



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

• ACATLÁN •

**PARADOJAS FÍLMICAS Y DESTINOS CRUZADOS
EN LA TRILOGÍA DE KIESLOWSKY**

**SEMINARIO TALLER
EXTRACURRICULAR**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

P R E S E N T A :

GABRIELA OROZCO ROMERO

ASESORA

Laura Edith Bonilla de León

Santa Cruz Acatlán, Estado de México

Enero de 2005

m. 33 99 87

AGRADECIMIENTOS

*A mi hija Valentina,
por el tiempo que le robe y porque a través de sus ojos
aflora la sensibilidad para vivir el cine*

*A Arturo,
por esperarme siempre, por su amor y complicidad
en la realización del filme que es mi vida*

*A mi maravillosa familia,
por su apoyo y protección incondicional*

*A mi padre,
por esos domingos de matiné*

*A mis maestros y amigos
del Seminario "Interdiscursividad historia, cine y literatura"
por el placer de ver y hablar de cine*

*A mi asesora, Laura Edith Bonilla,
por creer en mí, su disponibilidad, apoyo y motivación*

*A Krzysztof Kieslowski
por enseñarme, a través de la sensibilidad que tuvo para hacer cine,
de que el alma existe y se puede tocar*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: GABRIELA OROSCO
ROMERO

FECHA: 17/ENERO/2005

FIRMA: 

CONTENIDO

Introducción

CAPÍTULO 1

Krzysztof Kieslowski, el hombre que sólo sabía hacer cine

- 1.1 Semblanza biográfica 15
- 2.2 Observador y contestatario de su entorno social 23

CAPÍTULO 2

Azul

- 2.1 Apoyo Metodológico 37
- 2.2. Libertad 43
- 2.3 La insoportable libertad de Julie 51
- 2.4 Libertad una paradoja en azul 58

CAPÍTULO 3

Blanco

- 3.1 Igualdad 65
- 3.2 La igualdad es imposible para Karol y Dominique 71
- 3.3 Igualdad, una paradoja en blanco 80

CAPÍTULO 4

Rojo

- 4.1 Fraternidad 87
- 4.2 Cuando la fraternidad duele (Velentine) 93
- 4.3 Fraternidad una paradoja en rojo 110
- 4.4 El azar como conexión 115

Consideraciones finales 121

Fuentes consultadas 127

La ficción: gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de las que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia

Mario Vargas Llosa

INTRODUCCIÓN

Mario Vargas Llosa en *La verdad de la mentiras*, dice que cuando leemos las novelas, sufrimos una metamorfosis donde nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. “ Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los apetitos y fantasías de desear mil. Este espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones”¹

Sin embargo, el cine también nos brinda esta posibilidad pues va más allá del simple entretenimiento, es una forma de ver la vida, una manera de vivir otras historias u otras vidas, que nos son la nuestra, y con las que uno se identifica.

En el cine se viven historias de amor, de pasión, de violencia y venganza; historias de vida que algunas veces nos molestan, agreden o dejan un buen buque; otras tantas nos calan hasta los huesos y hacen mella en nuestros esquemas y valores incitándonos a reflexionar sobre la religión, el abuso de poder, las

¹ Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*, Argentina, Alfaguara, pág. 21

relaciones humanas y la necesidad de creer en algo para justificar nuestra existencia y debilidades.

Citando nuevamente a Mario Vargas Llosa, que dice: “cuando abrimos un libro de ficción, acomodamos nuestro ánimo para asistir a una representación en la que sabemos muy bien que nuestras lágrimas o nuestros bostezos dependerán exclusivamente de la buena o mala brujería del narrador para hacernos vivir como verdades sus mentiras y no de su capacidad para producir fidedignamente lo vivido”²

Lo cual tampoco es exclusivo de la literatura, ya que el cine también se disfruta y vive según el estado de ánimo del espectador, hay filmes que nos atrapan, nos embriagan y hacen reaccionar de forma inconsciente llevándonos de la risa al llanto o al miedo, de la angustia a la satisfacción - todo depende de que se cuente y cómo lo cuente el director- pero pocas son las películas que nos tocan el “alma”. Como los filmes del cineasta polaco Krzysztof Kieslowski quien con una visión más espiritual y humana para hacer cine intentó ir más allá de sólo contar una historia trató, a través de los personajes, de “encontrar, captar y aprehender el alma; explicar los misterios de la vida”³ o “quizás captar el tiempo que huye y nunca puede ser atrapado”⁴.

Con esta intención de hacer cine, Krzysztof Kieslowski trató de transmitir sus dudas, escepticismo y anhelos; el interés por el individuo y su cotidianidad caracterizaron su obra como cine de preguntas más que de respuestas.

Janusz Wroblewski, describe acertadamente el cine del director del *Decálogo*, cuando dice: “Cada película de Kieslowski toca el secreto de la existencia, habla de lo absurdo y lo azaroso del destino humano, de la pérdida de las ilusiones. Muestra las consecuencias que resultan de “pensar hasta el fin”,

² Mario Vargas Llosa, op.cit, pág. 25

³ Tomás Pérez Turrent. “Tres colores. Azul, blanco, rojo”. *Dicine*, 1994, núm. 58, pág. 7

⁴ Serge Mensonge. Entrevista con Krzysztof Kieslowski. Traducción de Leonardo García Tsao. *Dicine*. 1994, núm. 58, pág.2

sin recurrir a ideas, a dogmas, a Dios. Al mismo tiempo, cada película define la frontera de la fe posible en un mundo que carece de *sacrum*. Se pregunta sobre el sentido de la salvación, del destino, de los valores, la obra de Kieslowski está impregnada de paradojas.”

Coincido con esta descripción, porque existe una analogía entre la vida misma y las cintas de Kieslowski, ambas están regidas por encuentros y desencuentros entre las personas y los personajes, respectivamente; por la discordancia entre el ser y el deber ser; por la influencia en la toma de decisiones del azar y sus circunstancias.

Así, desde sus primeros documentales pasando por el *Decálogo*, *La Doble vida de Verónica* y hasta *Tres colores*, el asceta Kieslowski toca la sensibilidad del espectador para que éste perciba con mayor agudeza la realidad de su entorno y se adentre en la esencia de la vida.

Por ello, los temas que a lo largo de su historia fílmica abordó Kieslowski fueron y siguen siendo polémicos, sobre todo en su forma de narrarlos tal es el caso del *Decálogo*⁵, serie de televisión que toma como base los Diez Mandamientos. Donde “las grietas entre imágenes y palabras llegan a un punto tal que sus mismos títulos funcionan como meros pretextos para el relato. En varios capítulos la conexión significativa con el mandamiento en cuestión se hace casi imposible”⁶.

El caso más difundido, en este sentido es el de la trilogía de los colores nacida de la relación de las ideas revolucionarias libertad, igualdad y fraternidad con los colores de la bandera francesa; conexión que Kieslowski y su guionista, literalmente la inventaron⁷.

⁵ Decálogo, Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Ryszard Chutkowski. Guionistas. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. Compañía productora. Polish Televisión. 1988

⁶ Eduardo Russo. “Krzysztof Kieslowski o la obra inconclusa”, La gran Ilusión, 1997, núm. 7, pág. 49

⁷ Idem, pág. 49

Es decir tomó como pretexto las consignas de la Revolución Francesa de 1789, para contar tres historias que se entrecruzan, no sólo en los conceptos, literalmente pues episodios –escenas- de una aparecen brevemente en la otra. Valiéndose de los personajes unifica los tres relatos para dar cuenta sobre las relaciones humanas cada vez más despersonalizadas y la constante búsqueda del amor.

En la trilogía tanto los colores como las consignas político filosóficas son parte del ambiente y de los recursos cinematográficos, es decir son el pretexto para mostrar los sentimientos y conflictos morales.

En este contexto el propio Kieslowski comentó que: “dichas ideas son contradictorias a la naturaleza humana. Cuando uno las aborda en la práctica no sabe cómo vivir con ellas”⁸. De ahí que sus películas provoquen que el espectador sea activo y se cuestione -a través de los personajes- el porqué vive, cuál es el sentido de la vida y porqué seguir adelante.

En cuanto a la trilogía, la cinta *Azul* muestra que sólo existe la libertad interior y que uno deja de ser libre cuando no puede hacer lo que quiere o cuando nos enamoramos, además de que siempre añoramos o buscamos la libertad pero no la obtenemos.

En *Blanco* la igualdad no existe ya sea por cuestiones biológicas, de género o bien de creencias y formas de ser, pues vivimos en un mundo individualizado donde la igualdad no tiene lugar.

Por último está *Rojo* donde la pieza clave es el amor, como oposición y creador de dilemas pues “*no podemos vivir con él y no podemos vivir sin él*”⁹ (Kieslowski), ya que una de las constantes búsquedas del ser humano, es el amor sea fraterno o erótico, el fin es trascender, apoyarse y entregarse, pero siempre saltamos de un lado a otro por esa búsqueda y al final del recorrido nos quedamos como la anciana o anciano que trata de tirar la botella al basurero y nadie les ayuda pasan desapercibidos.

⁸ Serge Mensonge, op.cit, pág. 2

⁹ Ibidem, pág.3

Algo que hay que rescatar es que en su interés por el individuo Kieslowski se propuso desgajar, desmenuzar visualmente a sus personajes explotando el uso de la cámara y combinando majestuosamente los *travellings*, los largos plano-secuencia, los *close up*, los *big close up*, medios planos y escalas de plano detalle que subrayan la presencia y situación emotiva de los protagonistas, da mayor peso a los rostros porque son - como el propio Kieslowski decía- la fuente de expresión de su estado de ánimo y el umbral de su bagaje espiritual.

A Kieslowski le interesaba que sus protagonistas cobraran conciencia, al respecto comentaba que los personajes nacen como instrumentos, pero en un momento dado empiezan a vivir sus propias vidas, a comportarse de cierta forma que se pierde el control sobre ellos. No creía en el lugar común de los esquemas dramáticos, lingüísticos o situacionales, su forma de hacer cine era más estética, más emocional; pero sí en que la razón era obsoleta cuando se trataba de captar el sentido de las cosas y que había algo más allá de la razón.

Por lo anterior, el objetivo de este reporte de investigación es demostrar la paradoja de las ideas libertad, igualdad y fraternidad en el discurso del relato, y el azar como conexión en la narrativa de la trilogía: *Azul, Blanco y Rojo* del artesano del cine Krzysztof Kieslowski.

A partir del análisis de los personajes protagónicos de Julie en *Tres colores. Azul (Bleu)*, Karol en *Tres colores. Blanco (Blanc)* y Valentine en *Tres colores. Rojo (Rouge)*. Se identificarán las ideas de libertad, igualdad y fraternidad, y cómo estas ideas funcionan en la actualidad.

Para lo cual, sólo como marco de referencia, se hace una breve revisión sobre el concepto de libertad, igualdad y fraternidad que han formulado algunos pensadores como: Sigmund Freud, Karl Popper, Jean Jacques Rousseau, Juan Villoro, Fernando Savater, Erich Fromm, Antoni Doménech, entre otros. Cabe señalar que se retoma a éstos por la empatía que hay entre sus conceptos e ideas, mis apreciaciones de la libertad, igualdad y fraternidad, y los fines del presente trabajo.

Asimismo, se aborda el contexto sociopolítico y cultural en el transcurre la vida del director, para contextualizar y entender su perspectiva de la vida y su manera de hacer cine, a través de un sucinto recorrido por su filmografía.

Posteriormente para demostrar las paradojas fílmicas a través de los personajes protagónicos de *Azul, Blanco y Rojo*, en primer lugar se hace una reseña de las cintas; en segundo lugar se procede al análisis de los personajes protagónicos y a explicar la paradoja de las ideas *libertad, igualdad y fraternidad* en el discurso del relato de la trilogía, para lo cual se retoma el modelo de Francesco Casetti y Federico Di Chio¹⁰ del manual *Como analizar un film*, a partir de la definición y clasificación que hacen de la narración como una concatenación de situaciones en las que se realizan acontecimientos y en las que operan personajes inscritos en ambientes específicos.

Toda vez que dicha definición engloba los factores estructurales de la organización narrativa; es decir, los *existentes* (ambiente y personajes), los *acontecimientos* (acciones y sucesos), y las *transformaciones*.

Por lo anterior, es preciso describir los tres elementos esenciales de la narración:

- a.) *Sucede algo*: ocurren acontecimientos intencionales o accidentales, personales o colectivos, ricos en consecuencias o muertos en sí mismos, de larga duración o momentáneos.
- b.) *Le sucede a alguien o alguien hace que sucedan*: Los acontecimientos se refieren a personajes que a su vez se sitúan en ambientes que los acompañan o de alguna manera los completan; cabe señalar que dicha unión, simbólica, entre personajes y ambientes da origen a la categoría narratológica de de los *existentes* —éstos son los que se analizan en el presente trabajo—.

¹⁰ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Piadós, Barcelona, 1991

- c.) *El suceso cambia poco a poco la situación:* con el suceder de las acciones y de las acciones se produce una transformación, la cual se manifiesta con una serie de rupturas con respecto a un estado precedente o como reintegración, evolutiva, de un pasado renovado.

Finalmente, se identifican los acontecimientos azarosos que entrecruzan los relatos y unifican los tres colores.

Cabe aclarar que esta investigación se aborda desde una dimensión comunicativa, toda vez que el cine forma parte de un proceso de comunicación y como tal transmite información a través de un medio físico y una serie de signos (lenguaje) que expresan y dan cuenta de las circunstancias de un contexto o situación social determinados.

Entiéndase el *contexto*¹¹ como una serie de circunstancias que se dan en un espacio-tiempo determinado con participantes que se ubican en dichas circunstancias.

Lenguaje como un sistema de signos que cuando se combinan entre sí adquieren el poder de transmitir situaciones, ideas, sentimientos, etc., de la realidad; y *Medio* como el vehículo por el cual son conducidas esas combinaciones de signos, puede ser la hoja, el radio o la pantalla. Estos son los componentes básicos sobre los cuales se producen todas las relaciones de comunicación.

Con base en lo anterior y en el contexto de la comunicación cinematográfica podemos entender como el director (emisor) manipula la percepción del destinatario (espectador o receptor) y se manifiesta o se hace presente (el director) a través de una serie de elementos o signos que se dividen en *categoriales* y *funcionales*¹² los primeros se refieren a personas (actores), objetos, ambiente, vestuario y acciones.

¹¹José Padrón (1989): En el papel Musical, Revista de Análisis, Información y Crítica, Nº 4, Octubre-Diciembre, Pág. 47

¹²Ibidem. pág. 50

Mientras que lo segundos a planos, ángulos, dinamismo temporal, movimientos de cámara (dinamismo espacial), música, luz o iluminación. Así bien, entendemos como *plano* la intención del director de hasta donde quiere que vea el receptor; el *ángulo* desde dónde va a ver; los *movimientos de cámara* como los desplazamientos de la vista; la música al igual que la luz son parte de la atmósfera de la acción y sirve para expresar emociones, sentimientos y resaltar la profundidad del ambiente, es decir permiten el control psicológico del espectador

Por ello, el cine como medio de comunicación influye en el comportamiento y produce efectos en el individuo, ya que llega a modificar comportamientos, códigos de conducta e incluso costumbres. Es decir una película puede llegar a imponer un modelo cultural, definir un modo social y moral, así como un entorno físico e histórico.

Con base en esta apreciación del cine es que se desarrolla *Paradojas filmicas y destinos cruzados, en la trilogía de Krzystof Kieslowski*.

En el cine se cuentan historias y se viven aventuras, se degrada y se enaltece al hombre, se le cuestiona desde diversas perspectivas o se le tranquiliza. Incluso se le dan consignas y se le premia. Y las más de las veces, el hombre no se percató de ello.¹³

¹³ Pablo Humberto, Posada V. y Alfredo Naime P. Apreciación de Cine, Alambra Mexicana. México 1997. pág.35.

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

Krzysztof Kieslowski

CAPÍTULO I

KRZYSZTOF KIESLOWSKI, EL HOMBRE QUE SÓLO SABÍA HACER CINE

1.1 Semblanza biográfica

Polonia se ubica en Europa Central, entre Alemania, la Ex -Unión Soviética, Checoslovaquia y el Mar Báltico; Durante más de cien años en manos extranjeras Polonia gozaba de una nueva constitución democrática entre 1921 y 1939, pero sumida en una crisis económica e inestabilidad política que se traduce en un golpe de estado que se presto para que los polacos vieran invadido y distribuido su territorio por Alemania y Rusia, en septiembre de 1939, esta última incorporó a las repúblicas de Biellorusia y Ucrania las provincias orientales de Polonia, a esto le siguieron deportaciones masivas de católicos y judíos polacos a diversos campos de exterminio y guetos.

Esta división geopolítica se origina durante el gobierno del general Sikorski, quien se ve obligado a vivir exiliado en Londres durante 1940, aprovecha el estallido de la guerra ruso-alemana en 1941, para renovar relaciones diplomáticas con la Ex -Unión Soviética, firmar la paz y llegar a un acuerdo para que fueran respetadas sus fronteras, pero la tregua se rompe por “los crímenes de

Katyn y la formación del Comité de Lublin como gobierno provisional, en realidad apoyado –y esclavizado– por el poder soviético. Finalmente, la Conferencia de Yalta otorga la zona Este a la Unión Soviética [...] el gobierno en el exilio se niega a aceptarlo y Polonia se queda bajo la órbita soviética, con una población disminuida en un 22% a causa de la guerra y una economía maltrecha”¹.

Así, en medio de este panorama poco prometedor nace el hombre polaco, que se negaba a ser ciudadano del mundo, el hombre que no quería ser un animal político, el hombre que “ hace cine, por que no sabe hacer otra cosa” , el director cirujano, el asceta, el artesano del cine, es decir nació Krzysztof Kieslowski , un 27 de junio de 1941 en Varsovia.

Mientras que los estragos de la posguerra traen para Polonia el yugo de la intervención rusa, y desde Moscú Stalin reprime y aplasta cualquier conato de sublevación o disidencia. Por otra parte, tanto Roosevelt como Winston Churchill y Stalin se reunían en 1945 para tomar la decisión de formar un gobierno provisional polaco de unidad nacional y para dar una apariencia de democracia Stalin se comprometió a llevar a cabo elecciones.

Contrariamente a lo que se esperaba, las “democracias populares” como Polonia no lograban una consolidación interna como lo pretendía el sistema soviético ya que sólo se trataba de mantener el control económico y político, que sólo acentuaba la inestabilidad social.

Ante dicha inestabilidad surge Wladyslaw Gomulka, personaje clave en la vida sociopolítica de Polonia, ya que desde 1939 - sin resultados favorables- se preparó para luchar contra los alemanes. Fue un hombre estratégico, pues logró cierta estabilidad social y al mismo tiempo supo responder a algunos intereses de Rusia.

Gomulka se convirtió en un político con mucho poder, aunque uno de sus principios era mantener el comunismo acorde a los requerimientos de cada

¹ Julio Rodríguez Chico. Azul, Blanco, Rojo. Kieslowski en busca de la libertad y el amor, Madrid España, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pág. 59.

país, hecho que le valió la destitución como primer secretario y expulsión del Partido Obrero en 1948.

Sin embargo, para el año de 1954, la ideología soviética estaba cambiando debido a las políticas alternativas de desarrollo y por ende la situación de Polonia también, al suscitarse varios acontecimientos como huelgas, manifestaciones y represiones, hechos que incorporan nuevamente a Gomulka en el escenario político, pues aún conservaba la capacidad y fuerza política para establecer el orden y la paz, además de obtener el respaldo y apoyo del pueblo polaco, acto que le valió a Polonia el reconocimiento de democracia popular, independiente y soberana.

En el año de 1956 Gomulka, nuevamente en el poder, firma la alianza polaco-soviética para garantizar una seguridad mutua, además de conseguir créditos a largo plazo y la condonación de la deuda polaca. Otro acierto fue la reanudación de las relaciones Estado-Iglesia, ya que no sólo se estaba gestando un descontento eclesiástico e intelectual, sino también un descontento económico, por el encarecimiento de los alimentos y por las exigentes normas de trabajo, lo que provocó un reclamo colectivo por parte de la clase obrera.

Pero como en todo régimen totalitario, se maquilla la realidad, se distrae la atención y se dan concesiones, tal es el caso del sistema cultural, que Gomulka decía: “apoyamos, dentro de los límites razonables, experimentos artísticos sin los cuales el arte no se puede desarrollar... También aceptamos las obras antiguas y modernas que no estén basadas en el marxismo, pero que sirvan a la liberación nacional”.²

Sin embargo Polonia, necesitaba reformas económicas contundentes, ya que la ayuda de Rusia era insuficiente, las cuales no se habían aplicado por miedo a los disturbios; la hostilidad del ambiente social provoca entre 1969

² Jan Bazan. Breve historia de Europa central, pág. 58. Citado en, González Franco María Guadalupe. La complejidad del tú, y el yo para el nosotros: Kieslowski, Tesina de Licenciatura, México, UNAM-ENEP Acatlán, 1997.

y 1970 una crisis en el campo que afectó a la economía nacional, pues Gomulka se vio obligado a incrementar los precios de los productos de primera necesidad, las importaciones decayeron, la economía llegó a su límite y las huelgas reprimidas con violencia se acentuaron.

Ante tal situación, en 1978, se constituye el Comité para conformar sindicatos libres, bajo la batuta de Lech Walesa quien años antes había iniciado su lucha en las huelgas de Cdank, Gdynia y Szczecin. En el mismo año se da otra vez la destitución de Gomulka, y queda al frente Edgar Gierek; quien tenía que dar solución a los problemas suscitados en 1980, como consecuencia del aumento excesivo de los precios, escasez de alimentos y a las huelgas dirigidas por Walesa.

Paralelamente a la situación sociopolítica de Polonia, transcurre la infancia y adolescencia de Krzysztof Kieslowski, quien también vive años difíciles y las secuelas de la posguerra, pues durante la segunda Guerra Mundial su padre quien era ingeniero de construcción en pequeñas ciudades, se contagia de tuberculosis, enfermedad que padece por 12 años, su madre era empleada de oficina.

Así, “antes de cumplir los 14 años, debido a la enfermedad de su padre, Kieslowski y su familia se mudan de casa unas 40 veces. Ello implicaba no tener amigos íntimos y reforzaba la sensación de inestabilidad”³. Vivió en distintos pueblos de Polonia, donde los cines y los teatros no estaban a su alcance o no existían, y la política no tenía cabida en su vida - aún-.

Su niñez y adolescencia estuvieron impregnadas de literatura, desde aventuras de indios y vaqueros hasta textos de Homero, Molier, Singer, Dostoievski y Albert Camus, con este último se identificó por su condición pesimista, todos ellos le dieron las bases para narrar sus historias.

Para apoyar a su familia, en 1957, ya con 16 años, entra a trabajar como costurero en la Escuela de Técnicas Teatrales, ahí nace su pasión por el arte

³ Janusz Wroblewski. “El hombre que no sabía” La Jornada Semanal, El curioso impertinente, pág.12

escénico y adquirió sus bases técnicas de dirección. Su primera intención era ser director de teatro pero para ingresar a la escuela necesitaba tener estudios superiores, y es entonces cuando decide cursar la carrera de cine, porque él pensaba que existía una relación muy estrecha entre ambas. También se desempeñó como dependiente en el Departamento de Cultura de Zoliborz – un barrio de Varsovia-.

Transcurría 1962 y en esa época la mayoría de los jóvenes tenían que enrolarse en el ejército comunista, pero Kieslowski consideraba que era mejor un ataque al corazón que formar parte de las filas del ejército; por lo que fingió tener problemas de salud tanto físicos como emocionales, de tal suerte que lo diagnosticaron como esquizofrénico y fue canalizado a una clínica psiquiátrica para su atención.

Aunque sus estados de ánimo estaban de lo mejor, su única obsesión era entrar a la escuela de cine de Lodz, lo cual logra después de dos intentos fallidos, para levantar el ánimo de su madre, - quien pensaba que tal vez el cine no era para Kieslowski –; así empieza su “viaje por la emoción pura” como dice Edgar Soberón Torchia.

Durante su paso por la escuela de cine se involucró en una huelga estudiantil, era 1968 año en que la juventud se manifestó al unísono internacionalmente contra los gobiernos represores y Kieslowski no fue la excepción ya que pensaba que existía alguien más democrático que Gomulka. Por tal acto de sublevación fue detenido e interrogado, trataron de obligarlo a firmar una declaratoria de lealtad, a la cual se negó tajantemente.

En aquel tiempo expulsaban a la gente del país [...] sabía que esto no tenía remedio, paradójicamente, a medida que yo gritaba más fuerte contra el poder, a medida que arrojaba más piedras contra él, más gente tenía que salir. [...] Durante algún tiempo logre evitar la política, hasta que empecé a participar en ella, aunque en una escala menor, como vicepresidente de la asociación de cineastas polacos, donde en realidad

*fungía como presidente en el periodo de 1977-1980, muy pronto me di cuenta que esto era una trampa*⁴

Kieslowski, no quería que lo manipularan, detestaba cualquier movimiento de masas, político o religioso por su utilización de las personas, se negaba a ser dirigido y a ser un líder o guía moral, en fin a ser “un ciudadano del mundo”. A la política dice no pero a la “comprensión auténtica” de su entorno da el sí; es decir se convierte en un agudo observador de la realidad polaca, a través de sus cintas, -realizadas durante los años 70- presenta su perspectiva humanista cuyo centro de atención son los individuos, sus actividades y la sociedad. Dice Montalt que:

*Aborda a protagonistas comunes [...] en situaciones cotidianas, para transgredir lo meramente aparente y señalar otras realidades, absolutamente distintas a las públicamente aceptadas.*⁵

Para contextualizar lo anterior, cabe mencionar que cuando Gomulka es destituido por segunda ocasión, Kieslowski comentaba en ese momento:

*Nosotros queremos decir nuestra verdad, mostrar sin hipocresía las condiciones sociales del cine y su relación cotidiana. Los nuestros son filmes de preguntas, no de respuestas*⁶

Krzysztof Kieslowski terminó sus estudios en 1969 y obtuvo su título con el filme *Desde la ciudad de Lodz*, donde refleja su primer enfoque como cineasta

⁴ Idem. pág. 12

⁵ Salvador Montalt. Krzysztof Kieslowski Tres colores: Rojo, España, Paidós, 2003, pág. 21

⁶ Rafael Aviña. “K. Kieslowski (1941-1996) in memoriam” Programa mensual de la Cineteca Nacional, 1996, n° 148, págs. 21-24

en el género de documental, pero con una formación y enfoque de sentido moral sobre la exhibición de la vida de los otros, logró captar una visión más real de su país. En este sentido comentó:

*“En mis documentales me situaba muy de cerca de la vida de gente auténtica. Ello me permitía conocer de qué modo reacciona la gente y cómo funciona en la vida”*⁷.

Lo anterior se demuestra en los documentales: *Yo era Soldado*, (*Belem Zolnierzem* 1970), donde pone de manifiesto la difícil reintegración de unos excombatientes, mutilados, de la segunda guerra mundial a la vida cotidiana.

En la cinta *La radiografía* (*Przeswietlenie* 1974) muestra el miedo y las esperanzas de unos enfermos de tuberculosis, dispuestos a llevar una vida normal. O bien al captar la vida cotidiana de los doctores y enfermeras en la sala de urgencias de un hospital polaco, en *El Hospital* (*Szpital* 1976).

Así, en su afán por introducirse en la realidad cotidiana de sus protagonistas – objetos de estudio – combina sus técnicas documentales aprendidas en Lodz y su sentido ético, de no transgredir o violentar la intimidad de sus personajes con su cámara, ya que sus principios morales como documentalista, comenta el propio Kieslowski eran:

*Jamás perjudicar a la persona filmada y no transformar nunca su vida, ni para bien, ni para mal.*⁸

Con base en estos principios llegó a desistir en varias ocasiones de sus proyectos o a transmitirlos, por considerar que podían afectar la vida personal y familiar de sus protagonistas, tal es el caso del proyecto *Ewa Ewunia*, jamás

⁷ Salvador Montalt, op.cit. pág.18

⁸ Ibidem. pág.19

realizado, donde pretendía filmar la vida de la hija recién nacida de un matrimonio – protagonista de la cinta *El primer amor* (*Pierwsza Miłosc*, 1974)- hasta que ella tuviera también su primer hijo, lo cual no fue posible porque los padres ante la agradable vivencia en el filme anterior, perdieron autenticidad, ya estaban predisuestos.

Así, Kieslowski, a partir de ese momento se enfrentó al problema de las paradojas morales, por un lado era conciente de cuán difícil resultaba confrontar al individuo con su realidad cotidiana, pero por otro era incapaz de abandonar su formación de cineasta y dejar de creer en la cinematografía como un medio de expresión, exploración y explotación; sin embargo dicho problema lo supera en 1982 pasando del documental al cine de “ficción”⁹.

A partir de este momento, el cine de Kieslowski logra con *El decálogo*, *La doble vida de Verónica* y *La trilogía: Azul, Blanco y Rojo*, su consolidación como cineasta y su proyección internacional.

A los 52 años Kieslowski, con la cinta *Rojo*, dice adiós a las salas cinematográficas, pero no al cine, pues mucho se especuló, en su momento, que durante su ausencia trabajo en una nueva trilogía que llevaría por título: *Cielo, Purgatorio e Infierno*. Lo cual es difícil de corroborar ya que dos años después, el 13 de marzo de 1996 a los 54 años de edad, se despide definitivamente del cine. Es decir, tuvo un encuentro azaroso -como en sus películas- con la muerte, el pretexto un problema cardíaco.

⁹ Nota: el cine de ficción se abordará en los apartados siguientes

1.2 Observador y contestatario de su entorno social

Lo reconozco soy profundamente pesimista ante la vida, pero no descarto poder encontrar algún día la esperanza y, es más, utilizó el cine para ello

Krzysztof Kieslowski

Kieslowski, pesimista por condición, e inquisitivo por convicción, fijó su mirada humanista sobre la sociedad polaca y la nueva realidad europea; ya que mostró lo irracional del comunismo, cuestionó la religión católica y los valores morales de la sociedad.

Hablar de la evolución del cine de Kieslowski, es hablar de un viaje personal y artístico que va del documentalismo al cine de ficción, de Polonia comunista a Europa unificada y sin muro de Berlín; del interés de exponer la vida cotidiana, para formular las interrogantes sobre la existencia humana, al intentar captar, aprehender el alma, el tiempo que se escapa y no puede ser atrapado o bien como decía el propio cineasta: “mostrar lo oculto, darle relieve a lo invisible”¹⁰.

En este sentido, para lograr dicho progreso Kieslowski tuvo la influencia en un primer momento de la literatura de Dostoievski, Shakespeare, Kafka pero ninguno lo influyo como las obras de Albert Camus, pensador y escritor francés, el cual determina gran parte de su concepción de la vida, ya que ambos compartían una visión pesimista de ésta, se negaban a tomar partido en la política y en las masas, no creían más que en el sin-sentido y en las no posibilidades, por lo que Kieslowski decía:

Siempre estoy de acuerdo con Camus. La verdad de sus escritos me conmueve la compasión que siente por las personas de las cuales está obligado a decir tanto mal. Siente una gran tristeza frente al mundo. El mundo no es mejor cada vez ni lo será nunca. (Lebiot,1993)¹¹

¹⁰ Ansa, Afp, Ap, y Dpa, “ Kieslowski ya no buscará más temas que originen esperanza para su cine”, La jornada, 14 de marzo de 1996, Cultura, pág. 25.

¹¹ Julio Ridríguez Chico, op.cit, pág. 72

Cabe aclarar que Kieslowski no sólo retoma situaciones y ambientes de las obras de Camus, sino también los conceptos, y lo que hace la diferencia es la manera de abordarlos y presentarlos, porque la esencia no cambia. Tal es el caso de *El mito de Sísifo* donde Albert Camus plantea que:

*El único problema filosófico verdaderamente serio es el suicidio. Su dilema es una vuelta de tuerca a la anticuada pregunta por el sentido de la existencia ¿Qué le otorga el valor a la vida? ¿Qué la destruye? [...] El suicidio es una confesión. Un reconocimiento de que la vida se ha vuelto incomprensible o simplemente que nos ha sobrepasado. [...] Cuando la evidencia del absurdo invade y mina cada palmo de sensibilidad exhibe el inconveniente de haber nacido, abandonándonos a un paisaje desolador.*¹²

Camus también partía de una vida más plena en cuanto más libre de Dios o carente de él este el ser humano, más bien le apostaba a la libertad humana y fe en la trascendencia. Kieslowski por su parte, también plantea en sus películas el absurdo de la muerte y de la vida, y el azar como eje de ambas.

En un segundo momento la influencia cinematográfica la absorbe tanto de sus maestros de Lodz, Jerzy Skolimowski, Wajda y Kazimierz Karabasz; como de sus compañeros de segundo año, Zanussi, Edek Zebrowski y Atek Krauze, con los que formó buenos equipos de trabajo, compartió puntos de vista.

Por último, la influencia más significativa que tuvo fue la vida misma. Polonia de la posguerra marco su desarrollo profesional, por lo que cabe recapitular cómo se encontraba la cinematografía en esa época.

Por un lado, se da un resurgimiento de la cinematografía polaca en las ciudades de Cracovia y Lodz, unas de las más importantes de Europa central, pese a esto sólo se pudieron realizar pocas cintas en el periodo de 1945 a 1953, y la temática que abordaban era de tipo bélico que revelaba un sufrimiento colectivo.

¹² Carlos Castañeda. "Pasiones apocalípticas", en Etcétera. México, 10 de julio de 1997, págs.14-16

Para 1956, Polonia repunta con sus escuelas de cine - como la de Lodz (1947) de donde salieron generaciones de directores, actores y técnicos con una perspectiva más firme de hacer cine- y la búsqueda de formas estéticas, así en 1959 se reestructura la industria cinematográfica, pues con más autonomía económica y artística supera al cine de propaganda y se instaura el cine de ideas e intuiciones.

Debido también a la ubicación geográfica de Polonia se recopilan, a través del cine, las formas culturales de occidente con el expresionismo y el existencialismo, así como el pensamiento y la praxis socialista, trascendiendo así en una cinematografía más humanista.

Es importante señalar que el verdadero progreso del cine polaco se da cuando los propios creadores toman la dirección de la cinematografía, se establecen grupos autónomos de trabajo y se decide sobre qué historias filmar. Aunque la temática no abandona la guerra, ahora la visión es más desde el punto de vista autobiográfico, sobre la pesadilla y los estragos de la guerra, sobresaliendo directores como: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Has y Krzysztof Kieslowski; quizás los más grandes directores de esa época.

La línea que siguió el cine de posguerra, fue tratar el tema guerra-posguerra, a través de documentales, adaptaciones literarias, hechos históricos de propaganda ideológica combinados con el amor y la juventud. Sin embargo, un grupo de cineastas rompe con estas tendencias, y conforman un grupo llamado de la “disensión moral” o también conocido como cine de inquietud moral, nombre que se utilizaba bajo el régimen comunista para definir filmes sobre temas prohibidos. Esta corriente de cineastas inquietos por la situación social del país estuvo apadrinada por directores de la talla de Andrzej Wajda y Krzysztof Zannus.

Ahora bien, dicho progreso se ve interrumpido por la censura del régimen comunista aunada a los conflictos de la burocracia, por lo que varios directores se tuvieron que alinear a los esquemas del llamado realismo socialista, pero otros vieron esta imposición como un reto a vencer, mejorando sus obras, como es el caso de Kieslowski.

Cuando se intentaba hacer un cine liberado de presiones comerciales, se recaía en la propaganda política y militar de la época, dejando estragos como la censura. El sistema comunista apoyaba a los creadores, pero sólo en apariencia, porque las cintas tenían que reflejar el realismo socialista, limitando así, la expresión artística. De ahí que, por mucho tiempo, la función del cine polaco era reproducir valores con una conciencia social, además de ser un medio de difusión propagandístico donde se mostraba una realidad no como era, sino como tenía que ser. Al respecto, Edgar Soberon comenta:

*A mediados de los sesenta, el cine polaco llegó a un punto crítico, porque a la censura se le sumaron conflictos políticos y económicos, la competencia de la televisión, el aumento de los grupos de producción y la disminución de los proyectos anuales.*¹³

En este contexto histórico-cinematográfico, y parafraseando a Salvador Montalt, Kieslowski fue abiertamente anticomunista, su cine nunca se inclina hacia la militancia, ni en las épocas de mayor movilización social de oposición al régimen, ni cuando en la década de los setenta se le identificó como exponente del cine de “inquietud moral”, pues como ya se mencionó nunca se consideró, a sí mismo, como parte de algún movimiento social, aunque sus filmes sí presentaban su oposición al sistema.

Para muestra, basta hacer un recorrido por su filmografía de esa época, donde los miembros del partido comunista, sus organizaciones y sus luchas por el poder aparecen con frecuencia en sus cintas, pero sin ser filmes panfletarios, ya que son creadas desde una perspectiva humanista, donde el centro de atención son los individuos y su existencia en una sociedad politizada.

Lo anterior se observa en los filmes como *Los obreros de 1971: nada para nosotros sin nosotros* (*Robotnic 71: nic onas bez nas*, 1972), realizado en cooperación con otros cineastas después de las huelgas de Danzig a finales de 1970,

¹³ Edgar Soberón Torchia. Un siglo de cine, México, SEP, 1995, pág.274

donde confronta la opinión de la clase obrera con la versión oficial de la clase dominante respecto a los acontecimientos, consecuencia, inmediata del entonces Secretario del Partido Obrero Polaco Wladyslaw Gomulka.

Los conflictos con la censura que arrastró este filme se vieron reflejados en la cinta *La tranquilidad* (*Spokoj*, 1976) prohibida por mostrar algo similar a una huelga: cuenta la historia de un expresidiario cuyo deseo es llevar una vida tranquila, lo cual no logra debido a conflictos laborales en la empresa donde trabaja.

La cicatriz (*Blizna*, 1976), es otro ejemplo, mezcla las historias de un burócrata sediento de poder, la desilusión de un activista honesto y la renuncia del director de una fabrica, al percatarse de que el Partido se aprovecha de su convicción en el desarrollo económico y social al provocar un atentado ecológico.

En *No lo sé* (*Nie Wiem*, 1977) , “mostró la profunda corrupción en el régimen comunista, a través del testimonio de monólogo de un antiguo director de fábrica , despedido de su empleo, procesado judicialmente y perseguido políticamente por oponerse a las prácticas mafiosas de miembros y dirigentes del partido”. Sin embargo, el protagonista de la cinta, se arrepintió de sus declaraciones y trato a toda costa de que el documental no se presentará.

Otro film que pone al descubierto la deformación a la que puede llegar el ser humano, fue el documental *El punto de vista del vigilante nocturno* (*Z Punktu widzenia nocnego portiera*, 1977), Evidencia la cotidianidad del vigilante nocturno de una fábrica, fanático del orden y disciplina; a través de sus declaraciones da cuenta de sus actos de persecución y denuncia, obviamente con la carga ideológica del régimen comunista circundante.¹⁴ Se dice que Kieslowski se opuso a la exhibición de esta cinta, por las posibles represalias al portero de la fábrica.

En este marco, llega la década de los ochenta, época que fue el parteaguas en la vida profesional de Kieslowski; por un lado los constantes cambios sociopolíticos y por otro su trascendencia cinematográfica de las fronteras polacas a territorio francés.

¹⁴ Reseñas de los filmes tomadas de Salvador Montalf. Krzysztof Kieslowski Tres colores: Rojo, España, Paidós, 2003.

En cuanto a los cambios políticos cabe señalar que con los ochenta también llega Lech Walesa como dirigente de los sindicatos independientes y el surgimiento del *Sindicato Independiente Autogestionario: Solidaridad*.

Solidaridad, tuvo sus cimientos en los movimientos obreros de Poznan en 1956, en el movimiento estudiantil de 1968, de las acciones independientes de los intelectuales y jóvenes, también de los esfuerzos de la Iglesia por preservar los valores cristianos. Sin embargo su consolidación se da con la huelga de 1980, el movimiento de masas más importante en la historia Polaca.

*Solidaridad, nació de las necesidades de la población, de su sufrimiento, de sus esperanzas, de sus deseos. Es el Producto de la rebelión de la sociedad polaca después de tres decenios de violación de los derechos del hombre y del ciudadano, de discriminación política y de explotación económica y constituye una protesta contra el régimen actual.*¹⁵

En medio de esta efervescencia de *Solidaridad*, Kieslowski, reitera su posición anti política, religiosa, sindical y de movimientos masivos por la utilización que hacen de las personas, pero confirma su inquietud por el hombre como individuo, con la película ya de ficción el *Azar* (*Przypader*, 1981) que cuenta la historia, con tres posibilidades, de un estudiante que deja la escuela y debe tomar un tren.

En la primera posibilidad, sube al tren del comunismo y es víctima de las estrategias, acoso e intriga política. En la segunda no logra subir y azarosamente entra en las redes de la religión católica, pero no por ello deja de ser menos víctima de la política; y en el tercer destino tampoco sube al tren, pues se enamora y regresa a concluir sus estudios, se convierte en un profesional no

¹⁵ Adam Scaf. "Polonia Hoy. El Programa de Solidaridad", *Dialéctica*, 1982, núm. 12, págs. 129-171

alineado hasta que las circunstancias de la lucha política lo rebasan y su ética personal lo atrapa y compromete.

Paralelamente en el acontecer político de Polonia, el general Wojciech Jaruzelski es nombrado por la Unión Soviética primer ministro de Polonia y el único que podía utilizar los métodos “adecuados” para mantener el orden y dar respuesta a los intereses de Rusia. Por lo que su nombramiento coincidió con los actos violentos en contra de *Solidaridad*.

De tal suerte que la situación del pueblo polaco empeoró, los aumentos se incrementaron en un 400 por ciento y las huelgas se hicieron más evidentes, se temía que se realizara una huelga nacional. Pero contrario a esto, lo único que se logra es un golpe de Estado, alentado por el general Jaruzelski y la imposición de la Ley Marcial, dando pie al endurecimiento de la censura, la persecución y detención de líderes sindicales, y la represión de *Solidaridad*. Es decir, Polonia estaba bajo el yugo de las acciones del Partido Comunista

En medio de tal inseguridad sociopolítica y posterior a la suspensión de *Solidaridad*, se hizo más difícil hacer cine, sin embargo Kieslowski continua su trabajo y en 1984 filma *Sin fin*, (*Bez Konca*) donde expone la degradación moral del pueblo polaco y el sometimiento a la Ley Marcial. Lo cual le valió la crítica severa tanto del régimen comunista como del medio intelectual.

Ante esto, da un vuelco a las producciones televisivas para seguir experimentando, en este medio. De tal suerte que consigue la aprobación para hacer un documental sobre los tribunales, y aunque el proyecto no se concluyó tuvo la suerte de conocer al que posteriormente fuera su gran amigo y guionista de cabecera Krzysztof Piesiewicz, y quien le sugiriera y apoyará, literalmente, a la realización de la serie para televisión el *Decálogo* 1988 –después de cuatro años de no filmar– obra que le dio el impulso, que necesitaba, para proyectarse internacionalmente como cineasta.

La idea del *Decálogo* surge cuando Kieslowski y Piesiewicz, reconocen los estragos de la ley marcial en Polonia: caos, desorden, tensión, desesperanza, miedo al futuro, soledad y vida sin sentido. Al respecto el propio Director comento:

Había empezado a viajar al extranjero por ese tiempo, y observaba una incertidumbre general en todo el mundo. Y no hablo de la política, sino de la vida común y cotidiana. Sentía una indiferencia generalizada detrás de las sonrisas corteses, y tenía la impresión de que observaba, cada vez más, a gente que no sabía por qué vivía. Entonces pensé que Piesiewicz tenía razón, aunque filmar los diez mandamientos fuera una tarea difícil.¹⁶

A Kieslowski le interesaba el interior de las personas, definir cuestiones como: cuál es el sentido de la vida y porqué insistimos en seguir adelante, así como definir los criterios del bien y del mal, hurgar en el alma de sus personajes, sus motivos y sus razones para hacer, lo que hacen. Estas interrogantes y su inquietud de filmar el alma las continúa hasta el resto de sus películas.

En el *Decálogo*, cuestiona la vigencia de los diez mandamientos del credo cristiano, con la finalidad de analizar su aplicación en la actualidad, desenmascarar la quimera de la religión católica. En cada capítulo, examina un mandamiento distinto, pero sólo dos *No matarás* y *No amarás* (decálogos 5 y 6) de 1988 son llevados a la pantalla grande, y es cuando Kieslowski logra su consagración como uno de los directores de mayor importancia del siglo XX, lo que le abrió las puertas a la cinematografía francesa.

Pero su consolidación la logra con la cinta *La doble vida de Verónica* (1991), la obra más bella, poética, sensible y quizá la más ilustrativa del propósito del director de captar lo que no se ve, el alma y el tiempo.

La historia está llena de casualidades. Dos mujeres Weronika y Véronique, la primera vive en Polonia y la segunda en Francia, son idénticas, se sienten unidas aunque no se conocen, no hay ningún lazo de sangre, sólo tiene en común el nombre, fecha de nacimiento, el gusto por la música, su buena voz para el canto y una afección cardíaca. Sólo coinciden un instante que queda registrado en una fotografía que toma Véronique durante una manifestación en Cracovia y la cual

¹⁶ Salvador Montalt, *op.cit.* pág. 52

verá mucho tiempo después. Así, mientras la polca Weronika trata de explicarse esa sensación de no estar sola en el mundo y sacrificar todo por su pasión, el canto, muere durante su concierto; acontecimiento que Véronique resiente al sumirse en una gran tristeza y sensación de abandono.

Ahora bien, como se ha expuesto, las cintas de Kieslowski tuvieron cierta correspondencia con el entorno sociopolítico imperante en el momento en que fueron filmadas, situación que lo definió como un artista independiente y creativo que logró hallar su propia voz en una realidad incierta, voz que logra su máxima expresión con la *Trilogía de los Colores: Azul, Blanco y Rojo*; donde aborda los ideales de libertad, igualdad y fraternidad promulgados en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, como consecuencia de la revolución francesa en ese mismo año, y que ahora son una alegoría en la bandera de Francia.

Al igual que en el *Decálogo* y que el resto de su filmografía, la trilogía es cine de preguntas, al respecto el propio Kieslowski comentó:

*El Decálogo, en diez frases, los diez mandamientos expresan la esencia de la vida. Y esas tres palabras (libertad, igualdad y fraternidad) hacen lo mismo. Millones de personas han muerto por esos ideales. Decidimos ver cómo esos ideales se realizan en la práctica y qué significan hoy. Examinamos de cerca las tres ideas y cómo funcionan en la cotidianidad, pero desde un punto de vista individual. Esas ideas son contradictorias a la naturaleza humana. Cuando uno las aborda en la práctica, no sabe cómo vivir con ellas. ¿En verdad la gente quiere libertad, igualdad y fraternidad? ¿No es sólo un decir?*¹⁷

Con dicha declaración, se demuestra que Kieslowski, utilizó estas ideas, sólo como un pretexto para contar sus historias, pues lo paradójico de las tres cintas es que los títulos y los ideales de la revolución francesa nada tiene que ver con la diégesis de las películas; pues el cineasta no habla de colores, ni de

¹⁷ Serge Mesonge. "Entrevista con Krzysztof Kieslowski". Traducción Leonardo García Tsao, *Dicine*, 1994, pág. 7

consignas políticas, sino de sentimientos y conflictos morales, de encuentros y desencuentros entre los personajes. De ahí que sea considerado por los países occidentales como:

*El director-cirujano, porque con la cámara como bisturí realiza operaciones en el organismo enfermo de la civilización europea contemporánea [...] Realidad vista a través del prisma de la necesidad, donde faltaba lugar para la libertad del individuo.*¹⁸

Ahora bien, cabe señalar que desde el *Decálogo*, pasando por *La doble vida de Verónica* y concluyendo en *Tres colores: Azul, Blanco y Rojo*, juega con los encuentros azarosos entre los protagonistas y los relatos cruzados de la historias, no sólo conceptualmente, sino textualmente ya que los personajes de una cinta aparecen, fugazmente, en otra; siendo la *Trilogía* la que más signos escondidos tiene, pues se dice que *Rojo* tiene 450 de estos signos que Kieslowski puso y no precisamente por azar.

Lo que tampoco estuvo dispuesto por azar, fue su decisión de ya no hacer cine y con *Tres colores* finaliza su carrera, la cual estaba en plena efervescencia. En su obra consolida todas sus inquietudes sobre la fatalidad del destino, los enigmas del alma y las pocas posibilidades de salvación; a partir de una forma muy minimalista de filmar, ya que utilizaba mucho los *close up*, para captar desde un gesto, una mirada, una atmósfera hasta una nota musical. Y sin embargo en 1994 determina hacer lo que muchos añoran: No hacer nada. Quería calma, decía que sólo se puede aspirar a eso, lo interesante era el camino.

El cineasta polaco (Krzysztof Kieslowski) es una creador que no se proclama artista sino artesano, por que el artista es alguien que encuentra respuestas y él sólo pretende compartir con uno sus dudas. Artista o artesano,

¹⁸ Janusz Wroblewski, op.cit. pág. 12

católico o ateo, socialista o individualista, optimista o pesimista, cerebral o lúdico, Kieslowski es un hombre y un autor complejo, contradictorio, rico en espíritu y en ideas, nunca esquemático o simplificador (no tiene cabida en Hollywood, por ejemplo).¹⁹

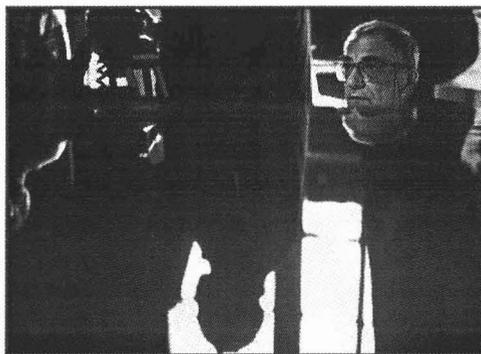
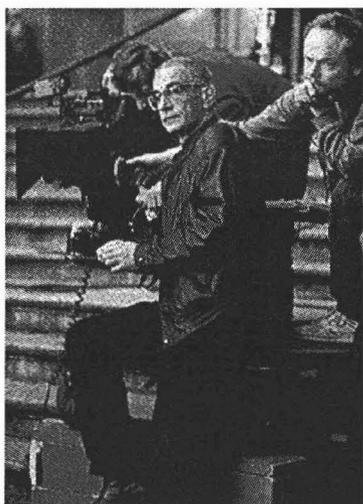
Lo que nunca imaginó Kieslowski, fue que su obra trascendió más allá de sólo captar el alma y el tiempo, a través de sus protagonistas, toca la sensibilidad de sus espectadores, los hace observadores activos de una realidad, pero con un sentido más espiritual, más introspectivo.

Así con esta visión más emocional, se procede a observar de cerca su doble intencionalidad de hacer cine, tomado como ejemplo la paradoja fílmica de la *Trilogía: Azul, Blanco y Rojo*.

Mi cine es un cine de Director, el norteamericano es un cine de Mcdonalds, no tengo nada contra el Mcdonalds, pero hay gente que prefiere cocinar sola y yo pertenezco a esos

Krzysztof Kieslowski

¹⁹ Tomás Pérez Turrent. "Tres colores. Azul, Blanco, Rojo". *Dicine*, 1994, núm. 58, pág. 8



Krzysztof Kieslowski, quería filmar el alma, captar el tiempo, mostrar lo oculto, darle revlieve a lo invisible.



Kieslowski fue un director de actores y su cine era de discurso, de preguntas. Le interesaba que sus protagonistas tomaran conciencia.

CAPÍTULO 2

AZUL

2.1 Apoyo Metodológico

Antes de dar inicio al análisis de la *Trilogía de los colores*, cabe explicar la metodología utilizada para estudiar los componentes existentes (personajes) de la narración de las películas, a partir del modelo de Francesco Casetti y Federico Di Chio.

Para los fines del presente reporte es importante definir la categoría de los *existentes*, los cuales comprenden todo aquello que se da y se presenta en la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc. A su vez esta categoría se divide en ambientes y personajes, siendo este último criterio de selección el objetivo de la investigación, sobre todo porque a partir de los personajes se captan sus distintas características en términos de relevancia y funciones narrativas dentro de la historia, y con ello definir los acontecimientos y las transformaciones.

En cuanto a relevancia se refiere al peso que el existente asume en la narración, es decir la cantidad de historia que posa sobre él y en cuanto más historia recaiga actuara más como personaje que como ambiente y puede ser un personaje colectivo.

En cuanto a las funciones se puede considerar el criterio de la focalización que consiste en la atención que se da a los distintos procesos elementos del proceso narrativo; en este caso un personaje se asume como tal porque a él se le dedican espacios en primer plano o porque entorno a él se concentran todos los elementos de la historia convirtiéndolo en el centro de equilibrio e inevitablemente en el foco de atención de la trama.

Por otra parte, como también señalan, las historias narradas son siempre tramas, acontecimientos y acciones relativos a alguien, con un nombre, una

importancia y goza de una atención particular es en una palabra un *personaje*, el cual también se clasifica -con la firme intención de definir en qué consiste y cómo se caracteriza- en *personaje como persona*, *personaje como actante* y *personaje como rol*.

Siendo esta última clasificación (*personaje como rol*) la que se consideró para el análisis de la *Trilogía de los colores* ya que los personajes de Kieslowski, cumplen con la descripción que Casetti y Dichio hacen del *personaje como rol* donde se estudian los tipos de gestos y acciones que llevan a cabo los personajes, por lo que fungen como un elemento codificado que puntúa y sostiene la narración.

Con base en lo anterior sólo se hará el análisis de los rasgos más significativos -que marcan Casetti y Di Chio- del rol de los personajes, siendo del interés del presente trabajo sólo los protagónicos desde una perspectiva formal por estar más atenta a los tipos de elementos, a los géneros y a las clases. Dichos rasgos son los siguientes:

- Personaje *activo* y personaje *pasivo*: el primero es el personaje que se sitúa como fuente directa de acción y que opera por así decirlo en primera persona. Mientras que el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente.
- Personaje *Influenciador* y personaje *autónomo*: Dentro de los personajes activos hay quienes se dedican a provocar acciones y otros que operan directamente sin causas ni mediaciones; el primer caso es un personaje que “hace hacer” a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores; el segundo es un personaje que “hace” directamente proponiéndose como causa y razón de su actuación.
- Personaje *modificador* y personaje *conservador*: dentro de la narración hay quienes pueden actuar como motores o como punto de resistencia, en el primer caso es un personaje que trabaja para cambiar situa-

ciones, en sentido positivo o negativo; el segundo caso contrariamente es un personaje cuya función es la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado-entonces será protector o frustrador-.

- Personaje *protagonista* y personaje *antagonista*: ambos son fuertes, el primero sostiene la orientación del relato mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación inversa.

Así bien, esta es la tipología de roles que hacen los autores de *Cómo analizar un film*; sin embargo este perfil del rol nace de la especificación de las funciones asignadas y de los acontecimientos sucedidos.

En el quehacer narrativo sucede algo: le sucede a alguien y alguien hace que su suceda, son los acontecimientos que puntúan el ritmo de la trama, así como su desarrollo. Los acontecimientos también se clasifican en acciones y sucesos, los primeros se refieren a un agente inanimado y los segundos a un factor ambiental (interviene la naturaleza: catástrofes, epidemias, etc.) o a una colectividad anónima (de la sociedad humana: guerras, revoluciones, etc.). En estas acciones y sucesos se inserta el personaje, por lo que se hace necesario considerar tres niveles de aproximación, como en el caso de los personajes, a las acciones: como comportamiento, como función y como acto. Siendo competencia de esta investigación sólo la referida a la *acción como función* y la que a continuación se explicará.

Las acciones como funciones de los personajes dentro del relato son “fundamentalmente tipos estandarizados de acciones que a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato [...]. Pasando de un plano fenomenológico a otro formal.”¹

Casetti y Di Chio parten o recurren a una lista de funciones que nace de la reelaboración de otra ya clásica que la narratología ha extraído de los cuentos

¹ Casetti y Di Chio, op.cit, pág.190

populares rusos. De tal manera que las clases de acciones según estos autores se pueden sintetizarse como sigue:

- La *privación*: interviene por lo general al principio de la historia y consiste en que alguien o algo sustrae a un personaje cosas que le resultan muy queridas: sus medios de vida, la libertad personal, la capacidad de hablar, la persona amada, una suma de dinero, etc. Esta acción es da lugar a una *falta inicial*, cuyo remedio constituirá el motivo en torno al cual gira toda la trama.
- El *alejamiento*: se trata de una función doble, por un lado confirma una pérdida y por otro permite la búsqueda de una solución —el personaje se encamina hacia un posible remedio—. Forman parte de esta clase de acciones movimientos como el *repudio*, el *ocultamiento*, etc.
- El *viaje*: puede concretarse en un desplazamiento físico o bien en un desplazamiento mental, en un trayecto psicológico, lo importante es que el personaje se mueve a lo largo de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas.
- La *prohibición*: puede ser un refuerzo de la privación inicial, pero también una de las etapas que el personaje atraviesa a lo largo de su viaje y se manifiesta como afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar. Pero esta prohibición brinda dos posibilidades el *respeto* de la misma o su *infracción*.
- La *obligación*: es la inversa a la *prohibición*, pero también otra de las etapas que puntúan el recorrido del personaje, el cual se ubica frente a un deber que puede asumir, una tarea que realizar o bien una misión que llevar a cabo; en esta también hay una doble posibilidad, el *cumplimiento* de todo lo prescrito o, por el contrario la *evasión* de las obligaciones.
- El *engaño*: es un tercer tipo de situación con que se puede encontrar el personaje, y que se manifiesta como *trampa*, como *disfraz*, como *delación*, etc. Aquí también hay doble respuesta, la *tolerancia* o el *desenmascaramiento*.

- La *prueba*: que consta primero de las *pruebas preliminares* dirigidas a un medio que permita al personaje dotarse o equiparse para sortear la batalla final; después viene la *prueba definitiva* es la que permite al personaje afrontar la causa de la *privación* o falta inicial.
- La *reparación de la falta*: el éxito o superación de la *prueba definitiva* libera al personaje o a quien sufre la injusticia de las privaciones; de ahí deriva la *restauración* de la situación inicial o la *reintegración* de lo que ha perdido.
- El *retorno*: es el regreso del personaje al lugar que abandonó, y por último se tiene
- La *celebración*: donde el personaje victorioso es reconocido y recompensado.

Ahora bien, a toda acción sucede una reacción y en este suceder de acontecimiento se produce un cambio de escenarios, una modificación de situaciones a través de un proceso de *transformación*, otro componente de la narración que constituye, al igual que las anteriores, tres niveles de definición como cambios, como procesos y como variaciones estructurales.

Pero sólo se abordará la *transformación como procesos*, desde una perspectiva formal donde las transformaciones son “formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones”. En este sentido, las transformaciones se clasifican en procesos de *mejoramiento* o de *empeoramiento* dependiendo de la presencia de un personaje orientador desde cuyo punto de vista se observa toda la trama- lo que puede ser de mejoramiento para el protagonista, es de empeoramiento para el antagonista y viceversa-.

El proceso de *mejoramiento* se puede dar por dos vías, en primer lugar por un *acontecimiento fortuito*, donde el beneficiario –personaje- logrará el éxito sin esfuerzo; en segundo por una *tarea que cumplir*, donde el beneficiario es parte activa de la acción; pero para lograr el éxito se apoya en el resto de los personajes que fungen como agentes *aliados* o *antagonistas*.

La intervención de los *agentes aliados* puede ser de varios tipos: no motivada, es decir ayuda involuntaria o casual. Motivada: determinada por un intercambio de servicios como contrapartida a una prestación anterior (aliado socio); por una recompensa (aliado acreedor); o bien por la expectativa de obtener un beneficio (aliado cómplice).

En cuanto a *agentes antagonista* se refiere, se tiene que su acción puede asumir dos formas la *hostil*, si opera a través del engaño o a la agresión, y la *pacífica*, si de adversario pasa a ser un aliado a través de la negociación o la seducción por parte del beneficiario. Lo visto hasta aquí ha sido desde la perspectiva del beneficiario y del mejoramiento; pero desde el punto de vista del empeoramiento, se tiene que el esfuerzo del personaje se convierte en dolor y su recompensa es el castigo, y los papeles tanto de aliados como de los antagonistas se invierten.

Con base en esta explicación de la metodología, se procede en primer lugar a conocer brevemente las consideraciones sobre los conceptos de libertad, igualdad y fraternidad de algunos pensadores y estudiosos del ser humano, y en segundo a desarrollar el estudio de las paradojas filmicas de *Azul*,² *Blanco*,³ y *Rojo*.⁴

² Tres colores. Azul. (Trois Couleurs Bleu). Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Marin Karmitz. Guionista. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Plesiewicz. Reparto. Juliette Binoche (Julie), Benoît Regent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Verly (Lucille). Compañía productora. MK2 S.A, CED Productions, France 3 Cinéma-CAB-Tor Canal Plus-Eurlimages; Francia-Polonia-Suiza.1993. Dur. 99 minutos.

³ Tres colores. Blanco. (Trois Couleurs Blanc). Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Marin Karmitz. Guionista. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Plesiewicz. Reparto. Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (su esposa Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (hermano de Karol). Compañía productora. MK2 S.A, CED Productions, France 3 Cinéma-CAB-Tor Canal Plus-Eurlimages; Francia-Polonia.1994. Dur. 95 minutos.

⁴ Tres colores. Rojo. (Trois Couleurs Rouge). Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Marin Karmitz. Guionista. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Plesiewicz. Reparto. Irène Jacob (Valentine), Jean-Louis Trintignant (juez), Jean-Pierre Lorit (Auguste). Compañía productora. MK2 S.A, Productions-Tor; Francia-Polonia-Suiza.1994. Dur. 95 minutos.

2.2 Libertad

Aunque hablara la lengua de los hombres y de los ángeles, si me falta el amor, sería como bronce que resuena o campana que retiñe. Aunque tuviera el don de los profetas, y descubriera todos los misterios – el saber más elevado–, aunque tuviera tanta fe como para trasladar montes, si me falta el amor nada soy.

Carta de San Pablo a los Corintios.

Abrevando de diversas investigaciones sobre pueblos primitivos de Australia, Asia y América, en sus planteamientos sobre “Tótem y tabú”, Freud⁵ afirma que *la libertad* es atomizada por la culpa o remordimiento inherente al *parricidio* que el individuo convertido en sociedad comete al ingerir por ejemplo la ostia, que es la carne y el cuerpo del Padre. Asimismo, señala Freud que las búsquedas de autonomía, son contenidas por los tabúes que restringen los deseos –por violar las reglas impuestas– de los individuos y los pueblos, quienes por temor (ya sea al padre, al Estado, a una fuerza superior, al líder que las sociedades consideren iluminado o al modelo - guía que se autoproclame serlo) sienten la necesidad de establecer una relación de poder y así, ceder márgenes crecientes de sus procesos de satisfacción y deseos, a cambio de asegurarse la garantía de protección y existencia: como individuo y como colectividad.

Por estos motivos, desde el psicoanálisis se piensa que el individuo asume que hay cosas o entidades que pueden corromperlo, pero que de igual manera, existen entre otras, deidades capaces de protegerlo y mantenerlo en buen estado, de esta manera tienen lugar los límites que el mismo sujeto se impone y se amalgaman las restricciones socioculturales que se presentan dentro de un territorio y una temporalidad específicas. A fin de cuentas, desde estas perspecti-

⁵ Sigmund Freud, *Tótem y Tabú*. Alianza Editorial. México, 1991

vas las instituciones y normas creadas a partir de la religión y los valores morales, le han permitido al género humano organizarse de acuerdo al arreglo y constitución de valores e instituciones.

Paradójicamente a los anteriores señalamientos, en el fenómeno de la psicología de las masas,⁶ utilizando el método comparativo de los estados hipnóticos, Freud cita a Le Bon quien distingue tres factores entre los cuales se establece la forma en que el individuo adquiere cierta sensación de superioridad que le impulsan a la satisfacción de diversos instintos libidinales, a partir de una especie de contagio mental que propicia el desprendimiento del interés individual, así como al surgimiento de procesos de sugestibilidad en donde quedan ausentes la voluntad y los juicios críticos del individuo.

Sugestibilidad que puede exaltar la dirección de sentimientos e ideas y llevar radicalmente a la ejecución de ciertos actos. Dichos factores, en opinión de Freud hacen descender al hombre a una escala de barbarismo manifiesto, que desinhibe los instintos individuales destructores. Por consiguiente, el instinto gregario revela que el individuo se siente incompleto –por el deseo insatisfecho-, culpable y con la imperiosa necesidad de cumplir algún deber, sobre todo para reivindicar la igualdad frente al dominio de un líder.

Ahora bien, las pugnas contra los tabúes y el dogmatismo totémico, se cristalizan con la instauración del racionalismo y el empirismo del siglo XVII. Tales enfoques filosóficos, ciertamente exaltan la idea “del hombre” como centro del universo” y colocan el advenimiento de la conciencia como condición para la emancipación de la opresión de los autoritarismos monárquicos prevalentes durante la Edad Media. En ese orden de ideas, desde nuevas posturas éticas, se fue configurando un sentido humanista para comprender y explicar la cultura –europea– en su forma de realidad social.

Por tanto, el discurso sobre el hombre y su entorno, sigue la idea de la moral como signo central en la aparición de la sociedad, por lo que la impor-

⁶ Sigmund Freud, Obras completas. Psicología de las masas y análisis del yo. Editorial Biblioteca Nueva, España, 1981, págs. 2563-2610

tancia concedida a *la libertad* descansa en el consentimiento general, según declara Jean Jacques Rousseau, en *El contrato social*:

Renunciar a la libertad, es renunciar a la condición de hombre, a los derechos de la humanidad [...]. Tal renuncia es incompatible con la naturaleza del hombre, y eliminar la libertad de su voluntad implicará arrebatar todo tipo de moralidad a sus acciones el arrebatar la libertad a la voluntad.⁷

De acuerdo con las anteriores premisas Rousseau proclama que el hombre sólo es feliz en sociedad, aunque paradójicamente se halle prisionero de ella, por la angustia de preservar la propiedad privada –y así la diferenciación con el resto de los individuos- lo cual atenta sistemáticamente en contra de la sociedad misma. Por ende, la educación dice Rousseau equivale a contrarrestar la alienación de la gente y al abono de la solidaridad del ente social.⁸

Por lo demás, durante el siglo XVIII *la libertad*, antes de ser pensada como idea, fue sentida, vivida y deseada como ideal de *orden y progreso*, es decir soñada en función de la razón y la ciencia. Con base en este sueño, por años, se ha luchado, se han consumado revoluciones y se han desatado guerras; las cuales siempre fueron sostenidas por lo oprimidos quienes al luchar por sus causas emancipatorias, creían hacerlo por la libertad humana. Muchos fallecieron en el intento, pero con la convicción de que era mejor luchar, que morir atados por lineamientos extraños. Sin embargo, cuántas atrocidades no se han cometido en nombre de *la libertad*.

En suma, de acuerdo con Villoro⁹ al constituirse el Estado, el individuo se convierte en ciudadano, en tanto que deja de lado sus rasgos distintivos, para buscar igualarse al resto de sus semejantes a efecto de suscribir un *contrato social* que regule el comportamiento. Ahora bien, para determinar nuestras metas políticas

⁷ Jean Jacques Rousseau, *El contrato social*, México, Espasa-Calpe Mexicana, Colección Austral, 1984, pág. 21

⁸ George Ritzer, *Teorías sociológicas contemporáneas*, España, Mc Graw_Hill, 1993, págs. 7-11

⁹ Juan Villoro, *Estado plural: pluralidad de culturas*, México, Paidós, 1998, págs. 13-21

Karl Popper nuevamente nos sugiere el uso de la razón y por tanto de la *ingeniería social* para definir los planes y acciones prácticas, los fines reales, intermedios, parciales y últimos¹⁰. Este autor, también apunta que es pertinente considerar los caminos y los medios adecuados para materializar nuestras ideas. La *ingeniería gradual*, daría lugar a la estimación de las consecuencias posibles, a eventuales procesos de experimentación y al reajuste sistemático de las técnicas y los elementos utilizados para el desarrollo de las transiciones sociales institucionales.

Respecto de los fenómenos que conlleva la sociedad cerrada, se advierte sobre los cambios sociales que recurrentemente abrevan en mitos, tabúes y reacciones religiosas. Por su imagen tribal-colectiva y su estructura de cargos, no se deja ninguna responsabilidad personal.

Por el contrario, la dinámica de *la sociedad abierta* iniciada por los griegos, se concibe como un conjunto de procesos que fundan un organismo abstracto en el cual sus individuos tratan *de satisfacer sus necesidades sociales y emocionales del mejor modo posible*. Ello, trae consigo una tensión básica que tiene que ver con la erradicación de la desigualdad o *el problema de la tirantéz entre las clases*, ya que por la fe en el humanismo y con el desarrollo filosófico, ocurren verdaderos cambios en el status quo y derrumbes de universos naturales.

Por un lado los paradigmas de la autoridad se modifican y por el otro los factores demográficos, el aumento del comercio y los flujos culturales implican la afectación de intereses de clases¹¹; así se descubre el surgimiento de premisas nacionalistas entre las clases en pugna, desde la Grecia clásica hasta nuestros días, se vuelve patrón y argumento legítimo para declarar la devoción sobre el Estado y el bien común. Por tanto, la opción de la sociedad abierta nos ofrece la posibilidad de seguir hacia lo desconocido para procurarnos mayor seguridad y libertad.

¹⁰ Karl Popper, *La Sociedad abierta y sus enemigos*. Ediciones Paldós, España, 1982 Parte I, págs. 15-195

¹¹ Karl Popper, *op cit*, pág. 172

En este mismo esquema, cabe mencionar, la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, nacida de la revolución francesa de 1789, que a la letra dice:

*... el pueblo francés constituido en Asamblea Nacional [...] ha resuelto exponer en una declaración solemne los Derechos naturales, inalienables y sagrados del hombre [...] con el fin de que las reclamaciones de los ciudadanos, fundadas en adelante sobre los principios simples e indiscutibles, repercutan siempre en el mantenimiento de la Constitución y de la felicidad de todos.*¹²

Apelando a lo antes citado, se retomaran los artículos 1º y 4º de dicha declaración, por ser de la competencia del tema que nos atañe, la libertad:

Artículo 1º. Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos. Las distinciones sociales sólo pueden estar fundadas en la utilidad común

Artículo 4º. La libertad consiste en hacer todo lo que no perjudica al otro. Así el ejercicio de los derechos naturales de cada hombre no tiene otros límites que los que aseguren a los restantes miembros de la sociedad el goce de estos mismo derechos. Estos límites sólo pueden estar determinados por la ley.

El concepto de la palabra *libertad*, sin embargo, ha evolucionado con el paso del tiempo; el diccionario dice hoy: “facultad natural que tiene el hombre de obrar de un modo u otro, y de no obrar. De decidir o autodeterminarse”¹³.

¹² George Jellinek. La declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, México, Universidad Autónoma de México, 2000, p. 165

¹³ “Biblioteca Básica Visual”, Diccionario de la Lengua Gramática y Verbos, 1995

En un terreno más individual, más del hombre interior, Skinner en su libro: *Más allá de la libertad*, cita a dos prestigiadas figuras de este género, Leibnitz cuando afirma que: “la libertad consiste en la capacidad de hacer lo que uno quiere hacer” y a Voltaire que dice, “cuando hago lo que yo quiero hacer: en ello estriba mi libertad”. A manera de reflexión, Skinner comenta que la capacidad de querer es asunto de libertad interior¹⁴.

En el sentido, de una libertad más íntima, es acertado considerar a Erich Fromm, quien se plantea dos interrogantes ¿liberarse de? o ¿liberarse para? Ambas interrogantes responden, desde una concepción poco devota, al primer acto de libertad en la historia de la humanidad, que es cuando Adán y Eva comieron del árbol del bien y del mal, pues tal acto de desobediencia fue más bien un acto de libertad y el principio de la razón.

Sin embargo, ir contra las órdenes divinas trajo como consecuencia la expulsión del paraíso, la ruptura del hombre con la naturaleza y la guerra de los sexos. Es decir, se ha dado el primer paso hacia la individualización y el hombre se encuentra solo y libre. Libre del dulce yugo opresor del paraíso, pero no se encuentra libre para gobernarse asimismo,.

De ahí que Erich Fromm también plantea que existen dos tipos de libertad la positiva y la negativa; siendo la primera la más difícil de alcanzar y consiste en la actividad espontánea del hombre, como único medio por el cual supera su soledad sin sacrificar la integridad del yo. Es donde el individuo vuelve a unirse con el hombre, con la naturaleza, con sí mismo y donde el amor es el componente fundamental de la espontaneidad.

El hombre puede acceder a la libertad positiva siendo él mismo, realizando su yo, no reprimiéndolo; al expresar sus emociones y su potencial intelectual al aceptar su personalidad total.

Ahora bien la libertad negativa -la más frecuente-, es la que hace del individuo un ser solitario y relegado de su entorno; su yo es inseguro, débil y

¹⁴ Skinner, B.F. *Más allá de la libertad y la dignidad*, Barcelona, Planeta, 1986, pág. 41

temeroso. Al respecto E. Fromm, comenta que el hombre puede sobrevivir al sufrimiento del hambre y a la frustración de no acceder a ciertos satisfactores; pero no puede sobrevivir al peor de todos los dolores: la soledad completa y la duda.

El horror a la soledad y la inseguridad, puede llevar al individuo a buscar mecanismos de evasión, que no necesariamente le van a restituir la seguridad perdida —entiéndase ésta en el sentido de pertenecer a algo, de estar arraigado en alguna parte. Es decir, tener identidad con la naturaleza, con la comunidad, el grupo, la religión, la familia. Pues sólo a través de sacrificar la integridad de su yo individual, encuentra una nueva pero frágil seguridad. Prefiere perder el yo porque no puede soportar su soledad o más bien su libertad negativa.

Erich Fromm expone así, en su libro *El miedo a la libertad*, las condiciones humanas que llevan a la evasión de la libertad:

Una vez que hayan sido cortados los vínculos primarios que proporcionaban seguridad al individuo, una vez que éste, como entidad completamente separada, debe enfrentar al mundo exterior, se le abren los distintos caminos para superar el insostenible estado de soledad (o la carga que le impone la libertad de) e impotencia del que forzosamente debe salir. Siguiendo uno de ellos estará en condiciones de progresar hacia la libertad positiva; puede establecer espontáneamente su conexión con el mundo en el amor y el trabajo, en la expresión genuina de sus facultades emocionales, sensitivas e intelectuales: de este modo volverá a unirse con la humanidad, con la naturaleza y consigo mismo, sin despojarse de la integridad e independencia de su yo individual. El otro camino que se le ofrece es el de retroceder, abandonar su libertad y tratar de superar su soledad eliminando la brecha que se ha abierto entre su personalidad individual y el mundo. Este segundo camino no consigue nunca volver a unirlo con el ambiente de aquella misma manera en que lo estaba antes de emerger como individuo, puesto que el hecho de su separación ya no puede ser

*invertido; es una forma de evadir una situación insoportable que, de prolongarse, haría insoportable su vida. Este camino se caracteriza por su aspecto compulsivo [...]. No se trata así de una solución que conduzca a la felicidad y a la libertad positiva. [...] Mitiga una insoportable angustia y hace posible la vida al evitar el desencadenamiento del pánico en el individuo; sin embargo no soluciona el problema subyacente y exige en pago la adopción de un tipo de vida que, a menudo se reduce únicamente a actividades de carácter automático y compulsivo.*¹⁵

En este contexto filosófico sobre la idea de libertad y su significado en la actualidad; Krzysztof Kieslowski se cuestiona: “si realmente queremos la libertad o si aparentemente la queremos, pero en el fondo no nos gusta. Todo lo que hacemos es para ser libres, porque ser libre equivale a estar solo. Usualmente no tenemos tiempo para pensar en ese tipo de cosas. Hay que ir a la oficina, tomar el avión, ocuparse de los niños {...}, necesitamos darnos ese tiempo”¹⁶.

¹⁵ Erich Fromm. El miedo a la libertad, México, Artemisa, 1985, 325 pp.

¹⁶ Gabriel Lerman. Entrevista con Krzysztof Kieslowski, La Jornada, 26 de noviembre de 1994, pág. 27

2.3 La insoportable libertad de Julie

El amor es contradictorio a la libertad, Si uno ama deja de ser libre.

Uno se vuelve dependiente de la persona amada [...]

*Pueden tomarse ejemplos de un perro, un auto, una televisión:
son trampas a la libertad. Uno deja de ser libre, uno siente que no
puede hacer lo que quiere”*

Krzysztof Kieslowski

El color de la tristeza, la soledad y la desolación, es el azul; así se percibe en la cinta *Bleu (Azul)*, donde Julie (Juliette Binoche) trata de huir del dolor que le produce la muerte de su esposo e hija en un accidente automovilístico.

Su primer instinto de evasión es el suicidio, pero no puede y se hunde en una depresión que se traduce en vacío, al grado de no poder llorar; en la necesidad de perderlo todo: recuerdos, propiedades e identidad, en las ganas de desaparecer.

De ahí que su segundo intento de evasión es entregarse a su vacuidad, decide hacer nada y vivir su soledad; pero esta soledad a la que tiene que adaptarse Julie no es más que retornar a la libertad, la cual es insoportable; quiere superar su pérdida separándose del mundo que la rodea, se desprende de su historia personal que le duele, pero con la evasión de su libertad, llega la fragilidad y el miedo.

Un reflejo de su dolor es cuando en su bolsa encuentra una paleta azul de su hija y sin más la empieza a comer, mas bien a tragar con ansia, como si quisiera tragar su recuerdo; o bien cuando se lastima, intencionalmente, los nudillos pues prefiere el dolor físico que el dolor del alma.

Sin embargo, fuera de su insoportable libertad, la vida sigue: su madre recluida en una casa de retiro; Antoni el chico que es testigo del accidente y que la busca para darle una cadena que Julie perdió en el mismo; Lucille (Charlotte

Véry) su nueva vecina totalmente opuesta a ella, sexodependiente por miedo a estar sola; Olivier (Benoît Régent) colaborador de su esposo, amigo y eterno enamorado de Julie quien le ayuda a salir de su aislamiento. Pero sobre todo una sociedad que espera la conclusión de la partitura del concierto inaugural de la unificación de Europa que su esposo -músico reconocido- dejó inconclusa y que ella se niega a terminar.

En ese girar del mundo y por una serie de circunstancias –acontecimientos azarosos- Julie descubre primero a un flautista callejero tocando la misma música del concierto inconcluso, y después que su esposo tenía una amante, Sandrine (Florence Pernel) quien está embarazada. Ante estos sucesos decide regresar a su entorno, terminar la partitura del concierto, ayudar a Sandrine, corresponder al amor de Olivier, manifestar sus emociones y por fin llorar.

2.3.1 El rol de Julie

El personaje *protagónico* de Julie Interpretado por Juliette Binoche, es la orientación y fuente directa de la trama de *Azul*, pues es a partir de su historia personal, su tristeza, su soledad, su evasión al dolor del alma; así como de su reintegración a la vida cotidiana que se desarrollan e interactúan las historias de los demás personajes.

Por lo anterior, se confirma que Julie es un personaje que cumple con el rol *activo* dentro de la historia (diégesis), lo cual se puede comprobar en las escenas posteriores a la de su salida del hospital, cuando pide a Oliver que vaya a verla y hacen el amor, para ella sólo fue un impulso y una prueba más de querer olvidar a su esposo. Sin embargo para Olivier fue el motivo para seguir adelante, hacer lo que sea para recuperarla incluso evidenciar, hacer del dominio público, que Patrice (el esposo) tenía una amante, pues en una entrevista en televisión muestra unas fotografías de Sandrine con Patrice, además de apropiarse del proyecto de terminar el concierto.

Su madre, una mujer recluida en una casa de retiro para ancianos, que no reconoce ni se acuerda de Julie, debido a su enfermedad de alzheimer, personaje por demás solitario que sólo vive a través de la televisión.

Otro personaje que se desenvuelve a partir de Julie, es el de Lucille, su nueva vecina, con la cual se establece un vínculo solidario a partir de que Julie se niega a firmar una carta -porque no quiere involucrarse- que pide la salida de Lucille del edificio donde viven por su comportamiento inmoral. Pero contrario a la intención de no involucrarse Lucille se vuelve su incondicional y ambas se ayudan en su fragilidad. Lucille apoya a Julie cuando ésta no puede sacar a unos ratones de su departamento, después le devuelve el favor cuando Lucille necesita ser reconfortada, ya que en el prostíbulo donde trabaja descubre a su padre lo cual le provoca un conflicto moral.

Sandrine, la amante de Patrice, aunque su historia se desarrolla con menor intensidad alrededor de Julie, es un personaje clave, pues es a ella a la que va a heredarle su vida pasada, representada simbólicamente en la casa y el nombre de su esposo para el hijo que espera.

Dentro de esta actividad, propia del personaje, como *influenciador*, las decisiones que emprende Julie provocan en el resto de los interpretes acciones continuas, esto es “hace, hacer” a los demás. Pues desde que Julie se aísla, Olivier emprende su travesía para hacerla regresar a su vida cotidiana y a él. Lucille, por su parte después de la acción de la carta, intenta ganarse su amistad, le brinda ayuda cuando está más vulnerable y que no puede desaparecer una plaga de ratones que están en su departamento, y finalmente Sandrine, que acepta los regalos y reconoce que Julie es una mujer buena y generosa.

Otro aspecto que cabe señalar, es que Julie constantemente está *modificando* su situación primero negativamente, en el sentido de rechazar y separarse de todo, como ya se ha mencionado. Vende su casa, se despide de todo: familiares, amigos, trabajo y vida cotidiana; se cambia de residencia y se refugia en la natación, siendo esta última su única válvula de escape individual. Posteriormente y a partir de que se entera de la existencia de Sandrine, vuelve a

modificar sus situaciones pero ahora positivamente, pues decide reincorporarse a su espacio, hacer contacto con el amor, con el trabajo, terminar la partitura del concierto y sobre todo consigo misma.

2.3.2 La función de Julie

En el contexto de acciones como funciones se pueden desmenuzar las acciones que emprende Julie en el transcurso del relato.

La primera clase de acción es la *privación*, lo cual se observa al inicio de la cinta donde se nos presenta una mujer de buena posición social, cultura con una vida familiar feliz junto a su esposo Patrice y a su hija Anna; pero una falla mecánica ocasiona un fatal accidente. En la siguiente secuencia en una cama de hospital está una mujer (Julie), la cámara se “mete” en su pupila, donde se refleja una enfermera, quien le dice que su esposo e hija murieron en el accidente. Sólo a través de una micropantalla de televisión observa el funeral, - acerca su mano a la pantalla y acaricia el féretro de su hija a manera de una cariñosa despedida. El superar esta pérdida es el motivo en torno al cual se desarrolla toda la historia.

De tal acción, se desprende una reacción, el *alejamiento*, Julie asume la muerte de su esposo e hija, pero no la acepta, por lo que se desprende de las cosas materiales que le hacen recordar, se separa de su entorno intelectual y social, aunque no sea su finalidad buscar una solución, el destino le da posibilidad de superar la soledad y la melancolía.

Dicho alejamiento se refuerza con un *desplazamiento* (viaje) tanto físico como psicológico; esto es, primero Julie decide vender su casa, cancelar cuentas bancarias, arreglar pendientes y despedirse de seres queridos, tiene la intención de emprender un viaje sin retorno. Se cambia de vecindario donde nadie la conoce, se transforma en una mujer sin pasado y antisocial. Paralelamente a este trayecto físico, también se da el interno, donde Julie pasa de la negación, depresión, la soledad, la fragilidad y el miedo, a la aceptación de su circunstan-

cia, de sí misma y a la posibilidad de manifestar sus emociones, su yo individual, así como el retomar su vida, la música y al amor, para finalmente acceder a una recompensa.

Las circunstancias llevan a Julie a entender que todos necesitamos de todos - el aislamiento no es sinónimo de autosuficiencia- por insignificante que sea la ayuda, siempre que se pertenezca a una sociedad.

En este sentido, primero un vecino le presta una cobija porque se queda afuera de su departamento, después le pide prestado el gato a otro vecino para exterminar a los ratones, y finalmente es Lucille la que le ayuda, desinteresadamente, a solucionar el problema con los ratones.

Posterior a su desplazamiento, Julie emprende el *retorno* al medio que había abandonado, pues tiene una *obligación* con la sociedad europea, cumplir con la misión de su esposo, finalizar el concierto para la unificación de Europa. Después de que por azar un flautista en la calle está interpretando la misma melodía de tan mencionado concierto, es como una primera llamada para su regreso. La segunda es cuando descubre la relación amorosa de su esposo con Sandrine, y posteriormente decide apoyarla, lo anterior es una *prueba preliminar* que Julie tiene que pasar para retomar su vida y unirse de nuevo a la humanidad.

La siguiente función es la *prueba definitiva* que tiene que superar, y es el enfrentar, en este caso, su insoportable libertad, su vacío interno, para así acceder a la *restauración* de la situación. Es decir, el éxito de la prueba otorga a Julie la posibilidad de no reprimir sus emociones y de realizar su yo sin desprenderse de su integridad. Lo cual se ve en la última secuencia: su entrega plena al amor de Olivier, los rostros de su madre, Antoni con la cadena que ella le regala, su vecina sola, el ultrasonido del bebe de Sandrine, Julie se proyecta en cada uno y se siente parte de ellos.

Lo anterior se refuerza con la música de fondo del concierto -con coros de la epístola de San Pablo a los Corintios- el cual es una alegoría, más que a la unificación de Europa, a la unificación de la vida de Julie, pues finalmente

desecha su enojo, tristeza y desolación o más bien si libertad negativa. Así en esta secuencia de imágenes, la cámara en la última toma se vuelve hacia Jullie, señalando la recompensa que obtuvo, el poder llorar, al expresar sus emociones, su potencial intelectual, al aceptar su condición y personalidad dejando así una esperanza de vida.

2.3.3 La transformación de Julie

Para finalizar, el personaje de Julie sufre una *transformación* primero para empeorar, al negar su situación y aislarse, posteriormente de mejoramiento cuando establece de nuevo la conexión con su entorno a través del amor, el trabajo y la expresión genuina de sus emociones; es decir, parafraseando a Erich Fromm, pasa de la libertad negativa a la libertad positiva.

Sin embargo, dicha transformación sólo se da con la ayuda del resto de los personajes que en este caso fungen como aliados. Ellos brindan su ayuda en los procesos de cambio de Julie. Tal es el caso de la intervención motivada de Olivier y Lucille; en el primero –Olivier– porque está en espera de una recompensa, pues quiere hacerla volver para que lo ame. En la segunda –Lucille–, también es motivada pero sólo por un mero intercambio de servicios, pues Julie ya había ayudado a Lucille. En lo que atañe a las intervenciones de Sandrine y Antoni, son más bien de tipo involuntario o casual, toda vez que ella es la que busca a Sandrine para comprobar si de verdad era la amante de su esposo y después hacer algo por ella. Mientras que Antoni es el que la busca para darle la cadena y repetir las últimas palabras –antes de morir– que pronunció su esposo.

Finalmente todos estos procesos e intervenciones hacen posible que *Azul* sea un film de sensaciones y sentimientos que hacen reflexionar sobre la actitud de Julie. Para entender mejor la complejidad del personaje de Julie como rol, sus acciones como funciones y su transformación, en un nivel formal de narración, basta con observar la tabla siguiente:

ANÁLISIS DEL PERSONAJE

PERSONAJE / COMO ROL	ACCIÓN / COMO FUNCIÓN	TRANSFORMACIÓN / PROCESO
Julie		
<ul style="list-style-type: none"> • Protagonista: mantiene la orientación de <i>Azul</i> • <i>Activa</i>: Da la pauta a los demás personajes es la fuente directa de la historia. • Influenciadora: incide en las acciones de los otros personajes –hace hacer a los demás • <i>Modificadora</i>: Cambia su propia situación primero negativamente al asilarse y después al redituarse en la sociedad lo hace positivamente; pero también modifica la situación de Olivier y de Sandrine. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Privación</i>: Muerte del Esposo e Hija • <i>Alejamiento</i>: Evadir su realidad, negar todo. Libertad negativa • <i>Viaje</i>: Físico-cambio de casa. Psicológico-depresión, reflexión y superación • <i>Regreso</i>: A su entorno social y vida cotidiana pero sin ataduras. • <i>Obligación</i>: Concluir el concierto de inauguración para la unificación de Europa. Prueba preliminar: Ayudar a Sandrine, la amante de su esposo • <i>Prueba definitiva</i>: Enfrentar su insoportable libertad. • <i>Restauración</i>: No reprimir sus sentimientos • <i>Recompensa</i>: Finalmente poder llorar. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De empeoramiento</i>: negación de su situación y aislamiento • <i>De mejoramiento</i>: Pasar de la libertad negativa a la libertad positiva

2.4 Libertad una paradoja en azul

Azul, es un filme que niega la libertad positiva de la que habla Erich Fromm: para empezar el título en sí ya es una paradoja, pues el azul no es una alegoría de libertad.

El azul significa según Max Lüscher en su libro *Test de los Colores*, el color de la tranquilidad y la pasividad, si se da una exposición periódica a dicho color, la presión sanguínea baja y se reduce el ritmo respiratorio y cardiaco, esto es que funciona como “sedante”. Así bien Lüscher, enfatiza que:

El azul es una representación cromática de una necesidad biológica primordial, en el terreno psicológico la felicidad que significa paz y satisfacción y en el fisiológico la tranquilidad. {...} el azul representa los vínculos que uno tiende a su alrededor, la integración con la sociedad y el sentido de pertenecer a algo o a alguien. El azul significa lealtad.¹⁷

En el mismo contexto, el color azul se expresa en alemán con la palabra *Gemüt*, la cual tiene connotaciones tanto en inglés como en español que apelan a la sensibilidad del individuo como la emoción, la afección, el corazón, las entrañas, el ánimo, etc.; así en la misma orientación está la palabra inglesa *blue*, que además del color, señala un estado de ánimo, generalmente triste y melancólico.

De tal suerte que es imposible confiar que Kieslowski sólo utilizará el color como parte de la ambientación o sólo como el propio director lo comenta, porque

Hay una secuencia de colores en la bandera francesa, el dinero para hacer las películas era francés, y pensé que iba a ser obvio por la audiencia francesa que cada uno de esos colores correspondiera a un concepto diferente. Como necesitábamos tres títulos, los tres colores de la bandera resolvieron el problema¹⁸.

¹⁷ Max Lüscher. *Test de los colores (test de Lüscher)*, Barcelona, Paidós, 1997, págs.50-51

¹⁸ Gabriel Lerman. Entrevista con Krzysztof Kieslowski, *La Jornada*, 26 de nov. de 1994, pág. 2

Sin embargo, en toda expresión artística, nada es inocente y todo tiene una intencionalidad, y este es el caso de *Azul*.

Así bien, los tonos azules son manejados acertadamente y expuestos al espectador desde el inicio de la película, primero con la envoltura de la paleta en la mano de la niña (hija), después la luz directa al rostro de Juliette Binoche, cuando está sumida en su tristeza. Las piedras de cristal de la lámpara también reflejadas en su rostro, en la alberca cuando está nadando los contrastes en el agua son precisos. Pero aunado a esto, dichos tonos se conjugan magistralmente con la música y ambos adquieren un sentido más profundo y paulatinamente van trastocando la sensibilidad del espectador, más bien el alma.

Otro aspecto, que tampoco es del todo inocente es cuando comenta el propio Kieslowski que:

La cinta no tiene nada que ver con la política sino más bien con la libertad interior y esa es universal [...] Si hubiera querido hablar de libertad exterior –libertad de movimiento– hubiera escogido a Polonia, dado que ahí las cosas han cambiado de manera obvia.¹⁹

Coincido con el director de que *Azul* es un salto a la libertad individual y a la unificación de la vida personal. Sin embargo, no podía dejar de lado su interés por el individuo y la nueva realidad europea. Así que en *Azul*, para poder mostrar dichos intereses, enfatiza en el discurso del relato la expectativa del concierto para celebrar la unificación de Europa. Al respecto el propio director comenta que:

Es una advertencia. Ese concierto debe estar listo para la inauguración de una Europa unificada. Aún así, tantas cosas desagradables están ocurriendo, con los croatas y los serbios matándose entre sí. Sin amor no habrá Europa, quizá ni existirá el mundo.

¹⁹ Serge Mensonge. Entrevista con Krzysztof Kieslowski. Traducción de Leonardo García Tsao. *Dicine*. 1994, núm. 58, pág.5

En este sentido, hay que puntualizar, que si bien dicho concierto simboliza la unificación europea, se debe a una falta de identidad entre la población de Europa; debido a la libre circulación de personas -oleada de inmigrantes- a fines de 1980 y principios de los noventa, lo que convirtió a Europa en una zona multicultural donde se combinan, compiten y chocan los sistemas culturales. Pero esto no pasó sin tener reacción en el nacionalismo de la población, en los jóvenes, sobre todo se dio un resurgimiento de los símbolos patrios como la bandera, el himno, etc.

En 1981, el Grupo de Estudio del Sistema de Valores Europeo, realizó una encuesta a toda la Comunidad Europea, salvo Portugal y Grecia, los resultados arrojaron que había poca identidad ya que la mayoría de la población se sentía identificada con su estado, región o localidad, pero no una identificación con Europa. Para 1986 esto cambió y los encuestadores observaron que ya había un número considerable de personas que se consideraban así mismas ciudadanos de Europa, sin embargo no era representativo.

Por su parte, en Checoslovaquia, Finlandia, Islandia y Polonia, las identidades locales y regionales eran más fuertes que la identidad nacional, en el resto de los países europeos (21 en total) existía una identificación nacional más que local o regional, pero no una identificación Europea.

El interés político de tener una identidad se manifestó durante las negociaciones del GATT en 1993, entre la Unión Europea y Estados Unidos, un periódico alemán liberal de derecha, publicó críticamente que la Unión Europea tiene que garantizar una identidad Europea. Por su parte el ex ministro socialista de industria y comercio exterior, expresó este punto de vista casi al mismo tiempo, que lo que estaba en juego en las negociaciones del GATT de comercio internacional es la existencia misma de Europa. De ahí que se hizo necesaria la existencia efectiva de una identidad colectiva.

Antes de la unificación de la lengua europea después de Maastricht, las diferentes concepciones de identidad y la racionalidad respecto a Europa se capta-

*ron bien mediante las diferencias entre, por una parte, la concepción continental de una Comunidad Europea y la designación inglesa común del mismo fenómeno como el Mercado Común. Con un comunidad uno se puede identificar, pero no con el mercado, aunque sea común.*²⁰

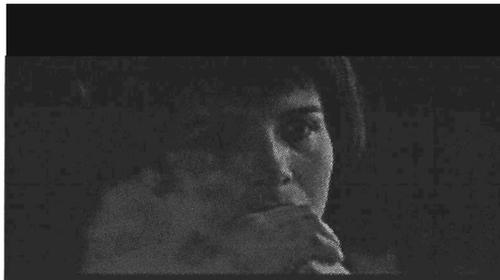
La identidad se puede decir es algo positivo, una identificación con alguien o algo, después de tener conciencia de que hay un alejamiento. También es una fuente indispensable de las normas y valores propios, pues de ella se desprenden las propias normas de evaluación, el estilo y la ética de cada quien.

Finalmente y con este marco referencial, confirmo que la idea de libertad en la película *Azul*, es contradictoria, porque a través de los personajes —principalmente el de Julie—, se muestra que el ser humano no está preparado para ser libre, no sabe cómo ser libre, cómo aplicar esa libertad en la vida cotidiana, pues siempre se depende de alguien o de algo para asumir la consecuencia de sus decisiones; en este aspecto concuerdo con Kieslowski, hay que detenerse a pensar sobre lo que realmente queremos; así como evaluar sobre la libertad que tenemos o añoramos en el sentido de si es positiva o negativa, individual o colectiva, interna o externa.

*La libertad es imposible.
Uno añora la libertad pero no la obtiene*

Krzysztof Kielowski

²⁰ Göran Therborn. Europa hacia el Siglo Veintiuno. Especificidad y futuro de la modernidad europea, México, Siglo Veintiuno, 1999, pág. 217



Tras perder a su esposo e hija Julie (Juliette Binoche) trata de evadir su dolor y su insoponible estado de soledad



Las circunstancias y coincidencias llevan a Julie a entender que nadie quiere ser libre, porque es igual a estar solo.

*Cada quien quiere ser más igual que los demás.
Es casi un dicho.
Y muestra que la igualdad es imposible:
es contradictoria a la Naturaleza humana.*

Krzysztof Kielowski

CAPÍTULO 3

BLANCO

3.1 Igualdad

La noción de igualdad se retoma con fuerza y convencimiento a partir de la aprobación, el 26 de agosto de 1879, de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Particularmente los artículos:

Primero, que declara: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos” y el

Sexto, que reconoce no sólo la igualdad ante la ley, sino también el derecho de todos los ciudadanos “a concurrir, personalmente o a través de sus representantes, a su formación”.¹

¹ George Jellinek. La declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, México, Universidad Autónoma de México, “Traducción y estudio preliminar, Adolfo Posada”, 2000, pág.168

En este sentido, Fernando Savater afirma que la igualdad:

*Es un concepto que aparece en Grecia como idea revolucionaria no sólo en el terreno de la política, sino en el de la comprensión de universo físico, del campo humano y aún de las raíces metafísicas del ser. Además de que la igualdad siempre ha sido ligada desde sus inicios a la idea de justicia*².

Asimismo, comenta, que una cosa es la igualdad en sentido de lo mismo, de lo idéntico, y otra la igualdad en el sentido de lo justo; pues “no siempre lo idéntico es lo más justo”. Por lo que la incógnita es ¿debemos aspirar a una igualdad aritmética, esto es la de uno igual a uno, o a la geométrica, que es proporcional?

Contrario a esta aspiración, cualquiera que sea, sólo se puede llegar a una desigualdad provocada por la sociedad o los sistemas de gobierno que la dirigen. Para entender mejor esto Savater señala que sí existe una igualdad natural espontánea entre los hombres, la cual radica en la fuerza; es decir, consiste en que cualquier hombre puede matar o ser muerto por cualquiera; sin embargo la institución social suprime dicha igualdad y la sustituye por una desigualdad benéfica en la cual el asesino esta en desventaja. Así pues, la igualdad natural no conoce más ley que la de la fuerza, mientras que la desigualdad social garantiza la fuerza de la ley y la correspondiente igualdad ante ésta.

Si esto es así, entonces la igualdad no equivale a la justicia, porque hay diversas condiciones humanas de por medio que la hacen imposible. Es decir, la sociedad es la causante de la desigualdad entre los hombres, ya que en la medida en que provoca que vivan juntos y convivan demasiado tiempo -en la escuela, el trabajo, en espacios recreativos comunes- se hace evidente las diferencias de fuerza, destreza y condición social que siempre han existido entre los humanos; de ahí que la misión de una sociedad bien establecida es corregir tal desigualdad.

² Fernando Savater. Diccionario Filosófico, México, Planeta, 1995, 457, pág. 176

En este sentido -Savater retoma a Montesquieu-, la sociedad tiene que hacernos desiguales institucionalmente, para después instituirnos legalmente como iguales.

*En el estado de naturaleza, ciertamente, todos los hombres nacen iguales pero no pueden continuar en esa igualdad. La sociedad les hace perderla para que luego la recobren bajo la protección de las leyes. Tal es la diferencia entre la democracia bien regulada y otra que no lo está, en la primera los hombres son iguales en cuanto ciudadanos mientras que en la segunda lo son también en cuanto a senadores, magistrados, jueces, padres, maridos o amos.*³

La igualdad es ahora el tema político moral por excelencia que la época contemporánea se apropia después de la revolución francesa. Pues ya Rousseau había descrito las diferentes formas de desigualdad: pobre o rico, poderoso o débil, amo o esclavo; siendo que a la primera la podemos llamar desigualdad económica, a la segunda desigualdad jurídica-política; y la tercera desigualdad social, la cual tiene implicaciones de las dos anteriores.

Lo anterior tiene connotaciones en el principio de igualdad sólo como conceptos normativos, de cómo tienen que ser los hombres en una sociedad más justa, esto es en una sociedad más igual desde los tres ámbitos señalados por Rousseau. Ahora bien, para que este principio posea tal virtualidad es necesario que el término igualdad no signifique sólo una comparación natural, una relación física o una proporción matemática, sino que pase a designar ante todo una exigencia ética, un valor moral.

Por lo que en nuestra época subjetivista, como la menciona Savater, se han ofrecido respuestas más psicológicas como la de Sigmund Freud, quien en su *Psicología de grupo y análisis del Yo* establece: “La demanda de la igualdad es la raíz de la conciencia social y del sentido del deber”⁴

³ Fernando Savater, op.cit. pág. 190

⁴ Ibidem, pág. 196

Erich Fromm, por su parte dice que:

En la sociedad capitalista contemporánea el significado de igualdad se ha transformado; se entiende la igualdad de los autómatas, de hombres que han perdido su individualidad. Hoy en día, igualdad significa "identidad" antes que "unidad". Pues los hombres pertenecen a una comunidad, donde conviven en los mismos espacios, realizan las mismas actividades etc.⁵

Ahora bien, otra forma de igualdad contemporánea es la que tiene que ver con la equidad de género, que forma parte del movimiento hacia la eliminación de las diferencias y se basa en la filosofía del iluminismo de el alma no tiene sexo, la cual se ha puesto en práctica general y por la que la dualidad de los sexos está desapareciendo, y con ella el amor erótico que se basa en dicha polaridad.

Cabe señalar que el tema de la discriminación femenina también fue tratado desde los griegos con Hípias o Antifón que propugnaban aunada a la liberación de esclavos y la oposición a los convencionalismos legales, la liberación de la mujer.

Hombres y mujeres son idénticos, no iguales como polos opuestos. La sociedad contemporánea predica el ideal de la igualdad no individualizada, porque necesita átomos humanos, todos idénticos, para hacerlos funcionar en masa, suavemente, sin fricción; todos obedecen las mismas órdenes, y no obstante, todos están convencidos de que siguen sus propios deseos. Así como la moderna producción en masa requiere la estandarización de los productos, así el proceso social requiere la estandarización del hombre, y esa estandarización se llama igualdad.⁶

⁵ Erich Fromm. El arte de amar, México, Paidós 1993, pág. 25

⁶ Idem, pág. 25

Finalmente y considerando lo anterior, la igualdad es una paradoja en la aplicación práctica dentro de una sociedad, pues desde antes de nacer se marcan las diferencias primero se asigna un color dependiendo si se es niño o niña y después un nombre; y es a partir de que sale al mundo, cuando la familia le impone la forma de vida a llevar, unos con más carencias que otros, es al interior de ésta que predomina la desigualdad natural con sus jerarquías espontáneas de marido y mujer, padres e hijos.

La sociedad, por su parte, traza la línea a seguir y los límites que respetar; por esto no todas las diferencias entre los seres humanos se deben a la injusticia, sino también interviene el azar. Pues nadie, aún, decide en que familia nacer, en qué cultura, país o comunidad crecer, la toma de decisiones viene después cuando ya se tiene conciencia del entorno, un conocimiento previo y una individualidad.

Otro aspecto que cabe mencionar es que todos los actores de la sociedad, medios de comunicación, familia, amigos, gobernantes, etc, señalan que hay que superarse, sobresalir, tener propiedades, ser diferente, original, bombardeando todo el tiempo con prototipos y patrones de conducta a seguir. Pero de igualdad y equidad sólo se habla en los discursos de los dirigentes políticos, porque en la práctica la igualdad no se quiere, nadie desea ser igual a los demás ni política, económica y mucho menos socialmente, por ello la igualdad es ahora un concepto débil, desactivado, agua que no mueve molino ni social ni mental.

La igualdad es una quimera. Sería estúpido querer igualar las clases sociales; basta con que los hombres sean iguales ante la ley y que el nacimiento no confiera ningún privilegio. En esto solamente consiste la igualdad (D'Alambert).⁷

⁷ Fernando Savater, op.cit, pág.190

En este discernimiento de la igualdad, cuando se le cuestiona a Kieslowski sobre esta idea de igualdad y su significado en la actualidad, responde:

La igualdad es imposible; es contradictoria a la naturaleza humana. De ahí, el fracaso del comunismo. Pero es una palabra bonita y debemos empeñarnos por lograr la igualdad sin perder de vista que no la conseguiremos, por suerte. La igualdad genuina conduce a situaciones como los campos de concentración [...] Nunca encontré a nadie que quisiera vivir igual que los demás. Todos quieren vivir mejor que los demás.⁸

Con base en esta concepción pesimista de la igualdad y el interés prevalente por el individuo y sus circunstancias, Kieslowski realiza la segunda cinta del tríptico de los colores, *Blanco*, filme que según el propio director, es más sobre la desigualdad.

3.2 La igualdad es imposible para Karol y Dominique

En esencia todos los seres humanos son idénticos. Somos todos parte de Uno; somos Uno. Siendo así, no debería importar a quién amamos. El amor debe ser una acto de voluntad, de decisión de dedicar toda nuestra vida a la de la otra persona.

Erich Fromm

Se dice que en la guerra y en el amor todo se vale y por amor o por poder el ser humano es capaz de perder la dignidad o bien de cometer el acto más mezquino. De esto da cuenta el largometraje *Blanco* de K. Kieslowski, que narra la historia de Karol Karol (Zbigniew Zamachowski) inmigrante polaco, de profesión peluquero y cuyo desarraigo se hace patente en la imposibilidad de consumir el matrimonio con la sensual y bella Dominique (Julie Delpy); quién ante la corte de París le pide el divorcio con esa misma atenuante.

Situación de por sí vergonzosa se acentúa cuando Karol por no dominar el idioma francés requiere de un traductor; aunque argumenta que mientras estuvieron en Polonia sí tenían relaciones el juez por su condición de migrante no lo escucha.

Posterior al fallo de la corte de justicia, favorable para Dominique, Karol intenta la reconciliación y aún con las llaves regresa a la estética a pasar la noche, Dominique lo sorprende y él intenta seducirla, conquistarla con ternura y sumisión pero ella no lo quiere manso ni obediente, quiere un hombre que actúe por sí mismo y que la domine; pero finalmente lo corre y Karol pierde todo, esposa, propiedades, tarjetas y cuentas bancarias, sólo se queda con su valija.

⁸ Gabriel Lerman. Entrevista con Krzysztof Kieslowski, *La Jornada*, 26 de noviembre de 1994, pág. 27

Interior de la estética, Karol sentado en un sillón, Dominique encima y de frente a él:

— *Karol*: Perdóname. Ven conmigo Polonia.

— *Dominique*: No iré nunca contigo. Ganare todos los juicios. El divorcio, la división de bienes, todo.

Porque nunca entendiste nada.

— *Karol*: Comprendo

— *Dominique*: No. Si te digo que te amo no lo comprendes. Y si te digo que no te amo, entiendes aún menos. No entiendes que te deseo, que te necesito ¿lo comprendes? ¿lo comprendes? ¿no?

No y ahora te doy miedo ¿te doy miedo?

—*Karol*: No lo sé.

Esta situación, que lo orilla a la marginación y a tocar música de su país con un peine en los pasillos del metro de París donde conoce a Mikolaj (Janusz Gajos), hombre misterioso, pero cordial, polaco, de rostro triste y agobiado por la vida.

Pese a la descalificación sexual de que es víctima y pérdida de recursos económicos y bienes materiales, Karol sigue amando a Dominique; sin embargo cuando descubre que tiene un amante, siente repudio por su condición tanto de migrante como de su disfunción sexual.

Así bien con está doble impotencia tanto física como moral, Karol por recuperar su dignidad y solvencia económica, le pide a Mikolaj que le ayude a regresar a Polonia dentro de su valija. Mientras están planeando el retorno, Mikolaj también pide ayuda a Karol para asesinar a un supuesto amigo, que ya no quiere seguir viviendo, pues nada tiene sentido ni su familia.

Una vez en la nueva Polonia, poscomunista, gris y mercantilizada por el capitalismo, Karol hecha su suerte al azar con una moneda de dos francos, la cual al quedarse pegada en su mano le augura un cambio. La fijación de entrar al mundo del dinero y el aprendizaje de las reglas del juego capitalista convierten a Karol en un arribista social para conquistar, a costa de lo que sea, un

espacio en la nueva sociedad y obtener así las “bondades” de la prosperidad europea, que se traduce en “ahora se puede comprar todo y de todo” desde un anuncio de neón hasta el cadáver de un ruso.

Dicha obsesión de Karol hace que recobre la dignidad y tome revancha por lo acaecido en París. Siendo su próximo objetivo el hacer que Dominique viaje a Polonia y así poder recuperarla, igualmente, sin importar el precio a pagar, en este caso a costa de fingir su muerte, para lo cual tiene que cambiar su testamento a favor de Dominique —ese es el gancho—, perder identidad, comprar un cadáver y varios silencios.

Después de todas estas circunstancias logra recuperarla y consumir su amor, Dominique por su parte se da cuenta de que sigue amando a Karol. Pero éste no quiere perderla de nuevo y como en el terreno del amor todo se vale, Dominique es acusada y encarcelada por el supuesto asesinato de Karol.

Ahora los papeles se invierten y es ella la que está en otro país y la que necesita traductor, es juzgada y condenada. Sin embargo ambos reconocen que se aman y se lo demuestran, cuando al mirarse por la ventana de la cárcel y con señas Dominique le dice que lo ama y le pide unirse de nuevo. Finalmente están juntos en esencia pero separados físicamente, y ninguno de los dos quiere ser igual al otro, porque cada uno es —como dice Erich Fromm— único e irrepetible y así se aceptan.

3.2.1 El rol de Karol

Karol es el *protagonista* que marca la pauta de la acción de *Blanco*, situación que lo define como un personaje *activo*. Esto es que determina la historia del resto de los personajes. Tal es el caso de su esposa Dominique, que por frustración y enojo, al no consumarse el matrimonio, lo humilla y despoja de todo.

Sin embargo, después de caer en la trampa de Karol, comprueba que lo sigue amando.

Otro personaje que se mueve al compás de Karol es Mikolaj, compatriota

que en busca de la muerte pide a Karol que lo mate, pero éste es incapaz de hacerlo; así que en un acto fingido —escena ubicada como en el inframundo, se oye un disparo, pero sólo es un simulacro— enfrenta a Mikolaj con la muerte logrando así que éste se reencuentre con la vida y la tome con optimismo.

En menor intensidad está Jurek su hermano, quien ve en Karol la salvación de su negocio, además de que existe un gran amor fraternal y por ende su apoyo incondicional.

Ahora bien, al interior de su personaje Karol provoca dos tipos de acciones como *influenciador* y como *modificador*, pasando de una a otra en el transcurso de la historia. En un primer momento, como influenciador, hace con sus actos, que Dominique lo demande ante la corte de París, acto seguido del divorcio lo despoja de todo, se consigue un amante, posteriormente viaja a Polonia y reconoce que lo ama, pese a la pérdida de su libertad.

En este mismo rol está Mikolaj, que se involucra en la vida de Karol y lo apoya para regresar a Varsovia; Karol, por su parte le da una lección de vida, hace que recobre la fortaleza para continuar viviendo.

También están las acciones que emprende cuando regresa a Polonia y empieza a acomodar las piezas del juego (otros personajes) a su conveniencia cuando decide ingresar al mundo del dinero y lo logra convirtiéndose en un hombre seguro, determinante y poderoso. Posteriormente decide perderlo todo de nuevo para recuperar a Dominique y cobrar revancha, por la humillación sufrida en París.

Otra acción que cumple el protagonista es el de *modificador*, por su labor de cambiar situaciones, primero en un sentido negativo cuando pierde a Dominique, posición económica y dignidad, situación que lo lleva, como ya se mencionó, a su condición de paria y a viajar dentro de una maleta de regreso a Polonia. Ya en su país natal su situación cambia en sentido positivo, pues logra su objetivo inmediato, recuperarse económicamente, pero emocionalmente no; de ahí que tiende una trampa a Dominique para que viaje Polonia, fingiendo su muerte, y una vez más cambia su situación ya que tiene que sacrificar nueva-

mente su posición económica e identidad, lo cual vale la pena pues logra la reconciliación con Dominique y consumir su amor, aún a costa de su separación física.

3.2.2 La Función de Karol

Siguiendo con el esquema planteado por Francesco Casetti y Federico Di Chio, la primera función-acción que emprende Karol es de *privación*, desde el inicio de la cinta se observa a un hombre nervioso, preocupado y con mala suerte. En la siguiente secuencia en la sala de un juzgado donde está él y una mujer hermosa, su esposa quien solicita el divorcio por no haberse consumado el matrimonio, y en la tercera secuencia ya fuera de la corte se presume que el fallo fue favorable para la mujer, pues con desdén se despide de él dejándole una maleta con sus pertenencias y así poco a poco se va percatando de que lo despoja de todo, tarjeta de crédito, cuentas bancarias y bienes materiales. Dejándolo literalmente en la calle.

Ante tal privación se desprenden las siguientes acciones: el *alejamiento* que va ligado a un sentimiento de repudio por la traición de Dominique y por la marginación de la que es sujeto, de ahí que decide emprender el viaje de regreso a Polonia, en busca de su seguridad tanto económica como emocional. Aunado a este desplazamiento físico también realiza uno de tipo mental; es decir un trayecto psicológico, pues de ser un personaje tanático, es decir fracasado, reprimido, tímido y opacado por la sensualidad de Dominique, durante su estancia en París, ya en Varsovia recupera la seguridad en sí mismo se vuelve astuto, arribista, corrupto todo un hombre de negocios y poder; pero carismático y de buenos sentimientos, una especie de antihéroe.

Sin embargo, el sentimiento que siempre lo mantuvo de pie y le dio la fuerza para llegar a esa transformación fue el amor que siente por Dominique, y esto justifica todas sus acciones; la última escena lo confirma, cuando ella le pide que vuelvan a estar juntos y Karol llora de amor y es entonces cuando

todo valió la pena y que no importa matar o morir si es por amor.

En el transcurso de este doble desplazamiento del personaje también se vislumbra lo que Casetti y Di Chio denominan la etapa de *prohibición*, en el sentido de traspasar los límites establecidos, social y legalmente: Cuando estafa al señor de los terrenos y los revende, al comprar el cadáver y el pasaporte

Lo anterior se reafirma cuando el chofer le dice que: “ahora se puede comprar de todo, no importa que el cadáver sea de un ruso”. Un dato para reflexionar sobre una sociedad neocapitalista.

Otro tipo de situación en que se encuentra el personaje de Karol es *el engaño*, el cual es maquinado por él mismo en la secuencia ya mencionada, de fingir su muerte para lograr que su ex-esposa viaje a Polonia, hacerse presente para seducirla y finalmente desaparecer nuevamente, como en un sueño y así tomar la revancha, cuando es detenida por la policía polaca por la “muerte” de su ex-esposo.

Ahora bien para llegar al final de su recorrido Karol pasa por tres pruebas, las primeras son preliminares, cuando regresa a Polonia dentro de la valija, sobrevive al trayecto y a la golpiza que le propinan unos trabajadores del aeropuerto que se roban la maleta donde viajaba; otra prueba es el entrar al mundo del dinero y salir como un gran hombre de éxito y de negocios. La superación de ambas pruebas le permiten pasar a la definitiva, esto es cuando hace llegar a Dominique para reconquistarla y supera su disfunción sexual; la dominación de esta prueba lo conduce a la etapa final que es la *restauración* de la falta, y a la *reintegración* de lo que ha perdido, lo cual se ejemplifica con la reconciliación entre Karol y Dominique, el reconocimiento mutuo como seres únicos e irrepetibles, que pueden llegar a ser uno sin dejar de ser dos y por ende la consolidación de su amor.

3.2.3 La transformación de Karol

Para puntualizar, en cuanto al desarrollo y evolución del personaje dentro de la historia es de considerar que Karol sufre una transformación de *mejoramiento*,

en la medida que va rebasando sus pruebas y logrando sus objetivos. Después de su fracaso en París tanto económico como emocional una vez que toma conciencia de su decadente situación decide regresar al único lugar que le da seguridad y fuerza, Varsovia su lugar de origen es ahí donde recobra tanto su integridad emocional, como su seguridad económica y logra reconquistar el amor de Dominique. Sin embargo, en esta forma de mejorar su situación, los medios que utiliza no son los más idóneos ni leales, según los cánones socialmente establecidos; pues estafa, corrompe y engaña pero en este caso el fin justifica los medios.

Por otra parte, es importante reconocer que Karol no alcanza el éxito por sí solo, sino que cuenta con la ayuda de otros personajes, que Casseti denomina *agentes-aliados*. En primer plano está Dominique -personaje totalmente erótico- la sensual esposa cuya intervención es involuntaria o casual, pues es por ella que Karol inicia su peregrinar tanto físico como psicológico, hacia la superación y restauración de su condición de vida.

El personaje de Dominique, incluso se puede considerar como un *agente-antagonista*, la cual sufre una transformación de empeoramiento, ya que después de su exitoso divorcio cae en el ardid de Karol y su recompensa es la privación de su libertad.

Otro personaje es el de Mikolaj, su principal *aliado-socio*, cuya intervención motivada es en primer momento un intercambio de servicios, -ayudar para ser ayudado-. Ya que es Mikolaj el que respalda a Karol en su travesía de regreso a Varsovia, con la esperanza de que le ayude a morir. Posteriormente, dicha intervención se refuerza cuando Karol lo confronta, con la muerte cambiando su cosmovisión sobre el por qué vivir; y así en un acto de agradecimiento y amistad apoya nuevamente a Karol Karol en la farsa para recuperar a Dominique.

Otro aliado, es su hermano Jurek el cual también tiene una intervención motivada, primero por el lazo de sangre y segundo porque espera que Karol no se vaya y siga trabajando en la estética.

Por último está el chofer, quien lo secunda cuando compra el cadáver, por lo que también su intervención es motivada, lo cual lo ubica como un *aliado-cómplice*, porque está en la constante espera de un reconocimiento o beneficio, pues Karol es su jefe y le merece lealtad.

Así bien, todos estos elementos que envuelven a los personajes y en especial al protagonista, son los que determinan que *Blanco* sea una cinta con matices de fábula negra, que pone en tela de juicio la ética y valores del ser humano ante una situación de despojo, marginación y desamor.

Finalmente, para reafirmar lo antes mencionado, se muestra la siguiente tabla.

ANÁLISIS DEL PERSONAJE

PERSONAJE/ COMO ROL	ACCIÓN / COMO FUNCIÓN	TRANSFORMACIÓN / PROCESO
<p>Karol Karol</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Protagonista:</i> Sostiene la trayectoria de la trama. • <i>Activo:</i> Da la pauta a las acciones de los otros personajes. Es la fuente directa de la historia. • <i>Influenciador:</i> Los demás personajes son el objeto de sus iniciativas. Cuando quiere regresar a Polonia e ingresar al mundo del dinero 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Privación:</i> Al divorciarse pierde integridad emocional y bienes terrenales • <i>Alejamiento:</i> es doblemente paria, por su condición de migrante y por su disfunción sexual 	<ul style="list-style-type: none"> • De mejoramiento: Supera todas las pruebas y logra su reconquistar a Dominique, aunque no de la manera más legal, sin embargo el fin justifica los medios.

PERSONAJE/ COMO ROL	ACCIÓN / COMO FUNCIÓN	TRANSFORMACIÓN / PROCESO
<ul style="list-style-type: none"> • Modificador: cambia las situaciones de manera positiva de Mikolaj ayudándolo a vivir y negativamente para Dominique enviándola a prisión. 	<ul style="list-style-type: none"> • Viaje: Físico- Decide regresar a Polonia • <i>Prohibición:</i> Rebasa los límites legales establecidos • Engaño: Confabulado por él mismo • <i>Prueba preliminar:</i> su viaje dentro de la valija y su aprendizaje acelerado de las reglas del capitalismo. • <i>Prueba definitiva:</i> Reconquistar a Dominique y superar su disfunción sexual • <i>Restauración:</i> Reconciliación con Dominique • <i>Recompensa:</i> reconocer su amor y aceptar al otro 	

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

3.3 Igualdad, una paradoja en blanco

Blanco es una cinta que habla de la no igualdad entre los seres humanos, en un primer plano por las relaciones de pareja que basan la permanencia del amor en la atracción física y en el deseo sexual, y es en este sentido que la desigualdad se manifiesta, constantemente, porque se antepone el deseo sexual al amor desde la esencia del ser.

Sin embargo el ser humano no está preparado para amar de ésta manera y se cae en el error de que sólo existe el amor si hay deseo sexual, o bien que sólo a través de la unión sexual se puede dar amor y en este sentido Erich Fromm dice que:

El deseo sexual tiende a la fusión. Pero también puede ser estimulado por las angustias de la soledad, por el deseo de conquistar o de ser conquistado, por la vanidad, por el deseo de herir y aún de destruir, tanto como por amor. [...] El amor puede inspirar al deseo de la unión sexual; en tal caso, la relación física hallase libre de avaricia, del deseo de conquistar o ser conquistado, pero está fundido con la ternura. Si el deseo de unión física no está estimulado por el amor, si el amor erótico no es a la vez fraterno, jamás conduce a la unión salvo en un sentido orgiástico y transitorio.⁹

Este es el tipo de amor que caracteriza a Karol y Dominique, ambos buscan conquistar, herir y destruir, por lo que la igualdad entre ellos es imposible.

Al respecto, es importante contextualizar que desde el inicio de las civilizaciones la vida de hombres y mujeres han sido diferentes, las trayectorias de vida desviadas por el género rigen la vida social de cualquier Nación. Tal es el caso del igualitarismo marital europeo posterior a la Primera Guerra Mundial, tuvo una mayor concentración en los países nórdicos desde Finlandia hasta Islandia y la ex Unión Soviética. En cuanto los nuevos estados de Europa Oriental

⁹ Erich Fromm, op.cit. pág. 59

fueron más precavidos al respecto, por su parte Polonia, Rumania y Yugoslavia no tuvieron un derecho familiar equilibrado antes de la Segunda Guerra Mundial, y fue precisamente después de ésta que se dio una caída significativa de la supremacía masculina.

Pero fue hasta los años setenta que se instituye la “igualdad” legal entre hombres y mujeres, además se permite el derecho al divorcio, se dan una serie de movimientos feministas, así como legislaciones dirigidas a combatir la discriminación de género.

Dicha cuestión se institucionalizó en el mecanismo de la integración europea y las relaciones de género han sido desde entonces un área de la continua intervención de la Comunidad Europea, no sólo en el aspecto de pago igual por trabajo igual, sino en los derechos a trabajar, seguridad en el empleo y prestaciones sociales. Contrario a esto, las desventajas de género, la discriminación y el acoso sexual nunca se convirtieron en cuestiones oficialmente reconocidas en la Europa comunista.

En relación a la igualdad de derechos de género, se ha dado a lo largo del tiempo una actualización de los mismos y en el caso del divorcio, una extensión de los derechos individuales. Es en este sentido que Therborn Göran, menciona que:

En las relaciones entre hombres y mujeres también se puede contemplar desde, una perspectiva sexual más explícita, dos ángulos, uno es el derecho de las mujeres al sexo, en particular al sexo no marital. El otro es una afirmación de los derechos de las mujeres a decir no, a un ataque de tipo sexual.¹⁰

Finalmente, es posible suponer que Dominique, con base en esos derechos sexuales pide el divorcio a Karol, situación que por su condición cultural y de migrante no logra entender.

¹⁰ Göran Therborn. Europa hacia el Siglo Veintiuno. Especificidad y futuro de la modernidad europea, México, Siglo Veintiuno, 1999.,. pág. 214

Otro tipo de desigualdad marcada en la película es la económica la cual va de la mano con la social, propio de las sociedades mercantilizadas por el capitalismo. En este caso, Kieslowski, permite mirar a una sociedad polaca poscomunista donde la noción de igualdad social ha desaparecido en beneficio de una competitividad desarrollada y de un sistema de libre mercado, subrayado sarcásticamente por el letrero de neón de la estética de su hermano; “comprarse un coche y la televisión” dice Karol al anciano cuando le compra los terrenos y más aún con la transacción del cadáver para la farsa de Karol Karol.

Pero no sólo desigualdad y competencia llegó con la restauración del capitalismo a los países ex comunistas, sino también se acrecentó la infelicidad legada del comunismo a fines de los ochenta, ya que los niveles de vida estaban en declive para la mayoría de la población aunado a la constante incertidumbre e inseguridad. La situación era bastante lúgubre por lo que 1990 y 1991 el World Value Survey, realizó un sondeo donde se demostró que los pueblos de Europa Oriental eran los más infelices de la tierra. Mientras que los promedios a nivel regional arrojaron que los polacos y alemanes orientales eran menos infelices que los portugueses y sudcoreanos.

Al respecto, cabe citar a Helvetius, promotor de la doctrina utilitarista, quien señala que:

La infelicidad casi universal de hombres y naciones surge de las imperfecciones de sus leyes y de la distribución demasiado desigual de sus riquezas. Hay en la mayoría de los reinos sólo dos clases de ciudadanos; una de ellas carece de lo necesario mientras que la otra nada en superfluidades.¹¹

Tal infelicidad se percibe en el filme, cuando Karol regresa a Polonia y Kieslowski la representa con el color blanco de los paisajes helados y el gris contrastante de los multifamiliares, como símbolo de una época sombría y una

¹¹ Fernando Savater, op.cit. pág. 192

Polonia devastada primero por el comunismo y después por el salvaje neocapitalismo imperante.

Así, el color es otra clave que Kieslowski lanza al espectador para que haga sus propias interpretaciones; recurre a la luz blanca muy brillante sobre todo en los *flash back*, a manera de revelación; sin embargo el blanco comúnmente es considerado como no color, pero tiene connotaciones con la pureza o esperanza.

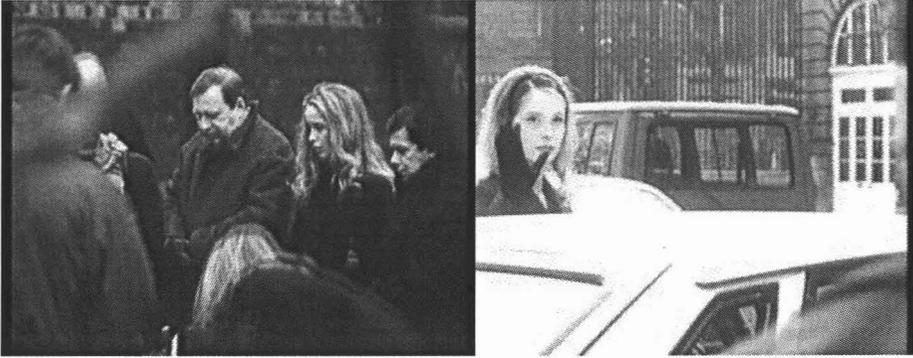
En cuanto al gris tenemos que es un color neutral libre de cualquier estímulo o tendencia psicológica, según el *Test de los Colores* de Max Lüscher: “ es una frontera, que es “tierra de nadie” como en una zona desmilitarizada, una región que divide campos contrarios. El gris es un Muro de Berlín, una Cortina de Hierro, en cada uno de cuyos lados existen diferentes enfoques [...] Su especial característica es la ausencia de compromiso, de “no tener nada que ver con nada”, entraña siempre aspectos ocultos que sólo se descubren indirectamente”¹².

Lo anterior lo esboza, excepcionalmente Kieslowski, en *Blanco* donde da cuenta de la catástrofe humana que deja el renunciar al amor, del materialismo dominante en la sociedad occidental y satiriza la prosperidad europea. De la igualdad inalcanzable, del desplazamiento a segundo plano de la dignidad en las relaciones interpersonales y sociales, la esencia y circunstancias del ser humano.; en fin, del naufragio espiritual de la sociedad del Este de Europa.

¹² Max Lüscher. *Test de los colores (test de Lüscher)*, Barcelona, Paidós, 1997, págs.47-48



Karol Karol (Zbigniew Zamachowski) es doblemente paria en París, pero su suerte cambia cuando regresa a Polonia –poscomunista– y entra al mundo de los negocios



Karol cobra revancha y recupera a Dominique, a costa de fingir su propia muerte y de que ella pierda su libertad. Sin embargo se aman



Nunca hubo adepto de la virtud y enemigo del placer tan triste y tan rígido como para predicar las vigiliias, los trabajos y las austeridades sin ordenar, al mismo tiempo, dedicarse con todas sus fuerzas a aliviar la pobreza y la miseria de los otros. Todos estiman que hay que glorificar, con el título de humanidad, el hecho de que el hombre es para el hombre salvación y consuelo, puesto que es esencialmente “humano” – y ninguna virtud es tan propia del hombre como ésta – suavizar lo más posible las penas de los otros, hacer desaparecer la tristeza, devolver la alegría de vivir, es decir: el placer

Tomas Moro, *Utopía*

CAPÍTULO 4

ROJO

4.1 Fraternidad

Hablar de fraternidad es hablar de tolerancia y respeto hacia las formas de vida de los otros y también del sentido de justicia, particularmente de justicia social. Por lo que hay que revisar el concepto de la idea fraternidad en la actualidad, definida por la real academia como “Unión y buena correspondencia entre hermanos o entre los que se tratan como iguales”.¹

Recapitulando un poco en la historia, el filósofo Antoni Doménech, especialista en ética y filosofía dice que la fraternidad fue un valor central de la Ilustración europea que encontró su expresión política en el ala izquierda de los revolucionarios franceses; cuando Robespierre se opone en la Asamblea Nacional a la división entre ciudadanos activos y pasivos, siendo los primeros

¹ “Biblioteca Básica Visual”, Diccionario de la Lengua Gramática y Verbos, 1995

los propietarios que aspiraban a un régimen de iguales libertades políticas y los pasivos campesinos, jornaleros, los siervos de la gleba, los pequeños artesanos, los aprendices, es decir todos aquellos que no podían aspirar a un régimen de igualdad y libertad.

Robespierre, reclamaba que todas las viejas clases domésticas y la vieja sociedad europea que estaba sometida a constituciones gremiales pudieran emerger a una sociedad de tipo republicano; para la cual la revolución sólo ofrecía derechos civiles pasivos e incompletos. Por lo que la fraternidad significó un ideal de emancipación que fue parte del programa político de Robespierre, autor de la leyenda “libertad, igualdad y fraternidad” –en su discurso del 5 de diciembre de 1790– donde fraternidad significaba libertad e igualdad para todos.

Siendo así, el lema expresa una relación afectiva primariamente asociada al amor entre los miembros de la misma familia donde nadie espera beneficiarse, si no es que con ello beneficia también a los más débiles. Asimismo, explica la intensidad de un vínculo que puede ser el motor de las acciones sociales altruistas. De ahí que, en un sistema neoliberal, las instituciones, actualmente “democráticas”, se han dado a la ocupación de hacer de la fraternidad una tarea política.

Por lo que, en el transcurso del tiempo, el concepto de fraternidad ha tenido diversas interpretaciones para Antoni Doménech, la fraternidad

Es el pariente pobre de la triada de la democracia-republicana moderna, [...] Es la cenicienta de los valores democráticos al punto de que, a diferencia de sus compañeras, la libertad y la igualdad, ni siquiera esta recogida en las sucesivas declaraciones de derechos humanos proclamados desde la Revolución Francesa.²

De tal suerte que la aspiración a la fraternidad se ha relegado al cristianismo y se le ha otorgado el merito histórico de haber transformado la solidaridad

² Nota de Interés General, diciembre de 2002, Cristina Ambrosini El eclipse de la fraternidad, Antoni Doménech, www.launion.com.ar/sociedad/ambros12.htm

ciudadana en amor al prójimo y a la humanidad, desde la perspectiva de la condición de hermanos en cuanto hijos de Dios, en virtud de este poder divino, de que todos los hombres son iguales dio pie a intentos muy diversos de institucionalización de la fraternidad y del apoyo a los débiles.

En este sentido, la Iglesia es la responsable de canalizar la solidaridad entre la gente, el concepto de fraternidad fue el que presidio, inspiró y denominó todas las organizaciones encaminadas al auxilio mutuo y a la generosidad con los demás. En la actualidad la sociedad laica ha sabido tomar el relevo mediante los movimientos de solidaridad del voluntariado a través de las organizaciones no gubernamentales, situación que es preocupante por la facilidad con que muchos gobiernos se desinhiben o desprenden de tareas que competen al Estado y la administración pública.

Cuando a Doménech se le cuestionó sobre qué importancia política podría tener en nuestro mundo actual la reelaboración ético filosófica del concepto de fraternidad, responde:

Primero: mostrando que puede construirse un concepto no amorfo de fraternidad y que ese concepto puede tener tanta importancia y profundidad como cualquier concepto perfilado de igualdad y libertad; segundo: sugiriendo que un buen concepto de fraternidad forma parte de cualquier intento de compromiso entre conceptos de libertad e igualdad y, en tercer lugar, mostrando la relevancia y la pertinencia política del concepto de fraternidad para enfrentar los fenómenos más inquietantes del mundo que vivimos.³

De ahí que la idea de fraternidad sea un reflejo del tiempo y de la historia de la sociedad, ya que se le ha tomado y practicado según los intereses de cada gobierno imperante, y no con la misma intensidad que las ideas de libertad e igualdad.

³ Nota de Interés General, op.cit.

Fraternidad termino derivado del ámbito familiar cuando hermanarse podría significar liberarse de la tutela patriarcal de un señor. Caído el antiguo régimen señorial. Los distintos pueblos de la tierra, se hermanarían alegres. Ese fue el símbolo de la ilustración europea que fue el himno a la alegría de Schiller (1786), convertido por Beethoven en canto revolucionario, no podría expresarlo de un modo más feliz: ; Alle Menschen werden Brüder!, todos los seres humanos, todos de cualquier raza, sexo, confesión religiosos o condición social, todos llegaran a ser hermanos, en la medida en que, adultos, se emancipen de las tutelas señoriales y patriarcales.⁴

Por otra parte, con base en este contexto histórico y con una intención más humanista Fernando Savater, se plantea la interrogante de: ¿en qué consiste tratar a las personas como a personas, es decir, humanamente? La respuesta no es tan fácil ya que consiste en ponerse en el lugar del otro, esto es reconocer al otro como semejante lo que implica comprenderlo desde adentro; pero es algo más que una comunicación, es tomar en cuenta sus derechos y cuando éstos faltan hay que entender sus razones; lo cual es algo a lo que todo hombre tiene derecho frente a los demás hombres aunque sea el peor de todos y sin embargo tiene el derecho, humano desde luego, a que alguien intente ponerse en su lugar y comprender lo que hace y lo que siente. Aunque sea para condenarle en nombre de leyes que toda sociedad debe admitir

De lo anterior, Savater concluye que:

La vida es demasiado compleja y sutil, las personas somos demasiado variadas, a menudo demasiado íntimas, como para que todo quepa en los libros de jurisprudencia. [...] Para entender del todo lo que el otro puede esperar de ti, no hay más remedio que amarle un poco, aunque no sea más

⁴ Ibidem

que amarle sólo porque también es humano...y ese pequeño pero importantísimo amor ninguna ley instituida puede imponerlo. Quien vive bien debe ser capaz de una justicia simpática, o de una compasión justa.⁵

En el mismo sentido, hay que echar un vistazo a la interpretación que Erich Fromm hace sobre el amor fraternal, el cual se interpreta como el amor a todos los seres humanos, es el sentido de responsabilidad, cuidado, respeto y conocimiento con respecto a cualquier otro ser humano, el deseo de fomentar su vida.

De la misma manera señala que amor fraternal es el amor entre iguales, pero no somos siempre iguales, pues en la medida que somos seres humanos todos necesitamos ayuda, lo cual no significa entablar una relación de poder, es decir que uno sea indefenso y el otro fuerte ya que la desvalidez es transitoria. Pero el amor al pobre, al débil, al desconocido es el comienzo del amor fraternal y se desarrolla cuando no se le utiliza a la persona amada para fines egoístas, triviales o de poder.

Al tener compasión del desvalido el hombre comienza a desarrollar amor a su hermano y al amarse a sí mismo, ama también al que necesita ayuda, al frágil e inseguro ser humano. La compasión implica el elemento de conocimiento e identificación.⁶

Por otra parte a quien, sin temor a equivocarme, le interesó más el concepto de fraternidad que la palabra, fue a Krzysztof Kieslowski por ser una idea muy humana, porque pasa por la necesidad de unirse con otra persona y lo refuerza cuando dice:

⁵ Fernando Savater. Ética para Amador, Barcelona, España, Ariel 1991, pág. 141

⁶ Erich Fromm. El arte de amar, México, Paidós, 1993, pág. 54

Yo creo en el ser humano y por eso pienso que todavía tenemos sentimientos, y esos sentimientos son los que generan la fraternidad, porque es la conciencia de una persona vinculada a otra persona.⁷

Finalmente apela y confirma esos sentimientos, en la última de sus películas *Rojo*, con ella cierra su vida como artesano del cine y su vida personal.

⁷ Gabriel Lerman. Entrevista con Krzysztof Kieslowski, La Jornada, 26 de noviembre de 1994m pág, 27

4.2 Cuando la fraternidad duele (Valentine)

AMOR A PRIMERA VISTA

*Los dos pensaron
Que un repentino sentimiento los unía.
Esta seguridad era hermosa,
aún más hermosa que la inseguridad.
Ellos pensaban
que no se conocían el uno al otro.
Nunca había pasado nada entre ellos.
Estas calles, estas escaleras, estos corredores,
¿Dónde los dos pudieron haberse conocido?
Me gustaría preguntarles si pueden recordarlo
¿Quizás un día una puerta revolvente cara a cara?
¿Un "perdón" en la multitud,
un "número equivocado" en el teléfono?
Pero yo sé la respuesta, no ellos, no la recuerdan.
Qué tan sorprendidos estarán
Que por un largo tiempo
el destino ha estado jugando con ellos.
Aún no listos para cambiar
dentro del destino que los acerca
y al mismo tiempo los aleja
recortando su camino y reprimiendo una sonrisa
escapándose aún más
Había señales,
Indicaciones indescifrables
qué importa...*

Wisława Szymborska ©

☞ Reconocida poetisa de origen polaco, ganadora del Premio Goethe en 1991

“Amor a primera vista” expresa una idea muy cercana a la de la película *Rojo*, coincidencia que fascinó a Kieslowski, ya que el desarrollo de la cinta está colmada de entrecruzamientos de los personajes, por el azar, dando lugar encuentros y desencuentros *leit motiv* de *Rouge*, y de toda la trilogía.

Valentine (Irene Jacob), joven y bella modelo, es una mujer sensible a las necesidades ajenas, de mirada melancólica. Es ingenua, sin malicia y siempre piensa bien de la gente; con una gran necesidad de amar y ser amada principalmente por su novio Michel con el que sólo tiene contacto vía telefónica y aún así la ceba y manipula.

Entre clases de ballet, el modelaje, sesión de fotos para una campaña publicitaria de una goma de mascar y pendiente del teléfono esperando que la llame su novio gira su existencia; tal parece que no tiene tiempo para poner atención hacia los demás, sólo a su hermano adicto a la heroína y a su madre. Sin embargo, un día al regresar a casa, después de un desfile de modas, por azar atropella a una perra llamada “Rita” y a partir de ese suceso entra en contacto con el dueño de ésta, Joseph Kern (Jean-Luis Trintignant) un juez retirado que vive en el exilio, de temperamento fuerte y corazón amargo por las malas experiencias de su pasado y cuyo entretenimiento es espiar telefónicamente a sus vecinos.

Ante la indiferencia del Juez por el accidente sufrido a “Rita”, Valentine decide llevarla al veterinario y volcarse en atenciones para con ella, acto que también le molesta a Michel y le pide que la regrese a su dueño. Posterior a su primer encuentro con el Juez, Valentine sigue con su rutina, acude a seleccionar las fotos para el cartel publicitario, quedando la foto donde Valentine tiene una expresión de tristeza, misma que el fotógrafo le solicita para los fines de la campaña de publicidad. La imagen que escogen de ficticia e intencional, se vuelve auténtica y real, es decir funge como un *flash-forward* premonitorio.

Acto seguido, al comprar el periódico ve la fotografía de su hermano *yunky* en primera plana, con desilusión entra al café al que es asidua y al jugar en la máquina tragaperras por primera vez gana, lo que paradójicamente es un mal augurio para ella.

Por otro lado, tras haber curado a “Rita” ésta se escapa y regresa con su dueño, y Valentine también vuelve a la casa del Juez donde descubre que se dedica al espionaje telefónico de sus vecinos, lo cual le parece repugnante y él le confirma que lo que está haciendo es ilegal e invierte los papeles; le pide que haga algo, que lo denuncie y la incita a que vaya a la casa del vecino a delatarlo.

Un vez en la casa del vecino, Valentine se da cuenta que es un padre de familia “respetable” con una esposa amable y con una hija que también escucha sus conversaciones, entonces desiste de su propósito y frustrada regresa con el Juez; tienen un enfrentamiento donde cada quien defiende su postura, por un lado ella le cuestiona su actuar, mientras que él le responde que sólo así sabe donde está la verdad, pero Valentine argumenta que “todos tenemos derecho a tener secretos”.

Pero el magistrado la encara de nuevo con el argumento de que es mejor el conocimiento de la verdad por dolorosa que sea y le cuestiona si fue por remordimiento o por miedo a hacerles daño, que no les dijo la verdad a los vecinos. Finalmente la enfrenta con sus valores y compasión por los demás a través del caso de su propio hermano drogadicto.

Durante su permanencia en la casa del Juez escucha otras llamadas telefónicas con otros casos: como la soledad de una madre que se refleja a través del chantaje con su hija, el amor romántico entre unos novios (Auguste y Karin). Valentine siente compasión por su hermano y dolor por la indiferencia, egoísmo y deshumanización de la gente. Sin embargo la justifica cuando dice: “la gente no es mala, sólo a veces es débil” y con este argumento se apiada de él.

Al día siguiente lee en el periódico que el Juez va a ser juzgado por espionaje, noticia que le sorprende y va a verlo para explicarle que ella no lo ha denunciado; él le confiesa que se auto-delató porque sólo así ella iba a regresar, con esto inicia entre ellos una sincera amistad.

Este tercer encuentro, es diferente, empezando por el rayo de luz que alumbra la entrada de la casa y se dirige hacia Rita, quien ha tenido cachorros; durante la charla Valentine le plantea sus dudas sobre la dirección que debe

tomar su vida, el Juez le aconseja que sea ella misma y le plantea la posibilidad de que viaje en ferry hasta Inglaterra, es en esta charla donde él con más libertad y confianza le cuenta aspectos de su pasado tormentoso como: la absolución de un culpable y lo difícil que es alcanzar la verdad y lograr la justicia.

Valentine decide seguir el consejo del Juez de realizar el viaje en ferry, pero antes intenta saber vía telefónica, si Michel la ama verdaderamente, y su respuesta no la convence. Para despedirse del Juez, lo invita al último desfile en el que participará; tras el desfile sentados en las butacas del teatro entablan su última conversación, donde el juez con un carácter casi profético, le platica un sueño que tuvo con ella donde la visualiza dentro de veinticinco años feliz y despertando con alguien a su lado, ella le cree y esta ansiosa de saber más sobre su futuro.

En la misma secuencia, el Juez le cuenta su vida: de cómo aprobó su examen de oposición gracias a que el libro que estudiaba se le cayó y por azar quedó abierto en la página que tenía la respuesta del examen; también que tuvo una novia a la que amó y quien lo traicionó. Pero que años más tarde tuvo la ocasión de juzgar al amante declarándolo culpable, faltando así a su ética al anteponer sus sentimientos a la justicia legal, situación que lo llevó al exilio y al problema existencial que arrastró hasta antes de conocer a Valentine.

Posterior a esta vivencia le confiesa que dejó de creer en las mujeres y que ella es la mujer que nunca encontró para volverse a enamorar. Al terminar su conversación, una tormenta es la premonición de que algo está por ocurrir; lo cual se confirma con el inmenso cartel de publicidad, con la imagen de Valentine, que se desprende quedando tirado en la calle –simbolizando que su función ha terminado– mientras la tormenta se acentúa.

Como ya se mencionó *Rojo* es una cinta de encuentros azarosos, de entrecruzamientos, donde el azar determina la actuación de los personajes, y es en este contexto que paralelamente a la historia de Valentine y el juez, se desarrolla la vida de Auguste (Jean Pierre Lorit), joven abogado y su novia Karin, quien trabaja en el servicio meteorológico personalizado. Auguste es vecino de

Valentine, mientras que Karin vive cerca de la casa del Juez y quien también es víctima del espionaje.

Auguste se está preparando para presentar su examen de oposición a juez y accidentalmente en un semáforo se le cae el libro que está estudiando y justo en la página que queda abierto es la que lee y por coincidencia es la respuesta a su examen. Posteriormente la primera sentencia que tiene que dictar, ya como juez, es por casualidad la del magistrado retirado acusado de espionaje.

Durante el juicio, Karin conoce a Poul, otro de los inculpados y a partir de ahí entablan una relación por la que traiciona a Auguste quien tras una serie de llamadas infructuosas y una constante búsqueda, confirma lo que tanto temía, a través de la ventana del departamento de Karin la ve con Paul haciendo el amor. La infidelidad de Karin lo derrota y desesperado decide seguirlos en un crucero que harán al Canal de la Mancha, Así que toma el ferry que atraviesa el Canal, casualmente es el mismo que abordará Valentine para ir a Inglaterra.

Por otra parte, las coincidencias entre la vida del Juez y de Auguste, son extraordinarias tanto que podría decirse que es la reencarnación del Juez, ya que éste sin conocer físicamente a Auguste sabe de su situación con Karin y se ve reflejado en él enamorado e ignorante de los peligros del amor poco sólido, como alguna vez lo estuvo.

La vida de uno y otros se cruzan constantemente, tal es caso de Auguste y Valentine que no se conocen pero el destino o el azar juegan con ellos, aunque fugazmente, siempre están coincidiendo desde el primer momento de la cinta y en todo el desarrollo. Ya que sus pasos van al parejo desde que viven uno enfrente del otro, ambos frecuentan el mismo café Joseph o el boliche; en el semáforo en rojo cuando se le cae el libro a él y donde ella atropella a Rita o bien cuando otro semáforo en rojo obliga a Auguste a parar y ve el rostro de Valentine en el cartel publicitario y queda embelezado ante su melancólica belleza.

La alarma del coche de Auguste hace que Valentine se asome a la ventana; incluso la cámara de Kieslowski se sirve de la proximidad de los departamentos para pasar de una historia a otra hilvanando los relatos.

Uno de tantos entrecruzamientos, y quizá el más próximo, es cuando coinciden en la tienda de música, están uno a espaldas del otro y jamás se ven; sin embargo ambos escuchan la misma música, la obra de Vanden Budenmayer, —una de las tantas claves secretas o bromas de Kieslowski.⁸ El último entrecruzamiento, se da cuando ambos están abordando el ferry y no encuentran el pasillo por donde tienen que subir, tras ubicarse por donde es el acceso, finalmente toman el mismo camino, -cual alegoría de que por fin sus destinos coincidan y tengan la oportunidad de conocerse y enamorarse-.

Ahora bien, el azar también ha provocado que el Juez y Auguste hayan tenido la suerte de que la pregunta de su examen fuera precisamente el tema de la página abierta del libro caído, de que Karin y Paul se conocieran en los juzgados y que después ésta engañara y abandonara a Auguste, o bien de que Valentine atropellara a Rita y conociera al Juez.

Siguiendo este mismo contexto es también por azar que el servicio meteorológico anunciará buen tiempo en el Canal de la Mancha, sin embargo éste falla, pues debido al mal tiempo el ferry en el que viajan Valentine y Auguste, naufraga en el Canal y sólo 7 son los sobrevivientes de 1,435 pasajeros, entre los que figuran:

La viuda del compositor Julie Vernier, el francés Olivier Benoit (protagonistas de Azul); Stephan Villian, Inglés. Barman del barco; el hombre de negocios Karol Karol, Dominique Vidal ciudadana francesa (interpretes de Blanco); entre los sobrevivientes dos ciudadanos suizos: Auguste Bruner, jurista y una modelo estudiante de la Universidad de Ginebra, Valentine Dussaut.⁹

Es justo en ese momento cuando Valentine y Auguste se conocen e intercambian miradas; la última toma es un *close up* el rostro de Valentine,

⁸ Nota: Dicho compositor no existe es una invención de Kieslowski

⁹ Narración de la escena final de la película Rojo

siendo rescatada, la cual “casualmente” es la misma imagen de la sesión de fotos, seleccionada al inicio de la cinta, para el cartel de publicidad.

El Juez por su parte confirma la noticia, del naufragio, por televisión como si fuera una bola de cristal y sigue con interés la relación de sobrevivientes cuando oye el nombre de su amiga Valentine y de Auguste; satisfecho mira el cielo despejado sin tormenta, ni nubarrones que impidan la entrada de la intensa luz, mira hacia la vida y a la libertad positiva desde su ventana.

4.2.1 El rol de Valentine y el Juez

Un entretreído de momentos azarosos, encuentros y desencuentros, algunos derivados de decisiones personales, otros sin razón alguna determinan la estructura narrativa de *Rojo*. La cual se complementa y se sostiene con las acciones y transformaciones de los personajes.

En un primer acercamiento está Irene Jacob protagonizando a Valentine, un personaje *pasivo*, esto es - con base en la teoría de Casetti y Di chio- que se presenta como terminal de la acción o más bien como objeto de las iniciativas de los otros personajes; lo cual se corrobora desde el inicio cuando en la primera secuencia Valentine habla por teléfono con Michel y este se “muestra” enojado por que lo asaltaron en Polonia, celoso y manipulador mientras que la actitud de ella es complaciente y amorosa.

Una evidencia de cómo se sitúa el personaje en la cinta –en sentido alegórico y a manera de introducción de como se va ir transformando–, es cuando está en la sesión de fotos para la publicidad y el fotógrafo le pide diferentes poses y expresiones, que piense en algo triste, expresión que mejor le va a la protagonista. No es así como cada persona adopta una pose y que cara mostrar a los demás, como una armadura que poco a poco se fusiona con nuestra piel, para que nadie nos lastime ni nos haga daño.

Sin embargo la situación más reveladora de este “hacer” de Valentine, es sin duda cuando entra en contacto con el Juez, quien en un primer momento

abrupto le dice que haga lo que quiera, por lo del accidente de Rita y Valentine la lleva a curar, acto por el cual el Juez le envía un sobre con dinero a su apartamento empezando así una relación casual.

Al regresar Rita con su dueño, entre el Juez y Valentine dicha relación toma otro rumbo ya que es en este momento cuando descubre que espía a los vecinos y se da un enfrentamiento donde ambos se cuestionan sus actuaciones, sus valores y su falta de rectitud moral. Sin embargo el Juez con más experiencia de vida en situaciones dolorosas le abre los ojos a la realidad, a la verdad y a su propia vida cuando la incita a que lo denuncie con los vecinos afectados, pero Valentine fracasa en su intento al descubrir que es una familia “feliz” y ante esto no puede hacer nada pues si delata al Juez daña a la familia.

También cuando el Juez hace que Valentine exponga sus sentimientos, primero cuando –ella– le cuenta la historia de un chico que se enteró que no era hijo de su padre y después cuando el Juez le cuenta, sobre otro vecino que él cree narcotraficante de heroína, afirmación gratuita, que incita a que ella le pida el teléfono y le habla para insultarlo; satisfecho de su acción la hace permanecer y escuchar otras conversaciones.

Además de esta revelación de una realidad que desconocía, hay algo que la agobia y le duele, que cobra fuerza cuando el juez “adivina” que el chico de quien le habló es su hermano y además adicto a la heroína, al ser descubierta por el Juez Valentine dice que siente piedad por su hermano, pero el juez sabe que su sentimiento es de disgusto.

Otra forma de hacer de Valentine, es cuando el juez se autodenuncia, pues sabe que con esta acción ella regresará, en efecto regresa y su conversación es más franca ella le habla de su familia y le dice que no sabe que hacer, mientras él le dice: “usted puede...ser” -es decir ser ella misma- no puede vivir la vida de los demás – sobre todo de su hermano- y le sugiere que viaje en barco a Inglaterra consejos que toma al pie de la letra.

Es así como se comprueba que el personaje interpretado por Irene Jacob, es el objeto para los fines del Juez, también protagonista interpretado por Jean-

Luis Trintignant, que funge como un Dios (el Juez Supremo) que en este caso, todo lo escucha y que en su aparente asilamiento, apartado de todos y de todo, paradójicamente es quien más contacto tiene con la gente con sus angustias, deseos y miserias.

Es también quien va armando las piezas del rompecabezas que es Valentine ya que conoce cómo se va a comportar ante cada circunstancia y que futuro le depara el destino, todo con la simple finalidad de que sea ella, auténtica, sin poses ni expresiones fingidas. En fin, es un ser-intérprete que como dice Julio Rodríguez:

*Mueve a los personajes-marioneta y dirige los acontecimiento a su merced y, en definitiva, apenas hay libertad individual.*¹⁰

De lo anterior, se puede decir que el Juez es un personaje *activo* por ser quien da la pauta directa de las acciones de Valentine, e *influenciador* por hacer de ella ejecutora de sus actos. Es también un personaje *modificador* porque cambia la situación de Valentine –paradójicamente en sentido positivo–, quien vive feliz, incapaz de pensar en una mala acción o pensar mal de la gente, es ingenua y además no se conoce a sí misma; pero al entrar en contacto con él cambia sus perspectiva de la realidad, se le cae el velo de los ojos observa las dificultades de la vida, las decepciones del amor y los verdaderos sentimientos de su novio y del Juez mismo.

En segundo lugar cambia las situaciones de todos a quienes espía, cuando se autodenuncia, pues la familia se entera de la verdadera identidad del padre, Karin conoce a Paul y traiciona a Auguste, en éste se repite la historia del Juez.

Ahora bien, mientras que el Juez es un personaje *modificador*, Valentine es de tipo *conservador*, ya que le repugna el hecho de que el Juez este espionando a sus vecinos, ella cree que todos tienen derecho a tener secretos y le pide que deje de hacerlo; su intención es *frustrar* la acción del Juez y lo logra en la medida en que éste se entrega con la firme intención de hacerla regresar. Asimismo, quiere *proteger* a los

¹⁰ Julio Rodríguez Chico. Azul, Blanco, Rojo. Kleslowski en busca de la libertad y el amor, Madrid España, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pág. 123

vecinos del Juez, pero el hecho de que él se haya inculcado la conmueve al grado de comprenderlo y otorgarle el perdón así con su amistad incondicional.

Otro personaje que no es protagonista, ni es *influenciador*, pero si es *activo* y *autónomo* es el de Auguste, quien al igual que Valentine y el Juez siempre está en la acción directa de la trama, y dentro de su propia historia es la causa y razón de su actuación; ya que es un relato paralelo al de los protagonistas, y es precisamente su historia la que va a recrear la vida pasada del Juez, a manera de *flash back*. Por otra parte sus encuentros azarosos con Valentine determinan la narración de la cinta y dan el toque de esperanza en el amor y las relaciones personales.

4.2.2 La función de ambos (Valentine & el Juez)

La función que cumplen tanto Valentine como el magistrado es de *privación*: ambos tienen una necesidad, una falta de amor aunque Valentine es una chica sensible y sabe amar no hay una empatía entre ella e el resto de la gente, por un lado esta su novio Michel que no sabe si la ama o sólo cree que la ama y por otro las personas que la decepcionan con su falsa felicidad y su doble moral.

En cuanto al Juez la infidelidad de su novia y su prematura jubilación lo conducen a un escepticismo, se encierra en su propio mundo interior sin esperanzas, deja de creer en los demás, se priva de la posibilidad de volver a amar, de razonar y de ser libre –positivamente–, pues renuncia a toda clase de sentimientos al grado de decir “no quiero nada” o “ya no creo en nada”. Abandonado en su casa, al igual que su coche en el garaje con la batería descargada, elemento metafórico que señala la falta de amor en su corazón. Desde entonces su única obsesión es el espionaje de sus congéneres, paradójicamente juzga e interviene en la vida de los demás sin sentirse dueño de la verdad absoluta.

Así bien ante esta privación, los personajes se introducen en un *alejamiento* que consiste en varias etapas; primero por parte de Valentine es de repudio y rechazo al descubrir el espionaje del Juez y después al observar el compor-

tamiento de la familia espiada; aunado a la separación física de la gente que ama su novio y su familia. En contraparte el Juez, quien ya vive en el exilio; su único contacto con el exterior es espiar, porque sólo así está cierto de la autenticidad de la gente.

En este proceso de *alejamiento* ambos personajes emprenden un *viaje*, el cual se concreta en un desplazamiento mental o psicológico y después en uno físico, éste último sólo realizado por Valentine. En el primero se hace evidente cuando Valentine realiza –como dice Julio Rodríguez Chico– un

...itinerario cognoscitivo, en el que pierde las certezas en las que vivía y es arrastrada hacia la ambigüedad de la vida hasta naufragar en la confusión.¹¹

Lo que se corrobora cuando va a la casa del vecino homosexual, y ve a la hija escuchando la conversación de su padre, Valentine queda atónita por una realidad llena de engaño y se le revela una verdad que desconocía; empieza así su proceso de educación a lo equívoco de la vida donde el Juez es el maestro. Dicho aprendizaje empieza desde sus primeras conversaciones con el Juez, primero distantes y rudas, después cálidas y afectuosas.

En tanto el Juez, se conmueve ante la bondad y compasión de Valentine, por lo que se cuestiona si es posible conocer la verdad sin importar el medio, amar desinteresadamente, hacer el bien a los demás a costa de invadir su privacidad.

Este desplazamiento interno tiene su inicio cuando observa el dolor y la conmiseración en el rostro de Valentine por la familia espiada y por su hermano adicto. De ahí que, decide dar un cambio crucial a su vida y haciendo caso a la petición de Valentine, de que no siga espiando a la gente, se autodenuncia con la esperanza de lograr la compasión de ésta, pues sólo ella logra que salga de su encierro le devuelve las ganas de creer en la gente; de ponerse en el lugar o situación de las personas que ha juzgado, para comprender el porqué robaron o mataron y, con cierto remordi-

¹¹ Julio Rodríguez Chico, op.cit. pág. 205

miento y angustia se libera del peso de la responsabilidad personal de sus acciones pasadas como juez poseedor de la verdad absoluta.

Otra etapa que atraviesan los protagonistas de *Rojo*, es la *prohibición*: refuerzo de la carencia inicial, mientras Valentine es respetuosa de los límites establecidos por la moral pública al condenar la invasión a la privacidad de la gente. El juez con toda la conciencia de la ilegalidad rebasa dichos límites con el espionaje.

Después llega la *obligación*, donde ambos tienen una misión que cumplir, él respetar la vida personal de los demás y su derecho a tener secretos, aunque en un primer momento ella se siente con la obligación moral de denunciar al juez por su acción ilegal, no lo hace por miedo a hacer daño y por remordimientos lo que la lleva a una *evasión* de su obligación moral. Sin embargo, el juez al autoinculparse logra el cumplimiento del deber ético aunque sólo sea por lograr la comprensión y el perdón de Valentine.

El *engaño* es otro tipo de situación en la que se encuentran los personajes, el cual es más tangible por Valentine, cuando descubre la actividad ilícita del juez, siendo su primera reacción el delatarlo, pero ante la indolencia de la gente decide ser tolerante, comprender y perdonar al juez, quien también desenmascara a Valentine cuando la confronta con sus frustraciones, sus valores y sobre todo con una realidad que le era diametralmente ajena.

Paralelamente el azar les va sembrando *pruebas preliminares* que tienen que ir superando, en el caso de Valentine cuando se va quitando el velo de los ojos -metafóricamente hablando- al ver a su hermano, en la primera plana del periódico, inyectándose; cuando en su intento frustrado de denunciar al juez visita a la familia “feliz” y descubre su falsa moral.

El juez en un terreno más vital cuando descubre la sensibilidad y humanidad de Valentine, renacen en él los sentimientos enterrados, años atrás, cuando ve que en verdad ella está sufriendo por los demás siendo su primera reacción pedirle que se quede un poco más, por lo que su actitud ya no es indiferente ni fría.

Después de superar estas pruebas se enfrentan a la *prueba definitiva*: Valentine al momento de otorgar el perdón al juez cuando se entera de que él se autodenuncia

porque ella se lo pidió, acto que la conmueve. Por otro lado, necesita saber y confirmar si Michel la ama, tras la respuesta indiferente y fría de éste: “te amo o creo que te amo, que en realidad es lo mismo”, por primera vez le dice un no rotundo pues su contestación no le satisface y es entonces que decide -con conciencia- emprender el viaje a Inglaterra. Así concluye su proceso de maduración, sólo siendo ella misma, vivir con honestidad, coherencia, tolerancia y conciencia tendrá la capacidad de ayudar a su prójimo. La *prueba definitiva* del Juez, es cuando se entrega a las autoridades para hacer volver a Valentine y lograr su compasión.

Posterior a dichas pruebas viene la *restauración de la falta* o la recompensa de los personajes por superar las pruebas. En primer plano está Valentine, quien aprende a afrontar la realidad desde una óptica más racional y objetiva, pero sin perder su amor y fe en las personas es decir, aprende a ser ella.

En segundo plano está el Juez quien se muestra, después del juicio, optimista y compasivo con sus semejantes, -cuando le rompen el cristal de la ventana- ha dejado de espiar a sus vecinos y ahora un rayo de luz intenso ha entrado -literalmente- a su casa. De Valentine aprende a vivir de nuevo, a ser benévolo, dejar de lado su escepticismo, amargura y pesimismo que ha cargado por treinta y cinco años, a creer en el amor, en la gente. -en fin, hecha a andar la maquina que estaba guardada en el garaje-

Ambos personajes obtienen una *recompensa*: él regresa a la vida, logra manifestar sus emociones y alcanzar la libertad positiva. Ella aprende a tomar sus propias decisiones con conciencia de si misma y de su realidad; y el azar le hace un regalo, cuando la sitúa frente a otra posibilidad de vida y de amor al ser rescatada del naufragio.

4.2.3 La transformación de Valentine y el Juez

En ese ir y venir de encuentros y desencuentros con el Juez, Valentine abre su corazón y muestra su amor, compasión, desprecio, enojo y frustración. Emociones y circunstancias que la llevan a una *transformación* de mejoramiento,

visualmente representada cuando Valentine se está desmaquillando en el camerino, después del desfile, acto cotidiano para el resto de la modelos, sin embargo en este instante (escena) Kieslowski da un peso simbólico a dicha acción, para hacer patente que Valentine, como lo señala Salvador Montalt:

Ha alcanzado un conocimiento suficiente de sí misma y de la vida, y que se encuentra ya preparada para aparecer ante el mundo tal cual es, sin máscaras [ni poses] que escondan su riqueza interior.¹²

Ha aprendido a mirar y afrontar los dilemas de la vida, comprender a las personas, como su hermano que viven sin rumbo y destruyéndose, de ahí su viaje para ver a su madre y buscar a su novio; también aprendió a confiar en el Juez pues fue precisamente él quien le ayudó a descubrir su identidad.

El auto-denunciarse, abdicar al espionaje, así como el cariño y la sinceridad de Valentine fueron la causa de que la existencia del Juez diera un giro; le brindaron la luz necesaria para ver lo realmente importante y disfrutar de la calidez del amor. Antes, aunque sabía que su modo de vida transgredía los cánones sociales establecidos no le importaba nada, ni nadie. Pero al final del recorrido Valentine le enseñó a descubrir de nuevo el amor y vivir con lo posible, disfrutar lo que se tiene aunque sea por poco tiempo, sobre todo comprender y confiar en los demás, pues vive convencida de que “la gente no es mala, solo a veces es débil”.

La secuencia que da cuenta de lo anterior es cuando Valentine vuelve con el Juez para informarle que ella no lo ha delatado, y con ella de nuevo la luz que deja ver a un juez menos hosco, cree de nuevo en la vida – con entusiasmo muestra a Valentine los cachorros recién nacidos de Rita- y abandona su estado de aislamiento.

Estas transformaciones y modificación de los protagonistas se logran sólo con el apoyo mutuo, hay un intercambio de favores por lo que su intervención

¹² Salvador Montalt. Krzysztof Kieslowski Tres colores: Rojo, España, Paidós, 2003, pág.107

es motivada de manera recíproca y ambos fungen como *aliados socios*, uno del otro: Primero Valentine pone de manifiesto su generosidad y preocupación por los demás, mientras que el Juez le ayuda encararse con la vida/realidad y viceversa Valentine le ayuda a volver a nacer y a creer.

Así bien, no hay que olvidarse de la vida paralela de Auguste, donde Kieslowski hace gala de todos sus sobrenombres como cineasta, - juega una vez más con el tiempo y con el espectador-. Pues a manera de *flashback*, da cuenta de la historia de vida del Juez Joseph Kern, a través de la propia historia del joven Juez Auguste Bruner.

Es decir, ambos no sólo tienen en común la misma profesión, el gusto por los perros o más aún que a ambos se les cayera de manera fortuita el libro que estudiaban para presentar su examen de oposición quedando justo en la página del tema que sería la respuesta a dicho examen. Tal paralelismo va más allá, desde el inicio de su historia personal los dos buscaron y se entregaron al amor puro y total sin conciencia de lo impredecible y peligroso que puede ser el amor; tal ingenuidad condujo en su momento al Juez Joseph a la desolación, venganza, indiferencia hacia la vida y la vacuidad del corazón.

Camino que Auguste inicia después de la traición de Karin y que se interrumpe cuando debido al mal tiempo el ferry naufraga, y durante el rescate por un instante cruza miradas con Valentine –por fin se conocen, más bien se encuentran. Cabe señalar que el Juez previamente hizo su labor con Valentine al motivarla para que viajara en ferry, –sabía que Auguste seguiría a Karin y Poul, como él lo hiciera años atrás– preparó el terreno para su encuentro a fin de darles la posibilidad de una vida feliz, como si de él se tratara.

Así queda comprobado que el personaje de Auguste también se va transformando conforme avanza la historia, tal vez en menor intensidad, pero no de menor importancia. Sólo que dicha transformación se da a la inversa, ya que sus acciones están determinadas por los encuentros azarosos con Valentine y por las pruebas que el destino le va plantando, tal es el caso del incidente del libro.

Cuando descubre el engaño de Karin y la enfrenta, pero se resiste a perderla y que decide seguirla –por ferry al Canal de la Mancha–; asimismo, realiza otro desplazamiento uno interno, pues de ser un idealista, ingenuo y enamorado con la traición y pérdida del amor de Karin pierde el interés por sí mismo y los demás, la esperanza, deja de creer en el amor y en las mujeres, al igual que su colega y compañero de infortunio.

Después de tener amor y éxito, sufre una privación y una necesidad de. Pero el azar juega con él una vez más y en su intento de seguir a Karin conoce físicamente a Valentine, pues ya la había visto en el inmenso cartel de publicidad; con este último entrecruzamiento se abre para ambos una nueva esperanza de vida y de amor.

El siguiente esquema trata de sintetizar el quehacer de los personajes protagónicos de *Rojo*.

ANÁLISIS DEL PERSONAJE

PERSONAJE / COMO ROL	ACCIÓN / COMO FUNCIÓN	TRANSFORMACIÓN / PROCESO
Valentine		
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Protagonista:</i> Mantiene la orientación de la historia • <i>Pasiva:</i> Es el objeto de las iniciativas del Juez y de su novio Michel • <i>Conservador:</i> Rechaza la invasión a la intimidad de la gente. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Privación:</i> Ambos tienen una necesidad de amor. Valentine ama pero no la aman. El Juez no cree en nada, menos en el amor. • <i>Alejamiento:</i> –Valentine, repudia el espionaje y se desilusiona de la gente –El Juez vive en el exilio y el escepticismo. • <i>Viaje:</i> desplazamiento Psicológico. –Valentine, hace un recorrido cognoscitivo sobre la condición humana. –El Juez, renacen sus sentimientos y fe en el ser humano, gracias a la bondad de Valentine. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De mejoramiento:</i> Ambos superan sus pruebas, se reconocen a sí mismos, se comprenden para compadecerse, y así reconfortar y ayudar a los demás.

PERSONAJE / COMO ROL	ACCIÓN / COMO FUNCIÓN	TRANSFORMACIÓN / PROCESO
<ul style="list-style-type: none"> • Protector: ayuda a los demás y sufre por ellos • <i>Frustrador</i>: Pide/suplica al Juez que deje de espiar, que respete el derecho a tener secretos. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prohibición</i>: –Valentine Respeta el orden y los límites –El Juez, rebasa los límites de la privacidad y por ende los legales • <i>Engaño</i>: Ambos se descubren, confrontan y quitan las caretas • <i>Obligación</i>: Ambos tienen la misión de respetar y hacer respetar la vida privada de los demás. 	
<p>El Juez (Joseph)</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Protagonista</i>: También sostiene la trayectoria del relato • <i>Activo</i>: Da la pauta a los demás personajes es la fuente directa de la historia. • <i>Influenciador</i>: Incide y provoca las acciones de los personajes, son el objeto de sus iniciativas 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prueba preliminar</i>: –Valentine, su intento frustrado de delatar al Juez y de ayudar a la familia. –El Juez, al conmoverse por la bondad y sufrimiento de Valentine • <i>Prueba definitiva</i>: Valentine, Comprende la actuación del Juez, se compadece de él y lo perdona; a Michel le dice ¡no! Por primera vez <p>–El Juez, cuando se auto-delata para hacer volver a Valentine</p>	

PERSONAJE / COMO ROL	ACCIÓN / COMO FUNCIÓN	TRANSFORMACIÓN / PROCESO
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Modificador:</i> Cambia las situaciones de Valentine de manera positiva, mientras que para el resto de los personajes lo hace de manera negativa. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Reparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> –Valentine, Aprende a afrontar su realidad sin perder el amor y fe en la gente –El Juez, se desprende de su hermetismo y amargura • <i>Recompensa:</i> <ul style="list-style-type: none"> –Valentine: Tomar sus propias decisiones, con conciencia y otra posibilidad de vida y amor . –El Juez, volver a la vida, manifestar sus emociones y sentimientos. 	

4.3 Fraternidad una paradoja en rojo

Rojo es la culminación de la Trilogía de Kieslowski, donde se dan cita todos los elementos, sucesos y situaciones tratados ya en *Azul* y *Blanco*, incluso los protagonistas de éstas; al igual que dichas cintas el tema que le es impuesto, dentro del contexto revolucionario francés es el tercer vocablo “fraternidad”. Sin embargo, para poder practicarla es necesario primero reflexionar sobre la libertad y la igualdad; pero como la libertad es difícil de alcanzar y la igualdad es imposible, según el propio director; entonces ¿qué estado de salud guarda la fraternidad? ¿es una quimera o un concepto en peligro de extinción? interrogantes que quedan en el aire y que el *director cirujano* trata de responder.

Así, la cinta trata -según el propio creador,- “es una historia de aislamiento”, filmada en el territorio más neutral de continente europeo Suiza una isla a la mitad de Europa y uno de los países que, cuando se dio el referendo sobre la unión de los estados europeos, quiso conservar su neutralidad y decidió no alinearse.

Contexto que sirvió de pretexto a Kieslowski para filmar *Rouge* y observar de cerca la aplicación práctica de la fraternidad en la sociedad suiza; además de traernos a la memoria, con la interpretación del Juez y su actividad poco honesta, lo que implicó la guerra fría:

*Una vigilancia masiva de ciudadanos de Europa Occidental, incluidos cientos de miles que eran espiaados en países neutrales como Suecia y Suiza, y el gobierno laborista que introdujo micrófonos ocultos en el parlamento noruego.*¹³

Pero cómo se puede vivir con libertad, en una sociedad rigurosamente vigilada, más aún cómo se puede pensar en dar amor y ser solidario si todos desconfían de todos, si existe una enorme falta de comunicación pese al gran desarrollo de la nuevas tecnologías para que la gente esté “mejor comunicada”. *Rojo* da cuenta de ello cuando inserta como un personaje inanimado el teléfono, que paradójicamente se ha convertido en un instrumento de incomunicación entre las personas, lo que conlleva a un empobrecimiento del contacto humano y por ende las relaciones interpersonales son más inseguras y efímeras.

Tal es el caso de Valentine y Michel o Auguste y Karin, que en un primer momento buscan, a través del teléfono, manifestar su amor; pero ante la ausencia del receptor y la presencia del contestador automático pasan a la desconfianza, celos y finalmente a la destrucción de los sentimientos. Así la distancia física es abismal e insalvable aunque los impulsos eléctricos y las palabras, como

¹³ Göran Therborn. Europa hacia el Siglo Veintiuno. Especificidad y futuro de la modernidad europea, México, Siglo Veintiuno, 199,. pág.104

se muestra al inicio de la cinta con la cámara subjetiva, crucen a través de los cables del teléfono tierras y mares -como lo apunta Julio Rodríguez Chico- la comunicación es imposible debido a la falta de entendimiento y trato humano, esto lo confirma Kieslowski con las escenas donde los aparatos no cumplen su función vital como el teléfono que no comunica, el foco que no prende y la radio que no tiene buena recepción. Al respecto es muy acertado el comentario de Julio Rodríguez cuando dice que:

Para el director polaco, la tecnología puede aletargar el lado más humano de la vida y de las relaciones personales, reduciéndolas a mero trasvase de información o a una comunicación superficial. Por eso pone bajo sospecha que todos esos adelantos traigan al hombre un verdadero progreso personal.¹⁴

De tal suerte hace *Rojo* hace reflexionar sobre la fraternidad en la época contemporánea, donde tanta soledad, indiferencia y despersonalización, contradicen el efecto de las nuevas tecnologías de punta en lo que comunicación se refiere. Pero también, como lo señala Salvador Montalt:

Expone el potencial del amor, con vistas a conseguir el restablecimiento de las relaciones humanas, que percibe como profundamente diezmadas.¹⁵

Por lo anterior el filme no ha perdido vigencia ya que en la actualidad con el uso de celulares y el internet las relaciones interpersonales cada vez son más ambiguas pues en la medida en que la gente está mejor comunicada el contacto humano es imposible -el absurdo es que están tan lejos y tan cerca-; lo cual no significa rechazar o satanizar las innovaciones tecnológicas de comunicación, sino más bien

¹⁴ Julio Rodríguez, op.cit, pág. 202

¹⁵ Salvador Montalt, op.cit, pág. 27

reincorporar al ser humano en el centro de la sociedad, de los medios de comunicación y de información, y no como el objeto de éstos para fines comerciales.

Ahora bien, otro aspecto que debe considerarse como parte de lo paradójico de la cinta es el título *—Rojo—* que tiene su connotación en uno de los colores de la bandera francesa; sin embargo Montalt señala que la cuestión estética hubiera sido el motivo suficiente para ese nombre, por el bombardeo de detalles color rojo que siempre acompañan a Valentine durante toda la película, como es el caso del teléfono, el suéter, el letrero del café Joseph, la bola de boliche, las figuras de la máquina tragaperras, el fondo del cartel publicitario, los semáforos en rojo, las butacas del teatro y hasta el color del vino de pera que le regala el Juez a Valentine; todos estos y más detalles en rojo dan cuenta en sentido metafórico de los sentimientos que rodean Valentine.

Por lo anterior, hay que hacer un intermedio y considerar lo que Max Lüscher plantea en su *Test de los Colores*, sobre el rojo:

El rojo es la expresión de fuerza vital y de la actividad nerviosa y glandular; por está razón significa deseo en todas las gamas de apetencia y anhelo; es el apremio de lograr éxitos, de alcanzar el triunfo, de conseguir ávidamente todas aquellas cosas que ofrecen intensidad vital y experiencia plena : es el impulso, la voluntad de vencer y todas las formas de vitalidad y poder desde la potencia sexual hasta las transformaciones revolucionarias [...] El color rojo simboliza la sangre de la conquista, la llama de Pentecostés inflamando al espíritu humano, al temperamento sanguíneo y la masculinidad. Su percepción sensorial es el apetito; su contenido emocional el deseo y se manifiesta orgánicamente en el sistema muscular estriado (voluntario), el sistema nervioso simpático y en los órganos de reproducción [...] En términos temporales el rojo es el presente.¹⁶

¹⁶ Max Lüscher. Test de los colores (test de Lüscher), Barcelona, Paidós, 1997, pág. 55

Contrario a este análisis del color, el Juez está inmerso en una atmósfera de tonos grises y en el interior de su casa impera la sombra y los tonos oscuros, enmarcando la soledad en la que vive.

A lo largo de todo el filme Kieslowski explora el estado que guarda la fraternidad en la sociedad contemporánea y sus resultados no son nada satisfactorios, pues descubre soledades dolorosas, engaños familiares, medios de comunicación que inciden en la despersonalización, evasión, aislamiento e intolerancia; seres humanos que viven pero no viven, que van por la calle mostrando una careta de felicidad que en realidad esconde un vacío interior que no pueden afrontar, una vida sin amor, evitando el dolor y los problemas. Y aunque existan personas con las mejores intenciones de ayudar, con capacidad de amar, de comprender y sobre todo de tolerar, de nada sirve si el resto de la gente no quiere ayuda, no siente la necesidad de ser amada y sobre todo es indiferente e indolente.

Por ello el director polaco apela a la comprensión mutua como la única manera de encender una luz en la oscuridad, haciendo gala de su interés por el ser humano con sus sentimientos y su necesidad de vincularse con otra persona.

Es preciso recuperar el diálogo, la solidaridad, la vecindad, la intimidad de corazón a corazón, para que ahí surja la confianza y podamos mostrarnos como realmente somos sin miedo a dejar ver nuestros defectos y limitaciones. Sólo en un clima de interés verdadero por las cosas de los demás puede el hombre ser él mismo, más libre, y por tanto feliz.¹⁷

¹⁷ Julio Rodríguez, op.cit, pág. 202

4.4 El azar como conexión

La percepción del mundo a través de las películas de Kieslowski, son como acierta Eduardo A. Russo:

... un caleidoscopio siempre agitado y no siempre visto con la luz suficiente, que el espectador trata de entender y del que cree percibir su forma real aunque sabe que es mera apariencia [...] Pero ¿qué une esos pequeños cristales, qué relación establecen? Los dispone el azar, pero siempre parecen decir algo. Así funcionan las imágenes de Kieslowski.¹⁸

Al director del *Decálogo*, siempre le gustaron los encuentros azarosos, al respecto decía que la vida está llena de ellos, de gente que se ve un instante o comparte un mismo espacio y después sigue su camino, sin percatarse de que ya se habían cruzado o quizá volvieran a coincidir. De ahí que *Rojo* es un caleidoscopio de momentos azarosos y fortuitos, representados por los entrecruzamientos de los personajes –Auguste y Valentine.

El azar es el *leitmotiv* de las películas de Kieslowski desde *El azar (Przypadek)*, hasta la *Trilogía*, donde adquiere mayor relevancia, expresado a través de una pugna entre el hacer de los protagonistas y las posibilidades que éste (el azar) les deja, anulando así su voluntad o bien cambiar su rumbo. En algunos casos, el resultado es poco esperanzador, da fe de la fatalidad inherente a la condición humana, como en *Blanco*, pero en otros es más optimista y exalta el potencial humano para salir airoso del infortunio e ir más allá de lo dispuesto por el azar, encauzar el sentido vital en una dirección liberadora o quizá redentora como es el caso de *Azul y Rojo*.

En este sentido es muy acertada la descripción que Salvador Montalt, hace sobre el azar y del carácter metafísico de la filmografía de Kieslowski:

¹⁸ Eduardo Russo. "Krzysztof Kieslowski o la obra inconclusa". La gran Ilusión, 1997, núm 7, pág. 53

Plantea la vida como una auténtica partida de billar existencial, en la que todos vamos chocando con otros constantemente, resultando que algunos de esos choques se resuelven de forma en absoluto aleatoria. Sus personajes cambian decisivamente tras relacionarse unos con los otros.¹⁹

En *Tres colores: Azul*, después del accidente automovilístico, donde mueren el esposo e hija de la protagonista Julie, quien decide huir del dolor, primero en un intento, frustrado por una enfermera, de suicidarse; después por el casual vínculo que entabla con sus nuevos vecinos, el que el flautista callejero toca la misma melodía del concierto inconcluso y finalmente al enterarse -a través de la televisión- que su esposo tenía una amante y que ésta tendrá un hijo lo que la conduce a interrumpir su escape de todo y de todos, aceptar su realidad, asumir y manifestar sus sentimientos para finalmente entregarse a la intensidad del amor.

En *Tres colores: Blanco* la unión entre los personajes es destructiva; la voluntad de Dominique rompe el matrimonio con Karol, nacido de su azaroso encuentro en un concurso de peluquería y el encuentro con el misterioso hombre del metro resulta decisivo para su regreso a Polonia, donde la eventualidad de la moneda -la que no logra tirar- da paso a un serie de decisiones, en modo alguno fortuitas, que lo llevarán a enriquecerse y a materializar su propósito de recuperar a Dominique, a costa de lo que sea, incluso hasta de fingir su propia muerte e inculparla para recluirla en la cárcel y padecer la injusticia, que anteriormente ella cometió con Karol.

En *Tres colores: Rojo* el azar pone en contacto a Valentine con el Juez, a través de Rita la perra de que escapa de la casa de éste y que Valentine atropella, y a partir de ese momento ambos surge un vínculo que los transforma individualmente y los libera, ella toma conciencia de sí misma y de su entorno, mientras que el juez sale de su encierro y se resitúa con optimismo en la socie-

¹⁹ Salvador Montalt, op.cit, pág. 45

dad gracias a la filantropía de Valentine. Pero también el azar dispone que Ella y Auguste coincidan en lugares, gustos y situaciones, pero sin verse, sólo hasta naufragio del ferry es cuando se miran y reconocen.

Así bien, esta contraposición azar-voluntad en cada una de las cintas no concluye con el final de cada una; al contrario, Kieslowski como artesano del cine, expone su gusto por los paralelismos, encuentros y desencuentros, coincidencias y disonancias entre las tres historias que componen la Trilogía y que sirven para que él juegue o manipule el tiempo diegético, a los personajes y sobre todo al espectador a través de insertar pistas, indicios, presagios, signos, plantar interrogantes y reforzar situaciones. Además es frecuente reconocer algún personaje fortuito o misterioso, situación o elemento formal que aparece en las tres historias y que sirve de pretexto para que el director unifique la trilogía.

Tal es el caso de Julie –protagonista de *Azul*– aparece fugazmente en la cinta *Blanco* cuando Karol y Dominique están en los juzgados divorciándose y ella está buscando a la amante de su esposo; y viceversa Dominique aparece en *Azul* en la misma escena de los juzgados; asimismo, ambas coinciden con Valentine y el resto de los personajes –sus parejas: Olivier, Karol y Auguste– en el metafórico final del naufragio, a manera de epílogo donde sólo los que han descendido a las catacumbas de la soledad, el desamor, engaño y marginación, para después ascender al reconocimiento de sí mismos y de los demás con fe y tolerancia; pero sobre todo en la búsqueda de la libertad y el amor. Son los únicos que se redimen simbólicamente al sobrevivir al naufragio

Otra pista es la imagen de la anciana intentando tirar en el contenedor de basura una botella, Julie no la ve, pues está sentada al calor del sol y tiene los ojos cerrados; Karol observa una situación igual pero no hace nada pues está más agobiado por sus problemas que no le importa lo que pase fuera de él. Sólo Valentine podrá ayudar a la anciana, por ser el único personaje se encuentra con la mujer después de una introspección, de reconocer y aceptar las debilidades humanas; mientras que los otros personajes –Julie y Karol– se cruzan con ella sin antes haber resuelto sus conflictos existenciales que los agobian.

Como esta anciana hay más personajes que intervienen y alteran el sentido de la historia, como el flautista callejero en *Azul*, el hombre misterioso del metro parisino que ayuda a Karol a lograr sus objetivos en *Blanco*; o bien el mismo Juez que parece predecir el futuro e influye en el destino de quienes lo rodean.

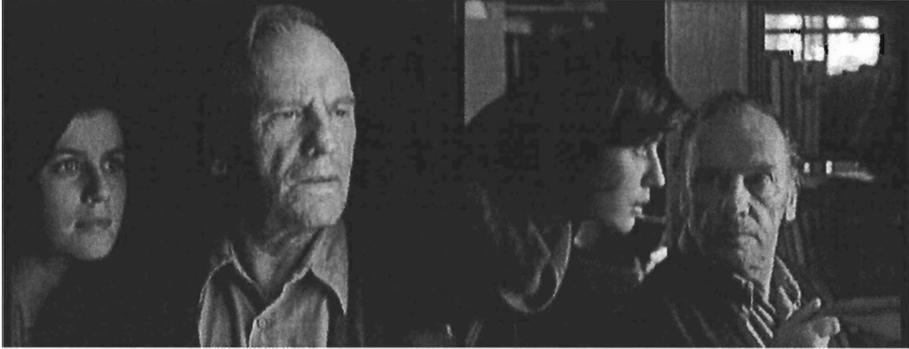
Así, con este mosaico de objetos, personajes, situaciones e imágenes que apelan a la conciencia o al alma, Kieslowski entrega su obra a la elipsis cinematográfica y a la escala de valores del espectador, invitándolo a participar activamente.

*¿Hace tres años, tal vez,
o quizás el pasado martes,
esta hoja volando de un hombro a otro?
Algo perdido y recolectado
¿Quién sabe, quizás aun una pelota
en los arbustos, en la niñez?
Había manijas, timbres,
donde, en la marca de una mano,
otra mano era puesta.
Maletas de viaje, una al lado de la otra
en el equipaje abandonado.
Y tal vez una noche un mismo sueño
Olvidado al caminar.
Pero cada principio
es sólo una continuación
y el libro del destino
está siempre abierto a la mitad*

Wisława Szymborska



Valentine (Irene Jacob) realiza un itinerario cognoscitivo de sí misma y de una realidad que le era ajena



Rojo es un caleidoscopio de momentos fortuitos, encuentros y desencuentros dispuestos por el azar



CONSIDERACIONES FINALES

En el desarrollo de la exposición, se ha visto como Krzysztof Kieslowski se valió del lenguaje cinematográfico para comunicarse y enriquecer al espectador a través de incitarlo a reflexionar sobre lo esencial y cotidiano de la vida, para expresar sus ideas y concepción sobre la vida y el individuo, así como su comportamiento ético y sobre todo los principios de libertad, igualdad y fraternidad. Es evidente que siempre se preocupó por “decir algo” no solamente mostrarlo.

Desde sus inicios, como cineasta se vio en la necesidad de sortear la censura comunista para poder comunicarse con el espectador y sobre todo que entendiera su mensaje, para lo cual tuvo que hacer gala de su creatividad y valerse de las metáforas, alegorías, paradojas, signos y planos con múltiple significado y demás objetos con valor simbólico. Pero no sólo como entretenimiento para que el espectador los descifre, sino ir más allá de lo representado, de lo físico y de lo simbólico, para mostrar la esencia de la vida y ayudar a la reflexión personal.

También recurre a las imágenes fragmentadas para resaltar a los personajes, su acción y entorno para enfatizar los encuentros azarosos entre los personajes; a los *flash-forward* para anticipar la narración de lo que el espectador verá más adelante; así como, a los *flash-back* para recordar vidas pasadas, todo esto con la intencionalidad de captar y/o aprehender el paso del tiempo que se escapa y no puede ser atrapado.

Kieslowski explota el uso de la cámara para adentrarse en el alma de los personajes combina los *close up*, *big-close up* y escalas de plano detalle, como la pupila de Julie en *Azul*, donde se ve reflejada la enfermera que le da la fatal noticia consecuencia del accidente. Para mostrar el entorno recurre a los reencuadres, acercamientos y también a las escalas de plano detalle como las pantallas de televisión, fotografías, teléfonos o periódicos que sirven para subrayar o más bien manifestar la verdad tanto de situaciones como de personajes; es decir, son el instrumento que Kieslowski utiliza para reflejar el contexto sociopolítico del momento, son imágenes cargadas con un alto contenido emocional por el tratamiento dialéctico que les da el director.

En lo que respecta al tiempo o lo que no puede ser visto Kieslowski, como ya se mencionó se apoya en los planos de talle de elementos o sucesos que fungen con sentido premonitorio que van a determinar las acciones y funciones de los personajes, como el derrame del líquido de frenos, la sombra de la taza de café que Juile está tomando o su rostro reflejado en la cuchara y que da cuenta de su tristeza en *Azul*; la moneda de dos francos en la mano de Karol, en *Blanco* o bien el vaso roto y el cenicero lleno de colillas de cigarro en el boliche o las figuras de la maquina tragaperras en la que juega Valentine en *Rojo*.

Tal conjugación de planos y tomas sirven también para unir unos relatos con otros, dar agilidad a la narración y estructura del filme, son la clave para los entrecruzamientos además de enfatizar la coexistencia de los movimientos y acciones de los personajes; se vale de la cámara subjetiva para dar vida propia a los personajes y ver a través de sus ojos. Sin embargo Kieslowski logra ir más allá penetra en el interior de sus interpretes, les da un peso primordial a sus rostros logrando reflejar su estado de ánimo y de alma, por lo que cada encuadre desmenuza el estado psicológico del protagonista y el mensaje que el director quiere dar.

De lo anterior, se puede deducir que las estructuras de *Azul*, *Blanco* y *Rojo*, son antinarrativas, haciendo referencia a las categorías de los niveles de narración que proponen o definen Franceso Casetti y Federico Di Chio , en el sentido de que una antinarración es aquella que ya no es orgánica, sino fragmentada y dispersa, donde los personajes son múltiples y relacionados entre sí; donde los valores se eclipsan, el mundo se convierte en algo neutro, donde los acontecimientos entran en crisis; las relaciones causales y lógicas son sustituidas por yuxtaposiciones casuales, formadas por tiempos muertos y dispersos; donde los personajes se ubican en una forma particular de inacción, sin rumbo y sin meta pensando y mirando a su alrededor y finalmente donde las transformaciones se producen lentamente dominadas por la suspensión y el estancamiento y por ende no se resuelven en un estado final concreto.

Bajo este esquema se inserta la *Trilogía de los colores* de Kieslowski, ya que los acontecimientos son casuales y las transformaciones son muy lentas; además de

que sus finales son abiertos y ambiguos, es decir no tienen un final concreto, no concluyen. Tal vez porque el cine de Kieslowski es un cine de preguntas, de silencios, de miradas, de expresiones y de sonidos que dan cuenta de lo que sucede alrededor de los personajes porque visualmente no hay mucho.

Sin embargo esta forma de hacer cine tiene una intencionalidad, no es un mero recurso del guión, Kieslowski parte de objetos sensibles a los que les asigna un valor simbólico para que el espectador piense sobre su existencia y asuma con conciencia sus propias decisiones. Del mismo modo parte también del azar, el cual lo transforma en destino y se opone a la aparente libre voluntad de los personajes, de ahí los encuentros fortuitos que se suceden y las decisiones que determinan la dirección o rumbo a seguir de los protagonistas.

Ahora bien, en su interés por comunicarse Kieslowski logra que su mensaje se transmita por todo los sentidos, se apoya en la precisión de los diálogos y la fotografía que van de la mano con sonidos y música acorde a la situación que esta presentando; también explora el sentido del tacto para transmitir sensaciones, a través de los dedos de Julie cuando recorre la partitura y se oye la melodía, cuando esta viendo por televisión la ceremonia fúnebre de su esposo e hija y como señal de afecto toca la micro-pantalla; las manos de Valentine y del Juez que se unen sin tocarse, a manera de despedida, o bien las señas de amor que Dominique le hace a Karol desde la ventana de la prisión. Más allá de esta percepción de los sentidos también manipula las emociones y la imaginación de los personajes que los conducen a situaciones anunciadas, a la duda o al misterio.

Ya se habló de la manipulación que hace el director polaco de las imágenes para poder transmitir algo, pero lo que es sumamente importante mencionar es el manejo que hace de los actores, toda vez que Kieslowski es un director de actores y en su constante búsqueda por filmar y captar el alma coloca a sus actores en situaciones límite llenas de dramatismo, les obliga a mostrar su naturaleza sin vergüenzas, ni temores con sus dudas y debilidades, los obliga a aportar toda su experiencia para transmitir veracidad, que se abran que mues-

tren lo que llevan dentro; -algo parecido cuando el fotógrafo le pide a Valentine que piense en algo triste, porque es la imagen que él quiere dar en la campaña publicitaria-.

En fin, deja ser a los personajes, les da vida propia para que el espectador se proyecte en su sentir, como en el caso de Julie que se daña los nudillos contra un muro para aliviar su dolor interno, pues prefiere el dolor físico al dolor del alma.

Así, la trilogía es una obra compleja, se necesita cierto grado de sensibilidad en el espectador para que pueda descifrar los símbolos y metáforas que plantea Kieslowski. Entender su paradojas no es sencillo -los medios de difusión y distribución de sus películas se encargan de ello, pero este es otro tema-, lo que si es cierto es que en su filmografía sobre todo en el *Décálogo* y la *Trilogía de los colores*, las temas en cuestión sólo son el pretexto para el desarrollo de la trama, ya que ninguno de los filme aborda los temas, en el caso de la *libertad, igualdad y fraternidad* como son concebidos tradicionalmente, más bien es una no aplicación en la actualidad de dichas ideas y en este aspecto coincido con el director pues todos queremos ser libres, tomar nuestras propias decisiones, pero nadie lo hace con conciencia ya que cuando se nos brinda la oportunidad o por coincidencia somos libres no sabemos que hacer con es libertad o en el peor de los casos nos es insoportable.

La misma situación guarda la igualdad, nadie quiere ser igual a otro todos buscamos la originalidad, la diferencia, la superación y estamos siempre en constante competencia para ser mejor que los demás pero no para ser igual.

En el caso de la fraternidad la confundimos con la lástima, con el paternalismo, con la caridad. Lloramos por los débiles y los desprotegidos les damos limosnas, lo que ya no queremos, pero nunca lloramos con ellos no nos ponemos en sus zapatos para entender sus dolencias y debilidades.

Creo que es una cuestión de educación: nadie nos enseña a ser libres, a dar y ayudar por el sólo hecho de hacerlo, a ser tolerantes y mucho menos a amar, cada vez es más difícil la socialización, el contacto, el poder expresar nuestros sentimientos y nuestras ideas, pese a que en la actualidad la revolución tecnológica ha desarrollado más y mejores medios de y para estar en “comunicación”.

Finalmente, considero que Kieslowski cumple las mismas funciones que sus protagonistas en lo que a su *rol* como director se refiere. Es decir, es un personaje *activo* –dentro del ambiente cinematográfico– en la medida que da la pauta a sus personajes, es la fuente directa de sus filmes. Es *Influenciador*, por excelencia, ya que los actores, cual objetos de su acción, son sus ejecutores los “hace hacer” para transmitir su mensaje y como maestro del paralelismo también “hace hacer” al espectador en la medida en que a través de su obra le plantea interrogantes sobre su existencia, pone en tela de juicio sus valores a fin de que reflexione sobre el porqué vivir y porqué seguir adelante, da la oportunidad al espectador de que complete o ponga el final de la película con base en su escala de valores.

Por último también funge como *Modificador*, esto es que cambia las situaciones en sentido positivo o negativo según los casos, lo cual depende del tipo y estado de ánimo del espectador. A título personal, si bien no cambio mi situación, sí modifico mi perspectiva de ver la vida, de tomar conciencia sobre mis decisiones, de detenerme a pensar, de darme una pausa para ver mi vida y mi entorno, para “sólo ser” en fin, me toco el alma.

A manera de conclusión coincido con Julio Rodríguez Chico, cuando dice que el cine de Krzysztof Kieslowski, es un *cine-discurso* que sin renunciar a la narratividad, busca motivar la iniciación subjetiva del espectador, que entre en diálogo consigo mismo, sin suscitar un enfrentamiento dialéctico, pero sí despertarlo de su posible letargo, desde el momento en que coloca a sus personajes/protagonistas en situaciones críticas para compartir, a través de estos, sus sentimientos e interrogantes, por lo que también se propuso filmar el alma.

El alma es como un fantasma, como niebla que se escapa entre las manos, una realidad que se hace más pequeña e inasible

Krzysztof Kieslowski

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

Casetti, Francesco, Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 1991.

Diccionario de la Lengua Gramática y Verbos, “Biblioteca Básica Visual”, 1995

Franco María Guadalupe. *La complejidad del tú, y el yo para el nosotros: Kieslowski*, Tesina de Licenciatura, México, UNAM-ENEP Acatlán, 1997.

Freud, Sigmund “Obras completas. Psicología de las masas y análisis del yo”. Editorial Biblioteca Nueva, España, 1981.

—*Tótem y tabú*. Alianza Editorial. México, 1991

Fromm, Erich. *El arte de amar*, México, Paidós, 1993.

—*El miedo a la libertad*, México, Artemisa, 1985.

Hampson, Norman. *Historia social de la Revolución Francesa*, Madrid, Alianza, 1974.

Jellinek, George. *La declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, México, UNAM, “Traducción y estudio preliminar, Adolfo Posada”, 2000.

López Alcaraz, María de Lourdes. *Es... para dejar de ser el guión*, México, UNAM-ENEP Acatlán, Serie Itinerario de las miradas, 2004.

López Alcaraz, María de Lourdes, Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*, México, UNAM-campus Acatlán, 2000.

- Lüscher, Max. *Test de los colores (test de Lüscher)*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Montalt, Salvador. *Krzysztof Kieslowski. Tres colores:Rojo*, España, Paidós, 2003.
- Popper, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*, Ediciones Paidós, España, 1982.
- Posada V. Pablo Humberto, Alfredo Naime P., *Apreciación de Cine*, México, Alambra Mexicana, 1997.
- Ritzer, George, *Teorías sociológicas contemporáneas*, España, Mc Graw-Hill, 1993.
- Rodríguez Chico, Julio. *Azul, Blanco, Rojo. Kieslowski en busca de la libertad y el amor*, Madrid España, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.
- Rousseau, Jean Jacques. *El contrato social*, México, Espasa-Calpe Mexicana, Colección Austral, 1984.
- Scaf, Adam. "Polonia Hoy. El Programa de Solidaridad", *Dialéctica*, 1982, nº 12
- Savater Fernando. *Ética para Amador*, Barcelona, España, Ariel 1991.
- Savater Fernando. *Diccionario Filosófico*, Barcelona, Planeta, 1995
- Skinner, B.F. *Más allá de la libertad y la dignidad*, Barcelona, Planeta, 1986
- Therborn, Göran. *Europa hacia el Siglo Veintiuno. Especificidad y futuro de la modernidad europea*, México, Siglo Veintiuno, 199.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*, Argentina, Alfaguara.
- Villoro, Juan, *Estado plural: pluralidad de culturas*, Paidós, México. 1998

PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA

Nota de Interés Genral, diciembre de 2002, Cristina Ambrosini El eclipse de la fraternidad, Antoni Doménech, www.launion.com.ar/sociedad/ambros12.htm

HEMEROGRAFÍA

Ansa, Afp, Ap, y Dpa, “Kieslowski ya no buscará más temas que originen esperanza para su cine”, *La jornada*, 14 de marzo de 1996, Cultura

Aviña, Rafael. “K. Kieslowski 81941-1996) in memoriam”. *Programa mensual*. Cineteca Nacional. 1996, núm. 148, págs. 21-24

Castañeda, Carlos. “Pasiones apocalípticas”, *Etcétera*, México, 10 de julio de 1997.

Lerman, Gabriel. Entrevista con Krzysztof Kieslowski, *La Jornada*, 26 de noviembre de 1994

Mensonge, Serge. Entrevista con Krzysztof Kieslowski. *Dicine*, 1994, núm. 58, págs. 2-5.

Padrón, José (1989): “En el papel Musical”, *Revista de Análisis, Información y Crítica*, N° 4, Octubre-Diciembre

Pérez Turrent, Tomás. “Tres colores. Azul, blanco, rojo”, *Dicine*, 1994, núm. 58, págs. 6-8.

Russo, Eduardo. “Krzysztof Kieslowski o la obra inconclusa”, *La gran ilusión*, 1997, núm. 7, págs. 45-53.

Soberón Torchia, Edgar. “ El cine de Krzysztof Kieslowski. Viaje hacia la emoción pura”. *Cuadernos de Cinemania*, 1995, págs. 1-20.

Wroblewski, Janusz. “ El hombre que no sabía”, *La Jornada Semanal*, El curioso impertinente.

FILMOGRAFÍA

Tres colores. Azul. (Trois Couleurs Bleu)

Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Marin Karmitz. Guionista. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. Reparto. Juliette Binoche (Julie), Benoit Regent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Very (Lucille). Compañía productora. MK2 S.A, CED Productions, France 3 Cinéma-CAB-Tor Canal Plus-Eurlimages; Francia-Polonia-Suiza.1993. Dur. 99 minutos.

Tres colores. Blanco. (Trois Couleurs Blanc)

Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Marin Karmitz. Guionista. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. Reparto. Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (su esposa Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (hermano de Karol). Compañía productora. MK2 S.A, CED Productions, France 3 Cinéma-CAB-Tor Canal Plus-Eurlimages; Francia-Polonia.1994. Dur. 95 minutos.

Tres colores. Rojo. (Trois Couleurs Rouge)

Dir. Krzysztof Kieslowski. Prod. Marin Karmitz. Guionista. Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. Reparto. Irène Jacob (Valentine), Jean-Louis Trintignant (juez), Jean-Pierre Lorit (Auguste). Compañía productora. MK2 S.A,Productions- Tor; Francia-Polonia-Suiza.1994. Dur. 95 minutos.