en distintas áreas. Lo que el señor brindaba era protección y sostén por cultivar o producir algo en un feudo concedido. Si el feudo era amplio, el vasallo solía repartirlo entre varios vasallos propios, ya que a cada señor le interesaba tener en sus feudos el mayor número de guerreros posibles.

Las encomendaciones se ejercían por medio de juramentos de fidelidad, terminando sólo por un rompimiento grave de los compromisos o por muerte de una de las partes. Sin embargo, se reconoció al hijo del vasallo derecho de sucesión al feudo, convirtiéndose en siervo del señor.

En la sociedad feudal el rey conservó supremacía teórica, ya que no era vasallo de nadie, sin embargo no pudo garantizar el funcionamiento de los servicios públicos más que en sus dominios hereditarios. Los señores feudales, dueños de un castillo, heredaron poder militar, así como las funciones jurídicas, ejecutivas y administrativas de los monarcas carolingios.

El Feudalismo arribó a las costas británicas con la conquista normanda en 1066, cuando el rey acaparó todas las tierras, por lo que había que pagar tenencia a la corona. El supremo mando judicial lo mantenía el monarca, aunque cabe remarcar que sólo ejercía dicha función para los casos más importantes. Y, un poco más para su comodidad, impuso restricciones de fidelidad en los juramentos de los sub-vasallos.

En los establecimientos latinos de Oriente, así como en los países eslavos próximos a Alemania, se fundó un real Feudalismo Colonial. Su aparato militar adquirió gran importancia, por lo que se le centralizó y sistematizó, pues su origen fue en las zonas fronterizas. En Francia, la reorganización del poder se elaboró de manera regular desde el siglo XII, aprovechando el rey para imponer su autoridad sobre los grandes señores. Creó un reglamento tal, que todas las relaciones feudales terminaban en su

persona; por si fuera poco, utilizó al tribunal feudal para desposeer a los príncipes autónomos.

A diferencia, en Alemania el proceso fue al revés; Federico I Barbarroja intentó realizar un Estado fuerte, cuyas bases fueran las relaciones feudovasallísticas, pero los vasallos al adquirir extraordinariamente derechos autónomos a la monarquía se le fueron de las manos los servicios de instituciones públicas feudalizadas.

Lo sorprendente es saber de dónde provino la causa de las teorías religiosas contrarias a la iglesia, las famosas herejías. La importancia de los movimientos de protesta, como lo fueron las insurrecciones campesinas, de artesanos y algunas veces de comerciantes y caballeros, fueron ocasionadas por motivaciones sociales de masas trabajadoras contra la explotación feudal.

*“El peligro que estos movimientos representaban para el orden establecido y las clases dominantes explica la virulencia de las expediciones de represión que se realizaron contra ellos, organizadas por el Papa (Cruzadas) y llevadas a cabo por el aparato feudal”*35.

Al final del siglo XIII arribaron nuevos sistemas de producción y distribución, por lo que el Feudalismo del occidente europeo dejó de ser tal. El origen del fin fue debido al incremento de adelantos técnicos que ocasionaron un crecimiento productivo y demográfico, por lo que reavivaron la circulación de bienes, la vida municipal y urbana.

El fraccionamiento feudal no tuvo escapatoria mediante las relaciones mercancía-dinero, no quedando otra vía más que el desarrollo de una administración, justicia y poder represivo centralizado en el Estado. Así como el buen ejemplo inglés, los monarcas se apoyaron en la infante burguesía ciudadana, que le proporcionaba el poder jurídicamente limitado al soberano.

Ya para el siglo XIV, los sistemas feudales que permanecieron, lo realizaron como derecho privado particular o como relación entre un Estado y sus territorios aún no totalmente integrados a él, como fuera el caso de Borgoña o Flandes con respecto a Francia.

Monarquía

Una de las peculiaridades de las monarquías es que sus titulares suelen adornarse con parafernalia, joyas y símbolos, de carácter ancestral y totémico, cuya posesión parece dotarlos de poderes sobrenaturales que hacen de ellos los “elegidos por los dioses”, el destino, los depositarios de la autoridad.

Acompañando toda esta simbología, los monarcas suelen heredar, junto con el título, una cantidad de riquezas y posesiones que, para la economía de los diferentes países, siempre resulta desorbitada. El poder y el patrimonio hacen de cualquier monarca persona digna de admiración y envidia. La autoridad y las posesiones no son propiedad del pueblo al que representan, sino que pertenecen a su familia por herencia de sangre o clan. Hay que retomar la idea de monarquía como se encontraba establecida en la edad media cuando los feudos comenzaban a tener problemas económicos debido al arribo del capitalismo: la iglesia sola, la nobleza rota, la clase media sumida en el desconcierto, los campesinos de nuevo en la pobreza; recesión económica, guerras civiles, degradación de los servicios humanos, hambruna, plagas, muerte y destrucción.

La herencia de la Guerra de los Cien años fueron guerras civiles por doquier, así como la dislocación económica de los tiempos. Un inmenso número de soldados profesionales carecían de trabajo. La concentración de la riqueza, tan característica del periodo, colocó el dinero en manos de los grandes magnates. *“Ellos estaban capacitados para pagar miles de servidores en un proceso conocido como vestimenta y manutención, no significando otra cosa más que proveer a sus empleados de uniformes y salario”*³⁶.

Algunos de los poderosos fueron capaces de crear intercambio con los reyes, pero más a menudo las alianzas entre familias mejoraban su dinero y poder. En toda Europa las grandes familias de la clase acaudalada pelearon con los monarcas por el control del Estado.

El cierre del siglo XV vio el establecimiento de contiendas civiles. Inglaterra vivió la Guerra de las Rosas entre las familias de Lancaster y York. El Conflicto tomó su nombre del hecho de que una rosa blanca era el símbolo de la familia York y una rosa roja la de los Lancaster. Las guerras terminaron cuando Enrique Tudor, mejor conocido como Enrique VII, recibe el trono al final de la dinastía Plantagenet en 1485.

Francia cayó en el desorden por la competencia de numerosos nobles, pero el Duque de Burgundy, región relativamente sin ser tocada por la Guerra de los Cien Años, eventualmente surgió como la más rica y poderosa de todas, sobrepasando incluso al rey. Sin embargo, Luis XI en 1481, el "Rey Araña" asume el trono. Político extremadamente astuto, quien apaciguó al "Duque Carlos el Incauto". Carlos tenía ambiciones de controlar Italia, pero para realizar tal acción debía adueñarse de Suiza, por lo que atacó, pero su ejército no estaba actualizado en prácticas militares, por lo que actuaron de manera ineficiente contra los arqueros Ingleses en Crecy, Poitiers y Angincourt.

Ir a Suiza no fue más que otra prueba ineficaz en 1476. Los Suizos usaron muy de cerca varios cuerpos de infantería con largas lanzas, contra lo que los Burgundios estaban indefensos. El Duque terminó muerto. Quedo en claro que la infantería remplazaría a caballeriza de ahí en adelante. La derrota eliminó el tratado de los Burgundios. Luis alojó al Emperador del Santo Imperio Romano para tomar ventaja, aunque no lo utilizó como oportunidad de agrandar Francia, lo que hizo fue extender la monarquía de una manera no antes vista en el oeste europeo. No dependía nunca más de la asamblea de representantes, los Estados Generales, por lo que impuso altos impuestos, los cuales utilizó para incrementar tanto el salario de la burocracia como de su ejército.

El alemán, Maximiliano de Habsburgo, no el que vino a nuestra nación, sino el bisabuelo de su padre, tomó el control de las tierras de los Burgundy(Lorraine, Alsance, la moderna Noruega, Bélgica, Luxemburgo y la misma Burgundy). Tales eran quizás las tierras más ricas de Europa. Cuando Maximiliano se convirtió en el Santo Emperador Romano fue capaz de llevar una vez más el poder a Alemania.

En España, el periodo de lucha civil es conocido como la Guerra de Trastamaran, la cual terminó cuando los reyes Fernando e Isabel contrajeron matrimonio, unificando Aragón y Castilla en 1469, completando la Reconquista con la toma de Granada en 1492. Ambos forjaron una alianza con la Iglesia, una forma fácil de que Aragón controlara mucho de Italia. Expulsaron a musulmanes y judíos por medio de la Inquisición, institución que servía como su guardia personal dándoles el poder que las leyes y los dueños de las tierras no les permitían. Para 1500, las riquezas de America comenzaron a llegar a España, convirtiendo a sus monarcas en el mayor poder de Europa oriental por más de dos siglos.

Los nuevos monarcas comenzaron a asumir el poder absoluto, dependiendo -claro- de sus circunstancias. ¿Cuáles eran las bases de sus gobiernos?. Se sustentaban en el incremento permanentemente los impuestos de las asambleas de representantes, siendo menos dependientes del soporte popular.

Se rodearon de empleados asalariados: administradores salidos de la clase media y ejércitos de soldados profesionales. *“Los administradores permitieron guardar mejor sus recursos y financiar las cuentas, así mismo, incrementar su poder aún más. Económicamente bien asesorados, dispusieron de sus poderes para cobrar impuestos, ordenar, negociar y subsidiar para promover una economía de Estado. Bajo la guía real, la economía europea comenzó a emerger de la recesión del siglo XV”*³⁷.

La debilidad del Papado la usaron para ganar el control de sus iglesias, las cuales daban muchas ventajas. Regían la mayoría de los intelectuales: profesores, escritores y administradores; acceso para el bien de la Iglesia cuando fuera requerida, autoridad en las cortes eclesiásticas, tanto que se reservaron el derecho de admitir cualquier cosa en los cánones, por lo que hacían lo que se les antojara con las limitaciones de su poder. Como el caso español, con frecuencia utilizaban la Inquisición como policía secreta, llegando al grado de tener un clérigo secular en caso de que necesitaran colocar la opinión pública a su favor. Su poder sirvió para aplacar levantamientos populares en los que la clase media estaba a favor.

Generalmente hablando, los monarcas eran criaturas políticas con poca preocupación en acciones éticas o de interés en otra cosa que no fuera su propio Estado. Su ascenso marcó el final de cualquier aspiración de moral en asuntos internacionales. Ganaron poder a largo plazo, pues la monarquía es la única institución de la sociedad europea que no ha sido totalmente desacreditada.

Para finales del siglo XV, las condiciones básicas en las cuales debía adaptarse continuaron siendo las mismas, tales como recursos limitados, incremento de la población, periodos de enfermedades contagiosas como lo fue la peste, capital insuficiente, mercados distintos, etc. .

El surgimiento de monarcas nacionales fue importante, pero no decisivo para el final de la edad media. Lo que fue importante es que estas naciones monárquicas crearon las bases que fundaron el Estado Moderno. Los reyes de

esta época pueden haber sido imponentes, sin embargo, su poder era moderado. Por lo general regían después de jurar obedecer a los señores de las tierras.

Al mismo tiempo, siempre hubo un noble y un clérigo listo para oponerse a sus políticas si de repente parecía que tomaban más poder del que era debido. Mucha de la riqueza de sus países estaba en manos de nobles y de la Iglesia. Los ingresos por impuestos fueron limitados.

Los reyes no esperaban poder controlar a sus súbditos si estos no querían ser controlados. Si deseaban subir impuestos se encontraban con la disyuntiva de no tener oficiales suficientes para respetar las reformas del mandato. Por si fuera poco, el transporte y comunicación estaban en mal estado. En conclusión, dependían en gran parte de la buena voluntad de sus súbditos.

Tal situación no se dio en los nuevos estados. Jurisdicciones independientes fueron rechazadas y ninguna estaba exenta del poder central del gobierno. Con administradores competentes, y de nuevo con un Real ejército profesional, fueron capaces de impulsar el mandato Real aún contra el *deseo* de la enorme población. *“Lo más importante, fue el hecho de que la gente comenzó a pensar por sí misma en términos de nación”*³⁸. Hasta aquí la gente se identificaba por su religión, profesión y estatus social, sintiendo más fraternidad hacia extranjeros de la misma clase que con paisanos de distinta. Los comunes ideales de Europa Occidental fueron perdiendo interés frente al beneficio de sus propios países.

En la actualidad, existen 46 países en el mundo en los que el jefe de estado es un rey, monarca, emperador o algunas de sus variedades orientales (emir o sultán). La gama de poder atribuido a cada uno de ellos va desde el poder más absoluto (v.g. Juan Pablo II en la Ciudad del Vaticano) hasta elementos meramente decorativos, como la figura de la Reina de Inglaterra y algunos países de la Commonwealth. En todos estos países se considera que el poder que detenta el jefe del estado debe transmitirse de modo hereditario o basándose en criterios de autoridad tradicional.

INTERPRETACIÓN KIESLOWSKIANA DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

REVOLUCIÓN FRANCESA

1789 es un año que afecta al mundo entero de manera política y social. El porqué no es difícil de comprender. Lo que hay que remarcar son las causas por las cuales Francia fue el imperio donde comenzó un movimiento que cambió la perspectiva, pues las naciones monárquicas, con buen sustento económico, se vieron volcadas en guerras civiles que dieron fin a sus mandatos.

Ideologías liberales se introdujeron durante todo el siglo XVIII. El cristianismo parte en casi todos los reinos como garantía del orden establecido. Había perdido gran parte de su influencia. "*La Libertad se presentaba como una tierra prometida de cuyo acceso ningún ser humano estaba prohibido*"³⁹. Pero... ¿qué clase de libertad era esta?. Además, ¿qué camino debió ser trazado para que se originara? Y he allí que los sentimientos e ideas liberales tenían libre curso en Francia, predominando hasta en los medios intelectuales.

En Francia, Inglaterra y Estados Unidos, el primer movimiento de resistencia no fue contra el monarca, ni contra su política exterior, ni se tuvo la clara percepción de que uno y otra constituían la raíz del conflicto, sino simplemente contra los prejuicios y cargas que había en la vida cotidiana. La Revolución Francesa basó sus principios, así como su constitución en la carta magna de los Estados Unidos, de ahí el nombre de los *Derechos del Hombre*, y de la revolución inglesa, donde la Asamblea Nacional, era una fiel copia de la Cámara de los Comunes, parlamento inglés, quizá uno de los puntos en los que deseaban igualdad.

Los franceses se encontraban en quiebra gracias a los enormes gastos de los nobles, pero ni eso despertó ira en el pueblo francés, quienes aún de mantener la poca credibilidad del clero y a sus monarcas, a costa de lo poco que producían sus cosechas que eran destruidas por la caza de los nobles, no se sintieron insultados. Todo estuvo tranquilo hasta que el rey, tras convocar a los Estados Generales después de más de 100 años sin reunirse, les pidiera

dinero para sostener a sus gobernantes con todo y lujos. Para tal reunión se politizó a la población, por lo que al darse cuenta de que la monarquía intentaba limitar las prerrogativas de los Estados se produce el 14 de julio la toma de la Bastilla.

Los años consecutivos fueron un completo desorden. La historia de la Revolución transcurrió mediante el diálogo, muchas veces sensacionalista, otras veces trágico, entre el pueblo, para quien el poder se encontraba en la calle, y sus representantes, para quienes el poder radicaba en las asambleas. Tensiones pusieron en aprietos la legitimidad de las instituciones, por lo que la autoridad nacional no halló su camino entre la multiplicidad de los poderes insurreccionales.

Por propuesta de dos civiles, un noble filósofo, el duque de Aiguillon, y un hombre sin fortuna, el conde de Noailles, en la nueva Asamblea Nacional, suprimen todos los privilegios: *“En primer lugar, se decide la igualdad ante los impuestos; luego se aborda el problema de la supresión de los derechos feudales; los que gravan la tierra, pueden recatarse, mientras que los tocantes a las personas quedan definitivamente abolidos. Se pide también la igualdad ante las penas y los empleos, la supresión de la venalidad de los cargos y del derecho a la caza. Con la igualdad civil, la sociedad del Antiguo Régimen deja de existir”*⁴⁰.

Cabezas corrían como manzanas en París. Tantas que Robespierre siente culpa por los que ha mandado guillotinar, por lo que propone un alto a la masacre, perdiendo él y sus cercanos la cabeza debido a que las masas no querían detener su placer *sádico*⁴¹. Incluso, Luis XVI hubiera podido vivir como cualquier otro monarca europeo, sumiso en la democracia, aunque gracias a las ideas de nueva grandeza influidas por María Antonieta, como del supuesto apoyo de las naciones imperiales colindantes, en el intento de huir fue reconocido y devuelto a las Tullerías, donde el pueblo francés, al sentirlo como un estorbo y sin la protección de Robespierre, con el peligro de escapar para crear más problemas en el exterior, decidiera convertirlo en una manzana más.

La burguesía, influida por la filosofía de las Luces, luchó por obtener todas las libertades, adhiriéndose a veces a la voluntad de los campesinos, para los que redactó cuadernos de quejas. No obstante, después de la muerte del rey, perdió por completo el mando del movimiento revolucionario.

⁴⁰ El sadismo forma parte de las perversiones y es sentir placer por someter, lastimar, herir, torturar al otro. Freud, Sigmund *Tres Ensayos de Teoría Sádica* págs. 112-115.

momento en que el pueblo convirtió la situación en una Revolución de Igualdad. Aquí con lo difícil que pudiera parecer la situación, H.G. Wells señala que *"el hombre del pueblo, de las clases bajas, vivió mejor, más libre y más feliz durante el Terror de lo que había vivido en 1787"*⁴¹.

Europa, con todo y sus monarquías, se molestaba de Francia, a lo que los franceses callaron, por irónico que parezca, arrojándoles la cabeza de su rey, *"Francia surge como modelo a seguir, ayudando a los pueblos a liberarse de la tiranía, tal es la vocación universal de la Revolución, y de sus soldados al franquear el Rin y los Alpes, deben propagar las ideas revolucionarias: libertad, igualdad y fraternidad"*⁴² y en verdad que cumplieron su cometido. En otras palabras, los Principios Universales surgen como propaganda para conseguir adeptos a las ideas revolucionarias.

En otras palabras, eran el *slogan* con que los liberalistas se identificaban. La Libertad nunca apareció como tal, se era libre de la monarquía sí, pero no de mandatos que provenían de nuevos e improvisados gobiernos que siguieron, es decir, no se podía estar en contra de las ideas de Robespierre o de los que lo sucedieron, por que era tomado como traición y se iba directo a la guillotina.

Igualdad se tuvo, todos pagaron impuestos por igual, los nobles son tratados como cualquier ciudadano, los campesinos pueden o no seguir bajo las ordenes de su señor, las mujeres pelearon con fusil al lado de los hombres, pero ninguna tuvo un puesto importante en la Asamblea. Se era supuestamente igual en un juicio, pero ninguno se podía defender contra nada si se le encontraba culpable de traición a la revolución.

Había igualdad entre el pueblo, pero nunca la hubo con los burgueses, ni siquiera cuando los apoyaban. Como mi profesor de Historia Mundial Económica Social, Jorge Rodríguez Sánchez señaló *"Se era un pobre, violento, demagogo jacobino o un girondino burgués en busca del segundo aire de la nobleza"* -cabe agregar que por supuesto no todos tenían el mismo carácter-

Fraternidad, la había, mientras no existieran enemistades. Se era amigo de todos, aunque fueran de distintos partidos, es decir, se podía convivir, tolerar... y eso ya no es amistad, si bien de entrada no se era fraterno con los que creían aún en los ideales imperialistas. Los burgueses apoyaron a los revolucionarios pero perdieron contacto con ellos al morir Luis XVI.

Comunismo

Parecerá increíble, pero el comunismo no comienza cuando el partido bolchevique decide adoptar el nombre de Partido Comunista. Tal efimera idea existe desde la época clásica *"El comunismo, entendido como sistema que pretende la comunidad de bienes, nació en Grecia en el siglo IV antes de nuestra era con Antisnes y Diógenes, desarrollándose con Platón (La República)"*⁴³.

Por otra parte, los franceses, gracias a su revolución y libertad intelectual, teorizaron con el sueño de doctrinas que colectivizaran los medios de producción para poner fin a la diferencia de clases sociales. Los representantes de tal ideología fueron Saint-Simon, Fourier, Cabet y Owen, mejor conocidos como socialistas utópicos. Más adelante, los alemanes Marx y Engels, formularon: *"de cada uno según su capacidad, a cada uno según sus necesidades"*⁴⁴, dando una estructura más coherente a las premisas sociales, por lo que las mismas se afianzaron en el movimiento obrero europeo de la tercera década del siglo pasado. No obstante, fue hasta con Lenin, al son de *"fin de la burguesía e inicio a la dictadura del proletariado"*, cuando el socialismo triunfó con la revolución de los bolcheviques en 1917.

Justo aquí está el punto donde parte la gran confusión sobre si se han de llamar *socialistas o comunistas*. *Socialistas* eran por basarse en los teóricos socialistas. *"Los políticos socialistas aceptaron responsabilidades gubernamentales en gabinetes de coalición y se formaron Gobiernos socialistas caracterizados por una política de reformas"*⁴⁵, pero ya en el acto eran *Comunistas*.

A fin de cuentas formaron un gobierno con ideología socialista, pero no al pie de la letra, ni siquiera como Comunismo, pues no faltó quien tomara más de lo que le correspondía. Hay recordar el caso de Stalin y compañía que llegaron al punto de asesinar al que diera indicios de traición, alcanzando grados de ridiculez que hacen recordar el Terror Francés. Hasta pareciera que estaban al tanto de no seguir al pie de la letra los preceptos y por lo mismo no lo llamaron Socialismo.

Otro gran error del comunismo, desde sus inicios, fue el intentar globalizar. *"El primer objetivo de los bolcheviques fue transformar la*

revolución rusa en revolución mundial y a tal fin constituyeron la III Internacional"⁴⁶, cuando debieron observar que existen diferentes maneras de pensar y que las buenas intenciones no bastaban para un mundo basado en los intereses monetarios.

La libertad de expresión estuvo muy restringida hasta la muerte de Stalin en 1953. Aunque después no hubo tantas prohibiciones. El arte siguió delimitado por el dogmatismo burocrático, eso únicamente en cuanto a la Unión Soviética, la cual controlaba a los demás países del bloque comunista.

En Polonia, hogar de Krzysztof Kieslowski, la situación era muy particular: Gomulka, Primer Secretario del Partido Comunista Polaco (*Partido de la Unión Comunista de Trabajadores Polacos*), obtiene el poder en 1956, contando con el apoyo de Nikita Khrushchev, al frente de la URSS. Todo iba sobre ruedas hasta que en 1968 estudiantes, con ideologías anti-soviéticas, fueran reprimidos, arrestados y expulsados de universidades. Las purgas llegaron al grado de rechazar a los judío-polacos del Partido, inclusive de Polonia.

*"El 13 de diciembre de 1970, Gomulka anunció el 30 por ciento de aumento en los precios de la canasta básica, política que lo orilló a la condena"*⁴⁷. Los trabajadores llegaron hasta los aposentos del Partido e incendiaron el edificio. Como resultado, Gierek, Primer Secretario en Katowice, Silecia-zona más industrial de la época-, es apoyado por el Pulitburo, congreso polaco, quienes dieron la espalda a Gomulka.

Al principio, todo fue como se esperaba, sino es que mejor. *"Los precios de los alimentos se congelaron, el promedio de vida creció en poco tiempo, mientras que los gastos bajaron"*, pero irremediablemente cometió el mismo error que Gomulka en 1970: aumento el precio de la comida un 60 por ciento. Las protestas de trabajadores fueron apagadas por la milicia, que arrestaba a manifestantes, que si no sufrían de esa forma sufrían, al ser expulsados de sus puestos laborales.

Justo en la mitad de los 70's el sentimiento de Solidaridad estaba en crecimiento, lo cual era reforzado por los viajes de intercambio cultural entre este y oeste. Inclusive, una activa imprenta clandestina proveyó de literatura censurada.

Lecturas y seminarios fueron impartidos en los hogares. La sociedad se volvió más unida y protectora de los disidentes a comparación de 5 años atrás, ahora trabajadores e intelectuales se unieron con Solidaridad. Por si fuera poco, la elección del Cardenal Wojtyła como Papa en octubre de 1978, además de su subsecuente gira por el país como líder de la masa eclesiástica, consolidó la fuerza y unidad polaca, alcanzando sus derechos de libertad.

El 14 de Agosto de 1980 el electricista Lech Walesa declaró un paro en el astillero Lenin de Gdansk por el despido ilegal de una colega, Anna Walentynowicz. *"Para el 31 de Agosto de 1980, el gobierno firmó un tratado con los trabajadores, permitiéndoles uniones libres, derechos civiles así como la libre información"* 10.

Solidaridad por fin fue reconocida. A tal grado era el entusiasmo de la población que pensaron llegaría un verdadero cambio por medio de sus voces al fin con respeto y dentro del Pulitburo. Menos temor a expresarse fue de notar cuando millones regresaron sus credenciales que los acreditaban como miembros del Partido, al cual criticarían abiertamente.

Mientras la sociedad se regocijaba, la política del Partido entró en crisis económica, que ni siquiera pudo solventar gastos médicos. El poder se peleaba entre los que consideraban Solidaridad como una unión para resolver acuerdos más no como un partido político y los militantes que creían que Solidaridad debía compartir el poder.

En cuanto al campo cinematográfico, el gobierno tenía dinero necesario para filmar, pero sólo lo otorgaban a las producciones que les parecían estar de acuerdo con el movimiento. En más de una ocasión varias cintas se referían a los derechos de los trabajadores y su mal sueldo, por lo que estuvieron enlatadas largo tiempo.

"Algunos guiones fueron escritos a forma de esquivar los sensores del gobierno, pero fueron realizados de acuerdo como el autor originalmente lo había planeado" 10.

Cabe mencionar que Krzysztof Kieslowski encontró dichas prohibiciones en sus películas Oportunidad Ciega, La Calma o como el caso de Curriculum Vitae y Desde el punto de vista de un vigilante, cintas catalogadas como semi-clandestinas por intelectuales conservadores.

Moscú no toleró la completa desintegración del Partido Polaco. Para 1981, con el temor de perder Polonia, la Unión Soviética introdujo militares. El General Jaruzelski anunció el Estado de Ley Marcial el 12 de Diciembre de 1981. La persecución sobre miembros de Solidaridad comenzó. La población fue sometida a firmar documentos que los reconocían como leales al nuevo gobierno.

En octubre de 1982 Solidaridad fue disuelta por orden de las cortes. *"De un momento a otro hubo un incremento en el número de taxistas talentosamente educados"*⁵¹. Por si fuera poco, con la ley marcial se tomó la decisión de cerrar el Festival Cinematográfico de Polonia de 1981 a 84, cuando la ley marcial fue suspendida, pero ya era muy tarde, económicamente el país estaba en peor estado que en 1980.

Mijail Gorbachov, con la reforma Perestroika, motivó un gran cambio en la URSS, lo cual repercutió en todo el bloque. En Polonia tuvo lugar la reinstalación de Solidaridad, a manera de pocas gotas de agua para un deshidratado. Polonia fue libre por primera vez desde la 2ª Guerra Mundial. No habría más vigilancia política. A pesar de ello los desvanes no acabaron ahí. La caída del bloque provocó que Polonia entrara a un mundo desconocido, el mundo de los intereses llegó de la mano con una enorme crisis económica.

La Libertad estuvo restringida hasta el momento en que alguien quisiera cambiar de bando político, tachándosele siempre de traidor, orillándolo a la muerte según el tiempo y las circunstancias en que se encontrase. Por fortuna nunca dejaba de haber quien mirara con ojos deseosos la superación económica de occidente. El gobierno decidía cual sería la carrera profesional de cada individuo según la demanda del Estado y no el *deseo* del sujeto. Y no hablemos de Libertad, ya no en el individuo, en un sistema de gobierno: primero no podía existir una república extranjera a la Unión Soviética que no fuera dirigida, aunque fuera indirectamente, por ella; ni que hablar de las represiones de los polacos en contra del sistema soviético, censurados y golpeados en su respectivo G8. Como bien Maquiavelo propuso *"el Príncipe no ha de hacer otra cosa más que vivir y sostenerse de su Estado; los medios que emplee para conseguirlo siempre parecerán honrados y laudables"*⁵².

Krzysztof Kieslowski trató de explicar en su trilogía como es que siempre estamos en lucha por obtener Libertad, Igualdad y Fraternidad, o como nos estorban en un determinado momento. Él especificó que *"Con Tres*

Colores: Azul, Blanco y Rojo: “examinamos de cerca las tres ideas y como 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 cómo vivir con ellas. ¿En verdad la gente quiere Libertad, Igualdad y Fraternidad?... ¿no es tan sólo un decir?” ss.

HERRAMIENTAS TÉCNICAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

*"El guión es la llave porque significa la comunicación con mi equipo de trabajo. Posiblemente no sea el esqueleto, pero es el cimiento indispensable. Más tarde se pueden cambiar muchas cosas: determinadas ideas pueden ser eliminadas, el final puede convertirse en el principio, pero lo que se encuentra entre líneas, las ideas, quedan intactas"*⁵⁴, Kieslowski.

Elaborar una descripción técnica de cada toma o ángulo sería sumamente fatigante y tedioso, por lo que escenas de la trilogía que, por supuesto, manejan los conceptos del lenguaje cinematográfico son narradas describiéndolas una a una para su mejor entendimiento.

TOMAS

Kieslowski muchas veces escribió sus películas con sucesos que se entrelazaban, como es de notar en la trilogía. Una escena que creó mucha polémica en su tiempo fue observar a tres diferentes personas de edad avanzada las cuales no podían colocar una botella de cristal dentro de un bote de basura de plástico verde -muy al estilo de los que se ubican en la plaza de Coyoacán-. En el semestre que cumplí mi servicio social como ayudante de profesor, un alumno negaba que tales escenas en la trilogía estuvieran determinadas por un significado preciso, por lo que cité las palabras de Kieslowski en una entrevista publicada en la revista *Dicine* *"En ocasiones pienso que la vejez nos espera a todos. Un día no tendremos la fuerza suficiente para tirar una botella al basurero. En Azul, evitar dicha escena hubiera parecido moralista. Sobre expone la imagen, de esa manera Julie no ve a la mujer, y no se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor, es demasiado joven. No se le ocurre que algún día pueda necesitar la ayuda de alguien."*

*Blanco, Karol sonríe por que se da cuenta de que ese señor está en una situación peor que la suya. En Rojo fluye la compasión de Valentine”ss. He aquí un excelente cimiento para afirmar que la pirámide-triangular existe dentro de una relación, cuestión que más adelante explicaré con más detenimiento. Definitivamente lo que plasma Kieslowski con dicha escena en *Azul* es la soledad de Julie debido a su búsqueda por ser libre. Ni siquiera llega a observar a la anciana porque está abstraída en la música de su marido, melodías que carga a todo lugar dentro de su cabeza, eso es lo que significan los *Fade a Blancos* que regresan de nuevo alternando al rostro de Julie y a la anciana.*

El personaje de una anciana sin poder caminar aparece por primera vez en la *Doble Vida de Verónica*, donde la protagonista Weronika abre la ventana estando semi-desnuda y le grita a una anciana que apenas puede caminar por cargar unas bolsas si desea ayuda. La anciana la mira pero tacha a Weronika de loca exhibicionista y continua su andar.

Los físicos han tratado de explicar el mundo por medio de la partícula más pequeña que se pueda observar. Kieslowski proponía que sin duda ellos y él estaban encaminados por el mismo sendero, ya que el director polaco buscaba la esencia de las cosas, su alma quizás en tomas demasiado cerradas como en la que filmó en un *Big Close Up*(B.C.U.), otorgando al espectador el detalle y la intimidad del ojo de Julie cuando acababa de ocurrir el accidente, encontrándose ella convaleciente en el Hospital sin la mínima idea de que su hija y marido han fallecido. *“Hace poco se inventó una nueva lente. de 200 milímetros. Es con esa lente que he filmado tan de cerca el ojo de Julie(Juliette Binoche) que pude registrar el reflejo de alguien que pasaba.(...) Ve usted, es gracias a un científico que pude hacer esa toma”ss.*

El sufrimiento, después de una pérdida tan grande, como lo es pareja e hija, no es para tomarse a la ligera. Julie no soporta estar viva, aunque sobre todo, la culpa de haber hecho el amor con el ayudante de su marido la carcome, por lo que al salir de su enorme casa se castiga, flagelando su mano, que aparece en un *Close Up*(C.U.), contra uno de los muros que protegen su propiedad. Cabe señalar que dicha toma sirve para enfatizar algo en especial. Los *Close Ups* son más frecuentes en rostros de personas. Sin embargo Kieslowski aquí quiso señalar el dolor de Julie no en su rostro, sino en el castigo a su propia mano.

Juliette Binoche conoció a Kieslowski gracias a su personaje en la *Insoportable Levedad del Ser*, donde se ruboriza magistralmente por cargar con la culpa de haber dormido con alguien más que no es su mujeriego marido. “*Cuando conocí a Kieslowski me mencionó esa escena. Cuando regrese a casa la volví a ver porque quería que me ruborizara en Azul. Filmamos un minuto de la escena*”, logrando una toma excelente de Medium Close Up(M.C.U), es decir encuadrando desde la cabeza hasta el busto. “*Hice mi mejor esfuerzo por ruborizarme, pero no pude. Kieslowski se estaba volviendo loco diciéndome como debía ruborizarme. La verdad es que el truco está en el maquillaje. La maquillista de la “Insoportable Levedad” era una artista. Sabía que no requería de mucho, por eso se notó cuando me ruborice. Fue ruborizarme fácilmente, como cuando, río, lloro. Todo sin dificultad y rápido. Sin embargo, nunca pude ruborizarme para Kieslowski. Debieron utilizar mucho maquillaje*”⁵¹. Quizás no se note lo ruborizada que debía aparecer Julie, pero las expresiones que aprovecho Kieslowski para transmitir el temor y preocupación de su personaje, justifican la razón del porqué dicha toma se encuentra en la cinta.

A mitad de la cinta, Julie pide un café sin siquiera pronunciarlo, ya que el encargado sólo le pregunta si quiere lo habitual. a lo que ella responde que sí, dando a entender que va con frecuencia a dicho restaurante, transcurriendo su vida sin ninguna responsabilidad. Toda la escena acontece en un **Medium Shot(M.S.)**, toma que va de la cabeza a la cintura. sólo para explicarnos que se trata de un café *Vienes*, pues como es únicamente lo que pide, al observarla colocar el liquido sobre el helado de vainilla sabemos que se trata de un exquisito *Vienes*.

En una de las tantas *causalidades* de *Rojo*, Valentine es invitada por un fotógrafo profesional a ir a jugar boliche. Curiosamente, a la misma hora y lugar se encuentra Auguste y Karin. La toma que aquí aparece es justo cuando Valentine ha olvidado por un instante sus problemas y está entusiasmada jugando a los bolos. El encuadre de Kieslowski aquí es un **Full Shot(F.S.)**, cubriendo el cuerpo de Valentine de manera completa con su cámara, permitiendo observar el lugar donde se encuentra.

Karol se ha salido con la suya: su exmujer se encuentra en un país extraño rodeada de desconocidos, como muy bien lo vemos en este **Medium Long Shot(M.L.S.)**, pues la toma abierta y a distancia nos permite observar muy bien lo desconcertada que se encuentra. Es decir, Karol cumplió su

venganza y en tal instante de la cinta llega a ser igual que la cruel de Dominique... aunque no todo acaba ahí.

No hay nada más bello que encontrar alguien que nos “*recargue las baterías*” después de un infortunio de varios años, sin hallar absolutamente a nadie. Precisa situación del juez al salir camino al desfile de modas al cual lo ha invitado Valentine. Gracias a un **Long Shot(L.S.)** podemos observar que el auto del juez, un viejo Mercedes Venz, se detiene frente del magno anuncio de chicles en el que aparece Valentine dejando atónito a más de uno. En otras palabras, el **Long Shot** permite la acción de varios sujetos en una misma toma, así como el apreciar la escenografía.

El primer segundo rumbo a la desesperación en *Azul* es el accidente, pues ocurre camino a los suburbios de París, en esa clase de lugares en los que se está en medio de la nada, donde lo único que el paisaje deja ver, dentro de un calculado **Very Long Shot**, es un árbol a lo lejos en el que se ha estrellado el auto del gran compositor europeo, hacia el que corre Antoine después de aventar su patineta, como aún sin creer lo que ocurrió.

Tras dormir una noche en la que fuera su lujosa estética, ahora sirviéndole de hospedaje, Karol no pierde ni un segundo para señalarle a la furiosa Dominique que ha logrado una erección, de la cual Kieslowski nos hace cómplices en un **Two Shot(T.S.)** de menos duración que la erección de Karol, punto clave por el que Dominique le abandona.

Al comenzar el filme *Tres Colores: Rojo*, Kieslowski imprime en el celuloide la rutina de Valentine. Dentro de sus actividades está la de cuidar su cuerpo basándose en clases de ballet, lo cual observamos por medio de un **Grup Shot(G.S.)** alternado con un juego de espejos que permiten ver a Valentine con sus demás compañeras.

Julie llama a Olivier en un momento de angustia para preguntarle si la ama e invitarle a su casa, pero la situación no se detiene ahí. Al llegar, Julie llama a Olivier a su recámara y le pide que por favor se desvista. Kieslowski filmó el arribo de Olivier con un **Over Shoulder(O.S.)** de Julie viendo a Olivier, otorgando una excelente colocación *voyeurista*^h al espectador para poder observar.

^h Un *voyeurista* es el sujeto que siente placer al espiar a otros o a otras personas. Se le considera dentro de las perversiones. Véase Sigmund *Obra Completa*, Fondo 51, pag. 110-111.

Dominique paga su desprecio al llegar a una tierra ajena, sin conocer el idioma y sin nadie a quien recurrir. Karol tras ejecutar su genial plan de venganza huye y deja a Dominique en el cuarto de Hotel donde la policía llega apresarla, pero ella justifica sus actos debido a que para ella Karol aún está con vida... lo malo es que no es así para los oficiales, quienes la tachan de loca, y justo en ese instante, Kieslowski manda un Flash Back de Dominique recordando la boda con Karol, como añorando lo que pudo ser una excelente relación, demostrando que con todo, aún ama a Karol.

Existe un objeto simbólico muy importante en *Blanco*: la moneda de dos francos que a Karol le trae a la memoria la noche en que llamó a casa de Dominique mientras ella hacía el amor con otro hombre, pero no sólo eso le recuerda. Además esos dos francos traen con sí toda su desgracia en París. Por tal razón al conseguir un cuerpo que se haga pasar por él sin vida, arroja en el ataúd la moneda, como diciendo "*aquí se van mis penas*", justo después en la cinta aparece una escena en **Flash Forward(F.F.)** que es comprensible al final de la película, pues es hasta ese momento cuando sabemos que la habitación en la que está entrando Dominique es en la que Karol ha estado tramando su venganza, como lo hace en ese preciso instante. "*Kieslowski provee al espectador de Flash-Forwards de Dominique entrando a una desconocida habitación de hotel, donde después nos daremos cuenta que es la habitación en la que Dominique va a descansar cuando Karol triunfa por lograr hacerla volver a Varsovia*"⁵⁸, como ensayando, paso a paso, lo que hará en el futuro.

En *Azul* la música, más que ser la banda sonora, se transforma en un personaje, ya que en cada inesperado encuentro con el pasado, Julie recuerda la música que compuso su difunto marido. Olivier, tras proponerle intentar escribir el último concierto de su esposo y no recibir una respuesta positiva, trata acabarlo por su cuenta. Julie después de pensarlo mejor decide trabajar en equipo. En el instante de creación, Kieslowski coloca a Julie y a Olivier en un **Medium Long Shot(M.L.S.)**, pero esta vez con algo peculiar. los saca de **Foco(F.)**, es decir. los empieza a distorsionar por medio del lente que permite enfocar de acuerdo a la distancia de la cámara con el objeto al que se desea encuadrar. El motivo es que el espectador no ponga mucho detenimiento en la imagen, pero sí en la bella creación artística que están elaborando Julie y Olivier.

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Julie, después de recuperarse del accidente, desea borrar todo vestigio del pasado. Las partituras del último concierto que le fuera encargado a su marido, en honor de la Unificación Europea, no podían ser la excepción, por lo que corre al archivo donde guardan el registro de partituras. Al llegar la cámara la sigue, formando un **Paneo a la Izquierda(P.L.)**, girando sobre su tripie hacia la izquierda. Las recoge y por la *causalidad* de haber un camión en la salida; las tira inmediatamente, entre un sollozo de coros que claman por no terminar en la basura.

En una de las tantas *causalidades* de *Rojo*, Auguste sale de su hogar que se ubica frente al de Valentine. La cámara gira sobre su eje a la derecha, creando un **Paneo a la Derecha(P.R.)**, para después como por arte de magia seguir a Valentine. Lo irónico es que ubicándose su casas frente a frente sólo se conocen hasta el final de la cinta.

Desesperada por estar al tanto del deleite perverso del juez de escuchar pláticas telefónicas ajenas, Valentine regresa a su casa no sólo cargando la pena de no poder impedírselo, sino además la de que el juez ha desnudado parte íntima de la psique de ella, cuestión que le ha traído recuerdos no muy gratos. Kieslowski nos manda hacia arriba, al primer piso en un **Tilt Up**, donde se encuentra el departamento de Auguste, para seguirlo en su desesperado intento por contestar la llamada de su novia.

Rojo parece estar llena de ejemplos de movimiento de cámaras, así como *Azul* de encuadres. Después del desfile de modas, Valentine y el juez tienen su último encuentro, donde el juez le confía detalles que no se había atrevido a platicarle por el dolor que producen. Sin embargo, la cámara descende en un **Tilt Down.(T.D.)** desde un balcón del teatro hasta donde el juez narra la anécdota no tan dramática de cuando se le cayeron sus libros y fueron a parar justo donde ha quedado la cámara, historia por demás similar a la que le ocurre a Auguste al inicio de *Rojo*.

Aún en el Hospital, y sin poder soportar el dolor de haber quedado sin nadie, Julie toma un poco de aire en una pequeña sala, pero el pasado no la abandona. Las notas del último trabajo de su esposo la persiguen e incluso, son interrumpidas por una reportera que pretende entrevistarla. En tales momentos

la cámara retrocede en un **Dolly Back(D.B)**, proporcionando un encuadre que permite ver a Julie en toda su abstracción, para después ir hacia ella en un **Dolly In (D.I.)**, acercándose hasta dejarla en un **Medium Close Up**, respondiendo a un "*Hola*" que no la ha sacado de su frustración.

Karol está a punto de llevar a cabo su vengativo plan, su chofer sale del registro civil con su certificado de defunción, seguido por la cámara en un **Travel Izquierdo(T.L.)**, es decir, la cámara se mueve hacia la izquierda sobre unos rieles, dando una impresión teatral. Ya con el acta certificando su muerte, lo único que falta es un cadáver, pero el chofer de Karol sabe donde conseguir un cuerpo ruso para utilizarlo en su lugar. Cabe señalar que para un **Dolly Derecho(D.R.)** lo único que cambia es el sentido.

Justo en el momento que comienza la pasarela a la que ha sido invitado el juez, la cámara se encuentra en una **Cámara Subjetiva**, es decir, toma el lugar del personaje que observa, que en ese instante es el juez, mirando de arriba para abajo, la dirección de una **Picada(P.)**, observando las preciosas mujeres que desfilan entre la hermosa Valentine.

Un personaje pintoresco es el encargado del teatro. Lo llamo de tal manera porque es un carácter al que si pudiéramos sacar de la trilogía, su ausencia no se percibiría en lo más mínimo. Lo bueno es que sirve de pretexto para ejemplificar lo que es una **Contrapicada(C.)**, pues la cámara una vez más vuelve a ubicarse en el lugar del juez, quien lo mira de abajo arriba, la justa colocación de la cámara en una **Contrapicada**, respondiéndole que no ha visto a Milana, la mujer que está cargando unas pesadas cubetas con agua.

CAPITULO

II

Lacan... a su lado,
Blan Cuzco y Roji hizo

SÍNTOMA, SIGNO, Y SIGNIFICANTE DE AZUL

*Libertad, Igualdad y Fraternidad.
Esa fue la idea de Piesiewickz después de filmar
el Decálogo, ¿porqué no tratar con libertad
igualdad y fraternidad y ver cómo funcionan en
nuestros días? --abordados en el sentido
humano, individual y en el plano personal, no
en una problemática filosófica, social ni
política. El Oeste ha implementado esos tres
conceptos como la base del plano político y
social, pero es totalmente distinto en el plano
personal.*"59, Kieslowski.

Síntoma como Depresión



Ferdinand de Saussure no profundiza lo necesario para analizar el lenguaje, ¿porqué?. La respuesta es sencilla: Saussure analiza la imagen del objeto y su representación en palabras. Por ejemplo, la palabra rosa tiene su imagen en una planta de pétalos rojos, con tallo y hojas verdes incluyendo sus espinas. Su representación es la palabra "rosa". Desde el punto de vista psicoanalítico, más específicamente con la teoría de Lacan, se propone que no sólo se encuentra el objeto con una representación o signo, sino que además está presente el significante que le otorga cada sujeto según su propia historia. Por eso es que para cada uno el mismo objeto tiene distinto valor, pues cada uno ha vivido de manera diferente. Por ningún motivo dejaremos de lado el lenguaje, pero con la diferencia que tendrá la importancia de mostrarnos el *inconsciente*, medio por el cual llegaremos a conocer cada una de las dichas especificaciones. Tal como vaya avanzando explicaré el método de análisis.

En otras palabras, puede haber alguien que recuerde con agrado el hecho de observar, tener o tocar *rosas*, pero para otra puede ser todo un grave problema. Incluso para algunas personas el escuchar la palabra *rosa* les

remitirá al nombre de alguna mujer llamada *Rosa*. Tan sólo al verlas las aborrece, mucho menos se espera que llegué a tocarlas. Ahora lo interesante es encontrar por qué causas para unas personas son agradables y por que para otras no. Dentro de las cintas dicho análisis se efectuará con cada personaje y sus objetos trascendentes. Por tal razón ocuparé la teoría de Lacan para descubrir los síntomas, signos y significantes de cada película, por que para cada quien una cosa simboliza algo distinto.

Para elaborar un trabajo eficiente daré poco a poco un marco referencial de la película *Tres Colores: Azul* e iré a la par desglosando el análisis de los conceptos.

En *Azul*, una Parisina de alta sociedad, Julie, pierde en un accidente automovilístico a su pequeña hija Anna(Nombre de varios personajes que aparecen de una forma u otra en cada capítulo del *Decálogo*. Kieslowski se libera aquí de su personaje) y a su marido Patrice, quien fuera gran compositor y dejara inconclusa su última obra, una sinfonía que se interpretaría en honor de la Unificación Europea por varias orquestas de cada país tocada en unísono. Con la determinación de olvidar el pasado y comenzar una vida nueva sin "*ataduras emocionales*", abandona su gran casa y ordena vender todas sus pertenencias: renta un apartamento en un barrio de no muy buena reputación, donde trata de perderse en si misma dentro del anonimato de la ciudad, bebiendo café.

De manera sorprendente, cuando menos espera el llamado de otros la sorprende: primero Olivier, asistente de su esposo, quien requería su ayuda para completar el último concierto, que por cierto ella destruyera al visitar los archivos y tirar a la basura el borrador; después por Lucille, prostituta que puede ser expulsada del edificio donde vive Julie y tercera vez, por Sandrine, una abogada que resulta ser la amante de su esposo cargando con varios meses de embarazo.

Esa última aparición trae consigo celos incontrolables para Julie. Se convierte en una prisionera de celos absurdos ya que se trata de su marido, muerto e incinerado seis meses atrás. No hay nada que pueda hacer, pero aún así los celos la atormentan, los reproches se convierten en el síntoma que le hará poner los pies en la tierra. Trata de contraponerse de una manera en la que sólo se lastera. Se convierte en una persona buena, a tal grado, que llega a ser una profesional de la bondad, tanto que hasta regala a Sandrine la casa donde vivió con sus seres queridos, para después darse cuenta de que no puede

vivir aislada, por lo que corre a los brazos de Olivier, al fin retomando en su pasado probablemente para poder aprender de él y no cometer los mismos errores.

Ahora, ya con la trama, podemos ir ligando conceptos e historia. Para tal fin debemos especificar que es lo que denomina tal trío categórico, Síntoma, Signo y Significante. Comencemos con ¿qué es un *Síntoma*? es un malestar que describimos con palabras singulares y con metáforas inesperadas. Es ante todo un acto involuntario. El síntoma es manifestación del *inconsciente*. ¿y que es el *inconsciente*? “*es el orden de un saber, que ordena la repetición, que el sujeto porta pero que ignora. (...) Está estructurado como un lenguaje(...) Per el inconsciente no es solamente un saber que conduce al sujeto a decir la palabra justa en el momento justo -sin saber sin embargo lo que dice-, es también el saber que ordena la repetición de esta misma palabra más tarde y en otro lugar.*”⁶⁰

Por esa razón la Psicoanalista Georgina Zarate, profesora de nuestra Facultad la señala al *inconsciente* como “*la memoria del olvido*”. Justo lo que Julie trata de hacer en toda la cinta, huir de su realidad soslayándola conscientemente a un olvido obligado, pero del cual no puede escapar, pues su *inconsciente* hace que ese olvido se convierta en un fracaso, pues cada acción que realiza va dedicada a la muerte de su esposo e hija de forma repetitiva, es decir, una manera de autocastigarse por no haber muerto con ellos.

“*Un síntoma es un acontecimiento doloroso que está siempre acompañado de la interpretación que hace el paciente de las causas de su malestar*”⁶¹, algo muy parecido a lo que Kieslowski creo en sus cintas, siempre buscando de que forma el individuo se relacionaba con distintos temas en los que basó sus obras, a su vez, dirigidas hacia un público, que como en el psicoanálisis “*el analista pasa a ser, progresiva e insensiblemente, el destinatario del síntoma*”⁶², de la misma manera los espectadores somos los destinatarios del lenguaje cinematográfico que Kieslowski transmitió. Inclusive podríamos formular que, como señaló Kieslowski, “*azul es melancolía. Tratamos de convertirla en el estado mental de Julie*”⁶³. Por tanto si estamos en la cabeza de Julie, es como si ella misma estuviera en “algun tipo de diván” contándonos su historia, pero con la diferencia de llevarla a discusión justo cuando está sucediendo.

Kieslowski y Juliette Binoche, quien interpretó a Julie, sublimaron al realizar una historia tan verdaderamente deprimente como la de Julie. Quién

donde se puede percibir que Kieslowski tenía tiempo de trabajar sobre él. Remarco tan deprimente ya que no hace falta ser un experto en psicoanálisis para detectar lo que Julie expresa con sus gestos, con su poca habla y con su tímido andar. Es como si gritara "*¡Estoy deprimida!, ¡tengan compasión de mí... pero no me lo hagan saber!*". No obstante, muy en contra de lo que pensáramos, la depresión se repite a lo largo de la vida sin descanso, por supuesto de diferente medida en cada situación, "*en 1917, Freud publicó uno de sus trabajos mejor escritos: Duelo y Melancolía. En él señala que la depresión es el modo de reaccionar a la pérdida de un objeto ambivalente y su introyección. La parte hostil se manifiesta en el odio y el sadismo que se vuelca contra el yo*"⁶⁴.

Julie al inicio de la cinta no hace otra cosa más que flagelarse hipotéticamente, pues carga con la culpa de no haber muerto con los suyos, acción que se reprocha a cada momento. Incluso la orilla a provocar un suicidio por medio de píldoras, conducta que es el señalamiento de su, deprimente condición. "*Mediante la identificación narcisista, la pérdida del objeto se transforma en detrimento de la propia estructura*"⁶⁵. Pero y todo esto qué significa. Pues nada menos que Julie llegó a un estado deprimente tan grave que encontró que su marido se había llevado con él parte de ella misma, por supuesto sin darse cuenta, es decir a nivel *inconsciente*. Freud señala que lo mismo sucede en las parejas cuando ocurre el fin de la relación, el dolor que sentimos no es porque se haya ido en verdad nuestra pareja, sino porque se llevó parte de nosotros lo que se transforma en una herida narcisista.

La importancia de la ambivalencia fue señalada por Freud, quien "*dio una interpretación que continúa siendo clásica en relación a la Psicopatología de la depresión. Los autoreproches y sentimientos hostiles que el paciente siente contra el objeto amado, se redirigen contra uno mismo, puesto que forman parte de nuestro mundo interno, al habernos identificado con el objeto perdido*"⁶⁶. La identificación se da de manera tal que el yo al identificarse con un objeto quisiera en verdad incorporárselo, tal y como el sujeto efectuó en su *etapa oral*⁶⁷ o *canibállica* del *desarrollo libidinal*⁶⁸.

⁶⁴ Cabe señalar que el yo no es el autor de este escrito, es la parte del *aparato psíquico* donde el sujeto ha aprendido a interactuar con sus *deseos* y los *deseos* de los demás, el cual coordina que sus *deseos* se puedan expresar en el mundo exterior sin producir conflictos. Tallaferto, Alberto. *Curso Básico de Psicoanálisis*, Cap. III, pag. 74-86

⁶⁵ La etapa *Oral* o *Canibállica* se encuentra dentro del *Desarrollo libidinal*. En ella el infante erogeniza su boca gracias al contacto del seno materno que le brinda alimento. El sujeto incluso piensa que sólo el seno es su madre. Es tan grande su placer que muerde el seno con la real intención de tragárselo, de ahí lo *canibállico*. Dicha etapa ocurre cuando las madres sienten que el niño las muerde al estarlo alimentando. Tallaferto, Alberto. *Curso Básico de Psicoanálisis*, Cap. VI, pag. 148-163

Antes de ir de nuevo a la cinta vale la pena saber que es el *SuperYo*: parte del *aparato psíquico*⁶⁷ encargada de establecer lo que es bueno y lo que es malo, es el Deber Ser. la moral de lo prohibido, es ante todo, la culpa que nos acompaña al haber realizado algo indebido para un determinado grupo social. motivo por el cual “*El melancólico es una persona con necesidades narcisistas que después de haber perdido un objeto amado, se rebela agresivamente en contra de él. Es la estructura superevoica es la encargada de provocar el autocastigo por medio de reproches y remordimientos que se dirigen hacia el yo*”⁶⁷. Recordemos el *Close Up* a la mano derecha de Julie recorriendo la pared que separa del exterior la casa en la que habitó con su pequeña, pero gran familia, justo después de haber pasado la noche al lado de su amante Olivier y dejándolo sobre la única pertenencia aún sin vender: su colchón, circunstancia que la hizo sentir aún más culpable y digna de un autocastigo.

Julie no únicamente sufre el duelo, sufre también melancolía, “*el duelo es por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía*”⁶⁸. No obstante, a Julie le han sucedido ambas situaciones, pues tiene el doble duelo de su familia, pero además los celos por un marido muerto que la han sacado de su encierro, como ya dijimos, no puede gritarle, reclamarle o tomar una medida en contra de él, por lo tanto lo más fácil es castigarse.

Para Julie el tiempo se detuvo. Su negación al pasado es tal que su actuar es estático. El acatamiento a la realidad prevalece, aunque la orden que imparte no se realiza de inmediato. pues “*se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura y entre tanto la existencia del objeto perdido continua en lo psíquico*”⁶⁹. Las típicas tomas de disolvencia a azules para pasar de un momento a otro son las pruebas más sencillas, pero existen otras magistrales como cuando una reportera llega a entrevistarla al hospital, saludando con un “*Hola*” al que Julie responde después de varios

⁶⁷ El individuo al ir creciendo tiene una determinada carga de erogenización en distintas partes de su cuerpo. Diferencias que serán más crónicas que otras. En la zona se deposita en las etapas de evolución de lo libido, las curvas: *oral, Anal, fálico-genital*. Tallaferro, Alberto *Curso Básico de Psicoanálisis*, Cap. VI, pag. 116-171.

⁶⁸ El Yo y SuperYo son dos instancias psíquicas que forman el aparato psíquico. El Yo “*es el sujeto al que se refiere a este mundo, con un fin de desear, el sujeto tiene en su concepción de lo bueno y lo malo. Es un ser con pulsiones y deseos. Gracias al impacto de pulsiones, se crea el Yo. Se organiza y surge el Yo que es un ser con funciones, pulsiones internas para tratar de vivir en armonía en el mundo sin el objeto. Mas también surge el Yo que es un ser que las culpas tienen cabida pues se trata del imposible del deber ser de la moral. Para el individuo de este mundo, el Yo*” Tallaferro, Alberto *Curso Básico de Psicoanálisis*, Cap. VI, pag. 122-85.

segundos con otro "Hola", pero este insípido e interrumpido una vez más por el impetuoso recuerdo de la melodía del concierto interminado de su marido.

Recordar al chico que vio el accidente. Antoine. Personaje crucial, pues nos hace saber que Julie antes solía reír, estar de buen humor. A pesar del grato momento memorable, la ambivalencia se presenta al recordar a su esposo cuando Antoine le pregunta si desea saber algo más debido a que fue testigo del accidente. Julie lentamente, se podría decir que casi tomándose su tiempo, aún sin haber ido nunca a la cripta de su esposo, llega hasta ella en un instante y regresa de nuevo por medio de la música que pareciera cazarla, no siendo hasta después capaz de soltar un "No" seco hacia el muchacho que la hizo recordar lo olvidado.

*"La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa al castigo"*⁷⁰. Mejor plasmado no podía quedar: Julie es confundida por su madre con una de sus hermanas en el asilo de ancianos. La madre le pregunta a qué se dedica. Julie responde que a nada, a lo que la madre remite rápidamente con si tiene el suficiente dinero para vivir. Julie señala que sí. La madre toma de nuevo la palabra y le dice que no se puede hacer todo a un lado, siempre hay que tener algo de que mantenerse. Esa misma frase la podíamos usar no sólo en el terreno económico, sino en la psique. Recordar los momentos en que ella busca un departamento, el agente le señala que por medio de su profesión será más fácil encontrarle uno, pero Julie responde que no se dedica absolutamente a nada.

El autocastigo y denigración son los que hacen a la película tan peculiarmente magnífica y podríamos asegurar que es lo que hace que nos enganchemos con ella. Instantes como en los que Julie comienza a sentir algo de buen humor, como cuando la puerta de su departamento se cierra quedando ella afuera, pero trágicamente cae sobre ella el recuerdo del pasado por medio de notas musicales y brillantes tonos azules. Ni qué decir cuando se encuentra nadando, llega a la orilla de la piscina pero prefiere perderse en el agua como un nuevo intento de suicidio. Quien no haya pasado por una situación parecida que arroje la primera piedra.

Signo como Azul

*"Un signo es lo que representa algo para alguien"*⁷¹.
Jacques Lucan.

*"Tomar el sufrimiento del síntoma(Depresión) bajo el ángulo de la causa implica hacer del mismo un signo(azul); mientras que sorprenderme por padecer este mismo malestar en un instante propicio, como si estuviera impuesto por un saber que ignoro, implica reconocerlo como significante(Libertad)"*⁷², por tanto en el apartado actual hablaré de las connotaciones del color azul abordándolo como el signo de esta particular depresión.

Por qué colocarlo como signo, porque en la bandera francesa aparece como el color que representa la libertad, siendo el primero de los tres -azul, blanco y rojo- de derecha a izquierda, fuente del pretexto para que Kieslowski nombrara de tal manera a la primera cinta de su trilogía.

Aunque es curioso, los estadounidenses para referirse a la tristeza, en vez de utilizar la palabra "*sad*", que en nuestro idioma se traduciría como tristeza, utilizan la palabra "*blue*" que significa literalmente azul. El azul de la bandera francesa es azul marino, un azul que recuerda el mar, y que es el mar sino la expresión estereotipada de la melancolía, de la poesía oscura, del siempre sufrido y doloroso romanticismo, al que Krzysztof Kieslowski no escapó siquiera en su cartel acuático.

Químicamente el color Azul es un "*color fundamental, quinto del espectro solar, asociado a una longitud de onda comprendida entre 450 y 500 mμ y una frecuencia de 618 billones de ciclos*"⁷³.

En nuestro país, a manera coloquial, un oficial de la fuerza policiaca puede ser llamado "*un azul*".

Significante como Libertad.

El significante que padece Julie no es más que su búsqueda de libertad del pasado que tanto la atormenta consciente e *inconsciente*. De modo consciente de que su marido e hija están muertos, pero inconscientemente no sabe que tal suceso la remonta de nuevo a la *castración*⁹, es decir, regreso en su *inconsciente* a la época en que los conceptos del bien y el mal, lo prohibido y lo que no lo está, causan un trauma en el infante que lo encamina hacia una buena formación neurótica. Sólo hay que recordar que dicho *corte simbólico*⁸ es demasiado doloroso, tanto que Julie al afrontar una situación similar casi llega a un momento de privación en si misma

*“La cara significante nos dice: este sufrimiento que se me impone, fuera de mi voluntad, es Un acontecimiento entre otros acontecimientos que están rigurosamente ligados a él, un acontecimiento que, en contra posición con el signo, carece de sentido”*⁷⁴. En otras palabras, el sufrimiento de Julie le es impuesto fuera de su voluntad... en cierta forma es correcto, pues ella no pidió que muriera su familia, pero es su *deseo inconsciente* el quedar lastimada a la vez. Dicho duelo la hace recordar, de forma *inconsciente* el no poder tener relaciones sexuales con su madre de una peculiaridad muy intensa, pues fue su *primer objeto de deseo*⁸, quien la hizo un *ser deseante*⁹, por lo que ansía perder todo contacto con lo que le rememore lo sufrido con la pérdida de sus seres queridos. Sin embargo, si tomáramos la libertad fuera del contexto de la cinta *Azul*, Libertad y Depresión perderían sentido. Darían otros casos, pero no el *Azul* de Krzysztof Kieslowski

Azul es libertad . Por supuesto es igualdad también. Y puede fácilmente ser fraternidad. Pero la cinta *Azul* es acerca de libertad, de las imperfecciones de la libertad humana. ¿Realmente qué tan libres somos?.

⁸ El Complejo de Castración tiene lugar cuando la figura paterna prohíbe al infante tener relaciones sexuales con su madre y en el caso de las mujeres, con la madre y con el mismo. Por lo que se dice que el SuperYo es el heredero de la Castración, pues posibilita el *corte simbólico*, gracias al cual el sujeto consigue su estructura oscura. Nasio, Juan. David 7 *Conceptos Clave de Psicoanálisis*, Cap 1 pag. 15-28

⁷⁴ Entendáse como los regatos y castigos de las figuras paternas. Freud, Sigmund. *Fragmento de análisis de un caso de Histeria*, pag. 113-114.

⁹ El primer objeto del deseo es la madre, pues es lo primer sujeto que nos desea y que hace que deseemos. Cualquier otro objeto de amor que nos interese, lleva la cara libidinal que depositamos en nuestra madre. Freud, Sigmund. *Obras Completas*, Tomo VII, pag. 123.

⁹ Este ser deseante con toda es un ser deseante. Freud indica que cualquier individuo es un ser deseante por haber deseado a su primer objeto de amor, del *deseo*, que es la madre, figura simbólica que siempre se busca en cualquier momento, pues desea lo que nos quiere, como ella nos *desea*. Freud, Sigmund. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*, pag. 1.

Por toda su tragedia y drama , es difícil imaginar una situación más extravagante que la de Julie. En el principio es completamente libre por que su esposo e hija murieron, pierde familia y toda obligación. Se encuentra más que perfectamente provista del dinero suficiente como para no preocuparse por nada. No tiene nada que hacer nunca más, y está es la pregunta de Kieslowski, "*¿una persona en tal situación es realmente libre?*"⁷⁵.

Julie piensa que en verdad es libre. Sus responsabilidades han dejado de existir. Por haber sobrevivido al accidente su culpa es tanta, que en un intento fallido de suicidio, por medio de pastillas, se siente incapaz de tener la fuerza necesaria para seguir a su familia al otro mundo. Trata de liberarse de todo lo relacionado con el pasado. No hay ninguna toma visitando el cementerio o viendo fotografías viejas, ya que como Kieslowski aseguró "*Para ella no existe el pasado. Julie decide abandonarlo. Si el pasado se aparece lo hace por medio de música*"⁷⁶.

Nadie se puede librar de todo lo que existe. No es posible por que en cualquier momento algo como un simple temor aparece, o un sentimiento de soledad. Por ejemplo, como lo vive Julie en determinado momento, el sentimiento de ser traicionada. Ese sentimiento, o mejor dicho síntoma, es trascendental en la historia de Julie porque la cambia demasiado, tanto que la lleva hasta darse cuenta de que no puede vivir de la manera que deseaba, alejada de su historia.

Tal es el cuestionamiento de la libertad personal. ¿Que tan libres somos de los sentimientos?, ¿es eso libertad?, ¿es el culto a la televisión una prisión o una libertad?. Literalmente es una libertad porque, si uno es dueño de una conexión a un satélite, se pueden observar canales de todo el mundo. Pero el problema será que inmediatamente hay que comprar todos los adaptadores para la televisión. Si se descompone hay que llevarla a reparar o llamar a un ingeniero. Cualquiera sufre alguna clase de influencia por lo dicho en la televisión. En otras palabras, mientras se da la libertad de ver varias cosas, se está cayendo en una trampa planeada.

O en la compra de un auto. Se puede decir que uno es libre. Uno puede irse cuando uno quiera. No hay necesidad de reservar boletos. No hay que comprar nada. No hay que hablarle a nadie, simplemente se llena el tanque con gasolina y uno se va. Pero en práctica, los problemas llegan. Alguien roba el auto o rompe el parabrisas y se lleva el estéreo, instalas un estéreo que se pueda remover del auto. Por supuesto no cambia nada por que se sigue

pensando que lo van a robar de cualquier forma. Así que uno se asegura, pero cualquiera puede llegar a poncharle una llanta. Después uno contrata el servicio de satélite para que en caso de robo sepa donde encontrarlo. Pero aparte de que llegaron a robarlo, lo estrellaron, y es una lastima por que el auto era nuevo. Para no hacerla larga, uno es teóricamente libre, pero en práctica se hace uno prisionero de su auto.

Tal es la libertad en cuestiones materiales, aunque lo mismo ocurre con las emociones. Amar es una emoción maravillosa, pero en el amor inmediatamente uno se vuelve dependiente de la otra persona. Se hace lo que ella quiere aunque a uno no le agrada, por que uno la quiere hacer feliz. Por tanto, *“mientras existen maravillosos sentimientos de tener a una persona amada, uno pierde muchas cosas que antes eran esenciales. Esa es la libertad, a un nivel personal dentro de las tres cintas”*⁷⁷ según Kieslowski.

En *Azul* la prisión es creada por emociones y recuerdos. Probablemente Julie desca dejar de amar a su esposo por que sería más fácil vivir así. Por eso no piensa en sí misma. Por eso es que ella ha olvidado. Por eso es que no visita el cementerio ni ve fotografías de antaño. Desea olvidar completamente todo. Pero... ¿realmente es probable olvidar? . Existe un momento en el que comienza a sentirse bien, empieza a actuar con normalidad, sonríe, toma caminatas, así que es posible olvidar, o a lo mucho **tratar de olvidar**. Pero inesperadamente aparecen celos que no puede controlar. Se convierte en una prisionera de celos absurdos ya que se trata de su marido, muerto e incinerado seis meses atrás. No hay nada que pueda hacer contra él. No puede definir su relación con él. No le puede decir *“te amo”* o *“te odio”*. No hay nada que pueda hacer, pero aún así los celos la atormentan como si su esposo estuviera aún vivo. Trata de vencer tal sentimiento de una manera absurda. Se convierte en una persona buena, a tal grado, que llaga a ser muy buena. Pero no se libra. Se coloca en un tranquilo espacio que es una trampa: amor, piedad y fraternidad, en la que cualquiera podría aprovecharse de ella.

SÍNTOMA, SIGNO Y SIGNIFICANTE DE BLANCO

Síntoma como Venganza

Blanco comienza en París, donde Karol Karol, estilista profesional originario de Polonia, enfrenta una demanda de su fría, rubia y francesa esposa Dominique por el motivo a estar imposibilitado para “consumar el matrimonio”, Forma en la cual ella nombra la situación de no erecciones justo en el inicio de su unión.

Karol tiene de entrada las de perder pues ignora el idioma francés. Es humillado, embarrado como gusano en el suelo. Quiere salir de tal situación, literal y metafóricamente. No tiene éxito al dormir con su esposa. Nadie sabe por qué es impotente de un momento a otro. Una vez podía, ahora de repente no puede lograr una erección. Karol dice que el motivo es su trabajo, vino blanco al almorzar, lo que sea, pero no lo sabe con precisión. Y como no puede hacer que su pene se pare, es humillado como hombre y como ser humano. Todo lo que ha tenido le es arrebatado y en el amor es rechazado.

Tras perder a su esposa, estética y respeto por sí mismo, Karol decide tocar la polca “*El último Domingo, Mañana Partiremos*”, por medio de un peine metálico y un pañuelo, en un túnel de transeúntes del metro parisino, con el fin de obtener dinero, hasta que es rescatado por su paisano, Mikolaj(Januz Gajos), jugador profesional de bridge, quien de cierta forma acepta contrabandear al llevarlo de regreso a Varsovia en su baúl.

Poco después Karol encamina los ojos de Mikolaj hacia la ventana en que permuta su gran amor, pero “*Dominique lo coloca en una competencia sexual con el amante que nunca se logra ver, lo que causa que Karol finalmente renuncie a sus aspiraciones y se ubique en un proceso de reinventarse así mismo*”-s. Consecuentemente, quiere demostrar que no es sólo el hombre que cayó en desgracia, que no está en el nivel de todos, está por encima de los demás, más alto... y que es mejor.

Psicoanalíticamente, Dominique ejecuta una venganza que toda mujer, al atravesar por su *Complejo de Edipo*¹, ha deseado cumplir. Por supuesto, sucede de manera *inconsciente*: recriminarle a la madre, de alguna manera, que la haya hecho incompleta, es decir, sin pene, que representa el poder en este mundo regido por costumbres masculinas, lo que Freud denominaría *Concepto de Falo*. La niña *sublima*² su *falta*³ de pene en regalos hacia la madre, reconociendo su odio a la madre cuando ubica como objeto de *deseo* al padre que sí tiene pene (un pene que no la puede herir).

Retomando a Dominique al inicio de la cinta, su *sadismo edípico* se posesiona contra Karol -el mismo sadismo con el que hubiera deseado castigar a su madre- por ser un hombre al que no le funciona su pene, símbolo del *falo*⁴, por el que ha vivido toda su vida como la mayoría de las mujeres de nuestro tiempo, sumisa al papel que los hombres le han otorgado. Por tanto, al encontrarse con que Karol no pudo ejercer su título de barón, lo avergüenza como diciendo, "*tu ahora no tienes pene (que de cierta forma es cierto), por tanto debes pagar el precio de lo que se siente no tenerlo*". He aquí el motivo por el cual lo ha sacado de su vida, aunque lo siga amando, como muy bien podemos percibir cuando el juez la cuestiona sobre si ama o no a su marido, mientras Dominique se encuentra distraída pensando en un Flash Back del día de su boda con Karol, ya que al caer en cuenta que la están cuestionando tiene que pedir disculpas para que puedan repetir la pregunta.

¹ La primera relación que tiene el sujeto con el mundo es con la madre, primer objeto de amor y de *deseo*. Al crear una necesidad por ella, provoca que su hijo(a) se convierta en un *ser deseante*. El padre como el ejecutor del corte -castración- es quien señala a su hijo que no podrá tener relaciones sexuales con su madre pues él es quien las tiene. Aunque el padre brinda el *corte*, la madre también lo puede ejecutar al impedirle a su hijo de manera *inconsciente* el acto incestuoso por medio del discurso, creando así el buen camino para la *Neurosis*. Esa *castración* equilibra la relación con el hijo(a). En el caso de la niña, esta rechaza a la madre por haberla hecho incompleta igual que ella, sin un pene que representa el poder, el *falo*, motivo por lo cual el padre es visto como refugio después descubrir que su madre no es portadora de pene. El acercamiento al padre ocurre no por que el tenga el pene del que la madre carece. Ese acontecimiento se efectúa por que la niña desea que el padre le haga un pene, un bebe, es decir, un *falo*. Sin embargo, para que se oriente hacia una buena *neurosis*, debe mandarle mensajes *inconscientes* en los cuales dirá "*conmigo tampoco puedes tener relaciones sexuales. Debes buscar algún otro con el que sí puedas tener un hijo*". Tal es el Complejo de Edipo. Masotta, Oscar. *Lecturas de Psicoanálisis*, Cap. II, págs. 27-32.

² El sublimar es tramitar las pulsiones. Es también un *Mecanismo de defensa*. Es decir, que si no pudimos obtener algún *deseo*, podemos por medio de alguna actividad en la que nuestra libido esté depositada efectuar alguna creación artística que casi siempre estará aceptada por la sociedad. Tal acontecimiento tiene su razón de ser debido a que el *deseo* insatisfecho que se sublima es un *deseo* sexual. Nasio, David. *Conceptos Cruciales de Psicoanálisis*, Cap. IV pag. 103-120.

³ La Falta es la ausencia del otro, la pérdida del coito con la madre, que origina la primera *angustia*. La falta es el no poder ser la pareja de nuestra madre. Pero más concisamente es el momento primario en que deseamos por primera ocasión a nuestra madre y la castración tuvo efecto negándonos el acceso sexual a ella. Tal momento significativo es la falta, instante que jamás ha de regresar, a que jamás se le obturara. Pues si la falta se llenara es como si dijéramos que ya no existe y eso tendría el equivalente a una relación psicótica. Masotta, Oscar. *Lecturas de Psicoanálisis*, Cap. 2, pag. 27-32.

⁴ El falo es el pene. Es su representación simbólica. Cuando hablamos de falo nos referiremos a la simbolización dentro de nuestra cultura la cual le otorga un lugar de poder. Hablar de falo es hablar de poder en cualquier terreno. Nasio, Juan David. *Conceptos Cruciales de Psicoanálisis*, Cap. 2, pag. 15-5.

La venganza de Karol se desarrolla en Varsovia, ciudad en la que las chimeneas humean fracaso, traición y desilusión. Kieslowski lo plasma genial en al mostrar la elegante estética de Karol en una calle populosa de París y la sucia peluquería-casa de Jurek, hermano de Karol. En cambio al regresar Karol vemos una toma abierta en una calle desierta, tras haber sobrevivido un viaje aéreo en su baúl y ser golpeado por ladrones de equipaje. Arrastrándose hasta una ventana de la casa saluda a su hermano con el comentario irónico por haber colocado el anuncio neón, al que Jurek contesta “*¡Ahora somos parte del este!*”.

Ya más tranquilo, de nuevo en su modesto hogar, Karol jura nunca volver a permitir ser humillado, al mismo tiempo que comienza a incrementar una fortuna por medio del nuevo mercado capitalista de Varsovia donde no existen escrúpulos. “*En la obsesión, la desmentida de la pulsión produce, no la ausencia, sino más bien la petrificación.(...) El caso más general es que la petrificación conozca batimientos en dos tiempos, y que se sustente en los tormentos de una culpa que degenera, que en el segundo tiempo, dice: “nunca más”*”⁷⁹.

En dicha situación, hace todo lo posible a su alcance para probarse así mismo, para ponerse a mano con la mujer que lo humilló, que lo ha despreciado, para demostrarle que es mejor de lo que ella piensa, y realmente lo cumple. Para tentar a Dominique sobre ir a Polonia, finge su propia muerte heredándole una gran suma de dinero, pero después de su funeral por otras causas muy bien planeadas, es encarcelada en su cuarto de hotel y llevada a una especie de manicomio. Tal locación es la imagen de Dominique que Karol a cargado en su mente por demasiado tiempo, “*Kieslowski provee al espectador de Flash-Forwards de Dominique entrando a una desconocida habitación de hotel, donde después nos daremos cuenta que es la habitación en la que Dominique va a descansar cuando Karol triunfa por lograr hacerla volver a Varsovia*”⁸⁰. Sublime escena que Karol planeó de forma tan detallada, regresando de los brazos de la muerte. Una resurrección que incluye sus poderes sexuales hasta llevar a Dominique al orgasmo, hasta llevarla a perderse en el éxtasis, hasta llevarla a no pensar en otra cosa, hasta llevarla a ver en blanco.

No sabemos con certeza, pero Kieslowski nos da el dato de que la policía la cree desvanecer, pues confirma por su propia voz que Karol está vivo. Justo en ese momento Karol llega a ser más igual, excepto que, mientras se convierte en más igual que en la misma trampa en la que acomodó a

Dominique, ya que la tortilla se le voltea al sorprenderse de que aún está enamorado de ella. Su plan era estar con ella. Sin embargo, la venganza arribó de nuevo con el amor, aunque de forma distinta, pues ahora es para ambos. Al verse a través de las barras de una prisión o manicomio, Dominique le señala a Karol por medio de mímica que desea casarse con el hombre que le ha dedicado su vida completa y perversamente.

Signo como *Blanco*

Segundo color de la bandera francesa de izquierda a derecha que representa la Igualdad. Espacio que mantiene el equilibrio entre el *Azul* de la Libertad y el *Rojo* de la Fraternidad. Es como si mencionara que para tener Libertad y Fraternidad en una relación se deben tener las mismas garantías para ambas partes.

Es el color de la nieve que da recibimiento a Karol al llegar a Polonia entre “gaviotas traga todo”. “*Es el color de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro. (...) En la especie humana, dice del color de la raza europea o caucásica, en oposición a otras razas*”⁸¹.

Es “*la frialdad de Dominique transferida perfectamente al busto de porcelana que Karol roba de París como un motivante souvenir*”⁸² de una relación con rasgos fetichistas perversos. Es decir, se lleva el busto, totalmente blanco a Polonia, para estar *gozando*⁸³ de su situación con Dominique y planear su sublime venganza.

“*El orgasmo de Dominique es acompañado de un Fade a blancos*”⁸³, que por cierto, a manera popular, se dice que un orgasmo es como tener la “*muerte chiquita*”. Muy al respecto, en los albures “blanco” se utiliza para hacer referencia al semen. Finalmente, blanco es el color del matrimonio, que a cada momento produce el *goce* a Karol, es decir saborear el momento de sufrir su pasado por medio de Falsh Backs del día de su compromiso, algo como lo que Julie hacía en *Azul* por medio de la música.

La blanqueza de *Blanco* es pureza, pilares de sal, inocencia, hojas sin escribir, las flojas nubes del verano, nieve, títulos del metro, hojas y estatuas sugerentes de un vacío que es un nuevo comienzo, un espacio que debería ser llenado... *la falta*.

⁸¹ El goce es una palabra para decir la experiencia de sentir una tensión incontrolable (mezcla de euforia y de extructura). El goce es el estado energético que vivimos en circunstancias límite - en situaciones de papura, en el momento en que se está por flaquear un tpe, por asumir un desafío, por afrontar una crisis excepcional, a veces dolorosa. Ver a Juan David C. *Una Lección sobre la Teoría de Jacques Lacan*, CMO (2009) 19.

Significante como Igualdad

El tema de blanco es igualdad —como reflejo de la actitud de Karol en la determinación por llegar a ser más igual que nadie. Es decir, busca la venganza con el fin de llegar a ser igual que su cruel pareja. Desea humillarla, quizás no al grado tan simbólico, e imposible para ella, de no tener creaciones, pero sí de abandonarla en lo que sería en medio de la nada para Dominique. En otras palabras, sin idioma al cual recurrir, ni alguien que quiera en verdad ayudarla, pues ha planeado que hasta los representantes de la embajada francesa, únicos con el poder de rescatarla, la tachen también de loca, como probablemente él fuera tachado al proponerle a mikołaj abandonar París en su baul, arribando entre ladrones que se sorprenden al verlo vivo en el equipaje.

La igualdad está colocada en casi todas las relaciones de la cinta. Un buen ejemplo es el instante en que Mikołaj se topa con Karol en un metro parisino. Ambos son de Polonia; ambos comparten una pena, Mikołaj la de no querer seguir con vida y Karol la del trastorno de su humillación: los dos son excelentes en sus profesiones, uno peluquero y el otro jugador de cartas. Incluso, cuando Karol en vez de asesinar a Mikołaj le dispara con salva, lo que ocasiona es que Mikołaj vuelva a la vida, como regresando a ser uno más de todos los neuróticos que habitamos este planeta.

El viejo que no puede dejar su botella en la basura, hace que en su frustración Karol haga la mueca de una sonrisa maliciosa, al darse cuenta que el anciano está en una situación peor que la suya hasta el fin de su existencia. Karol no se da cuenta que en ese momento es igual a ese viejo hombre, pues el aún tiene su juventud para poder hacer otras cosas, como lo hizo en su venganza, pero al fin de cuentas está maltratado moralmente, lo que hace que ni siquiera tenga ánimos de hacer algo tan insignificante.

*“Blanco es acerca de igualdad entendida como una contradicción. Nosotros entendemos el concepto de “igualdad” como que todos queremos ser iguales. Pero pienso que no es la verdad absoluta. No creo que todos quieran ser iguales”*⁸⁴. La verdad es que si todos fuéramos iguales sería de flojera. No habría ninguna causa que nos hiciera asombrarnos al acontecer cualquier suceso. No existiría ningún síntoma para engancharnos con la

persona amada. Porque como dijera Kieslowski, *“la genuina libertad nos situaría en algo como en un campo de concentración”* es.

Para explicarlo más claramente, es como lo que ocurre actualmente con la globalización. Nos hace sentir que gracias a medios de comunicación eficientes y veloces, como lo es Internet y sus distintas modalidades, dentro de poco el mundo podría convertirse en una sola cultura, aunque la realidad es otra, pues a la fecha son contadas, en nuestro país, las personas que tienen acceso a tales grados de culturización, debido a sus grandes costos. Aunque si volteamos un poco alrededor, de la nada, y en tan sólo un par de años, las comercializadoras internacionales han arribado a nuestro país de manera tan acaparadora que no queda duda de que aquí y en China una Big Mac es una Big Mac. El falaz sueño del primer mundo, al que Kieslowski no dejó de lado al presentar el caos que ocurre en Polonia, al igual que en muchos lugares, con el arribo del capitalismo.

SÍNTOMA, SIGNO Y SIGNIFICANTE DE ROJO

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Síntoma como Causalidades

"*Rojo es el trabajo más disfrutable y accesible de Kieslowski*"³⁶, dice Scott Deskin, editor de la revista americana **The Tech**. Tal parece que para los estadounidenses, *Rojo* resulto ser grata gracias a su historia de *causalidades*, fantasías que llevan a su final feliz, aunque poco similares a los de su tierra californiana. ¿Y que es una *causalidad*? Parafraseando a Freud en su obra *Determinismo, Creencia en el Azar y Superstición: Puntos de Vista* -título muy de acuerdo con el análisis en este apartado-, las casualidades no existen, solo las *causalidades*. Nada ocurre sin ninguna causa, sin ningún motivo, todo tiene una razón de ser. .

Rojo se ubica en Ginebra, Suiza, un país geográficamente aislado del resto de Europa. A tal grado que para Krzysztof Kieslowski filmar en tal locación fue todo un reto, pues señaló Ginebra como "*excepcionalmente antifotogénica. No existe nada que pueda ser fotografiado. No hay nada que el ojo capture. La arquitectura no es uniforme. Toda Ginebra ha sido rota en pedazos. Casas han sido arrasadas, dando lugar a modernas construcciones de los años 60's a 80's. Eso me irrita inmensamente. Ginebra está esparcida y carece de carácter. Por supuesto, en una toma abierta mostrando el canal, se sabe que es Ginebra, pero aparte de eso no hay nada característico...*) si se está en una ciudad lo que se pretende es convivir con que lo caracterize"³⁷.

Y que es *Rojo* sino una trama de historias excluidas. Dentro de ese sitio desolado, Valentine, modelo profesional, está impaciente por su prometido, pues se encuentra en un extenso, o más bien, eterno viaje.

Manejando en la noche a través de la ciudad, accidentalmente atropella una perra Pastor Alemán, llamada Rita. Dicho mal paso va a ser la razón de existir de *Rojo*, por lo cual no hay que olvidarlo. Antes de llevarla al veterinario va con el dueño de la perra, quien es un juez retirado que vive en

una casa de los suburbios una soledad a manera de misántropo. Inicialmente, la trata con indiferencia argumentando que se quede con el perro, que es de ella.

Noqueada e intrigada ante tal actitud, Valentine regresa al aliviarse Rita por completo, ya que esta se escapo caminando en un parque y paro en su antiguo hogar. Sólo que ahora Valentine se aterra al descubrir que la afición del juez es escuchar las conversaciones telefónicas de sus vecinos a través de su estéreo, su única conexión con el mundo. Conoce todo pero no hace nada. En el barrio, un padre de familia tiene una plática con su amante barón en el segundo piso de la casa. Valentine corre a su puerta para advertirle que el juez está escuchando, pero se topa a su tierna y complaciente esposa a la que no le puede pronunciar palabra alguna, después de observar que su pequeña hija esta escuchando, sin reacción aparente, en otro teléfono del primer piso. Valentine regresa a la casa del juez apaleada por la situación. Además de su imposibilidad ante no poder denunciarlo. El *voyyerismo* del juez la seduce, así como la situación de un hombre que aparentemente vive sin amor, necesitado de la verdad, algo que permaneció inaccesible aún cuando era juez.

Mientras tanto, otra historia ocurre de manera paralela: Auguste, joven recién graduado en leyes, continuamente cruza el camino de Valentine, ambos sin enterarse, *"no es coincidencia que Auguste viva enfrente de Valentine: Kieslowski establece una conexión entre ellos desde el comienzo del film"*⁸⁸. Auguste está fervientemente enamorado de su novia Karin. Nunca hubiera pasado por su mente que ella, operadora de servicio personalizado de reportes climáticos desde su apartamento, con dos años más que él, llegara a ser infiel. Por un momento hasta el juez se siente culpable, pues gracias a él Karin y un marinero se encuentran en el juicio contra él por las llamadas que ha escuchado.

Rojo es una fantasía de encuentros y conexiones inesperadas. *"Rojo es realmente acerca de si la gente no ha nacido, por opción, algunas veces en el momento erróneo"*⁸⁹ señaló Kieslowski. Auguste no tiene ningún presentimiento de que el juez exista. Por supuesto, el juez sabe que Auguste existe. Pero nunca esta seguro si Auguste realmente existe como una variación de la vida del juez 40 años más tarde. Es nuestro *deseo* que así sea, es como si de alguna forma quisiéramos que Auguste corrija lo incorregible: la cruda vida que ha llevado el juez.

En los momentos de estudio para su examen profesional, existe un episodio que refleja de manera precisa un decisivo momento en el pasado del juez cuarenta años atrás: los libros que lleva Auguste bajo el brazo caen, comienza a leer de uno tal y como había llegado al suelo, siendo exactamnete eso que leyó pregunta clave en su examen. Es decir, otra *causalidad*. Sin embargo, hay otra *causalidad* que nos afirma el reflejo de Auguste en la desafortunada vida del juez en su juventud: el encontrar a Karin con un hombre en medio de sus piernas blancas.

El juez es invitado por Valentine a un celestial desfile de moda, adornado de nuevo con la magnífica música de Preisner. Al haber terminado la pasarela, el juez charla con ella en el teatro vacío, como metaforizando la *falta* en su vida. Aquí relata la misma historia del examen que le ha ocurrido a Auguste, bajo el mismo detalle mágico del libro. Le paso a él y ha vuelto a suceder: Auguste es el juez en un hombre joven con la oportunidad de vivir su vida una vez más. “*Si Valentine, con su frescura y mente abierta ha llegado muy tarde para el juez, ha llegado justo a tiempo para rescatar a Auguste*”⁵⁶.

Al final, Valentine toma el ferry a Inglaterra, esperado confrontar a su evasivo amante; Auguste viaja en el mismo bote, -una circunstancia que el juez arreglado- el cual encuentra una sorpresiva y violenta tormenta llevándolos hasta el naufragio. Viendo televisión, el juez ve los rostros de los únicos siete individuos sobrevivientes al desastre: Julie y Olivier, un desconocido en la historia de la trilogía; Dominique y Karol, y por último Valentine y Auguste.

El tema de *Rojo* es el “*hubiera*”: Qué hubiera sucedido si el juez hubiera nacido 40 años después. Todo lo que le sucede a Auguste le aconteció al juez, aunque de alguna forma distinta, o ¿Está Auguste repitiendo exactamente la vida del juez?, ¿es posible repetir la vida de alguien después de algún tiempo?, esto suena como a una especie de reencarnación. Pero la pregunta esencial que Kieslowski plantea en la cinta es la siguiente: ¿es posible reparar el error que fue cometido?, ¿un sujeto trajo a otro a la vida en el momento equivocado?. El *deseo* de Kieslowski porque las cosas fueran de esa manera lo expresa tanto en *Rojo* como en sus palabras “*Tal es la teoría de las dos mitades de una manzana. Si se corta una manzana a la mitad y cortas otra idénticamente, la mitad de la primera manzana nunca concordará exactamente con la otra mitad. Se tienen que poner juntas las dos mitades de la misma manzana para hacer la manzana entera. La manzana está*

comprometida a concordar con su par y lo mismo es con la gente. La pregunta es: ¿alguien ha cometido un error en algún lugar? Y si se ha cometido ¿existe alguien en la posición de repararlo?"⁵¹.

Todos deseáramos ser Valentine o Auguste, pero nunca el juez. No hay medias manzanas que coincidan. La relación de Auguste y Valentine es provocada por el juez, como otorgándosele un lugar omnipotente. Quizás, ese a quien Kieslowski quisiera culpar porque las cosas no siempre resultan como deseamos. El juez saca provecho de lo que hizo que ambos se engancharan, como agradeciendo a Valentine por haberle inyectado un poco más de vida, por ser una razón para "no dejar de respirar".

La Profesora Georgina Zarate, mi psicoanalista, pone a duda la suposición de las mitades de una manzana por medio del discurso de Freud, al asegurar que nunca habrá un complemento de uno pues si en todo caso existiera, sería haber logrado romper la prohibición del incesto con el *Edipo*. Eso sería llenar la *Falta*, y sólo un *psicótico* en verdad lo cree. Digo lo cree, pues se traga el discurso pronunciado por la madre -pre psicótica-, de que es en verdad su todo, y aún así es imposible.

Signo como Rojo

Tercer color de la bandera francesa, el cual hace referencia a la fraternidad, de la cual puede ser muy explicable que los comunistas hayan elegido para representar sus ideales. En otras palabras, es el rojo del comunismo, la invitación a formar parte de una comunidad en la que se compartan las pertenencias, como suele ocurrir entre los amigos.

"Color encarnado muy vivo, parecido al de la sangre; es el color del espectro solar"⁵². Es además el color del calor, de la pasión, de la relación sublime impidiendo contacto sexual; el color sangre en los labios de Lestat en las *Crónicas Vampíricas* de Ann Rice, así como el color de los corazones del trillado día de San Valentine, probablemente otra *causalidad* al nombre del personaje de Irene Jacob; el peligro, el demonio simbolizado en la mirada rojiza de Miky y Mallory Nox en *Asesinos por Naturaleza*, película de Oliver Stone... aunque también significa optimismo, frustración y Fraternidad.

Sin embargo, en las palabras de Kieslowski, rojo en *Rojo* da a entender varias cosas, no sólo una, “ropas rojas o una correa roja para perro, por ejemplo. Un fondo rojo para algo. El color no es decorativo, juega un papel dramático. Por ejemplo, cuando Valentine duerme con la chamarra de su prometido, el rojo significa recuerdos, la necesidad de alguien”⁹³.

Significante como Fraternidad

Se dice que cuando se encuentra un amigo es igual que si hallara un gran tesoro, por lo tanto, hay que saber valorarlo y conservarlo... lastima que sólo ocurra en películas y frases populares. “Tengo el creciente y fuerte sentimiento de que todos en verdad únicamente nos interesamos por nosotros mismos... aún cuando nos damos cuenta que otras personas están pensando en nosotros. Esa es una de las materias de la tercera cinta, *Rojo, Fraternidad*”⁹⁴.

La atracción entre dos personas se da por la *libido*. ¿Qué es la *libido*?, lo que nos apasiona, lo que nos da razón para vivir, por lo que podemos dejar todo si es lo que realmente nos interesa realizar, es decir, si es nuestro *deseo*. Al identificarse dos sujetos por medio de ella, el lazo se hace mayor, creando una amistad, que en muchos casos es sublimación de una relación sexual. Que justo es lo que ocurre en *Rojo*, el compartir historias crea un poderoso lazo entre Valentine y el juez; Kieslowski los filma en una densa composición, espacio colapsado entre los dos por tomas que parecieran apresarlos en un laberinto de puertas y ventanas, dentro de una dimensión sumamente privada. “Casi en el corazón de la ciudad, viven una vida encima de la vida, Valentine espera a que regrese su amante, el juez espera la muerte. Tienen un aislamiento compartido, y dentro de él, algo importante sucede, un sentimiento de fraternidad”⁹⁵.

“Entre ambos se sugiere la posibilidad de una afectiva relación como padre e hija”⁹⁶, pero además la posibilidad de que si Valentine hubiera nacido 40 años atrás, los dos hubieran disfrutado de un largo y feliz matrimonio. Justo lo que Freud señala que ocurre si el *Complejo de Edipo* se efectúa bien, teniendo como resultado a un *sujeto neurótico*. En la niña ocurren dos pasos: a) La madre como el primer objeto de amor, a la que después de un tiempo, al comprobar que la ha hecho sin pena, se siente incompleta y tiende a

reprochárselo; b) el segundo se lleva acabo cuando recurre a los brazos de su padre, quien si tiene pene, y al que no hay que recriminarle nada. Por tanto, la niña tiende a relacionarse de mejor manera con su padre, pero no por que quiera su pene, sino por que quiere que le haga un hijo, que será la representación de su pene. Para que cruce esta parte correctamente, el padre debe hacerle notar que él, como su madre, tampoco es para ella y que debe buscar quien le engendre un hijo fuera de ellos dos.

Valentine tiene más que una relación cualquiera con el Juez, su atracción está sublimada en la amistad. Pero entonces, ¿qué es lo que sublima?... el no poder obtener una relación sexual con el juez que le recuerda el *Edipo* con su padre. Su relación no es, al principio, tan apegada. Pese a la actitud de Valentine en su última visita, el juez prefiere denunciarse únicamente para tener de nuevo el pretexto de otra conversación con Valentine.

“Kieslowski dice que la cinta trata sobre fraternidad. Muestra que nos necesitamos para combatir la soledad, para despertar cosas en nosotros. Siempre es un misterio con quien vamos a estar en contacto. Nunca lo sabremos””. Los cachorros de Rita representan los hijos que el juez nunca tuvo con su esposa, pero si con quien pudiera haberlo hecho feliz si hubiera nacido 40 años antes. Incluso, en la última escena, el juez observa el accidente en televisión donde aparece el rostro de Valentine sugiriendo el anuncio del chicle. Kieslowski metafórizo al mostrar al mismísimo Joshep en una de las ventanas, rotas por los vecinos a pedradas a causa de las peculiares escuchas, pero ahora el juez mira a través de una de ellas, como dando gracias a Valentine por *“haber cargado sus baterías”*.

CAPITULO

III

Breve Historia Sobre los Tres Colores y su Psicodrama

Sin la intención de establecer como tal, Kieslowski elaboró su trilogía de manera muy similar con la relación *Edípica* entre Madre, Padre e hijo, aunque en el caso de la trilogía se puede decir hija, pues quien representa esa amistad entre padres e hijos es el personaje de Valentine, interpretado por Irene Jacob. La madre sería el color *Azul*, primera relación que tenemos con la trilogía y con la cual nos enganchamos, es decir, al igual que la madre con su hijo, la primera cinta es el primer objeto que Kieslowski nos ofrece, sólo que a nuestra madre, nadie nos la ofrece, ella se da a su hijo, provocando se convierta en un *ser deseante*, mismo suceso que ocasiona *Azul* al elaborar el *deseo* por ver las siguientes dos películas; el padre brinda el *corde*, en otras palabras, le señala a su hijo que no podrá tener relaciones sexuales con su madre pues él es quien las tiene. Esa *castración* que equilibra la relación con la hija es dada en *Blanco*, donde Karol Karol actúa una tragicomedia en la que es privado de su "*privilegio masculino*", incluso en los mismos colores *Blanco* es similar a un puente entre *Azul* y *Rojo*. El padre es visto como el refugio de la niña al descubrir que su madre no es portadora de pene, hecho por el que se considera incompleta; los hijos toman un papel de amistad entre sus padres, ya que por más amor y libido que les tengan no pueden tener relaciones sexuales con ellos. En *Rojo* podemos observar tal secuencia por ser la cúspide de la Trilogía. *Rojo* arriba como el producto de ambas, concibiendo una relación paternal entre el Juez y Valentine. Por lo que he encontrado un elemento más del porqué que los *Tres Colores: Azul, Blanco y Rojo* forman un cuerpo pirámide-triangular.

Psicodrama Tres Colores. *Azul*

Por toda su tragedia y drama, es difícil imaginar una situación más extravagante que la de Julie. En principio es completamente libre por que su esposo e hija murieron, pierde a su familia y toda obligación. Se encuentra perfectamente provista de dinero suficiente para no preocuparse por nada. No tiene que hacer nada nunca más.

Julie piensa que en verdad es libre. Su culpa es tanta por haber sobrevivido al accidente, que en su recuperación intenta un suicidio por medio de pastillas, el cual termina siendo fallido debido a su euforia. Tada de

liberarse de todo lo que tiene que ver con el pasado. No hay ninguna toma visitando el cementerio o viendo fotografías viejas, ya que como Kieslowski aseguró “*Para ella no existe el pasado. Julie decide abandonarlo. Si el pasado se aparece lo hace por medio de música*”⁹⁸.

Juliette Binoche interpreta a Julie, quien nos brinda introducción a los *Tres Colores*, pues si de algo trata *Azul* es sobre su situación después del trágico accidente, como anteriormente se había nombrado. Por lo mismo es un carácter demasiado complicado, no tanto por ser la trama de la cinta, sino por que Kieslowski deseó y logró captar con la cámara la angustia tan fuerte que cargaba Julie después de la muerte de su marido e hija.

Con el perfil de Binoche, Julie consta de una figura hermosa: mujer parisina, no muy alta con treinta y tres años, tez blanca y pelo castaño oscuro hasta los oídos que la hacen aún más atractiva, eso sin nombrar sus rasgos finos en nariz, boca y ojos, pero que al principio de la cinta los vemos retocados con varios golpes. Sabe escribir música –es toda una cajita de monerías-, y no sólo eso, ayuda a su marido a arreglar las canciones, como se nota en el buen intento que elabora con Olivier sobre el *Concierto para al Unificación Europea*.

La madre es el primer objeto de amor, afirma Freud. Kieslowski podría señalarnos lo mismo, pero desde lo colorido de su trilogía, ya que lo primero que se topa el espectador es con *Azul*. No por nada el personaje central es una mujer, que siendo madre y esposa deja de serlo de manera estrepitosa. En otras palabras, pierde su real objeto de amor y la compensación de la falta de pene. Pero por qué tal terminología, porque psicoanalíticamente las mujeres pasan por dos dificultades al afrontar el *Complejo de Edipo*: **la primera**, negar a la madre como objeto sexual, además de enterarse que ella no consta de pene y que existen sujetos que sí lo portan, por lo que dirigen su amor hacia el padre. **segundo momento**. Va hacia él no por posea un pene, sino por el *deseo inconsciente* de que él le haga un hijo, ya que como el Psicoanalista Francés Lacaniano Oscar Masotta asegura “*El hijo es lo único que colma la falta de pene*”¹⁰⁰. Esto no quiere decir que la hija vaya a tener relaciones incestuosas con su padre. Muy por el contrario, su padre al inconscientemente le dirá que con él no debe tener relaciones sexuales por lo que debe buscar otros sujetos que lo tengan, con los cuales sí pueda relacionarse sexualmente y obtener su falo. Por tanto, es un hecho que Julie es una bella histérica que superó de buena forma su *Edipo*.

Poco después, se lleva a cabo el entierro. Prende la televisión cuando la transmisión tiene rato de haber comenzado, pues se encontraba profundamente dormida. Es mucho más fácil evadir las cosas que afrontarlas. Julie al mirar la tele se despide de Anna, su hija, frotando con el dedo índice la parte de la pantalla en que se encuentra su ataúd.

Ya en la casona que compartía con su esposo a 30 kilómetros de París, busca partituras sobre su último concierto. Oye a lo lejos el llanto de alguien. Al inspeccionar, se da cuenta que es su sirvienta. Su negación es tanta que la cuestiona sobre la razón de su llanto, a lo que contesta “¿Por que usted no llora!”.

Hay que agregar que su pasión es la música, pero a la vez le recuerda su esposo, razón por la que se niega a escribir una sola nota o saber de partituras registradas por su marido. Por cierto, dichas notas son recogidas en el registro, pero al salir terminan en el camión de la basura vía su intención de librarse de todo recuerdo.

Los rasgos *obsesivos*³ de Julie están colocados en la música y en el orden que llevan los objetos de su hogar. Es fácil deducir que al ver la lámpara con cristales azules se encuentre enojada, ya que le había dicho a Bernard, sirviente en la enorme casa, que quitara todo lo del cuarto azul, sólo que se le olvidó la lámpara.

De repente le entra un aire de bondad tan grande que decide vender todos sus bienes y depositar el dinero en una cuenta dejando atónito a su mismísimo contador sin remitir una explicación. Inclusive, aún y con que él se la haya pedido (buenísimo toque de *histeria*⁴), eso sí, dejando el suficiente efectivo para que su madre y sirvientes puedan pasar sus últimos días confortablemente.

³ La neurosis obsesiva es una estructura muy bien aceptada en la sociedad por que es la representación de la responsabilidad, de la inocencia del órded debido. La obsesividad es el discurso de la histeria, es decir, es ponerle palabras al *deseo* de la histeria. “Por que” Por que el obsesivo trata de negar su *falta*, mientras que el sujeto histerico hace estandarte de su falta expresando que no sabe que es lo que necesita. Mientras el neurótico obsesivo para todo lo posible por demostrarle que él es el que sabe que es lo el sujeto histerico le hace *falta*. Freud, Sigmund. Contribucion a la historia del movimiento psicoanalítico, pags. 44-58.

⁴ *Histeria* es la estructura psíquica que crea el *deseo* en el otro tanto que adorna su discurso con ello. La base de la histeria es estar en *falta*. Lo peor que le puede suceder a un *sujeto histerico* es señalarle que su *falta* esta en el animal que no existe más. Un *sujeto histerico* por lo general siempre trata de ser el centro de atención, cuando no lo es, su mayor conflicto es decir, le gusta dejar desearles de él a los otros, y entre mas sujetos sean mejor. Guarnier, Enrique. Nicopatología Clínica y Tratamiento Analítico, pgs. 99-111.

El único que aparece como la mano que le brinda ayuda, sin ser alguien del hospital o sirviente, es Olivier. Secretario de su esposo y también amante platónico de Julie, situación que es mutua. Podría decirse que Julie ahora tiene la puerta abierta para Olivier. A pesar de ello no sucede así. Ambos prefieren no encontrarse como sucede en los escalones de la casona, donde ni siquiera se dirigen la palabra. Aunque más tarde Julie pregunta por teléfono si aún la ama y la respuesta está más que confirmada cuando aparece la pálida espalda de Julie y los desorbitados ojos de Olivier bajo ropas empapadas al ver tan formidable cuerpo.

Antes de partir, la podemos observar con ropas elegantes. Es más, hasta bebiendo vino tinto con su contador. Después de irse a la cama con Olivier aparece siempre con jeans y blusas negras marcando su duelo. Aquí arriba hay un punto magnífico de Julie, lo que hace notar que no es una *perversa*², pues al abandonar a Olivier con un calé caliente, parte a pie rumbo a su nuevo hogar. En el camino se autocastiga, colocando su mano sobre la barda de su casa, lastimándose hasta sangrar gracias a la culpa de haber dormido con el que fuera ayudante de su marido cargando en la memoria que él y su hija ya no existen.

Curiosamente, al adoptar su nuevo hogar en un departamento del céntrico distrito Mouffetard en París, lo primero que coloca es la lámpara que le costara un disgusto con Bernard, como diciendo, *"a donde vaya, esté como esté, llevo mi sufrimiento, pero sólo mi persona es autorizada a recordármelo"*.

La supuesta bondad que la llevara a deshacerse de cuanto compromiso tenía, la hace cambiar rumbo a su puerta al escuchar una pelea callejera. Sale justo cuando es obvio que ya no hay nadie, es decir, tiene algo de precaución, pero no del todo. Por descuidada, su puerta se cierra al soplar fuerte el viento, dejándola fuera sin llaves, por lo que no le queda más que pasar la noche en las escaleras. Desde ese lugar observa a su vecino tocar la puerta de otra inquilina de manera muy particular, más específicamente la puerta de Lucille. Ella abre y el vecino se introduce.

² Un sujeto perverso es aquel que divide al otro -que le recuerda su falta- pues se atreve a hacer lo que los demás no tienen permitidos. El no tiene impuesto el SuperYo de buena manera. Cruzó su Edipo, pero apunto de ser un psicótico. En otras palabras para él las prohibiciones no existen, por lo que a un sujeto histerico o a un neurótico obsesivo siempre le agradara tener de pareja a un perverso pues lo colocara en una situación de goce. Gillian, David. *Las Re-Flexiones de Freud en Lacan, Neurosis y Perversión*, pag. 205 a 219

Al día siguiente los vecinos desean correr a Lucille, argumentando que es una golfa, pues además trabaja como bailarina que se desprende de sus ropas. No obstante, Julie decide no involucrarse ya que no es su asunto. Aunque aquí aparece su bondad de nuevo, habría que ver si no fue identificación con Lucille lo que provocó su bondad, ya que muy bien pudo haber recordado su relación con Olivier y ser una buena dosis de culpa.

Lucille es una mujer rubia, alta, muy bien dotada para atraer clientes en su profesión, no suele arreglarse demasiado, es más, ni pantaletas usa. Por la información en la cinta no consta que tenga ningún estudio. Es la oveja negra del edificio, por lo que se encuentra sola aunque duerma todas las noches con alguien distinto. Lucille y Julie se identifican. Ambas se encuentran sin nadie, sólo que una desea estar con alguien y la otra se castiga al no querer a nadie cerca.

Julie ha sustituido su objeto de *sublimación*. Ahora nada, literal y metafóricamente. Se encuentra inmensamente sola en aguas donde no existe otra cosa más que ella. Tal fantasía es llevada al acto en la piscina tras filtros azules que brindan la profundidad de un océano.

El mismo sentimiento de pérdida frente a su hija le imposibilita aplastar al "ratón e hijitos" -como ella misma los llama-, que habitan dentro de su armario. A tal grado es su trauma, que decide mejor ir de nuevo con el agente de bienes y raíces para que le consiga otra casa, pero le señala que eso tardaría dos o tres meses. En la tarde se desata en llanto sobre las piernas de Lucille al compartir con ella dicha experiencia: en ese momento carga la culpa de haberle dado muerte a los ratones. Como última solución colocó el gato del vecino en su departamento, por lo que no desea regresar a su hogar para efectuar la limpieza de dicho desastre, razón por la que Lucille decide cumplir con la limpieza.

Retomando a Olivier, es un personaje que presenta una *neurosis* digna de un buen *obsesivo*. Agreguemos lo enamorado, ya que no pierde ni un segundo al escuchar que Julie le sugiriera ir a su casa. Eso sin mencionar cuando se propone resolver el acertijo sobre dónde se encuentra Julie al desaparecer de toda su rutina de mujer casada, punto al que encuentra solución, y sin aviso llega a verla en el café frente a la esquina de su casa. Aquí sucede algo curioso, Julie no se niega a escuchar la música de un flautista que pareciera fusilarse melodías de su Patrice. Es más, hasta parece disfrutar de ellas en compañía de Olivier. Pese a ello hay que recordar que las

últimas partituras fueron llevadas al bote de la basura por su propia cuenta. Quizás un detalle culpigeno de *goce* del por que dicho café le agrada tanto.

Un personaje importante, aunque de poca participación, es Antoine, joven de tez blanca de alrededor de los 20 años. Observó el accidente y escuchó las últimas palabras de su marido. Es importante no para Julie, sino para la trama. Es alguien que ha visto algo, que sabe algo. Nos dice mucho sobre su esposo, por ejemplo. ¿Qué es lo que sabemos del marido de Julie?, muy poco. Todo lo que descubrimos es por Antoine. Nos damos cuenta de que fue una de esas personas que repiten el final de un chiste dos veces. Importante insisto, pues gracias a él se conoce que Julie solía reír. Buena prueba es el traer a su memoria el chiste que estaba contando su marido. En tal escena y en las fotos que Olivier presenta en televisión se entiende que solía ser una persona alegre que disfrutaba la vida. Lamentablemente, al efectuarse el accidente más bien padece la vida.

Incluso en esas mismas fotos podemos verla muy bien arreglada en bailes y cenas al lado de su marido. Por supuesto no hay que olvidar la toma en Close Up del rostro de Julie al llevar café a Olivier a la cama. Esas son las únicas escenas en que Julie muestra una sonrisa. Con Olivier expresa una sonrisa tierna. Con Antoine, o mejor dicho con el chiste, no sólo es alegría, es carcajearse, como las impresiones lo transmiten también en su rostro. Sin embargo, después de la pérdida de su familia le es inevitable el luto. Ropas oscuras acompañan su triste figura en tomas donde el melancólico azul juega su papel. Al lado de Antoine, realmente vuelve a disfrutar del momento y del chiste, aunque de inmediato regresa el recuerdo de lo sucedido y deja al joven con todo y la cadena por la cual le llamara. Uno más de sus fascinantes actos de histeria.

Otro momento crucial es cuando Julie va a visitar a su madre, quien se puede decir se encuentra senil. Al arribar con ella la saluda como si fuera su hermana Marie-France aún después de que Julie le rectificase que no es su tía. Ambas se abrazan y besan con mucho gusto, por lo que se entiende que se llevan bien, no obstante su madre la confunde de nuevo con su propia hermana, señalándole que se ve demasiado joven. Julie contesta en un tono no muy entusiasta "*soy tu hija Julie y no tu hermana*", respondiendo su madre con que sólo bromeaba.

La señora no tiene otra distracción que no sea su televisor, donde indica que nada le hace falta pues en ella ve al mundo entero, discurso que muy bien

se pudiera tomar como rasgo *psicótico* al complementar la *falta*. Julie le cuenta a su madre que han muerto su esposo e hija, que antes se sentía bien pues los amaba y la amaban. Le cuestiona si la escucha y la madre contesta que por supuesto escucha a *Marie-France*. Julie remite con el cerrar de sus delicados ojos, como haciéndose ilusiones de que quizás con tan sólo expresar lo que siente, aunque en verdad no sea escuchada, se sentirá mejor, por lo que le confiesa que no quiere hacer nada, no desea posición, recuerdos, ni amigos pues son ataduras, trampas. La señora le dice que es importante tener mínimo dinero del cual vivir, "*no se puede dejar todo*". Por último Julie le pregunta si de pequeña le tenía a los ratones, a lo que la madre contesta "*tu no, pero Julie sí*".

Su bondad empieza a cambiar cuando le llama Lucille para pedirle ayuda desde el cabaret, pues su padre está en primera fila observando detalladamente los movimientos de una mujer. Julie le señala que se encuentra indispuesta pues estaba plácidamente dormida. A las 11:30 de la noche Julie se encuentra indispuesta ya que dormía. A fin de cuentas va por que Lucille la apoyó al ser el paño de lágrimas con los ratones, pero cual va siendo su sorpresa. Ya dentro del cabaret y después de escuchar la anécdota de Lucille, quien se descubre en el noticiario, se da cuenta que Olivier está tratando de armar el concierto de la Unificación Europea, cuestión que le indigna. Además, la sorpresa consta de un regalito: una mujer está con su marido en ciertas fotos no muy puritanas. La rabia le invade, *síntoma*² que le provoca olvidar todo lo demás. El sentimiento de ser traicionada la cambia tanto que se da cuenta que no puede vivir de la manera que deseaba. Bravura que la hace regresar al mundo real.

Después de no querer salir tarde de su casa, con todo y enojo decide ir con la mujer a cargo del archivo de partituras para reclamarle el por qué de la milagrosa aparición de una copia del concierto. Además y sobre todo, de que Olivier sea quien la tenga en su poder. La mujer contesta que el concierto es muy bello como para tirarlo a la basura. La verdad es que Olivier, una vez más con su *obsesividad*, deseaba crear alguna reacción, algún *síntoma* en Julie con el fin de volverla a ver. Es decir, Patrice, el esposo de Julie, fue una vez más el

² El *síntoma* se nos demuestra como un trastorno que hace sufrir más allá de nosotros, y nos interpela. Un malestar que describimos con palabras singulares y metáforas inesperadas. Pero, ya sea un sufrimiento o una palabra singular para decir el sufrimiento, el *síntoma* es ante todo un acto involuntario, producido más allá de toda intencionalidad y de todo saber consciente. Es un acto que remite, no tanto a un estado de enfermedad como a un proceso denominado *inconsciente*. Es decir, el *síntoma* es la manifestación del *inconsciente*. Nasio, Juan David, *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, cap. 1, pag. 17.

pretexto, antes los separaba, pero ahora los une. Quizás está es la unificación del concierto.

En un arranque de desesperación a la mañana siguiente, Julie se dirige a casa de Olivier. Al verla Olivier se regocija por lograr hacerla salir de su agujero como bien se lo hace saber.

Con su mal humor, Julie detiene a Olivier cuando comienza a seducirla. Inclusive hasta con unos ligeros toques de *rasgos perversos*, pues le pregunta sobre la amante del marido. Olivier, responde a la agresión, señalándole en un tono de extrañeza que hace ya varios años de eso y que ella trabaja con un abogado.

Sacando a flote su obsesividad, Julie se dirige inmediatamente al palacio de justicia, donde la amante y su marido solían verse. La encuentra en un juicio que para esta tesis es de trascendental importancia: el divorcio de Dominique contra Karol, personajes del siguiente capítulo de la trilogía Aquí Sandrine es ayudante del abogado de Dominique. En este momento ha aparecido una de las relaciones de Azul con otra de sus hermanas dentro de la familia triológica. Primera relación de la trama que sustenta la hipótesis de la pirámide-triangular. Además Karol no sólo aparece en el momento del juicio. Cuando Julie entra al palacio de justicia vemos a Karol cargando su gabardina decorada irónicamente por una paloma. Es decir, los dos primeros triángulos de la pirámide se han encontrado.

Volviendo a la trama, Julie no se dirige a la concubina hasta el baño de un restaurante. Ambas nerviosas no saben como comportarse frente a tal situación. Sandrine, la amante, está embarazada y aún así le pide un cigarro a Julie, quien con toda la intención de molestar se lo brinda indicándole que no debería hacerlo. Sandrine es una mujer quizás un poco menor que Julie, de piel un tanto más morena, más alta. Le dice que antes no quería un niño, pero debido a las circunstancias está *deseante* por tenerlo. Julie lo único que pretendía era saber si Patrice la amaba, situación muy de *goce* al querer ir a indagar y estar sufriendo después. El inconveniente se le presenta sin preguntarlo pues al observar el cuello de Sandrine distingue una cadena con un crucifijo idéntico al que Antoine recuperó en el accidente, lo cual es un signo de amor de su marido.

Sin esperar más, Julie la deja hablando sola en el baño y corre a su desolada piscina, en la cual más que bucear, prueba cuanto tiempo puede estar frente a una situación que la asfixia.

La pasión con la música regresa. Lo sucedido con Sandrine necesita de una llave de escape. Busca de nuevo a Olivier y le comenta lo que hizo con Sandrine. Inmediatamente Julie le pide toque lo que ha compuesto. Ambos empiezan a *sublimar su deseo*. Dejan en mejores condiciones el concierto.

Julie en otro de sus ratos de bondad decide dejar la casona al hijo de Patrice y Sandrine, por lo que la última le señala -muy perversamente- que Patrice le comentó que ella era "*buena y generosa, alguien en quien siempre se puede confiar, inclusive ella*", lo que Julie no recibe con mucho agrado. Al mismo tiempo Sandrine le ofrece una disculpa. Quizás esa fue la razón por la cual su marido se enganchara con Sandrine, pues un *neurótico* siempre va a querer no sentir culpa alguna, pero sólo los *perversos* pueden tener tal *estructura*, por lo que relacionarse con un *perverso* resulta toda una tentación y Sandrine no se queda atrás en dicho juego.

Después de sublimar buen rato con la partitura de su marido, Julie llama a Olivier indicándole que ha terminado el concierto y que puede pasar por él. A Olivier le brota lo *narcisista* y contesta que de ninguna manera irá, pues a fin de cuentas el concierto terminaría siendo una obra de ella o de él. Cuestión que no impide que Julie vuelva a preguntarle si la ama y dirigirse inmediatamente a su casa. Es decir, como buena *histérica* creando el *deseo* en el otro, volviendo su *deseo* el *deseo* del otro.

Julie se da cuenta de que no puede hacer el mundo a un lado. Nadie se puede librar de todo lo que existe. No es posible por que en cualquier momento algo como un simple temor aparece, o un sentimiento de soledad, como Julie lo vive al compartimos su orgasmo musical cerrando espléndidamente *Tres Colores: Azul*.

Psicodrama Tres Colores. *Blanco*

*“Para Blanco llamé al héroe Karol (Carlos en Polaco) como un tributo a Charlie Chaplin. Este pequeño hombre, ingenio y astuto, tiene un lado chaplinesco”*¹⁰⁰. Tanta es la evocación al genio de la comedia que Kieslowski tuvo que extraer de la película varias escenas que más que hacer reír humillaban a Karol, quien es un hombre polaco de alrededor de los treinta años. Bajito, de tez blanca y pelo castaño oscuro. Tímido, sensible y locamente enamorado de su esposa Dominique.

Sin saber francés, Karol debe estrepitosamente enfrentarse al divorcio de su esposa, por lo que no desea otra cosa que escapar. Motivo por el cual aparecen los **Flash Fowards** intercalados de Karol dentro de su baúl en el aeropuerto polaco.

La mala o buena suerte no existen. Sería regresar al campo de las casualidades y las causalidades. No obstante, para este personaje la historia que Kieslowski le preparó está llena de malos ratos. El primero de ellos ocurre cuando arribando al palacio de justicia decide mirar hacia fuera, como contemplando una vista hermosa que es arruinada por una paloma que tira excremento sobre su gabardina, señal de un mal comienzo así como de un infortunio próximo.

Karol, aunque ama a su esposa, en verdad desea salir huyendo de Francia y llegar a su natal Polonia con o sin Dominique. Todo efectivamente empeora cuando Dominique señala que desea el divorcio por no haber consumado el matrimonio. Además de encontrarse en un lugar desconocido con un idioma extraño, Karol es degradado como hombre. En pocas palabras y sin redondeos, Karol no logra obtener una erección.

El goce de Karol comienza justo aquí. Sabe que Dominique no volverá con él, por lo que comienza a añorar el feliz día de su boda. *“El goce es una palabra para decir la experiencia de sentir una tensión intolerable, mezcla de ebriedad y de extrañeza. El goce es el estado energético que vivimos en circunstancias límites, en situaciones de ruptura, en el momento en que se está por franquear un tope, por asumir un desafío, por afrontar una crisis excepcional, a veces dolorosa”*¹⁰¹

En ese instante, Dominique estaba abstraída en el mismo recuerdo, lo que significa que aún le ama, pero le hiere en demasía. Le da vergüenza y le disgusta estar con un hombre al que consta de un pene inservible. Dominique comienza a elaborar sus rasgos perversos: lo hace sufrir de maneras que lo hacen encontrarse aún más humillado, tales como dejándole su valija en la puerta del palacio de justicia, bloquear el dinero de su cuenta, correrlo de su propia estética después de amenazarlo con llamar a la policía y contarles que él mismo quería prenderle fuego.

Karol, como buen neurótico obsesivo, desea regresar con Dominique, por lo que aún y cuando ella ha llamado a la policía y él le dijera que le da las llaves, hace un truco en el que parecería se hubiera tragado las llaves. Pero sólo era eso, un truco divertido de magia para bajar la tensión entre ambos —lo Chaplinesco del personaje—, al que Dominique no toma en cuenta y después de una eyaculación precoz decide definitivamente mandarlo patitas a la calle, no dejándole otra alternativa a Karol más que pedir limosna en los pasadizos del metro parisino.

Se dice que toda pérdida tiene una ganancia. Pues en el caso de Karol no fue la excepción. Mientras mendigaba interpretando una polca con sus labios, peine metálico y kleenex, se acerca misteriosamente un hombre maduro de cuarenta años, no muy alto y con un abrigo negro. Primero observándolo detalladamente y después, dejándole unas monedas, señalándole en polaco que tiene la bragueta abierta. Dicho personaje es Mikolaj, compatriota de Karol. En este instante sabemos que Karol es un estilista profesional que ha ganado varios concursos en Europa, pero desafortunadamente la desgracia se ha topado en su camino.

El personaje de Mikolaj es muy interesante. ¿Por qué?, porque aparece de la nada. Es una persona más en una ciudad donde la gente se mueve sin preocuparse por el vecino, cuestión que a Mikolaj no le agrada. Tiene excelente memoria, lo que le permite ser un jugador profesional de cartas y mantenerse en buen estado económico, con esposa e hijos. Sin embargo, eso no es suficiente para él. Como una vez más mi psicoanalista diría "*ser deseante ya no es suficiente*", por lo que Mikolaj en el fondo lo que desea no es tanto suicidarse, como claramente se observa sino está pidiendo en silencio que algo le haga síntoma. Algo que grita "*invéctenne vicha, libido*", pese a que más bien pareciera lo contrario, pues le propone a Karol el asunto de un amigo que desea ser liquidado por una cantidad que dará para vivir medio año. Dicho amigo es mismísimo Mikolaj.

Como buen obsesivo, Karol trata de hacerle ver que lo que desea está mal -para este momento Karol no sabe que es Mikolaj quien desea morir-. Es más, hasta le reclama que como es posible que su amigo desee morir si tiene esposa, hijos y dinero. Le narra la historia de su separación concluyendo con que ama más que antes a Dominique. Incluso lo lleva hasta la entrada del metro donde se puede ver la luz tenue que brilla dentro de la habitación de Dominique. Ambos observan como apaga la luz de su buró. El deseo de Karol se hace presente pues exclama "*se está acostando*". Desgraciadamente inmediatamente la luz se enciende de nuevo dejando observar una figura masculina entre sombras que es reclamada por los brazos de Dominique al apagar de nuevo la ámbar lampara del buró.

Karol, una vez más enganchado a su *goce*, llama a Dominique por teléfono, no para reclamarle, sino para decirle que aún la ama. Dominique le dice que ha llamado en buen momento. Por el auricular sólo se escuchan el ajeteo de Dominique y su amante en pleno forcejeo. Karol cuelga y es hasta ese instante cuando la furia lo invade. No piensa en otra cosa, y para rematar, el teléfono del cual hablaba le roba 2 francos.

Su narcisismo há sido herido, pero no lo expresa con Dominique, lo expresa muy bien desquitándose con el teléfono y con el cajero del metro quien sin dudarlo después de recibir los gritos de Karol, le devuelve sus dos francos. Es decir, se desquita con otros y no con quien debe.

Puede decirse que los 2 francos también son un personaje, ya que ellos simbólicamente representan **primero**, el mendigar en el metro parisino: **dos**, la incomoda llamada a Dominique, y por **último** la venganza.

Su desesperación es tanta que encuentra la manera de escapar de París dentro de su baúl, haciendo un hoyo por el que pueda respirar. Trata de negar su situación al viajar a su hogar... pero los problemas van con nosotros adonde quiera.

Y en verdad, para problemas Karol. Al arribar a Varsovia es transportado en un auto de contrabandistas de equipaje. Ellos pensaron que había algo de mucho valor, pues al ir Karol dentro el equipaje la maleta pesaba demasiado. Una vez más, su coraje a lo bruto se hace presente al intentar herir a los ladrones con sus tijeras de peluquero, pero ellos sólo lo mandan directo a un destiladero con todo y su busto blanco de parecido increíble a Dominique que robara en París.

Golpeado, deprimido, pero al fin en casa, Karol carga con su valija hasta la puerta de su hogar. Jurek, su hermano, trata de apapacharlo lo mejor posible, pero la depresión de Karol es tanta que no desea saber de nada en varios días. Jurek es un hombre mayor que Karol, de edad y físicamente. También es peluquero. La manera con que trata a Karol es muy tierna, hasta se podría decir que es maternal, de lo que deduzco que la madre de ambos debió ser muy cariñosa, ya que Karol no se queda atrás en ser una persona tierna y sencilla.

Jurek le propone a Karol una paga en su peluquería. Asombrosamente, cuando las clientes se enteran que Karol ha vuelto no quieren que Jurek las peine.

Otro momento cómico es la manera en que Jurek le ofrece 10 cabezas a la semana. Karol acepta pero con la condición de que sean 5. Jurek responde "*Bien. Entonces serán 7*", es decir, ante todo desea protegerlo. No olvidar la actitud de Jurek cuando entran los jefes de Karol a la casa a reclamarle por la compra de terrenos. Jurek no tiene idea de lo que está ocurriendo, por lo que insistió en preguntar a Karol en si enciende o no la estufa. Rasgo que ejemplifica perfectamente la obsesión de Jurek, pues está más al tanto del trabajo, pensando en que son clientes los que llegaron y no que sean alguien que busca pleito con su hermano.

Una vez más la obsesión de Karol se hace presente por medio del busto blanco, ya que como le recuerda a Dominique y lo habían roto los ladrones, es lo primero que lo saca de su estado vegetal bajo las cobijas. Es el síntoma que lo lleva a flote, por lo que trata de restaurarlo con pegamento blanco. Buena metáfora que ejemplifica querer reparar la ruptura de su relación con Dominique.

Cuando se siente un poco mejor como para salir de su hogar desea deshacerse de su moneda de dos francos tirándola en un río. La moneda se queda en la palma de la mano debido a la reparación, lo que provoca que pensamientos con rasgos perversos aparezcan por primera vez en Karol. Los **Flash Fowards** de un habitación de hotel hacen su aparición. El plan de la venganza se ha comenzado a tramar.

De repente Karol tiene un deseo de superación. De recuperar lo que efectuó la humillación en París. Además, pretende comprobarse así mismo

como superior a otros, sobre todo a la imagen de hombre incompetente que dejara a Dominique.

Consigue empleo como guardaespaldas de unos nuevos inversionistas polacos, gracias a Jadwiga, una de las señoras que frecuentan la peluquería. En el trabajo siempre se hace pasar como mosca muerta, hasta llegan a tacharlo de estúpido. A pesar de ello, una mañana en la que sus jefes tomaron la decisión de construir almacenes en las afueras de Varsovia. Karol simula estar dormido, y para sorpresa de los inversionistas, con lo poco que juntó en la peluquería y como guardaespaldas, ha comprado varios terrenos en la misma zona.

Por si fuera poco, ha elaborado un testamento "inacatable", es decir, muere y sus pertenencias pasan a la iglesia. En otra palabras, Karol no desea que le vuelvan a ver la cara, y busca su venganza en quien le busque problemas. Quiere ser él quien saque ventaja y no otros, aunque la verdadera venganza sólo puede acontecer con Dominique. Por lo que a los inversionistas no les queda otra opción que darle 50 mil dólares por sus terrenos tragándose su coraje.

Su guardadito para la compra antes de la negociación lo efectuó en dólares. La forma en ir comprando los terrenos era llegar ofreciendo mil dólares en efectivo como pago inicial, aunados a unos tragos del Vodka más fino. 4.000 billetes verdes los entregaría cuando el negocio se concluyera. Además, Karol lleva el control de sus compras en un mapa donde ha marcado con color rojo sus nuevas propiedades. Repetir después de esto que Karol es *obsesivo* es una aberración.

En su deseo por regresar con Dominique ha aprendido a hablar francés por medio de un curso en cassettes. Su conflicto es tanto que incluso llega a besar en los labios al busto similar a Dominique, lo que brinda rasgos *fetichistas*⁶² a Karol, pues el guardar la moneda y cargar con el busto no son elementos colocados a lo absurdo.

Al dormir en la primera casa que compra, Karol ve su reflejo en la ventana, donde después de haberse humedecido el pelo coloca este hacia atrás, visualizando su personalidad como próximo inversionista, pero no es lo único

⁶² Un *objeto fetichista* es el perverso que guarda objetos que le ayudan a engañarse para negar la falta. En ellos deposita carga de libido. Un fetichismo común es cuando un sujeto guarda la ropa interior de su objeto de deseo. A simple vista parecería que trata de ponerle al objeto una carga memorable. Lo cierto es que se está ejerciendo una acción para no ver el agujero, la vajuna la *Libro* Gilbert David *Las Re-Reflexiones de Freud en Lacan, Neurosis y Perversión*, pág. 205 a 219.

que pasa por su mente, también sabe que así tiene más personalidad, la necesaria para atraer a Dominique.

En su afán por obtener dinero busca la dirección de Mikolaj en el directorio telefónico. Por fin da con él en su trabajo. Los dos están contentos de volverse a encontrar. Mikolaj por saber que está con vida y Karol por tener la intensión de ganar dinero. Karol le pregunta si aún su colega quiere hacer el negocio. Mikolaj contesta "*ahora más que nunca*".

Ambos se han citado en la madrugada en un túnel del metro. Mikolaj llega solo, por lo que Karol piensa que el colega de Mikolaj se ha retractado. Él le contesta que es él mismo quien desea morir. Que si acaso eso hace distinto el trato. Karol pregunta si está seguro. Mikolaj contesta que sí y le dispara. Mikolaj cae al suelo y Karol le señala que le ha disparado con una bala de salva, que si aún lo desea... la siguiente es de verdad. Mikolaj, sin poder hablar debido a la impresión, le señala con un movimiento de cabeza que no. Los dos terminan festejando sobre un río congelado, bebiendo Vodka y corriendo como chiquillos.

Convertido en todo un mercader, vestido de traje muy a al estilo de Christian Dior, con chofer y un Vovlo Burgundy, Karol visita a Mikolaj días antes de Navidad. Ahora le propone ser socio en su empresa de exportaciones, del cual un 30% del capital viene del dinero que le diera para su supuesta muerte. "*Así que quieras o no eres mi socio*" le replica Karol. Justo en ese momento Karol ve un funeral, lo cual le sugiere la idea principal, el por qué de que Dominique viaje a Polonia.

"*¿Polonia a nuestros pies!*", frase con que Karol se dirige a Mikolaj al escoger su oficina con una vista hermosa de Polonia. Y no está tan alejado de la realidad. Tiene el poder para hacer lo que le plazca. Tanto como inventar la historia de su propia muerte. Aunque con todo le da a Dominique una última oportunidad: después de soñar con ella le llama a París por teléfono, sólo para pedirle que le diga cualquier cosa pues desea escucharla. Sin el menor remordimiento Dominique le cuelga.

Karol no lo piensa dos veces y al día siguiente declara la guerra. Anula su testamento, otorgando todas sus posesiones y cuentas corrientes a su exesposa Dominique, por lo que el notario, sorprendido y molesto, no es capaz de terminar de escribir su nombre en el documento a pesar de que Karol se lo deletrea.

El plan Karolonjio está perfectamente elaborado. Tanto que hasta le pide a Mikolaj escriba una esquela en el periódico. El certificado de defunción le es dado a su chofer. Inmediatamente recogen un cadáver ruso sin la posibilidad de ser identificado, en el cual Mikolaj vomita al ir a reconocerlo. Karol vierte la moneda de 2 francos dentro del ataúd de caoba, como si dijera "*¡ahora viene mi momento, mi venganza!*", simulando que dejara atrás todo lo que una vez le perjudico.

Con todo orden absoluto en su plan -pasaporte y buena casa en Hong Kong-, a Karol no deja de asustarle la idea de ser descubierto, como sucede al llegar Mikolaj al entregarle sus papeles para el viaje. Respuesta de un buen *neurótico*. Por lo que se puede deducir que Karol no es un *perverso*, pues si lo fuera en la carencia de lo mínimo le molestaría el más pequeño remordimiento.

El momento de la verdad llegó. Dominique viajó para asistir a su entierro. Karol observa desde lejos por medio de binoculares lágrimas de Dominique a razón de su muerte. El *goce* lo hace llorar. Pensar en su pasado al lado de ella y verla ahora sin poder acercarse. En este momento Karol sabe también que tiene la mayor parte del plan ganado. Dominique se ha tragado la trampa.

Pese a que está al tanto de su ventaja, nada se consume hasta que la batalla se gane. En busca de descanso, Dominique está apunto de acostarse en su hotel. Pero al acercarse a la luz de cabecera... ¡Karol enciende la lampara dejándola petrificada!. Karol nunca le niega que haya muerto. Es más, hasta hacen el amor mejor de lo que anteriormente lo habían hecho. Incluso Karol le expresa que ella gritó mas que la ocasión en que hacía el amor con su amante y él escuchaba por teléfono.

Al otro día Karol se prepara para partir sin decir adiós, no sin antes observar una bella toma de Dominique entre sabanas rojas de seda, vista que a cualquier amante de las mujeres le daría tentación por regresar a sus tibios brazos. Aún y con eso, Karol sigue adelante con su plan.

Parte y a los pocos instantes llega la policía señalándole a Dominique, en un idioma que no comprende, que no creen que su marido haya muerto por causas naturales. Es decir, se propone que halla sido asesinado. Además, tienen conocimiento de que ella estaba en Polonia el día de su muerte,

cuestión que comprueban al checar en su pasaporte el sello de la frontera Polaca.

La única justificación de Dominique es asegurar que su esposo vive. La policía le pregunta quién fue él enterrado. Dominique responde que Karol, por lo que es tachada de loca y llevada a una clase de psiquiátrico.

Ya mucho después de su temporada vacacional en el oriente, Karol nos muestra en una cámara subjetiva como es que ve al peine con el que toca polcas al ponérselo en los ojos, encaminándonos hacia un **Flash Back** del ya lejano día de su boda. Poco después guarda pan y mermelada preparados por Jurek.

En este punto nos enteramos que ha ocurrido un ligero inconveniente por lo que el plan se viene a pique: Dominique le hace señas por una ventana. Señas como las que únicamente los amantes entienden, indicándole a través de la vista de sus gemelos que la libere. Que no escapará. Que se quedará en Polonia con él, rematando por si fuera poco con una nueva propuesta de matrimonio, a lo que Karol no puede más que expresar su felicidad con lágrimas. Es asombroso como muchas veces somos felices martirizándonos o sodomizando al otro.

Psicodrama Tres Colores. *Rojo*

Encontrar alguien que nos fascine es asombroso. Sin embargo, toparse con alguien que además de esa fascinación nos sorprende por tener similitud con nuestra historia es una fortuna. tal es la trama de *Tres Colores: Rojo*: llamadas telefónicas, *causalidades* y *transferencias*² son los ingredientes que hacen de *Rojo* el Drama culminante de Kieslowski. Siento que a los americanos les gustó el filme gracias a que está llena de diálogos. No hay que razonar demasiado lo que significan las escenas, muy a la usanza de lo que hacen en su cine.

*"Para Rojo, le pregunte a Irene Jacob cual era su nombre favorito en la infancia. Al momento me contesto que era Valentine"*¹⁰². Cualquier coincidencia con el rojo del día de San Valentín es pura *causalidad*.

Cabe señalar que el director polaco quedó encantado con el trabajo de Irene Jacob en *La Doble vida de Verónica*, donde la descubrió como excelente actriz para papeles en los que se interprete una *femmina* que aún no sea ni mujer ni niña. Personajes que basen su carácter en sencillez y honestidad. Tales son las características de Valentine.

Como toda bella *histeria* en su lugar, está enganchada a su novio Michel, al que únicamente le vemos las manos al comenzar la cinta. Después sólo le escuchamos fastidiando a Valentine con celos infundados por él mismo. El porqué de que nunca se colocó frente a la cámara es por sus interminables viajes, por lo que su relación en lugar de ser muy emotiva a causa de la distancia se ha convertido en muy tormentosa, muy de *gocce*.

Lo peor es que sin estar demanda el enclaustramiento en casa de Valentine como forma de tributo a su amor. Es decir, es un *obsesivo* machista, por que él sí puede trasladarse a donde le de la gana, pero Valentine no puede ganar unos centavos extras por que sólo debe atenderlo. Además, Michel es un punto de concordancia entre las cintas. En *Blanco* la maleta en que viajó Karol a Polonia es robada. En *Rojo*, Michel cuenta en esta conversación a Valentine que su auto fue robado en Polonia con pasaportes ropa y dinero, es decir, otro punto para que recordemos que estamos en una *pirámide-triangular*. El análisis ha tocado ya los tres extremos de cada triángulo.

² Una misteriosa resonancia entre ambos cuando los sujetos encuentran en su discurso algo que los ligue a momentos trascendentales en su historia, sobre todo cuando el final duplica. Algo en que los dos sean similares, pero que los acerque inconscientemente a una unión. Véase *Obsesivos Completos*, Tomo I, pag. 333.

Incluso la primera imagen que nos llega a la mente es la de los ladrones que golpearon a Karol debido a relación de quedarse sin pasaporte ropa y dinero. Que historia es esa sino la de Karol. Es como si fantaseáramos que ellos mismos fueron los que robaron el auto de Michel.

Regresando a Valentine, es una linda joven. Siempre va muy bien arreglada. Redondea los 25 años, de tez blanca, cabello oscuro, nariz recta y ojos enormes, cuya vida es un tanto rutinaria y solitaria. Por las mañanas suele desayunar en casa, para después salir a la cafetería, no precisamente a tomar o comer, sino a comprar el diario y jugar en una máquina traga monedas muy al estilo de las que hay en las Vegas en la que probará, su suerte en el día a manera muy animista. Lo curioso es que sus reglas son al revés de lo que conocemos: si pierde le irá bien, pero si gana será un día lamentable.

Toma clases de ballet y por las tardes sublima su exhibicionismo al modelar en elegantes pasarelas. Aunque en una de sus tantas noches melancólicas en su auto negro Fiat de regreso a casa, abstraída en la añoranza de la familia y Michel, intenta sintonizar bien la estación del radio pero intercepta con su auto a una pastor alemán llamada Rita. Inmediatamente su bondad la hace llevarla a casa de su dueño, aunque aquí aparece algo curioso, Valentine tiene la tendencia de acaparar sufrimientos ajenos y el deseo por componer el mundo que está a su corto alcance. Rasgos *obsesivos*.

No es gratuito el sufrimiento que transmite al querer ayudar a Rita mientras la coloca en el asiento trasero, ni la respiración agitada al llegar a la dirección señalada en el collar. Mucho menos reclamarle al juez que no da la menor importancia al accidente.

Ella sabía que debía llevar la perra al veterinario. Su culpa como buena *histérica* con rasgos *obsesivos* y en parte su bondad, la hizo ir a casa del juez, dueño de la perra, con el ilógico argumento de preguntar que es lo que debería hacer cuando ella sabía que debía hacer. Insisto ella sabía muy bien lo que debía hacer. Más bien descaba escuchar un "*muchas gracias. Es usted muy amable y bondadosa. Por favor de inmediato llevémosla al veterinario*". Pese a sus amables tratos al señor le va y le viene si la perra vive o muere. Mucho menos si ella la ha salvado, por lo que hasta él termina siendo el regañado.

Al día siguiente Valentine le juega la broma por teléfono a Michel de que no está sola, pues se encuentra en compañía de Rita. Michel no recibe la gracia con de buen humor. Además, en muy mal plan le cuelga a Valentine

después de estrictamente indicarle que regrese el perro. Valentine le señala que el dueño no la quiere. Causalmente en ese preciso momento la alarma de su auto comienza a hacer ruido. Ella le indica que está sonando su auto, que no cuele pues no tardará en regresar. Lamentablemente cuando vuelve Michel no está en la bocina.

Los pretendientes no le faltan a Valentine, hasta el fotógrafo de una publicidad de chicles trata de cortejarla al encontrarla nuevamente abstraída. cuestión que esquiva al señalarle que no está pensando en él, sino más bien en la culpa que le da haber realizado el comercial sin la autorización del novio. A eso sumémosle la culpa por ponerle unos supuestos cuernos.

Otro día al pasar en su rutina de periódico y máquina traga monedas, al intentar comprobar la suerte se gana el premio de las tres cerezas rojas en la máquina, dejando impactado al hombre de la barra. Por si fuera poco observa algo en el diario que la deja atónita. Ya en su hogar, Kieslowski nos deja ver el lugar en el que Valentine guarda el simbolismo de su mala suerte. un jarrón enorme de cristal, muy a la usanza de los frascos grandes de mayonesa, en el que acumula todas las demás monedas que ha ganado.

Sentándose en la cocina observa de nuevo el periódico, ahora sabemos que se trata de un joven que se está inyectando droga. Mientras realiza su observación el dueño del edificio la visita para entregarle dinero que le llegó por correo y sin remitente. Él precisamente nos indica quien es el joven del periódico. No es cualquier muchacho. Se trata de Mark su hermano. Partiendo el dueño, Valentine llama inmediatamente a la novia de su hermano, Marie, para dejar el recado de que Mark se comuniqué con ella en cuanto llegue.

Valentine se comporta algunas veces como niña. Ahora corre y se divierte con Rita en un parque. Pero su bondad una vez más le ocasiona problemas. Suelta a la perra de su correa y debemos recordar que a la bondad casi siempre se le abusa, por lo que Rita al sentir un poco de libertad corre sin freno e incluso entra a una Iglesia, donde Valentine muestra que no es católica, probablemente atea, por lo que con su sencillez y sin la menor pena, interrumpe la homilía para preguntarle al sacerdote por su perro.

Al perderle el rastro y darse por vencida se le ocurre conducir a la casa del juez, antiguo dueño de Rita y efectivamente, la encuentra mirándola con gusto mientras Rita le mueve el rabo.

El dueño sale de la casa y le indica que le llame pues la Rita es de ella. Valentine deduce que fue él quien mando el dinero y lo pone al tanto de que no fue tan grande la cantidad de lo que costo el veterinario, por lo que Joseph le quiere dar lo justo, pero no tiene cambio. Entonces decide entrar a su casa por él. Valentine contesta que se lo quede, que es para Rita. Al juez le da lo mismo, respondiéndole que se la lleve pues es una perra muy inteligente. Valentine asombrada le pregunta si no la quiere. El juez de nuevo demostrando su amargura, le señala que no quiere nada, a lo que Valentine contesta en tono de burla que si de eso se trata mejor deje de respirar.

El tiempo transcurre y el señor no tiene para cuando salir con el cambio. Valentine inclusive le grita en tono irónico si ha dejado de respirar.

Decida, entra en la casa de nuevo. Sólo que ahora se lleva el asombro de que el juez tiene el habito de escuchar las conversaciones telefónicas de sus vecinos -un excelente rasgo *perverso* de estilo *voyerista*-, arribando justo en la plática de un padre de familia con su amante homosexual, cuestión que la *divide*.

De nuevo trata de hacer sentir culpable al juez quien en vez de eso le dice que por favor vaya a delatarlo. Valentine con el coraje en la punta de la lengua llega a la casa del vecino, pero se topa con otro desconcierto, la hija escucha también las conversaciones de su padre. Ante tal agravio decide como mejor opción salir lo antes posible de la casa sin decir palabra alguna y regresar con el juez a pedirle que por favor no vuelva a hacerlo. En este momento es cuando nos enteramos que el dueño de Rita trabajó de joven como juez, pues le contesta a Valentine que es inevitable que continúe haciéndolo pues lo realizó durante toda su vida, además siente que tiene la verdad en mejor medida que un tribunal.

Valentine decide no delatar al juez por que Caroline, la hija del vecino, le recordó su situación familiar. En especial su hermano, quien descubrió que no es hijo de su padre, cuestión que el juez deduce. A pocos segundos de dejar en claro este punto, el juez le pide que no se mueva por un momento debido a que hay una luz muy linda. Detalle que demuestra que el personaje es una vivencia de Kieslowski.

El cuarto es lleno de luz y se escuchó una llamada telefónica al "Servicio Meteorológico Personalizado" que naturalmente se ubica cerca de la casa. El juez camina hacia la ventana y gracias a él podemos observar como

el sol pasa sobre el tejado de otro vecino, lo que provoca un brillo con forma de diamante, marca que Kieslowski siempre utilizó en otros filmes, pero que ahora deja en claro de donde saco la personalidad del juez.

Una llamada vuelve a entrar y es Auguste, novio de la mujer que da el "Servicio Meteorológico Personalizado". Sin esperar un segundo más ella desea agradecerle lo lindo que fue "*hacer tanto y tan lindo el amor*". Valentine con sus actitudes infantiles se lleva las manos a los oídos para no escuchar.

Al terminar la conversación, el juez le dice que es una lastima no haberla escuchado pues están enamorados, sólo que no es la mujer ideal para el joven. Valentine lo cuestiona que como es que lo sabe, contestando el juez a que se debe por que los observa por la ventana. Valentine le afirma que es un bastardo. No importándole el juez le pide que se acerque, ambos miran por la ventana y ven a un hombre apuesto hablando por teléfono en el patio de su casa. Sólo que su teléfono es japonés y el aparato de juez no puede recibir esa clase de ondas. El hombre parece ser quien controla el tráfico de heroína en Ginebra. Valentine ha sucumbido ante los encantos del hombre, a pesar de ello le pide el número telefónico al juez. Le llama y le dice "*deberían matarlo*", por lo que el hombre entra corriendo a su casa.

Después de colgar el juez le da en una tarjeta a Valentine con el número del hombre y le dice que si quiere llamar para decirle cosas desagradables que lo haga cuantas veces quiera. Valentine sin titubear toma la tarjeta caminando hacia la puerta pero en eso entra otra llamada, la plática de una hija con su madre, quien lo único que quiere es verla, inventándose mil pretextos desde el *discurso histérico* como falta de pan y leche, enfermedades y hasta en otra ocasión, un infarto língido.

El juez le dice a Valentine que vaya a hacerle las compras para que se sienta mejor, y lo peor es que Valentine en verdad tiene el deseo de ir por ellas con tal de que la viejita se sienta mejor. La verdad es que se enganchó con la viejita pues inconscientemente le recordó a su madre sola en Inglaterra.

Sin dar un respiro el juez la cuestiona sobre el porqué de haber recogido a Rita. Ella contesta por que la había atropellado y estaba herida, pero el juez negándole le señala que si no lo hubiera hecho habría sentido remordimientos y habría soñado con un perro con la cabeza rota, concluyendo con "*entonces por quien lo hizo*".

Valentine vive aún en un mundo de hadas y le recomienda que creen que la gente es mala, le señala que sólo a veces es débil. El juez, quitándole la palabra vuelve a señalarla como ejemplo. Le pregunta sobre si el joven que supo que su padre no era su padre era su amigo o hermano. Valentine contesta que es su hermano de 16 años. El juez la sorprende de nuevo al cuestionarla sobre el tiempo que lleva su hermano inyectándose, pues es fácil deducir. Valentine termina huyendo en lágrimas hacia su casa y sin Rita.

Para buscar consuelo Valentine llama a su familia, habla con su madre añorando estar con ella. Logra hablar con su hermano preguntándole si su madre ha visto el diario, Mark le contesta que no es posible y que además su madre no lo creería nunca. Al colgar es su deseo que la llame Michel inmediatamente. Y efectivamente, suena el teléfono... pero no es su novio, es Jacques el fotógrafo, preguntándole si ha visto ya la foto. Valentine le dice que no y termina yendo a jugar bolos con él, en otras palabras trata de evadir su realidad.

El juez en cambio, trata de enmendar su error escribiendo a cada uno de sus vecinos para notificarles lo que ha hecho. Cuestión que comprueba la *neurosis obsesiva* del juez al sentir culpa aún y con los toques perversos que muestra su estructura. Lo curioso es que en principio desea escribirlo con tinta, pero su estilográfica está vacía, así que termina escribiendo a lápiz, como pretendiendo que la pena logre ser borrada.

Al regresar de noche a casa, Valentine recibe llamada. Sólo que la puerta tiene chicle y no puede abrirla. Tiene que tocar al dueño del edificio, quien con pinzas de una navaja suiza, limpia la chapa y una vez dentro logra levantar el auricular y adivinen quién era... ¡Michel!, quien molesto y con sus celos de toda la vida, le reprocha a Valentine que haya hecho el comercial de chicle pues le argumenta que siempre se aprovechan de ella. Es decir, *proyecta*⁴² la manera en que la manipula culpando a la demás gente menos a él.

Valentine le comenta que desea paz, una vida tranquila, a lo que Michel arremete que con él nunca la tendrá. Después de más discusión sin sentido Michel le cuelga. Más tarde vuelve a llamarle cuando está a punto de ducharse. Le pregunta si estaba acostada, ella contesta que estaba a punto de

⁴² Una proyección es el momento en que plasmanos nuestro *deseo* en algún acontecimiento o acción de manera *inconsciente* interpretándolo como el *deseo* de alguien más. Freud, Sigmund, *Obras Completas*, Tomo I, pág. 246.

ducharse pero Michel hace la pregunta crítica: "¿esta *pyramide algerien*?", Valentine no le contesta y únicamente cuelga de nuevo.

El juez es llevado a juicio por sus vecinos y la noticia es difundida en la prensa. Valentine se da cuenta mientras descansa de su clase de ballet por su propio diario, pero de repente le entra una carga de culpabilidad que la hace pensar que el juez supone que ella fue quien lo delató, así que inmediatamente decide ir a casa del juez. Recordemos la magnitud de su obsesividad.

Ya en el domicilio y frente a él, la culpa ajena que la acongoja le impide hablar. El juez ganándole la palabra le deja en claro que él mismo fue quien se delató. Además con el pretexto de enseñarle los siete cachorros de Rita la introduce en su casa. Sabemos que ha llegado a la misma hora de la reunión pasada, pues Kieslowski nos ofrece una vez más una puesta de sol sobre las montañas.

Valentine pregunta el porqué de su denuncia, brindando por la salud del juez. Aquí hay algo muy curioso, se autodenunció sólo para poder volver a verla. Punto que inmescuye la trama de *Tres Colores: Rojo* en la pirámide-triangular. ¿Porqué?. Por que en las tres historias sucede una situación similar: los hombres buscan ocasionar algo que sea importante en la vida de las mujeres con la intención de poder verlas de nuevo cuando el sólo hecho de pensarlo parecería absurdo, en pocas palabras, crearles *sintoma*.

En *Azul* Olivier trata de finalizar el concierto de Patrice y difunde las fotos de su amante en los medios para poder sacar a Julie de su encierro; En *Blanco* Karol planea toda una venganza en la que su muerte es el punto que hace a Dominique ir a Polonia para ver su ataúd ser sepultado; ahora en *Rojo*, el juez se autodelata con tal de provocar que Valentine vaya de nuevo a su hogar. ¡Qué grandioso es cuando provocamos *sintoma* en el sujeto que nos interesa!. Una razón más sobre por que el psicoanálisis es una excelente herramienta que ha funcionado para comprobar la unión de las tres cintas en un cuerpo pirámide-triangular. En pocas palabras, la trilogía se conforma de la misma trama, de la misma historia.

Kieslowski nos vuelve a dar otro dato de su presencia en el personaje del juez, quien le pide a Valentine que por favor se siente un momento y que además le sonría. Cuantas ocasiones no habrá hecho Kieslowski eso con sus actrices, sobre todo con la que más le atraía.

Enseguida el juez le cuenta a Valentine que ella no fue la única que tuvo un choque emocional la última vez que se vieron. El apagó su radio y la platica como fue que escribió a sus vecinos y pobeía, mientras ella dormía.

Metaforizando con imágenes, Kieslowski proyecta un garratón de agua roto sobre una mesa de billar debido a las pedradas que mandan sus vecinos a las ventanas. Valentine narra su anécdota de que no llegó a dormir sino fue a los bolos. El juez se sorprende por que en esa misma tarde la pareja de enamorados que estuvieron escuchando, Auguste y su Korin, quedaron de acuerdo en ir a los bolos. Le cuenta como tenía razón en que no dudarían mucho, pues ahora estaban a punto de terminar, todo debido a que en el juicio la chica conoció a otro. Kieslowski nos manda inmediatamente a un Medim Close Up de Auguste antes de entrar a su primer juicio llamándole a su novia que nunca levanta el auricular.

Valentine debe ir a Inglaterra a un desfile. Además aprovechará para visitar a su madre pues se encuentra sola. Su hermano únicamente la visitó por tres días. Además es el pretexto para ir a ver a Mark y tratar de corregirlo, pues cada día cae más en la droga. Sin embargo el juez le dice que no tiene por que ir. Es el destino de su hermano y no puede vivir la vida de su hermano. Como el mismo le dice "*usted puede hacer algo... ser*".

Le aconseja que si en todo caso va a viajar no lo haga en avión sino en el ferri, ya que es mucho más barato y bueno para la salud, algo demasiado satirico para el final de la cinta.

Entre Valentine y el juez han llegado a tenerse confianza. En otras palabras, la amistad a comenzado. Tanto es su vínculo que el juez le revela que es su cumpleaños y por si fuera poco, le comenta que hace 35 años a la misma hora, 5 de la tarde, absolvió a un marinero. Uno de sus primeros casos. Difícil. Hasta pasado el tiempo supo que se había equivocado. El marinero era culpable. Supo que después ese hombre se caso y tuvo tres hijos, tuvo un nieto hace poco y que actualmente vive tranquilo. Valentine le dice con voz tierna que no tiene de que preocuparse pues ha hecho lo correcto. El juez moviendo la cabeza le señala que no, que además pensar en cuantos culpables absolvió ahora es vanidad.

Valentine le pregunta que si ella tuviera que ir a juicio aún habría jueces como él. Lo que contesta con "*la justicia no se ocupa de los inocentes*". Agreguemos que en ese momento la sexta ventana rota hace aparición y el

juez señala " lo ve. La onda cambió. Ya no puedo escuchar las llamadas", como diciendo si mínimo tuviera mi pasatiempo, las ventanas rotas valdrían la pena.

De inmediato a Valentine le entra una vez más la culpa ajena y va a buscar la escoba como buena *obsesiva*, queriendo componer las cosas y deseando ser buena de nuevo. Pero en el momento de tirar la piedra el juez le pide que por favor la coloque sobre el piano donde están las otras cinco.

Al regresar, Valentine pregunta sino tiene miedo, el juez le contesta que no, pues es lo mismo que haría él en su lugar, como idénticamente hubiera realizado en todos los casos que juzgó, "la diferencia era que estaba en mi piel y no en la de ellos" explica. Valentine se atreve a ir más a fondo y le cuestiona si ama a alguien, contestando con un rotundo no. Le pregunta si alguna vez ha amado y su respuesta es contarle el sueño de la noche anterior. Ella se encontraba en su fantasía, pero de cuarenta o cincuenta años y era feliz. El animismo de Valentine se hace presente de nuevo y le pregunta si sus sueños se realizan, a lo que confiesa evadiendo de nuevo la pregunta que hace años que no soñaba algo lindo. Es como si escondiera la respuesta real de "¡Sí. Es de usted de quien estoy enamorado y hace años que no sabía de ese sentimiento!"

De repente una historia que ha corrido de forma paralela, chocando en muchos encuentros con la trama del juez y Valentine comienza a tener sentido: se trata nada más y nada menos que de los dos enamorados que escucharan por teléfono, los que iban a ir a los bolos antes de que Valentine saliera corriendo y llegará llerando a su hogar. Tal como el juez le relató a Valentine la relación está terminando, Auguste llama insistentemente pero nadie responde aún y con que esté cien por ciento seguro de que Korin se encuentra en su domicilio, por lo que decide partir en su Jeep rojo rumbo a su casa. Su enojo es tanto que sin darse cuenta da vuelta sobre la banqueta por no echarse en reversa, como expresando que aún y con el coraje que se carga es demasiado para su sufrimiento realiza el esfuerzo de manejar en correctamente en reversa.

Manejando con el mismo desagrado, Auguste llega a su destino. Al igual que en el teléfono, nadie responde a los golpes en la puerta. Sólo que ahora de manera similar a *Blanco*. Otra unión psicoanalítica entre la pirámide triangular. Recordemos a Karol en *Blanco* cuando escucha por teléfono el sonido de la relación de Dominique con su nuevo amante sin erecciones.

Rasgo demasiado *masoquista*⁴. En Rojo ocurre idéntico. Kieslowski se plasma asimismo, ¿por qué?. Por que una *repetición*⁵ equivale psicoanalíticamente al patrón de una estructura.

El audio en esta escena de unión entre Blanco y Rojo señala que en la habitación se encuentra más de una persona y no precisamente jugando manitas calientes con Roger Rabbit. Por lo que Auguste, con tal de cerciorarse mueve un contenedor enorme de basura, para poder trepar como el hombre araña, hasta las ventanas del apartamento de Korín. Primero la cámara se coloca en el cuarto destinado a las operaciones del "Servicio Meteorológico Personalizado", para posteriormente observar la cara *masoquista* y aterrada de Auguste al echar un vistazo a la habitación, en la que encuentra a Korín debajo de un hombre haciéndole el amor. Suceso por demás análogo de la relación Karol Dominique.

A la mañana siguiente Auguste arriba a su casa ya con la luz del día y sin apagar los faros del Jeep. Aún instalado en el *goce* se dirige a su cuarto, aventando a su perro que lo recibe con mucha alegría. Valentine observa en la ventana mientras platica con Michel sobre su viaje a Inglaterra en barco, señalándole indirectamente que la razón por la que va a visitarle es la de poner en claro su situación. Cucigan y Valentine mira otra metáfora de Kieslowski cuando la batería del Jeep se desvanece, al igual que la felicidad de Auguste.

Al anochecer, Auguste va a un café donde acostumbraba ir con Korín. La encuentra, pero acompañada del hombre que la penetraba la noche anterior. Este le muestra fotografías de su yate. Al momento Auguste golpea en la ventana con la pluma que ella le regaló al aprobar su examen profesional. El matino lo ve sin inmutarse, no siendo el caso de Korín, quien al mirarlo carga su ojos de culpa. Auguste parte y Korín camina aprisa detrás de él, pero lo pierde de vista al él esconderse en una cornisa debajo de la acera.

Al día posterior Auguste ve detiene su auto en un señalamiento del malecón a un lado del río para montar a su perro y pasar un día disfrutando de su estado de *goce*.

⁴ Un masoquista es el perverso que siente placer por ser sometido, lastimado, herido. En pocas palabras, se puede encontrar en ser torturado por el otro. Freud, *Sexualidad. Tres Ensayos de Teoría Sexual*, págs. 142-145.

⁵ El *incarnante* es el saber de la repetición, formado de un lenguaje que le estructura. Nasio, Juan David. *Clase de lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*. Pág. 1, par. 27

El juez, sin perder el hábito, llama al "Servicio Meteorológico Personalizado" con el pretexto de averiguar cómo será el clima en el canal de la Mancha la próxima semana. Precisamente cuando Valentine parte.

Le comenta a Korin que una semana antes había intentado llamar y no había quien lo atendiera, ella le dice que estaba enferma agregando entre risas que el clima será Maravilloso "*Sol, brisa y fresco por la mañana*". El juez le cuestiona por qué ríe, a lo que ella responde sobre el viaje que hará en yate por allí y aún más lejos. El *vonyerismo* del juez vuelve a estar presente al preguntarle si van a cerrar, obteniendo respuesta afirmativa. El juez remata con que es una pena por que era una buena idea.

Aquí sucede algo curioso en toda la trilogía: nadie al hablar por teléfono se ha despedido diciendo "*adiós*", el primero y el único que lo hace es el juez en esta conversación, lo cual habla sobre el humor frío de los europeos y también sobre el disfraz de gentil que usa el juez al hacerse pasar por otro con el fin de no ser descubierto por su vecina después del juicio.

Valentine está a punto de tener otro desfile y decide invitar de último momento a su único amigo, el juez, quien enseguida responde al llamado. Saca del garage su bien conservado Mercedes Benz, en el que al ir circulando observa la pared en la que está sobre puesto el cartel de Valentine para la publicidad del chicle. Llega temprano al teatro donde tendrá lugar el desfile acomodando su auto en frente y sin complicaciones.

De nuevo Valentine camina en un glamuroso desfile luciendo un vestido formidable acompañado de su estupenda figura. Ella busca por todos lados al juez pero no lo encuentra, cuestión por lo que al terminar el desfile y quitarse el maquillaje vuelve a sentirse sola y deprimida. Pero cual va siendo su sorpresa que al instante de partir ve entre las butacas al juez caminando hacia su dirección, por lo que su rostro cambia completamente a una radiante sonrisa.

Valentine le comenta que quería despedirse pues parte al día siguiente. El juez le brinda su mano pronunciando "*¡adiós!*". Pero eso no es todo. Valentine también desea saber que más hay en el sueño que le contó a medias en su casa. Le repite que ella tenía cincuenta años y era feliz. Valentine pregunta si había alguien más, por lo que le responde que ella se despertó y sonrió a alguien que estaba a su lado, sólo que él no sabe quien es. Lo que si le asegura es que eso pasará en 20 ó 25 años.

Valentine queda atónita ante la seguridad del juez - le pregunta qué más sabe, quién es, a lo que contesta "*un juez retirado*", pero es obvio que ese personaje es alguien más "*Frinquet da una demostración de su carrera histriónica interpretando un arisco, tierno, remoto y aun vicariador juez - un mágico embaucador de Olimpia- un hombre que figura, como en La Tempestad de Shakespeare, donde un hechicero retirado renuncia a sus poderes. El verdadero mago es Krzysztof Kieslowski*"¹⁰³. Punto que Kieslowski nunca quiso admitir en esta y otras películas. En Junio de 1995, un estudiante de la Universidad de Oxford le cuestionó si realmente el personaje de Joseph era autobiográfico, a lo que enérgicamente respondió "*no hago películas biográficas. Ninguna de mis cintas trata sobre mí. Ni siquiera una. Ninguna. Tengo mi vida y simplemente nunca le diré a nadie que parte de mí está en la película. Nunca le diré a nadie, porque considero que es asunto mío y de nadie más. Nadie adivinara donde, cómo y en que forma las siento con mis propios dolores. Eso es un aspecto íntimo de mi trabajo que guardo para mí mismo... ni siquiera le contaría a mi esposa... nunca*"¹⁰⁴. Creo que si Kieslowski viviera el tapete se le movería de nuevo por el asombro de saber cuantos hemos encontrado su *inconsciente* entre líneas.

De vuelta a la cinta, Valentine continua en sus diálogos narcisistas sobre el presentimiento de que algo importante está apunto de sucederle, pero que al mismo tiempo la atemoriza. El juez de nuevo le demuestra su amistad brindándole su mano en signo de apoyo. A la vez le comenta que solía estar a menudo ahí, sentado justo donde observó el desfile. El asiento de un palco demasiado escondido para las personas que están sobre el escenario. De nuevo el rasgo perverso del juez al gustarle observar pero que no lo observen como todo buen neurótico, es decir, ser *voyerista*, pero no *exhibicionista*.

Joshep lleva a Valentine justo debajo de donde acostumbraba sentarse y le cuenta la anécdota de cuando se le cayó un libro poco antes de su examen profesional. Bajó inmediatamente. El libro estaba abierto al azar y curiosamente fue lo que le preguntaron en el examen.

Valentine le comenta que le hizo bien salir de casa y el responde que tenía que cargar la batería, pues estaba descargada. En otras palabras, la relación fraternal con Valentine le devolvió ganas de vivir, lo reafirmó de nuevo como un *ser deseante*.

El viento comienza a hacer de las suyas y azota las ventanas del teatro. Inmediatamente Valentine en su afán *obsesivo* por arreglar las cosas corre a

cerrarlas sin ella ser la encargada para eso, evitando que la tormenta rompa más de la que lleva en cuenta.

Ya a salvo, Valentine desea saber por qué la última vez que platicaron le contó sobre el marinero. Aunque por supuesto tiene una vaga idea, pues rompe el vaso de plástico sin tener que hacerlo, su rostro y su voz, expresando que debe ser por algo mucho más importante. Y efectivamente, se trata sobre la mujer que el juez amo y lo traicionó sin saber por qué. La mujer que siguió amando.

El juez se sorprende de todo lo que le ha revelado y ella le dice la misma frase que él utilizara anteriormente *"no fue difícil adivinar"*. Entonces el juez comienza a revelar su historia, aquella mujer le llevaba 2 años de ventaja en la Universidad, era rubia. Tenía una casa donde todos sus muebles eran blancos y en el pálido espejo una tarde vio sus blancas piernas abiertas con un hombre en medio.

Al llegar a este punto sabemos muy bien que la otra historia paralela se asemeja demasiado a la historia del juez, pues al comienzo los libros se le caen a Auguste al pasar frente a el Valentine. Levantándolos lee el párrafo y esa es la pregunta que lo convierte en juez. Inclusive todo da pie a pensar que la historia ha vuelto a repetirse. No obstante aquí aparece una diferencia. Hay la posibilidad de que Auguste no salga tan dañado de la situación y pueda encontrar otro amor igual o mejor aún que el de la rubia que lo abandonara. Pero esto no es todo, aquí también se establece otra posibilidad, la de que si Valentine hubiera nacido 25 o 30 años atrás el juez sería muy buena pareja, discurso que es llevado a las palabras por el mismo Joshep Kern al expresarle a Valentine *"quizá usted es la mujer que nunca encontré"*.

El juez le afirma a Valentine que la historia no termina allí. Uno de sus últimos juicios fue un caso difícil, pues se trataba de un hombre que había construido un mercado, este se derrumbó matando a muchas personas. El nombre del acusado era Hugo Holbing, el mismo que le había robado su mujer. Sin siquiera intentar rechazar el caso, el juez esperó la sentencia. Al principio quería matarlo y realmente lo hubiera hecho si con eso hubiera podido cambiar algo. A fin de cuentas lo declaró culpable siendo la sentencia ilegal. Poco después pidió su jubilación adelantada.

Kieslowski introduce un personaje muy peculiar una vez más de manera burlona: el portero del teatro, quien se acerca a ambos para preguntarles

primero si no han visto una mujer que carga cubetas con agua. Valentine responde que no. Entonces les encarga que si la ven hagan el favor de decirle que la está buscando. La segunda vez que va a preguntarles por ella el juez es quien dice de nuevo que no la han visto, pero ahora el personaje les señala que no hace otra cosa más que seguirla.

Kieslowski da ha entender que el portero y Milana, la mujer de los cubos, sí se tropezaron en sus vidas el uno al otro. E inclusive, al momento que la encuentra el portero le dice a Milana que le de los cubos pues están pesados. Es decir, ambos se encontraron para ayudarse, apoyarse, para compartir sus vidas, cuestión que ni Valentine ni el juez han hallado.

Ya fuera del teatro, Joshep regala a Valentine un licor de pera como el que tomaron en su cumpleaños. Pero Valentine le pide un favor más, uno de los cachorros de Rita para cuando ella regrese, a lo que la sonrisa del juez sirve de muy buen afirmativo.

Tanto ha sido el síntoma que ha causado Valentine al juez que está apunto de ir a comprar un televisor para ver el desfile en el que estará Valentine en Inglaterra. Ella le sugiere no hacerlo ya que su hermano le llevará uno que ella nunca usó.

Ambos se despiden muy a la usanza de enamorados, pues el juez pone la mano en el cristal del auto y Valentine la coloca sobre la suya desde afuera del coche. Al partir el juez en su Mercedes, la bondad de Valentine se hace presente una vez más al aparecer por tercera ocasión en la trilogía la viejita artrítica y jorobada sin poder depositar la botella en el bote de basura. En esta ocasión es excepción de lo que sucede en *Azul* y en *Blanco*. Valentine sí corre a ayudar a la viejita a depositar la botella en el contenedor, como muy buen símbolo de fraternidad, de ayuda al amigo, al otro. Escenas trascendentales dentro de la pirámide-triangular que identifican y comprueban un mismo discurso en un solo cuerpo.

La cámara se ubica ahora dentro del transbordador que llevará a Valentine a Inglaterra. Es cómico pero aunque Auguste vive frente a su casa y se ha topado con él varias ocasiones, no lo reconoce y viceversa. Tampoco él la reconoce.

Los dos entran al mismo tiempo y no se llegan a enterar de sus presencias. Una metáfora más aparece: el cartel de Valentine se empieza a

caer poco a poco a consecuencia de que ya es tiempo de colocar otro. Sin embargo la forma en que va cayendo al suelo da la sensación de que se hunde como un bote en el mar, como el transbordador en que viaja Valentine.

El juez ha encontrado una forma de sustituir los hijos que nunca tuvo en los perros que nacieron de Rita, como Valentine muy bien se lo dijo al inicio de la cinta. Hasta ha escogido al más inteligente para ella

Tal parece que su vida ha cambiado. Incluso se le ve caminar alegre y deprisa para recoger el periódico. Aunque al leerlo se da cuenta que ha sucedido algo que el "Servicio Meteorológico Personalizado" no previó: una tragedia en el Canal de la Mancha de la cual sólo sobrevivieron 7 pasajeros.

De inmediato se dirige al televisor y checa el noticiario confirmando la noticia sin saber en claro las causas del desastre. Lo único cierto es que además de varios navíos pesqueros también se perdió un yate con 2 personas a bordo. Es decir, la venganza oculta del juez también se efectuó en Auguste sólo que demasiado rápido y ahora no fue únicamente uno el dañado, sino los dos que le hicieron sufrir. Una justificación más del discurso pirámide-triangular, pues en la cinta anterior Karol se vengó del sadismo de Dominique. Es decir, Kieslowski una vez más se repite. Existen varios elementos que nos muestran su estructura.

Las personas a bordo del transbordador eran 1435, de las cuales muchos cuerpos fueron recuperados. Sin embargo, los 7 sobrevivientes fueron salvados por un barco de la policía que respondió al S.O.S: "*Julie Vernier, viuda del compositor francés Vernier; Stephan Villian, inglés, barman del barco; un hombre de negocios; Karol Karol; Dominique Vidal, ciudadana francesa; el francés Olivier Benoit*".

Para este momento el juez tiene una cara muchísimo más depresiva que la primera vez en que Valentine le notifica de Rita atropellada, pero causalmente, "*entre los sobrevivientes hay 2 ciudadanos suizos: Auguste Bruner, jurista y una modelo, estudiante de la Universidad de Ginebra, Valentine Dussant*", por lo que el juez puede tomar tranquilo una buena bocanada de aire. Kieslowski hace un **Close Up** al semblante de Valentine casi idéntico al de la publicidad del chicle -sólo que este rostro en verdad sucede en un episodio triste-, para después mandarnos a un **Close Up** de Joshep en una de sus ventanas rotas, sonriendo porque a Valentine y Auguste no les sucedió lo que él trágicamente escogiera vivir

Aquí hemos llegado a la punta de la pirámide-triangular de los Tres Colores: Azul, Blanco y Rojo. Todas las cintas se tienen en todo momento terminado hasta este instante. Comprobación que refiere al teorémico al Azul no acaba en el orgasmo musical de Julie. Blanco no termina con prominentemente un un manicomio. Ambas cintas llegan a su fin hasta que Rojo acaba hasta que vemos a las parejas trascendentales de cada cinta haberse salvado, por lo que provoquen deducciones sobre qué es que les ha sucedido para que todos arribaran a esta causalidad.

Efectivamente, eso sería entrar al terreno de lo imaginario y para eso cada cual puede fantasear lo que guste. Para un buen análisis hay que tomar lo que el analizante²² dice en su discurso y no lo que los otros dicen desde afuera. Por tanto, refiriéndome exclusivamente al discurso señalado dentro de las películas, puedo argumentar que la pirámide-triangular se ha completado.

²² Analizante es el sujeto que se encuentra en un psicoanálisis. Freud, Sigmund. Obras Completas, Tomo VII, pag. 401.

CONCLUSIONES

Y

PROPUESTAS

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

A manera de semblanza realcé los puntos claves y trascendentales de esta tesis, los cuales comprueban la unión de las películas dentro de un cuerpo pirámide-triangular.

Paz, estabilidad económica y recursos alimenticios brindan la oportunidad para que un pueblo se vuelva sedentario, al mismo tiempo que crear su arte y cultura. Pero vinculado con la civilización arribó también la esclavitud pues al intentar expandir territorio surgieron los conquistados. Ellos eran utilizados como instrumentos de fuerza física para trabajos pesados, los cuales ocasionarían bajas si se ocupaban hombres coterráneos.

Poco a poco la apropiación de bienes creó la dependencia de trabajo siervos y dueños de la tierra, donde la Iglesia y los nobles reinaban. A pesar de ello, el feudalismo fue quebrado cuando en distintas entidades el comercio fue fortaleciéndose, fundando un capitalismo primitivo. Dicho evento ocurrió debido a que los monarcas supieron como conservar y engrandecer de la mejor manera sus riquezas debido a la asesoría de administradores profesionales.

Equiparaban todo incluyendo el mandato de sus creencias religiosas. Si se llegaban a encontrar en una situación que limitara su poder, podían sacarse un as de la manga: algún clérigo que lavara el coco al pueblo, para así ponerse a favor de los intereses del regente. Si se llegaba a situaciones graves, era necesario ejercer la justicia por medio de la mano divina, es decir, la Santa Inquisición. Cabe señalar que en la actualidad hay alrededor de 46 países en los que el gobernante es un rey.

Terminada la Edad Media las lecturas sobre igualdad comenzaron a surgir en Europa de manera clandestina. Ideologías liberales se introdujeron durante todo el siglo XVIII. La Libertad se presentaba como una tierra prometida de cuyo acceso ningún ser humano tenía prohibido. Los galos empiezan su liberación degollando a su propio rey, por lo que *"Francia surge como modelo a seguir, ayudando a los pueblos a liberarse de la tiranía, tal es la vocación universal de la Revolución y de sus soldados al franquear el Rin y los Alpes, deben propagar las ideas revolucionarias: Libertad, Igualdad y Fraternidad"*¹⁰⁵.

Gracias a tantos conflictos políticos ocurridos en Francia después de la revolución, así como a la libertad intelectual, nació una generación de pensadores llamados Socialistas Utópicos, Saint-Simon, Fourier, Cabet y Owen. Ellos teorizaron el sueño de doctrinas que colectivizaran los medios de producción para poner fin a la diferencia de clases sociales. Sus variados pensamientos comenzaron a emerger por todo el mundo. En territorios del asesinado Zar Ruso, los bolcheviques, formaron un gobierno con ideología socialista, pero no al pie de la letra, ni siquiera como Comunismo, pues no faltó quien tomara más de lo que debía. La ideología que reunía a los comunistas fue el marxismo-leninismo.

En medio de este contexto nació en Polonia Krzysztof Kieslowski, quien desde su infancia enfrentó problemas demasiado graves: la invasión alemana en la Segunda Guerra Mundial, la tuberculosis de su padre, conflictos políticos como el surgimiento de Solidaridad, gobiernos impositivos como los establecidos por los rusos, etc. .

No obstante, cuando parecieran motivos para ensombrecerse en la tristeza, Krzysztof Kieslowski los utilizó para sublimar y de esa forma transformar su represión en celuloideos artísticamente dramáticos.

Krzysztof Kieslowski se da la oportunidad de escribir tres guiones que fueron coproducidos por Francia-Polonia y Suiza, los *Tres Colores: Azul, Blanco y Rojo*. *"Examinamos de cerca las tres ideas y como 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 cómo vivir con ellas. ¿En verdad la gente quiere Libertad, Igualdad y Fraternidad?... ¿no es tan sólo un decir?"*¹⁰⁶. Aunque en un viaje a la Universidad de Oxford en 1995, donde dio una conferencia, señaló el verdadero origen por el cual sus películas llevan tal denominación *"la palabras libertad, igualdad y fraternidad son francesas por que el dinero es francés. Si el presupuesto hubiera sido de otra nacionalidad hubiéramos titulado de forma distinta las cintas, o probablemente tuvieran una connotación cultural distinta. Pero las películas serían las mismas"*¹⁰⁷.

Por tal motivo aborde el *slogan* de la Revolución Francesa por medio del psicoanálisis, pues dicha corriente *causalmente* propone un análisis desde la individualidad del sujeto, razón primaria -de un conjunto de 7 consideraciones- por la que decidí utilizarlo como herramienta base de este análisis cinematográfico, por lo que descubrí lo que está inconscientemente

oculto en las cintas, analizando los *síntomas*, aquellos malestares que descubrimos con palabras "*acontecimientos dolorosos que están siempre acompañados de la interpretación que hace el paciente de las causas de su malestar*"¹⁰⁸. donde su representación se encuentra mejor marcada cuando Julie en *Azul* había decidido volverse la bondad encarnada. De un momento a otro empieza a cambiar por que se da cuenta que Olivier trata de armar el concierto de la Unificación Europea, concierto que su marido dejara inconcluso, cuestión que le indigna. Pero lo que más la altera es observar una mujer que está con su marido en ciertas fotos algo privadas.

El psicoanálisis se adentra de muy buena forma en la psique de los personajes de una película. Trata de identificar la razón del comportamiento del personaje frente a una situación. Mucho más si en dicho momento le fue ocasionado un conflicto, un trauma. Segundo motivo por el cual mi análisis se encaminó por esta vía.

El psicoanálisis no se limita a identificar los objetos, intenta descifrar el simbolismo de esos objetos. Tercera causa de su elección como método de investigación. Gracias a la ayuda del psicoanálisis se descifraron metáforas incluidas en las cintas. "*las tres películas tratan sobre gente que tiene alguna clase de intuición o sensibilidad, que han obtenido sentimientos, lo cual no está necesariamente expresado con diálogos. Las cosas raramente son dichas de manera directa en mis cintas. Muy a menudo todo lo importante toma lugar detrás de las escenas, no se ven*"¹⁰⁹.

El Psicoanálisis busca identificar una suposición que se adecue de acuerdo a la historia que el personaje plantea. Por lo mismo nunca una definición del psicoanálisis será un dogma, una imposición o la verdad absoluta, dando lugar a la tolerancia de otras teorías, cuarto fundamento por que consideré al psicoanálisis como la metodología indicada para analizar la trilogía individualista de Kieslowski.

*“Sus películas son comerciales de perfumes pos-modernos, donde la tragedia es tratada como una fragancia visual, seductiva, pero a la vez remota”*¹¹⁰. *Azul* es libertad. Por supuesto es igualdad también. Y puede fácilmente ser fraternidad. Pero la cinta *Azul* es acerca de libertad, de las imperfecciones de la libertad humana. ¿Realmente qué tan libres somos?. Tal es el cuestionamiento de la libertad personal. ¿Qué tan libres somos de los sentimientos?. ¿es eso libertad?. ¿es el culto a la televisión una prisión o una libertad?. “*Mientras existen maravillosos sentimientos al tener a una*

*persona amada, uno pierde muchas cosas que antes eran esenciales. Esa es la libertad, a un nivel personal dentro de las tres cintas”*¹¹¹.

En un análisis psicoanalítico hasta lo que no se dice consta de interpretación y valorización. Quinto cimiento que motivo la elección como herramienta de mi trabajo. Tal factor es decisivo cuando las miradas de Julie y Olivier se encuentran en las escaleras después de la muerte de Patrice. Ambos cargan con la culpa de un amor platónico el cual no podía crecer debido a la presencia de Patrice. Podría decirse que Julie tiene el camino libre para Olivier. A pesar de ello prefieren no encontrarse. Ni siquiera se dirigen la palabra gracias a la culpa que les recordaba no poder obtener lo que querían.

Siguiendo con la línea psicoanalítica, practiqué la teoría de Lacan con respecto a Síntoma, Signo y Significante. Para traducir lo anterior es necesario leer a Juan David Nassio y sustituir los conceptos, por ejemplo, en *Azul* “Tomar el sufrimiento del síntoma (*Depresión*) bajo el ángulo de la causa implica hacer del mismo un signo (*azul*); mientras que sorprenderme por padecer este mismo malestar en un instante propicio, como si estuviera impuesto por un saber que ignoro, implica reconocerlo como *significante* (*Libertad*)”¹¹². De esta forma están resueltos a su vez *Blanco y Rojo*, brindando su conceptualización según el escalón en que se encuentren. Sexta enmienda favorable a mi tarea investigativa.

Un sujeto consta de una estructura psíquica capaz de involucrarse con otra. De no ser así los sujetos con *estructura obsesiva* ya hubieran extinguido a los *histéricos* por no tener el grado de responsabilidad tan impuesto como el de ellos. En todo caso seríamos unos totales *obsesivos* cuadrados, incapaces de realizar algo que no estuviera dentro del orden preestablecido o seríamos unos *histéricos* totalmente incapaces de hacer algo fuera de nuestro deseo -lo cual es una falacia-. Es como si dijéramos que todo el tiempo estamos deprimidos, o todo el tiempo estamos alegres.

En otras palabras, el psicoanálisis plantea que tenemos una *estructura psíquica* determinada gracias a nuestra historia. Séptima cláusula que originó este análisis. El anterior argumento de ninguna forma implica que no tengamos rasgos de alguna otra *estructura*, como bien lo planteó Kiesłowski al plasmar en celuloide a Mikolaj, personaje que consta de una carga inmensa de *depresión*, tanta que ha deseado suicidarse. Sin embargo, cuando Karol le notifica, gracias a falsear su asesinato que hay mucho más por delante, festejan extravagantemente corriendo y deslizándose en el río mientras beben

una botella de vodka. De esta misma manera es como se han establecido las estructuras psíquicas de los personajes centrales, comprobando que no vienen solas, llegaron con los rasgos de alguna estructura vecina.

Con el resultado del séptimo inciso, puedo constatar que los personajes de la trilogía tienen una base psíquica fundamentada, por lo que fue factible encontrar sus correctas estructuras psíquicas. No como en el caso de muchas películas comerciales donde los caracteres constan de una personalidad incoherente, convirtiendo la trama en una pesadilla por más buenas intenciones que se hayan tenido. El factor de buena actuación y dirección fue un denominador en los tres filmes, ya que podemos ver a July Delpy (Dominique en *Blanco*) y a Irene Jacob (Valentine en *Rojo*) en otros papeles como adolescentes, sin la madurez, carácter y personalidad que sólo Kieslowski ha podido exprimir de ellas.

Carecer de una supuesta obtención del falo puede llevar a la locura. Pero en el caso de la venganza, como sucede con Dominique, puede llevar a la perversión. Recordar que no sólo maltata a su marido Karol por constar de un pene inservible, un pene que no penetra, que no lastima como fue lastimada ella por no nacer con él, como fue despreciada su madre al ella reclamarle no haberla hecho con uno.

“Tu Karol ahora no tienes pene (que de cierta forma es cierto), por tanto debes pagar el precio de lo que se siente no tenerlo, de lo que es ser mujer”. He aquí el motivo por el cual lo ha sacado de su vida, aunque lo siga amando. De esto es de lo que se venga Dominique.

Karol por su parte desea recuperar orgullo, como hombre, como marido y como ser humano. Recuerdos de los días felices con Dominique le hacen añicos las neuronas. Está sufriendo, pero añorando al mismo tiempo. Sabe del alto precio que pagó por estar a su lado, pero aún así desea volver. Al vengarse Karol llega a ser más igual, excepto que, mientras se convierte en más igual, cae en la misma trampa en la que acomodó a Dominique, ya que el teatro se viene a bajo cuando se da cuenta que aún está enamorado. Como diría Kieslowski *“La genuina igualdad nos situaría en algo como un campo de concentración”*¹³.

*Rojo... historia de aislamientos, del “hubiera”, de las “causalidades”, “Rojo es realmente acerca de si la gente no ha nacido, por opción, algunas veces en el momento erróneo”*¹⁴. Las dos mitades de una manzana

imposiblemente eternas de unir. Existen momentos que parecieran se ha encontrado la pareja exacta que complemente, pero tal efecto es sólo un juego de nuestra mente.

Lo que Kieslowski propone en *Rojo* es que muchos han nacido en el tiempo erróneo, pues para el juez su pareja nació 40 años después. Y es más, alguien totalmente desconocido puede hacer otra vida idéntica, volver a vivir los mismos momentos, e incluso casarse con la mujer que a él no le tocó vivir. Como dato curioso, nunca planteo la repetición de instantes felices, sólo de tragedias, cosa que queda en claro cuando señaló lo egoísta que somos en todo momento "*Tengo el creciente y fuerte sentimiento de que todos en verdad únicamente nos interesamos por nosotros mismos... aún cuando nos damos cuenta que otras personas están pensando en nosotros. Esa es una de las materias de la tercera cinta. Rojo, Fraternidad*"¹¹⁴.

Esos dos seres imposibilitados de amar a menos que viajen en "El túnel del tiempo" son Valentine y Joseph, quienes identifican su *libido* por medio de la relación edípica. "*Entre ambos se sugiere la posibilidad de una afectiva relación como padre e hijo*"¹¹⁵. Justo lo que Freud señala si el *Complejo de Edipo* se efectúa bien, teniendo como resultado un *sujeito neurótico*.

En la realización de mi trabajo tuve como herramienta el psicoanálisis. Los resultados favorables me encaminan a recomendarlo como un buen método de indagación cinematográfica. El psicoanálisis posibilita la obtención de un gran número de supuestos y deducciones, que con base en la escucha, encaminan hacia una supuesta "*veracidad*". Cabe remarcar que ningún concepto en psicoanálisis será la verdad absoluta. Por lo mismo permite el trabajo con otras ciencias, como en el caso de esta tesis, donde las ciencias de la comunicación y la teoría psicoanalítica acompañan la investigación a un resultado concreto.

En un inicio propuse que los *Tres Colores* forman un cuerpo pirámide-triangular, cuya base es las herramientas del lenguaje cinematográfico. Ahora mi propuesta se ha enriquecido: la Trilogía se encuentra unida por las herramientas del lenguaje cinematográfico. Sí. Pero no sólo es lo que ocurre. Además es unificada por la trama, ya que todos sus temas van encadenados hacia el final de *Tres Colores: Rojo*.

En otras palabras la pirámide-triangular sufre un ligero cambio: Su base se encuentra formada por las herramientas del lenguaje cinematográfico. Cada cinta se une en los extremos, donde se intercepta cada triángulo. Pero la novedad es la trama de las tres cintas, concordando cada historia en los bordes que dan continuidad a otra de las paredes de la pirámide-triangular. Es decir, *Azul* es un triángulo, cuya base está sustentada por el lenguaje cinematográfico, pero su pared derecha termina donde comienza el borde del triángulo de *Blanco*, cuyo límite finaliza al iniciar el triángulo de *Rojo*, ocasionando que si damos la vuelta entera a la pirámide, llegaremos de nuevo al triángulo de *Azul*, sólo que ahora de su extremo izquierdo, donde esta inicia.

Cada relación de lados de la pirámide-triangular es una *causalidad* que Kieslowski planteo tan meticulosamente, mismas que comprueban su unión. Dichas relaciones son 9:

- 1) El divorcio de Karol y Dominique dentro de *Azul* y *Blanco*.
- 2) Las viejitas de *Azul* y *Rojo*, así como el viejito de *Blanco* tirando botellas de cristal en los contenedores de basura, cimientos fundamentales de mi tesis.
- 3) La relación edípica de las películas.
- 4) El robo del auto de Michel en Polonia con pasaportes ropa y dinero que en *Rojo* remite a la trágica llegada de Karol a su tierra en *Blanco*.
- 5) El *síntoma* que crean los hombres en cada cinta para enganchar de nuevo a su pareja, factor que ubica las tres historias como una misma trama.
- 6) El *masoquismo* de Karol en *Blanco* y Auguste en *Rojo* al escuchar y observar como su pareja los pone el cuerno.
- 7) El tema musical de *Blanco* en segundo plano en la tienda de discos en *Rojo*.
- 8) La *venganza* de Karol en blanco hacia su esposa y la venganza del juez representado en Auguste al morir su exnovia con su nuevo amante.
- 9) Y por último el gran final donde todos los personajes principales se salvan del accidente unificando todos los finales de las anteriores películas en *Rojo*. Ese final nos remite al final individual de *Azul*, al orgasmo musical de Julie en *Azul*, pues también salen todos los personajes de *Azul*.

La punta fálica de la pirámide no puede ser otra cosa más que el final feliz de la trilogía, donde las tres películas se conectan dentro de *Rojo* en un mismo instante. "Cada parte de la trilogía puede ser vista por sí sola. Sin embargo, cuando son vistas en conjunto, los tres filmes se afectan uno a otro. Pueden tomarse como simplemente el inicio, la mitad y el fin, para formar parte de un cuerpo"¹¹⁶.

¿Qué es lo que en verdad les ha sucedido a los personajes?. La respuesta sólo es concebible hasta observar la cima de la pirámide: Cada quien vive con su cada cual. En otras palabras, el final, la cima, el clímax de los *Tres Colores*, momento feliz que Kieslowski tanto se negó a aceptar "En mi trabajo el amor está siempre en oposición a algún elemento. No podemos vivir con él y no podemos vivir sin él. Raramente encontrará un final feliz en mi trabajo"¹¹⁷.

Los viejitos tirando botellas de cristal que otra cosa más pueden ser que Kieslowski representando su saber *inconsciente* sobre las pocas pausas que le quedaban por decir. Afirmar la causa del porqué tenía ese saber sería material para otra investigación, pues al estar desafortunadamente muerto no podemos escuchar su discurso, su inconsciente. Habría que entrevistar a las últimas personas que conversaron con él. No obstante, lo que sí puedo reiterar, como ya lo he dicho muchas veces, era su deseo de no hacer más cine. Es decir, no llevar de alguna forma a la palabra su pensamiento. Tendríamos que preguntar en esa entrevista si en verdad estaba convencido de realizar el guión del Cielo, Purgatorio e Infierno. A esa situación de carencia de interés en la vida se le llama falta de *libido* y cuando no posee sólo falta que ese sujeto "deje de respirar", como Valentine se lo señaló al juez, quien por todo lo anterior de sobra está decir que también es Kieslowski. *Rojo* sugiere no únicamente un final feliz a la cinta, sino un término dichoso en la carrera de Krzysztof Kieslowski, como también la conclusión afortunada para su vida tormentosa.

¿Qué puede decir un admirador a su maestro!?: simplemente que es asombroso el saber que posee. Darle gracias por compartirlo con tanta emotividad y deseo, ojalá algún día, elaborar una obra tan significativa como lo es su trabajo. Después de la espera de lo fraterno, interrumpidas sesiones cibernéticas, el deseo del otro impuesto en el perfeccionamiento de lo posible. Accidentes y operaciones físicas imprevistas. falta de *libido* y nusa alguna, el paro, fatiga al redactar sobre lo mismo .. aunque después de larga espera como todo lo bueno, ha llegado lo tangible: el producto final de un análisis nacido de las entrañas.

Citas

- 1) Polish Cinema After 1989: And Industrial Survey. Bjorn Ingvaldstad. Internet.
- 2) Dissertation Krzysztof Kieslowski's Three Colours Trilogy, Gerard Sampaio. Internet.
- 3) Dicine. Serge Mensonc. traducción Leonardo Garcia Tsao. Núm. 58. pág. 3.
- 4) *Ibidem*. pág. 5.
- 5) Krzysztof Kieslowski Home Page.
- 6) Polish Cinema After 1989: An Industrial Survey. Bjorn Ingvaldstad.
- 7) *Ibidem*.
- 8) *Ibidem*.
- 9) *Ibidem*.
- 10) *Ibidem*.
- 11) *Ibidem*.
- 12) *Ibidem*.
- 13) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5. pág. 212.
- 14) Polish Cinema After 1989: An Industrial Survey. Bjorn Ingvaldstad.
- 15) *Ibidem*.
- 16) Cinemania Microsoft Krzysztof Kieslowski Three Colours Home Page. Internet.
- 17) Disertation: Krzysztof Kieslowski's Three Colours Trilogy. Gerard Sampaio
- 18) San Francisco Semanal. Bill Gallo. Diciembre 14-20, 1994.
- 19) Cinemania Microsoft Krzysztof Kieslowski Three Colours Home Page. Internet.
- 20) *Ibidem*.
- 21) Krzysztof Kieslowski: en Oxford.
- 22) *Ibidem*.
- 23) Krzysztof Kieslowski Home Page.
- 24) "Esquema de Historia Universal(Tomo I)". Cap. XIX. pag. 149.
- 25) "Gran Enciclopedia Universal(Tomo VI - Historia I)".Mutis. pág. 177
- 26) *Ibidem*. pag. 178
- 27) *Ibidem*. pag. 178.
- 28) "Enciclopedia del Siglo XXI(Tomo VI. C. M. S. S. pag. 2047

- 29) "Gran Enciclopedia Universal(Tomo VI - Historia I)".Varios. pág. 109.
- 30) "Enciclopedia Salvat Diccionario(Tomo V)". Varios. pág. 1239.
- 31) "Enciclopedia Salvat Diccionario(Tomo VII)". Varios. pág. 2017.
- 32) "Gran Enciclopedia Universal(Tomo VI - Historia I)".Varios. pág. 109.
- 33) "Enciclopedia Salvat Diccionario(Tomo V)". Varios. pág. 1396.
- 34) *Ibidem*. pág. 1396.
- 35) The National Monarchies/Internet.
- 36) *Ibidem*.
- 37) *Ibidem*.
- 38) Gran Enciclopedia Universal. Varios. tomo VIII. Historia III. pág. 44.
- 39) *Ibidem*. pág. 45.
- 40) Esquema de la Historia Universal. H.G. Wells. tomo II. Cap XXXVII-7. pág. 673. .
- 41) Gran Enciclopedia Universal. Varios. tomo VIII. pág. 49.
- 42) Enciclopedia Salvat Diccionario. Varios. Tomo III. pág. 832.
- 43) *Ibidem*. 833.
- 44) Enciclopedia Salvat Diccionario. Varios. Tomo XI. pag. 3055.
- 45) *Ibidem*. Tomo III. pág. 833.
- 46) *Ibidem*. Tomo III. pág. 833.
- 47) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Introducción. pág. xvi.
- 48) *Ibidem*. Introducción. pág. xvi.
- 49) *Ibidem*. Introducción. pág. xix.
- 50) *Ibidem*. Introducción. pág. XVIII.
- 51) *Ibidem*. Introducción. pág. xxi.
- 52) El Príncipe. Nicolás Maquiavelo. Cap. XVIII. pág. 120.
- 53) *Dicine*. Octubre de 1994. Serge Mensone traducción Leonardo García Tsao. Núm. 58. pág. 2.
- 54) *Ibidem*. pág. 3.
- 55) *Ibidem*. pag. 3.
- 56) *Ibidem*. pag. 2.
- 57) *Moxaline* Martha Frankel. Agosto 1997. Volumen VII. Numero 11. pag. 73.
- 58) *Memoria Microsoft* Krzysztof Kieslowski: Three Colours Home Page. Internet
- 59) *Kieslowski en 33*. Danusia Stok. Cap. 3. pág. 112.
- 60) *Cinco Lecciones sobre el film* de Jacques-Lucm. Jean David *Itasca*. Prisma Ediciones. pag. 7.

- 61) *Ibidem*. Primera Lección, pág. 19.
- 62) *Ibidem*. Primera Lección, pág. 19.
- 63) Kieslowski on Kieslowski, Danusia Stok. Cap. 5. pág. 222.
- 64) Psicopatología Clínica y Tratamiento Analítico, Enrique Guarnier, pág. 88.
- 65) *Ibidem*, pág. 88.
- 66) *Ibidem*, pág. 94.
- 67) *Ibidem*, pág. 89.
- 68) Obras completas, Sigmund Freud, Duelo y melancolía, pág. 241.
- 69) *Ibidem*, pág. 242.
- 70) *Ibidem*, pág. 242.
- 71) Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan, Juan David Nasio, Primera Lección, pág. 22.
- 72) *Ibidem*. Primera Lección, pág. 19.
- 73) Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo II). Varios, pág. 385.
- 74) Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan, Juan David Nasio, Primera Lección, pág. 22.
- 75) Kieslowski on Kieslowski, Danusia Stok. Cap. 5. pág. 212.
- 76) *Ibidem*. Cap. 5. pág. 213.
- 77) *Ibidem*. Cap. 5. pág. 215.
- 78) Cinemania Microsoft Krzysztof Kieslowski Three Colours Home Page. Internet.
- 79) Colette Soler, Finales de Análisis, Cap. V, A propósito de la degradación de la vida amorosa, 135.
- 80) Cinemania Microsoft Krzysztof Kieslowski Three Colours Home Page. Internet.
- 81) Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo II), Varios, pág. 505.
- 82) Cinemania Microsoft Krzysztof Kieslowski Three Colours Home Page. Internet.
- 83) *Ibidem*.
- 84) Kieslowski on Kieslowski, Danusia Stok. Cap. 5. pág. 217.
- 85) *Ibidem*. Cap. 5. pág. 217.
- 86) The Tech. Enero 18 1995. Volumen 114. Núm. 65. pág. 7.
- 87) *Ibidem*, pág. 7.
- 88) *Ibidem*, pág. 7.
- 89) Microsoft, Cinemania, Krzysztof Kieslowski Internet Page.
- 90) *Ibidem*.
- 91) Microsoft, Cinemania, Krzysztof Kieslowski Internet Page.
- 92) Kieslowski on Kieslowski, Danusia Stok. Cap. 5. pág. 220.
- 93) Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo XII), Varios.

- 94) Kieslowski on Kieslowski, Danusia Stok. Cap. 5, pág. 222.
- 95) The Tech. Enero 18 1995, Volumen 114. Núm. 65. pág. 7.
- 96) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5. pág. 217.
- 97) Microsoft. Cinemania. Krzysztof Kieslowski Internet Page.
- 98) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5, pp. 213.
- 99) Lecturas de Psicoanálisis Freud, Lacan; Oscar Masotta, Cap. 4 pág. 84.
- 100) Danusia Stok. Kieslowski on Kieslowski, Cap. 5, pág. 217.
- 101) Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan, Juan David Nasio. pág. 55.
- 102) Dicine. Serge Mensone. traducción Leonardo García Tsao. octubre de 1994. Núm. 58 pág. 2.
- 103) Artist Newspaper of Toronto. Noviembre 24 de 1994. pág. 3.
- 104) Krzysztof Kieslowski in Oxford. Patrick Abrahamson.
- 105) Gran Enciclopedia Universal, Varios. tomo VIII. pág. 49.
- 106) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5. pág. 213.
- 107) Krzysztof Kieslowski in Oxford. Patrick Abrahamson. Internet.
- 108) Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan. Juan David Nasio. Primera Lección. pág. 19.
- 109) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5. pag. 216.
- 110) The Tech. Owen Gleiberman. pág. 7.
- 111) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5. pág. 222.
- 112) Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan. Juan David Nasio. Primera Lección. pág. 19.
- 113) Kieslowski on Kieslowski. Danusia Stok. Cap. 5. pág. 217.
- 114) *Ibidem*, pág. 218.
- 115) *Ibidem*, pág. 222.
- 116) Dissertation Krzysztof Kieslowski's Three Colours Trilogy. Gerard Sampo. Internet.
- 117) Dicine. Octubre de 1994. Serge Mensone traducción Leonardo García Tsao. Núm. 58. pág. 2.

Bibliografía

- 1) Stok, Danusia
Kieslowski on Kieslowski.
Edit. Faber and Faber,
Inglaterra, 1995,
268 pp.
- 2) Tallaferro, Alberto.
Curso Básico de Psicoanálisis.
Edit. Paidós,
México, 1994,
326 pp.
- 3) Nasio, Juan David,
Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan.
Edit. Gedisa,
España, 1992,
213 pp.
- 4) Nasio, Juan David.
7 Conceptos Cruciales de Psicoanálisis.
Edit. Gedisa
España, 1989,
243 pp.
- 5) Masotta, Oscar.
Lecciones de Introducción al Psicoanálisis.
Edit. Gedisa.
España, 1992,
126 pp.
- 6) Guamer, Enrique
Psicopatología Clínica y Tratamiento Analítico.
Edit. Porrúa.
Segunda Edición.
México, 1984.
380 pp.

- 7) Freud, Sigmund
Obras Completas (Volumen I),
Edit. Amorrortu,
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español.
Bs. As., Argentina. 1989,
441 pp.
- 8) Freud, Sigmund
Obras Completas (Volumen VII),
Edit. Amorrortu.
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español.
Bs. As., Argentina. 1989,
273 pp.
- 9) Freud, Sigmund
Obras Completas (Volumen XI),
Edit. Amorrortu,
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español
Bs. As., Argentina. 1989.
237 pp.
- 10) Freud, Sigmund
Obras Completas (Tomo XIV),
Edit. Amorrortu.
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español.
Bs. As., Argentina, 1989,
346 pp.
- 11) Freud, Sigmund
Obras Completas (Tomo XVI),
Edit. Amorrortu.
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español.
Bs. As., Argentina. 1989,
389 pp.

- 12) Freud, Sigmund
Obras Completas (Tomo XVIII),
Edit. Amorrortu.
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español.
Bs. As., Argentina, 1989.
272 pp.
- 13) Freud, Sigmund
Obras Completas (Tomo XXII),
Edit. Amorrortu.
2ª. Reedición de la 2ª edición en Español,
Bs. As., Argentina, 1989.
233 pp.
- 14) Soler, Colette
Finales de Análisis,
Edit. Manantial.
2ª. Reimpresión de la 1ª. Edición.
Argentina, 1992.
144 pp.
- 15) Masotta, Oscar
Lecturas de Psicoanálisis Freud, Lacan,
Edit. Paidós, 2ª. Reimpresión de la 1ª. Edición,
Buenos Aires, Argentina,
1995,
211 pp.
- 16) Maquiavelo, Nicolas
El Príncipe,
Edit. Colofón, 3ª. Edición,
México, Puebla 1989.
181 pp.

- 17) González Treviño, Jorge E.
Televisión, teoría y práctica
Edit. Alhambra,
3ª. Reimpresión de la 1ª. Edición,
México, D.F., 1989.
167 pp.
- 18) Quijada Soto, Miguel Angel
La Televisión, análisis y práctica de programas,
Edit. Trillas,
1ª. Reimpresión de la 1ª. Edición,
México, D.F., 1991,
109 pp.
- 19) Varios
Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo II).
Salvat Editores
Primera Edición.
Barcelona, España, 1976.
584 pp.
- 20) Varios
Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo III).
Salvat Editores de México,
Primera Edición.
México, 1976.
872 pp.
- 21) Varios
Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo VII).
Salvat Editores,
Primera Edición.
Barcelona, España, 1976.
2024 pp.

- 22) Varios
Enciclopedia Salvat Diccionario (Tomo XI),
Salvat Editores,
Primera Edición,
Barcelona, España, 1976,
3104 pp.
- 23) Varios
Gran Enciclopedia Universal(Tomo III),
Historia III.
Edit. Promexa.
Primera Edición en español,
Queretaro, México, 1983,
159 pp.
- 24) Varios
Gran Enciclopedia Universal(Tomo VI - Historia I).
Edit. Promexa.
Primera Edición en Español
México, 1983.
173 pp.
- 25) Varios
Gran Enciclopedia Universal(Tomo VII - Historia II).
Edit. Promexa.
Primera Edición en Español
México, 1983,
158 pp.
- 26) Wells, H.G.
Esquema de Historia Universal(Tomo I).
Ediciones Tikal.
5ª. Edición.
México, 1976.
421 pp.

- 27) Wells, H.G.
Esquema de la Historia Universal (Tomoll).
Ediciones Tikal,
5ª. Edición.
México, 1976.
820 pp.
- 28) Varios.
Aristos, diccionario ilustrado de la lengua española.
Edit. Ramón Sopena,
España, 1966.
648 pp.

Hemerografía

- 1) Dicine.
Director Nelson Carro.
Octubre de 1994. Mensual.
México, D.F.,
Núm. 58, pp. 44.
Octubre de 1994
- 2) Moviline.
Editor Anne Volokh.
Agosto 1997. Volumen VIII.
Número 11. Mensual,
Los Angeles. California. U.S.A.
pp. 88.
- 3) The Tech.
Editor Scott Destrin.
Enero 18 de 1995.
Volumen 114. Núm. 65.
Toronto, Canadá
Pag. 7.

- 4) Crónica de San Fransisco.
 Diciembre 12 de 1994,
 San Fransisco. California. USA.
 Pág. C1.
- 5) San Francisco Semanal.
 Edt. Nomura,
 Bill Gallo,
 San Fransisco. California. USA.
 Diciembre 14-20 1994.

Direcciones en Internet

- 1) Polish Cinema After 1989: And Industrial Survey, Bjorn Ingvoldstad.
http://www.utexas.edu/depts/ccms/Polish_cinema.html
- 2) Krzysztof Kieslowski Home Page
<http://www-personal.engin.umich.edu/~zbigniew/Kieslowski/Kieslowski.html>
- 3) Krzysztof Kieslowski in Oxford:
<http://www.engin.umich.edu:80/~zbigniew/Kieslowski/Koxford.html>
- 4) Dissertation: Krzysztof Kieslowski's Three Colours Trilogy, Gerard Sampaio.
<http://www.petey.com/kk/kiesdiss.txt>
- 5) Cinemania Microsoft Krzysztof Kieslowski Three Colours Page.
<http://www.microsoft.com/MShome/cinemania/Kieslowski/three.colours.htm>
- 6) The National Monarchies
http://www.ukans.edu/kansas/medieval/108/lectures/national_monarchies.htm
- 7) Absolute Monarchies
<http://www.nputs.edu/acad/history/webchron/WesternEurope/AbsolMonarchy.html>

8) End of Europe's Middle Ages
<http://www.ucalgary.ca/HIST/tutor/endmiddle/externalsites.html>

9) The Tech
<http://www.timeinc.com/ew/950120.movies.red.html>

6) Artist Newspaper of Toronto:
http://interlo.com/00/eye.WEEKLY/Movies/movie_reviews/three.colors.rl