

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“La figura del autor en el cine de
Krzysztof Kieślowski: metadiscurso,
universo propio y álgter ego”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Andrés Zaragoza Just

Tutor/a:

Enric Antoni Burgos Ramírez

GANDIA, 2013

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es aportar un nuevo análisis sobre el cine del director polaco Krzysztof Kieślowski, para ello nos centramos en el tema abanico de la figura del autor. Evidenciaremos la visión de Kieślowski sobre este concepto, ofreciendo una relectura de una selección de sus películas tomadas desde esta perspectiva. Para realizar esta descripción de la figura del autor recurriremos al estudio del metadiscurso que se encuentra en ellas, o reflexión sobre el propio cine. Particularmente encontraremos fuentes de interés en la existencia de numerosos áter ego del propio Kieślowski, cuyas vidas ficcionales sumadas trazan la idea de un universo propio del autor.

Hallaremos temas transversales tratados repetidamente en sus filmes como la relación entre la vida privada y pública de un artista, o el concepto abstracto de autor como una mezcla de diferentes figuras de autoridad (padre, juez, dios). Finalmente, como parte del trabajo hemos decidido investigar la evolución de la carrera de Kieślowski desde el documental a la ficción, y las consecuencias de este camino en su forma de ver la creación.

Palabras clave: cine, Krzysztof Kieślowski, autor, metadiscurso, áter ego

ABSTRACT

The main goal of this study is to analyze the cinema of Polish filmmaker Krzysztof Kieślowski, therefore we will focus on the wide subject of the authorial figure. We will show Kieślowski's vision regarding this concept, offering a reading of a selection of his films. To materialize a description of the author figure, we will extract the metalanguage we can find in them, as a reflection on cinema itself. We will be particularly curious about the existence of a number of alter ego of Kieślowski, whose fictional lives accumulated form a single universe, owned by the director.

We will find transversal subjects repeatedly confronted in his cinema like the relationship between public and private life of the artist, or the idea of author as a mixture of authority figures (father, judge, and god). Finally, we have decided to investigate the evolution of the director's career, his shift from documentary to cinema, and the consequences of this particular path in his perspective on cinema.

Key words: cinema, Krzysztof Kieślowski, author, metalanguage, alter ego

Índice

I.	Introducción: el autor Kieślowskiano_____	pág. 3
II.	La forja del autor Kieślowski_____	pág. 4
	1. La necesidad de describir_____	pág. 5
	2. La virtud de falsear_____	pág. 7
	3. El rechazo al sectarismo_____	pág. 9
III.	El universo (propio) interconectado_____	pág. 11
IV.	Álter ego: la doble vida del autor_____	pág. 15
	a) Las tres cabezas Kieślowskianas_____	pág. 17
	b) Las caras del autor_____	pág. 20
	1. El principiante o autor ilusionado_____	pág. 20
	2. El autor atormentado_____	pág. 29
	3. El mundo interior del autor_____	pág. 35
	4. El sabio o autor retirado_____	pág. 41
V.	Autor: Padre, Dios, Juez_____	pág. 44
	1. Una figura entremezclada_____	pág. 44
	2. Un mensaje único_____	pág. 45
VI.	Conclusión_____	pág. 46
VII.	Bibliografía_____	pág. 49
VIII.	Anexo	

I. Introducción: el autor Kieślowskiano

Durante este trabajo vamos a hablar de la figura del autor. A modo de aclaración, acotaremos conceptualmente el término *autor* como el profesional con el mayor control sobre la obra producida. Podríamos extraer definiciones muy diversas para entender esta figura, por ejemplo de las teorías que Bazin expuso en sus *Cahiers du Cinéma*, o de otras muchas conceptualizaciones académicas y de crítica cinematográfica. La definición del “cine de autor” opuesto a otro cine donde supuestamente no hay autores, donde se produce en serie, podría ser una forma de arrancar este trabajo. Sin embargo no vamos a adentrarnos en discusiones sobre la diferencia entre artista o artesano, cine de autor u otro tipo de cine.

No nos planteamos aquí, tampoco, si Krzysztof Kieślowski era un autor, lo damos por supuesto. Nuestro objetivo es aclarar lo que él sentía que era ser un autor, las vicisitudes de la experiencia creativa, y los factores que, para él, componían un retrato de un autor.

Es honesto decir, no obstante, que la elección de este enfoque basado en la figura del autor responde muy especialmente a las características del cine de Kieślowski y en particular a las obras en las que el director polaco se acerca al llamado cine arte. En algunos aspectos de sus primeros films y de forma más evidente en las cuatro últimas películas de Kieślowski -o su *época francesa*- hallamos elementos de este cine arte, padre del videoarte. Según las teorías de David Bordwell y Neale, el cine arte se define precisamente porque gira en torno al autor, mucho más que a la trama o a los personajes (BORDWELL, 1979: 56-63).

La obra es en este cine una comunicación directa entre el autor y el público, donde el misterio principal es averiguar qué es lo que el director está queriendo transmitir. La acción y los personajes toman una calidad alegórica, y no nos identificamos tanto con ellos como con la mente detrás de todo el proceso. Se trata de un ejercicio textual, una metáfora en movimiento, cuyo agente principal es el director y su discurso.

Así, sobre todo en la última etapa de la carrera de Kieślowski, unas tendencias egocéntricas que el director tuvo durante toda su trayectoria pasaron a ocupar el primer plano de su producción artística y dejó de lado la parte más estrictamente narrativa del cine. Como parte de esta presencia y preeminencia como autor en sus obras, Kieślowski es siempre particularmente autobiográfico y auto-referencial, un placer para el cinéfilo que encuentra señales y guiños por todas partes.

En el proceso de mirarse a sí mismo, Kieślowski se plantea dilemas de mayor calado como su propia valía como autor y las responsabilidades que conlleva su papel. Debido a esta reflexión, resulta particularmente atractivo y complejo desentrañar su figura del autor.

Sin adentrarnos todavía en la investigación, el tipo de autor que asociamos al director polaco Krzysztof Kieślowski es de hecho esquivo. Kieślowski no responde completamente a la idea de “gran autor europeo”, obsesionado con la política y la

historia, (HALTOF, 2003: 13) ni siquiera en su época más comprometida. Sus películas son únicas también dentro del marco polaco, y los verdaderos temas que trata son por lo general ambiguos. La ambigüedad que fue creciendo en sus films es otra característica esencial, según Bordwell, del cine arte, así como otros elementos también habituales en Kieślowski: el mecanismo del azar reemplazando a la causa-efecto y las interpretaciones abiertas.

Dicho esto, nuestra reflexión intenta evitar lo más posible una definición preconcebida de lo que es un autor en cualquier tipo de cine. La idea aquí es, por el contrario, extraer una figura de autor Kieślowskiana, -perdónenme el vocablo-. Buscamos su interpretación personal y única del tema, entendiendo que en sus películas se ofrecen suficientes datos para realizar esta labor. Para hallarla no sólo nos serviremos de una observación de su estilo, referencias a sus métodos de trabajo, o declaraciones personales del director polaco, también nos centraremos muy especialmente en los discursos inferidos dentro de sus propias películas. El análisis del cine de Kieślowski es lo que por sí mismo nos va a servir de base para construir esta figura de autor.

Podemos detectar que Kieślowski nos habla asiduamente sobre la creación artística desde dentro de su obra, en un juego de espejos no poco habitual en él. Desde su primer largo para televisión *Personal* (Personal, 1976) donde el protagonista es encargado de vestuario de un teatro y aspirante a director teatral, pasando por el documentalista neófito de *El aficionado* (Amator, 1979), el escritor y marionetista de *La doble vida de Verónica* (La double vie de Véronique, 1991) hasta la compositora de *Tres Colores: Azul* (Trois couleurs: Bleu, 1994), todos son casos donde Kieślowski explora las vicisitudes de la vida del autor, junto con otras propuestas de álgter ego que también mencionaremos.¹

Nos interesa un autor en realidad inexistente, virtual, pero por ello más fascinante, el autor que Kieślowski creó en su ficción como un espejo de sí mismo. Aquí es donde entran nuestros intereses secundarios: universo propio, álgter ego, y metadiscursos. La figura de autor la encontraremos reuniendo los pedazos desperdigados en su filmografía a través de un metalenguaje -la creación contada desde la creación-, y de una suerte de compendio de representantes de Kieślowski: sus álgter ego creadores. Evidentemente este autor irreal, reagrupado como un monstruo de Frankenstein, hereda mucho del padre que lo crea, Kieślowski mismo. Damos por seguro que esta era su forma de entenderse a sí mismo, y quizá explicarse a los demás.

Hablaremos también de forma breve de su propia trayectoria como estudiante y documentalista, ya que nos aporta una primera visión de sus inquietudes y del proceso que fraguó los pilares de su cine. Debemos constatar que su trayectoria pisaba el terreno del presente en todo momento, es un ente siempre en transformación.

II. La forja del autor Krzysztof Kieślowski

¹ Salvo mención al contrario, se entenderá que todas las películas mencionadas han sido dirigidas por Krzysztof Kieślowski.

La definición muy general de autor que dábamos en la introducción, -como la mente detrás de todo el proceso creativo-, tiene el acento puesto en el control extensivo de la creación, y da pie a la primera cuestión a tratar. Kieślowski se planteó el dilema entre la necesidad de control sobre todos los aspectos de la obra, opuesta a la captura de momentos libres, auténticos, con selección mínima. Esta es la distinción entre “grabar lo que hay” y “crear lo que hay”. En la carrera de Kieślowski se tradujo cronológicamente, en el paso del documental a la ficción cinematográfica.

1. La necesidad de describir

La trayectoria de Kieślowski arranca desde la escuela de Łódź con una pasión por el documental. Primero aclaremos que el documental no era en Polonia tan sólo un entrenamiento para el estudiante de cine que más tarde haría ficción sistemáticamente, sino que constituía un arte muy valorado en sí mismo. No era anecdótico, tenía un gran peso y apoyo social y político. El gobierno lo fomentaba, y estableció que se proyectaran documentales y cortometrajes en todos los cines antes de la película principal, también se emitían habitualmente en televisión. Podemos estar seguros de que Kieślowski en un inicio deseaba ser exclusivamente documentalista, como atestigua su reconocida admiración por directores anteriores a él.

Kieślowski estudió cine de la mano de profesores que habían encabezado el movimiento documental entre los años 1956 y 1965. Pudo conocer a figuras de renombre como Kazimierz Karabasz, Jerzy Bossak o Jerzy Toeplitz² que habían participado en los famosos “documentales negros”. Esta serie de documentales mostraban aspectos negativos de la vida en Polonia tras la Primera Guerra Mundial. Estaban enmarcados en el período del Octubre Polaco, un resurgir de patriotismo en Polonia tras la muerte de Stalin que acabó en terribles represiones, y en otra época de apatía y silencio. La censura era tan feroz en la época que estos films nos llegan más como un testimonio de la primera lucha entre censura comunista y arte cinematográfico, que como un documento fidedigno de las penurias polacas.

Kieślowski y sus compañeros de generación admiraron a estos antecesores y siempre pretendieron continuar sus logros en lugar de romper con ellos. Al estar todos concentrados en la escuela de Łódź, gran baluarte cultural, la actividad y reto intelectual era constante. Se esperaba de estos estudiantes una mirada nueva y contestataria, una forma cada vez más astuta de evidenciar los problemas socio-políticos. Kieślowski contó con Bossak como director de su tesis³, y Karabasz fue su tutor y una gran influencia en su obra.

Entre sus diez películas favoritas se encontraba *Los músicos* (Muzykanci, Kazimierz Karabasz, 1960) el documental de Karabasz sobre un grupo de trabajadores de una fábrica aficionados a la música que, pese al poco tiempo y dinero, se reúnen

² Jerzy Toeplitz (1909-1995) fue un eminente historiador de cine polaco, director de la Escuela de Cine de Łódź desde 1957 a 1968.

³ El trabajo académico de Kieślowski *El cine documental y la realidad* y sus dos películas de graduación le aportaron la calificación unánime de “Muy bien”. El documento se encuentra en los archivos de la Escuela de Cine de Łódź.

semanalmente a ensayar⁴. De esta pieza Kieślowski heredó la meticulosidad en mostrar gestos, labores y tareas, la forma directa de enmarcar al sujeto y evitar cualquier intervención del autor, dejando que las acciones hablen por sí solas.

La primera descripción que encontramos del cineasta polaco es la que compara su visión con la de “la mosca en la pared”. Kieślowski presencia la acción sin intervenir por medio de una cantidad o calidad de planos que dirija la mirada del espectador, es un testigo imparcial que no toma decisiones sobre lo que ve. Se elimina de la ecuación comunicativa lo más posible, para que sea evidente su neutralidad y que los hechos hablen por sí solos de las injusticias y absurdas contradicciones del sistema.

Por la represión mediática existente en Polonia, la generación de Kieślowski rechazaba cualquier tipo de construcción o maquillaje, asociado radicalmente a las mentiras. La cámara no debía nunca alterar al sujeto. Esta máxima de Kieślowski fue uno de los pilares de su cine documental pero también fue paradójicamente la razón para abandonarlo, como veremos más adelante.

Como estudiante accidental de cine (su primera vocación fue la dirección de teatro), Kieślowski se encontró ante este arte con la misma mirada virgen de los primeros hombres que lo probaron. Sus primeros documentales recogen el testigo de los más primitivos retazos de cine, como por ejemplo las filmaciones de los hermanos Lumière (La salida de la fábrica, La llegada del tren) donde la motivación es la sencilla descripción de los hechos. También por su afición al teatro no gustaba de manipulaciones artificiosas del tiempo presente capturado, editándolo lo menos posible. Mostrar la vida cotidiana tal como es y nada más era su objetivo, y sus obras documentales se generan a menudo poniendo la cámara frente a la realidad y dejando simplemente que suceda.

A esta mirada virgen y teatral se debe añadir un compromiso político, el joven Kieślowski era crítico respecto al régimen comunista en declive, como la mayoría de sus camaradas de la escuela de Łódź. Las grabaciones documentales de Kieślowski y sus contemporáneos no eran, como en los albores del cine, insólitas por el mero hecho de ver la realidad –cualquier realidad- reproducida en una pantalla. Sus obras eran inauditas en la medida en que aireaban una realidad prohibida. Las películas retrataban crudamente las precariedades profesionales, los edificios ruinosos, los grises bloques de viviendas comunistas o los anquilosados hábitos sociales polacos, y por ello, eran extremadamente necesarias.

En una sociedad silenciada como era la Polonia comunista de los 60 y 70, ventilar estas realidades era un deber casi ineludible de los cineastas. Kieślowski opinaba que era necesario encontrar el camino dentro del entramado de falsedades tejidas para la población ...

“La obligación fundamental del artista en los años setenta era describir. La vida operaba en una gran cantidad de planos: la misma gente y eventos tomaban diferentes apariencias dependiendo de si se enfocaban desde un ángulo público o privado; abundaban las inequidades conocidas pero que eran imposibles de comunicar; una variedad de lenguajes se preferían a otros... Estas son la clase de cosas que teníamos que señalar” (KIESLOWSKI, 1981: 68)⁵

⁴ *Los músicos* fue referente internacional del documental polaco, y recibió el primer premio del Festival de documentales y cortos de Venecia, entre otros.

⁵ La traducción es nuestra.

Para Kieślowski, como para muchos de sus contemporáneos, era horrible vivir en un mundo que no podía ser descrito. Ignorar la realidad pese a la evidencia de estar viviéndola era la tortura de todo polaco. Sencillamente “señalarlo” era un acto de rebeldía y un desahogo para el público. Kieślowski comentaba en la época del surgimiento del revolucionario partido democrático Solidaridad que como parte de cualquier estrategia era imprescindible describir primero la realidad que uno quiere cambiar antes de luchar contra ella (KIESLOWSKI, 1981: 68).

Sin licencia para contar la historia global, los documentalistas enseñaban en su lugar microcosmos sociales cerrados que, unidos, nos ofrecen hoy en día la imagen total del sistema comunista en Polonia⁶. La cotidianidad era de alguna forma más auténtica y apuntaba directamente a los problemas de la población, por su cercanía personal resultaban además más fiables. Así obras de Kieślowski como *La oficina* (Urząd, 1966), *El hospital* (Szpital, 1971), *Bricklayer* [El masón] (Murarz, 1973), *La fábrica* (Fabryka, 1977), *La estación* (Dworzec, 1980) entre otros, acotaban su rango de visión al entorno profesional comprendido entre cuatro paredes, y constituyen hoy retratos fragmentados de una misma realidad.

El cine de Kieślowski favorecía además el lado emocional humano⁷. Desde sus inicios predominaban las caras humanas, casi de forma agobiante, y perseguía por encima de todo el sentimiento más auténtico. El director reconocía como parte de su aprendizaje los incontables viajes en camión y tren junto a sus padres, en los que ver a gente a través del cristal le convirtió en un observador de lo humano. En su documental *Estoy así-así...* (I'm So-so..., Krzysztof Wierbicki, 1995) afirmó que sus primeros filmes buscaban encontrar en las caras de trabajadores, mendigos, etc. “un retrato común de nuestra condición mental”. A partir de un compendio de retratos capturados con cuidado y sigilo, Kieślowski buscaba la verdad polaca global. El interés por mostrar la cotidianidad, lo que parece irrelevante, lo que sucede delante de nuestras narices sin que seamos conscientes, vino en Kieślowski a través de sus documentales y perduró.

2. La virtud de falsear

Pese a que todos los documentales eran financiados y censurados por el gobierno comunista, la gran mayoría de cineastas escondían en ellos mensajes antisistema y sus preocupaciones sociales. En el entorno de cineastas y críticos, se esperaba mucho de estos documentales, se buscaba siempre una nueva forma de engañar a la censura con cada vez más sutiles formas de acusar. La necesidad de transmitir burlando a la censura y vadeando los cambios políticos de esos años tumultuosos acentuó el intelecto y definió el estilo que Kieślowski adquiriría para siempre.

Por un lado, el director enseñaba la realidad de forma cruda, honesta y directa, pero al mismo tiempo era analítico, y para ello desmenuzaba y clasificaba las secuencias por lo demás desprovistas de acentos o estrategias conceptuales. Recurría a menudo a los fragmentos o capítulos, que añadían un sutil discurso a la simple compilación esto fue acrecentándose hacia el final de su obra documental, (HALTOF, 2003: 144-146).

⁶ Esta visión de los “pedazos de Polonia” la expresa Krzysztof Wierbicki en el documental *I'm So-So* realizado entre otras cosas, para explicar su abandono del cine y publicado de forma póstuma.

⁷ “Independientemente del tema de la películas que hago, busco una manera de evocar en la audiencia sentimientos similares a los míos. La dolorosa impotencia física y tristeza...” (KIESLOWSKI, 1981: 68)

En este sentido, la división en episodios es un recurso típico del director. Vemos la clasificación en horas para el relato de las tareas médicas en *El hospital* en fragmentos titulados en *Trabajadores 1971 : nada de nosotros sin nosotros* (Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas, 1971). En *Siete mujeres de diferentes edades* (Siedem kobiet w różnym wieku, 1979), hay una división en días donde ya apreciamos como el recorrido a lo largo de una semana es en realidad metáfora para los varios estados de decadencia, apogeo o emergencia de mujeres en una misma academia. Ocurre algo similar en *Bustos Parlantes* (Gadające głowy, 1980), donde tenemos una recolección de testimonios con un plano específico típico de “entrevista televisiva” y organizada según las fechas de nacimiento de los que intervienen. A los entrevistados se les hacía siempre la misma pregunta: “¿Quién eres? ¿Qué es lo más importante en tu vida?”

Estos formatos episódicos vaticinan los que se repetirán en sus ficciones: tres fragmentos en una película *El azar* (Przypadek, 1981), diez capítulos *El decálogo* (Dekalog, 1988-89), dos en uno en *La doble vida de Verónica*, tres capítulos en *Tres Colores*. La división le sirve para estructurar un discurso filosófico, es una yuxtaposición, que puede al mismo tiempo enfrentar lo que se yuxtapone, o resultar de ella paralelismos. En todo caso, es una herramienta textual de comparación, -los capítulos los vemos de forma mucho más habitual en libros-, y sería más tarde esencial en su cine. Se fraguaba así una tendencia estética hacia los compartimentos, utilizados, por lo general en él, para trazar el hilo conductor que une lo que se separa formalmente. Ese “hilo” es el núcleo del cine de Kieślowski.

Por otro lado, sus trabajos documentales comenzaban a integrar partes guionizadas. *Currículum Vitae* (Życiorys, 1975) por ejemplo, combina invención y realidad de forma muy inteligente. Se trata de un experimento en el que un actor contratado acude a una entrevista real en el comité del partido comunista. Con un pasado y experiencia escrito expresamente por Kieślowski, el actor iba a sufrir el escrutinio de los auténticos seleccionadores del partido. Los criterios y métodos quedaron así desvelados en un corto que constituye una de las pocas grabaciones directas del modus operandi comunista en Polonia. Estas tímidas manipulaciones de la realidad de Kieślowski, lejos de alejarle de lo auténtico, se van haciendo esenciales en su trabajo para desvelar algunas verdades.

En su celebrado documental *Primer amor* (Pierwsza miłość, 1974) tuvo que reconstruir algunas escenas con los protagonistas, que revivían su propia vida. La película seguía a una pareja de jóvenes estudiantes, trabajadores y futuros padres durante los meses de embarazo. Algunos eventos habían tenido lugar antes del principio de la filmación - como la primera consulta con el ginecólogo - otros podían programarse- la boda, el cambio de vivienda-, y los más curiosos los forzó Kieślowski mismo.

Por ejemplo, el director envió a un policía a casa de la pareja que vivía allí sin registrarse, asegurándose de que el oficial no plantearía ningún problema real. Este trabajo a medio paso entre la ficción y la realidad debió plantearle serias dudas sobre su papel y necesidades como autor.

Al mismo tiempo que comenzaba a transformar su rol como autor, más manipulador, algunas decepciones le desviaron del documental. Su voluntad de no perjudicar a nadie se vio enfrentada en varias situaciones que le disgustaron. El documental *La estación* fue confiscado durante una investigación por homicidio, ya que se pensó que quizá Kieślowski había grabado por accidente a una sospechosa huyendo en la estación de tren.

El documental *Desde el punto de vista de un portero de noche* (Z punktu widzenia nocnego portiera, 1977) tenía como protagonista a un portero que expresaba sus ideas racistas y fascistas abiertamente, gracias a que Kieślowski había sido accesible y comprensivo con él. Por eso mismo el director se negó a proyectar la película, debido a que aquél hombre podía quedar ridiculizado para siempre si se publicaban sus opiniones. La censura y retraso en el estreno de sus películas *El azar* y *Masón*, así como los cortes indiscriminados a *Trabajadores 1971 : nada de nosotros sin nosotros*, también le hicieron reflexionar respecto a esto. La intervención de sus películas documentales en la vida de los demás era demasiado fuerte, el impacto demasiado doloroso, y Kieślowski no podía permitirlo (STOK, 1993: 81-86)

La sensibilidad de Kieślowski asociada a una alta concepción de su responsabilidad como director le llevaron a abandonar el documental. Kieślowski afirmó que “he sido capaz de captar verdaderas lágrimas varias veces... Me dan miedo esas lágrimas verdaderas. De hecho, no sé qué derecho tengo a fotografiarlas. En esas ocasiones me siento como alguien que se encuentra en un camino que está, en realidad, fuera de los límites permitidos.”⁸. El cine documental “roba” momentos reales extraídos de la vida de personas, lo que era para Kieślowski un grave problema ético y la única solución terminó siendo no continuar.

En realidad quería profundizar mucho más en el sentimiento humano, y usar vidas reales hubiese sido imperdonable para él. Kieślowski necesitaba reflexionar y profundizar en lo más recóndito de la experiencia humana, objetivo para el que la ficción era necesaria. A través de ella, podía mostrar aspectos mucho más íntimos de la vida sin problemas éticos, falseando. Se podía así pasear libremente por los senderos prohibidos del alma humana recurriendo a actores dispuestos a compartir emociones muy íntimas con la cámara, sin resultar tan relevante al final que se tratase o no de sus verdaderas vidas y reacciones. A través de la recreación y las “lágrimas falsas”, la glicerina etc. podía reforzar su idea y mostrar al ser humano.

Aparte del fuerte interés personal por tratar una serie de temas, otro factor muy relevante fue la desilusión política que siguió a la represión del movimiento Solidaridad. Incluso en época democrática, cuando por fin Solidaridad pudo acceder y ganar las elecciones, cuando se era libre para hablar de la realidad tal y como es, la población aún estaba perdida. La necesidad imperiosa de describir había acabado, ya que no había censura, por lo que Kieślowski sentía que había poco que aportar como documentalista. El discurso necesario ahora se tornaba más complejo, el problema se trasladaba del mundo ciudadano al mundo de la ética personal.

3. El rechazo al sectarismo

En sus documentales Kieślowski era imparcial de un modo reconocible y aceptable por todos al situarse dentro del género de documentales poco tendenciosos. Sin embargo, fue con sus primeros largometrajes cuando la ambivalencia de Kieślowski se hizo más evidente y más irritante. Sus narraciones, enmarcadas en la convulsa situación política polaca, eran necesariamente dramatizaciones, escritas y dirigidas por él.

⁸ Esta declaración inspira la obra de Slavoj Žižek „Miedo a las lágrimas reales: Krzysztof Kieślowski entre teoría y post-teoría”

Sus historias no expresaban ninguna afiliación marcada, sino que mostraban luces y sombras en todos los personajes y todos los bandos, lo que para el gusto de sus contemporáneos era un trato demasiado benévolo con el “enemigo”. El cine de la “Inquietud Moral”⁹, del que se le considera miembro con estos primeros filmes, huía de lo maniqueo, era crítico y reflexivo, pero aún así Kieślowski parecía demasiado gris para sus compañeros.

A diferencia de otros directores, no quería venderse como la voz anticomunista del cine polaco. Kieślowski sólo era contrario al sistema en la medida en que éste impedía la felicidad al hombre de a pie, o como sugiere el título de uno de sus trabajos, lo que el hombre corriente no podía obtener era *La calma* (Spokój, Krzysztof Kieślowski, 1976). Este film trataba sobre el intento de reintegración de un expresidiario en una fábrica, truncado porque recibe la animadversión tanto de los directivos de la patronal como de sus compañeros sindicados manifestándose. En esta estructura inflexible y corrupta todos sospechan de él y le sumergen en intrigas pese a su neutralidad.¹⁰ Podemos ver las similitudes con la vida de Kieślowski, y su intento de ser neutral, incluso sin ser el de esta película un álter ego autor.

Uno de sus temas repetidos era la lucha del individuo de a pie contra la apatía, la burocracia, las regulaciones absurdas y el fuego cruzado político. Como ejemplifica su película *El azar* el desastre se puede dar tanto de un lado como del otro del comunismo. En ese film vemos tres posibles destinos para un joven, cada uno depende de si coge un tren o no. En todas las opciones posibles que toma su vida (como miembro del partido, como parte de la revolución clandestina o acabando su carrera de médico y manteniéndose al margen) está abocado a la tragedia. Esta es la peculiar manera que tiene Kieślowski de decir que la sociedad oprime al hombre siempre, de una u otra forma.

Su discurso evitaba así los bandos y veía virtudes y defectos en todas las opciones. Por ello era casi incomprendible para la crítica, que trató de retorcerlo y moldearlo para que cupiese en sus expectativas políticas. Agnieszka Holland, una de sus compañeras generacionales, comentaba años después respecto a las producciones polacas que “en aquellas películas nos satisfacía codificar al comunismo como el mal, resulta que ese acabó siendo el principal punto débil de nuestros filmes”(SOBOLEWSKI, 1993: 8). Kieślowski nunca fue tan reduccionista, debido a ello era siempre debatible si sus largometrajes eran verdaderos representantes del acuñado cine de la “Inquietud Moral”.

Progresivamente, la ficción en Kieślowski adquiere un uso muy claro, analítico y cauteloso: se puede entender como una ejemplificación, como un “caso tipo” para analizar. Hay menos identificación con la historia concreta que se cuenta, y mucho más con los valores subyacentes. En ese sentido podemos hablar de una suerte de empirismo, de experimentos conceptuales. Aunque no tuviese la misma actitud que el resto de sus coetáneos, el cuestionamiento continuo que no deja ningún constructo del hombre sin ser interpelado, le hacen un componente válido del cine de la “Inquietud Moral”.

Después de repasar brevemente el camino de Kieślowski, parece adecuado decir que el documental le aportó una herramienta de reflexión sobre la realidad que nunca

⁹ O como lo llama Marek Haltof “Cine de la Desconfianza”

¹⁰ “Un hombre que tiene un escueto plan de vida, y no se le permite realizar ni siquiera esta pequeña ambición porque se ve envuelto en unos asuntos turbios contra su voluntad” (KIESLOWSKI, 1981: 90)

abandonó, una *inquietud* que fue más allá de los límites establecidos para el documental. Le llevó a cultivar un escepticismo tan marcado que se distinguió por huir de toda afiliación a un bando u otro, hasta el punto extremo de centrarse únicamente en lo universal en el ser humano, su dolor y su pasión.

Aquí hemos visto algunos de los binomios que configuraran su visión del autor: la ética de lo privado, de las personas particulares, frente a la ética pública; la búsqueda de una verdad universal frente a la verdad de una facción política; el pesimismo respecto al cambio social de la mano de la política... Los autores y artistas que dibujaría en sus ficciones se verían continuamente asediados por estos dilemas, heredados de él. En sus nuevos discursos, dejaría paulatinamente el combate social para centrarse en un combate cada vez más existencial.¹¹

III. El universo (propio) interconectado

A través de la filmografía de Kieślowski apreciamos un progresivo crecimiento de su universo particular. Una serie de motivos estéticos, transferencias temáticas y comunicaciones anecdóticas entre películas son testimonio de que vertía su imaginario personal una y otra vez en ellas.

Este tipo de diálogo constante con la propia obra es habitual en muchos autores. Los autores suelen ser egocéntricos, en el sentido en que su obra emana casi exclusivamente de su foro interno. Las mismas imágenes, exactas composiciones visuales, se repiten a menudo en diferentes películas porque les fascinan de forma muy personal. Las mismas historias son interpretadas y reinterpretadas, como si se tratase de cuentos transmitidos oralmente a través de los siglos. Cada nueva versión aporta un ligero cambio respecto al original, haciendo hincapié en otras facetas antes ignoradas. El autor se escucha a sí mismo y se reinterpreta.

En los primeros pasos del director podemos ver hoy productos seminales, desde los que desarrolló y cultivó un gran bosque estético y temático de origen común. Podemos remontarnos tanto como a su primer corto de ficción *Tranvía* (Tramwaj, 1966) para reconocer el mundo de posibilidades ya latentes en Kieślowski.

Tranvía es un sencillo relato sobre un chico que se queda prendado de una chica somnolienta en un viaje en tranvía. La cinta es completamente muda, no hay sonidos ni música, los protagonistas tan sólo comunican con la mirada y otros gestos captados por la cámara de Kieślowski. Al final del fragmento, el chico tiene que bajar en su parada pero intenta comunicar una última vez con la chica a través del cristal, en vano.

Pese a su corta duración, esta obra recoge gran parte de los temas explorados por Kieślowski más adelante: desde la observación minuciosa de los gestos humanos (de la chica en este caso), la descripción costumbrista del medio de transporte más utilizado en Polonia, pasando por el juego del azar que tiene lugar en el cruce romántico imprevisto. A lo que sumamos el arquetipo del chico tímido y enamorado,

¹¹ „La vida interna es lo único que me interesa” declaración dramática de Kieślowski, como acostumbraba a hacer, (LUBELSKI 1999: 64)

la propia idea de amor, el uso de la ventana del tranvía como herramienta estética, hasta el pesimismo y frustración final...

En cuanto a sus ramificaciones¹², podemos poner en paralelo este corto con la relación romántica de *Personal* en la que Romek conoce a una chica atractiva en un tranvía y no puede reprimir una sonrisa boba al verla comer chupándose los dedos. Romek no se atreve a decirle nada, aunque otro día correrá tras el tranvía donde va ella, y según va adquiriendo seguridad, entablarán amistad. También en *La doble vida de Verónica* un encuentro romántico tiene lugar alrededor de un tranvía. Un chico, Antek, persigue al tranvía en moto y observa a Weronika: otro gesto mínimo, sus labios se mueven mientras tararea para sí, absorta en la partitura que lee. Este encuentro, se materializa ya que él consigue llamar su atención y ella decide bajarse del tranvía. En ambas películas hay una inversión de lo que ocurría en aquel corto de 1966, y podría considerarse como una revancha poética.

También tiene un papel importante el tren que el protagonista de *El azar* pierde (o no), determinando su destino tanto amoroso como profesional. Otro tren, que no llega a tiempo esta vez, hace que la protagonista de *Decálogo 7: No Robarás* (Dekalog Siedem, 1988) pierda a su propia hija. En otra ocasión es un barco el vehículo que elige el destino y la casualidad para juntar a todos los protagonistas de *Tres Colores*... En una continuación de la figura del chico retraído pero soñador estaría el protagonista de *Decálogo 6: No amarás* (Krótki film o miłość, 1988) como sugiere Anette Insdorf (INSDORF, 1999) que si bien no conoce a su vecina en un tranvía, en su obsesión por ella participa gran cantidad de lentes y ventanas y una observación preciosista. Otras similitudes con *Tranvía* pueden encontrarse en la ventana del tren que lleva a Weronika a Cracovia, y deforma la imagen estirándola como en un extraño sueño, o en cuanto a casualidades, el autobús que trae a Véronique a esa misma ciudad, para encontrarse con su doble.

La lista de detalles de este universo propio puede hacerse inabarcable y no vamos a desglosarlos todos aquí. Sin embargo es evidente que un gran abanico de factores convierten las películas de Kieślowski en una especie de gran película fragmentada. Desde planos de estética similar (aberrantes, semi-oscurecidos, saturados, deformados por lentes...), objetos visuales repetidos (las tazas de té, afición a las bailarinas, los primerísimos planos de ojos...)¹³ una banda sonora de sensaciones etéreas parecidas, la participación de muchos actores fetiche (Jerzy Stuhr, Iréne Jacob, Artur Bárćis, Jerzy Zamachowski, Aleksander Bardini, Grazyna Schapolowska...), hasta temas visitados y revisitados como el judicial, el místico, la ética, etc.

Esta idea de una sola película hecha de horas y horas de metraje remite otra vez a que Kieślowski estaba abocado a ser autor de cine arte, puesto que este llama al espectador a mirar al film como dentro de un espacio definido por la obra total del director (BORDWELL, 1979: 15) puesto que normalmente él es la principal razón incluso para acudir a ver el film por parte del público.

¹² véase Anexo (Galería de imágenes):1

¹³ véase Anexo (Galería de imágenes): 2

En todo caso se detecta un placer de Kieślowski por entretejer sus creaciones como un gran cuerpo fílmico unido con sutiles vínculos. Este fenómeno suele ser garantía para que a un director lo denominen autor, mientras que si un profesional carece de factores comunes dentro de su obra se suele hablar de artesano, lo cual es por supuesto cuestionable.

Más interesante aún, este universo no le sobreviene (tan sólo) de forma natural, como un monumento creado por una acumulación espontánea de inquietudes y fantasías propias. Al contrario, hay una intención deliberada de transmitir una serie de reglas internas que hacen funcionar ese universo, y no pocos misterios e implicaciones filosóficas... Hay una razón escondida detrás de interconectar las vidas ficticias de sus personajes.

Básicamente el director reconstruía su idea del mundo en su micro-mundo, Kieślowski creyó fervientemente, sobre todo al final de su vida, en una teoría de la conexión espiritual entre los seres humanos. Esta suposición fue parte esencial del misticismo que invadió sus films, muy criticado pero ya presente desde *El azar*, y especialmente desde *Sin Fin* (Bez końca, 1985), donde era posible la comunicación entre los vivos y los muertos. Esta idea de interconexión humana empezó a germinar en él muy pronto y se puede considerar una evolución natural de la responsabilidad cívica que defendió como documentalista junto con su gusto por las casualidades del destino. El respeto por los demás encontraba cada vez más sus motivaciones, según avanzaba su discurso, en estos vínculos invisibles entre los seres humanos.

“Fijate muy bien en los demás, se cauteloso, tus acciones tienen consecuencias en la vida de los otros” afirmaba en *Kieślowski - Diálogo* (Kieślowski – Dialogue, Leonardo de la Fuente, Yves Jeanneau, 1991) una entrevista llevada durante el rodaje de *La doble vida de Verónica*. Kieślowski creía en la unión colectiva de humanos, en que cada acto tiene sus efectos en el todo, no sólo como parte de un efecto dominó más o menos cuantificable, sino por el intermediario de lazos invisibles entre nosotros. Así que podemos imaginar que cuando sus películas se atropellan las unas a las otras, lo que hace es dar su visión de la interconexión mundial en la miniatura del mundo que es su propia obra.

Podemos ver unos primeros indicios de esta visión global de las vidas humanas, conectadas como en un gran organismo, en el documental *Siete mujeres de diferentes edades* donde cada día de la semana estaba protagonizado por una bailarina cada vez más mayor, el último día centrado en una bailarina retirada que daba clases a la bailarina del primer día. Lo mismo se puede decir de su último y famoso documental *Bustos parlantes* ordenado por las edades de los entrevistados, donde el hilo conductor eran las preguntas existencialistas que Kieślowski proponía (¿Quién eres? ¿Qué es lo más importante en tu vida?) buscando así el factor común a todas las historias, la esencia de la humanidad.

Hacia el final de su obra exploró más libremente esta inquietud, ofreciéndonos películas que conformaban series fílmicas cuyas historias están manejadas por conceptos fantasmagóricos operando sobre los personajes, como *El decálogo*, *Tres*

Colores, o los guiones inacabados de la trilogía *Cielo, Infierno y Purgatorio*¹⁴ (rodadas años después por cineastas admiradores). Estos catálogos, trípticos, dípticos de historias estaban unidos por detalles que Kieślowski infería, guiños al espectador, casualidades y cruces entre los protagonistas, pero a veces había incluso más. En ocasiones, Kieślowski diseñó *ex profeso* personajes sin ninguna consistencia narrativa real para que encarnasen la unión mística de diferentes vidas.

Un caso notable sería el personaje mudo que aparece en todos los films de *El decálogo*, interpretado por el actor Artur Bárçis. En los créditos aparece tan sólo como “un joven” o denominativos similares, y su misión consiste en cruzarse con los personajes en situaciones de todo tipo, usualmente en momentos clave (intentos de suicidio, premoniciones de un peligro futuro, acusaciones graves...). Si tuviéramos que describirlo, sus cortas apariciones dan la imagen de una especie de vagabundo amable, muy observador y de mirada penetrante.¹⁵

Debido al tema de *El decálogo*, es decir los mandamientos de Dios y su adecuación (o no) a la sociedad polaca de los años 80, es tentador identificar a este personaje indescifrable con Dios, un ángel, la voz (o la mirada) de la conciencia, puesto que es convenientemente omnipresente. Sugiere humildad y serenidad a los protagonistas, cuyo error más común suele ser un ego demasiado grande. De hecho sólo con su presencia en todas las historias, iguala a los humanos involucrados en ellas. Además, su mirada juzga sin emitir juicio, como podría esperarse de un ser superior que dejase el libre albedrío a sus criaturas. Kieślowski que no se consideraba exactamente católico y prefería evitar referencias directas a Dios, creía en la interconexión mística pero también en la importancia de la decisión y la acción humana deliberada.

Otro personaje de codificación ambigua es la persona anciana que va a reciclar vidrio¹⁶, este personaje participa aún menos que el “ángel” del Decálogo, y aparece en todas las películas de la que podríamos denominar la *fase francesa* de Kieślowski. Su significado es similar: nos habla de la necesidad de ser responsables y respetuosos debido a que todas las acciones tienen consecuencia en el entorno, por eso el acto simbólico de reciclar una botella.

Kieślowski se refiere a algo más amplio que el medio ambiente, sin embargo la elección de esta metonimia quizá vino influida por la adopción circunstancial de valores cívicos, tan característicos de Francia. La anciana además no observa, sino que es observada por los protagonistas de las películas, y más bien lo que se plantea es si éstos la ayudan a ella o no. En *Tres Colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994) la última película de la serie, el personaje de Irène Jacob la ayuda por fin, probablemente un guiño al ideal francés escondido detrás del film: “Fraternité”. Valor, la fraternidad, que se ajusta a esta visión Kieślowskiana del necesario ejercicio del amor universal entre los hombres.

El compositor Van den Bundemayer (alias de Zbigniew Preisner) es uno de los muchos nexos de unión en las dos vidas de la protagonista en *La doble vida de*

¹⁴ Estas películas fueron rodadas por directores admiradores: *Cielo* (Heaven, Tom Tywker, 2002), *Infierno* (L'enfer, Danis Tanovic, 2005) y *Esperanza* (Nadzieja, Ibo Kurdo y Stanislaw Mucha, 2007)

¹⁵ véase Anexo (Galería de imágenes): 4

¹⁶ véase Anexo (Galería de imágenes): 5

Verónica así como entre los protagonistas de *El decálogo*, *Tres Colores: Azul* o *Tres Colores: Rojo*. Una canción atribuida al compositor holandés ficticio habla de la cautela, la vida misma parece comunicar con las Verónicas, advirtiéndoles de las implicaciones de ignorarla, y dice en italiano: “Evitad todo peligro porque me perderíais”.

En conclusión, cuando hablamos del universo propio de Kieślowski no sólo hablamos de los parentescos que surgen naturalmente entre películas hermanadas, como es habitual en el mundo de los autores. Se trata de una reproducción de un mundo donde las interinfluencias y el respeto ante ellas mide la calidad de los seres humanos y sus vidas, que Kieślowski percibía alteradas por la mano de un Hado juguetero y manipulador. Fue un tema central en su cine aprehender la existencia y significado profundo de estas interconexiones humanas que se dan en el cualquier (entorno político, social, amoroso, profesional etc.). La vigilancia de estas reglas es especialmente importante, según veremos, para los autores ficticios presentes en sus obras.

IV. Álter ego: la doble vida del autor

Dentro de la construcción del meta-discurso de Kieślowski, el ejercicio más llamativo es el de la fabricación de álter ego. Es cierto que todos los personajes creados por un escritor sea cual sea su ámbito, suelen considerarse reflejos de su propia psique, ya que no es posible crear lo que uno no posee. Debido a que todos los personajes muestran aspectos diferentes del hombre que los crea, todos son, en mayor o menor medida, álter ego.

Sin embargo, en el caso de director polaco, a diferencia de otros autores, vemos la construcción deliberada de álter ego propios con la intención poco disimulada de hablar de sí mismo. Son muy fáciles de destacar, ataviados con las mismas circunstancias vitales y preocupaciones que encontramos en la biografía de Kieślowski. El hecho de que además muchos de ellos sean creadores no puede ignorarse.

Álter ego es el otro yo, externo a mí, al cual puedo analizar, es una forma de alejarse y entenderse a sí mismo. Como hemos visto Kieślowski renunció poco a poco a usar a otros como materia de su cine por razones éticas. Entonces se dirigió a una búsqueda de sí mismo y decidió que lo más honrado era usarse como objeto de estudio de sus propios filmes. Este cambio viene perfectamente ilustrado por el final del film *El aficionado*, donde Filip, el protagonista, apunta su cámara hacia sí mismo.

Como parte de esta decisión, Kieślowski habla reiteradamente sobre personas cuya obra (audiovisual, musical, teatral...) son la alegría y razón de su vida, y en ese sentido habla también de lo más importante que hay para él: su cine. Sumergirse en el proceso creativo, en las razones para seguir creando o dejarlo, etc. es meterse de lleno en la idiosincrasia del autor universal, además de en la suya propia.

Hay razones quizá más tormentosas que la reflexión o la autocomplacencia: la expurgación. Colocado para exorcizar sus males, un álter ego en la película es el

muñeco vudú al que llevar al extremo de las dificultades, delitos y faltas, y así procesar la vida propia.

En una película como *La doble vida de Verónica* tenemos este mecanismo del áter ego vudú expuesto y celebrado. Se construye una *mise en abyme* del autor ya que tenemos las dos vidas de Verónica, y además una representación de la vida dentro de la vida. Un espectáculo de marionetas es el reflejo de la vida de las Verónicas, y la Véronique francesa se convierte de pronto en espectadora de su propia vida representada, con la mágica posibilidad de tomar mejores decisiones esta vez.

Al hacer esta operación de multiplicación surge además otra figura: la del marionetista, que resulta ser uno de los áter ego más claros de Kieślowski en toda su filmografía. Alexandre Fabbri es autor de un libro y un espectáculo para niños que sirve de metáfora de la vida de las Verónicas. Además Fabbri, al final del film y para más redundancia, decide escribir un libro que trate sobre las conexiones místicas sutiles entre seres humanos llamado “la doble vida de...” y talla una marioneta (dos en realidad) que guardan parecido con Verónica.

Este áter ego marionetista –un gracioso juego con la idea de manipulación- fabricante él mismo de áter ego, (su apellido que contiene la raíz de esta palabra puede no ser casual) no sólo recoge rasgos del director polaco, hace mucho más. Fabbri cambia el destino de Verónica desde dentro de la historia, a base de juegos y pistas que le va dejando. Así escala puestos de dominio de la acción diegética, y casi llega al mismo nivel de control que Kieślowski .

A través de él, el director se estudia y se alecciona a sí mismo, ya que hay ocasiones dentro de la película, en las que el marionetista sobrepasa los límites de la ética debida al objeto de su obra: Verónica. Se establece entre ellos la misma relación que existía entre Kieślowski y los protagonistas de sus documentales, donde Kieślowski se sentía invasivo.

Alexandre Fabbri casi se sale de la diégesis para ser el autor. Si no fuese por la relación amorosa con Véronique, no tendría un papel en el film más que como el misterioso creador de todo. Aunque incluso esta pasión aparentemente mundana podría ser una referencia al proverbial enamoramiento del autor con su musa. Enamoramiento que además puede no estar tan lejos de un encaprichamiento real del director, ya que Iréne Jacob repitió con Kieślowski para grabar *Tres Colores: Rojo*, la última película del director...

En *La doble vida de Verónica* es difícil no leer una alegoría sobre el propio Kieślowski casi en todos los personajes, Žižek dice “es claramente alegórica: contiene referencias a Kieślowski mismo. Acaso no eligió como Weronika -consciente de sus problemas de corazón-, el arte/la vocación (no cantar sino filmar), y murió de un repentino ataque al corazón?” (ŽIŽEK, 1991: 137)

Éstas son diversas razones que llevaron a Kieślowski a esta entrega cada vez más íntima de sí mismo, dejamos una reflexión que les da aún más sentido, obtenida *Kieślowski- Diálogo*: “El objetivo debe ser abrirse completamente, no dejar nada escondido, entregarnos completamente a los demás”

Para muchos críticos, Kieślowski es el verdadero héroe escondido en todos sus films, él mismo afirmó repetidas veces la gran carga autobiográfica de su cine, en *Estoy así así* dice que a menudo “giro la cámara hacia mí mismo” una referencia a su film *El aficionado*, donde el protagonista hace justamente eso.

El autor es la fuente de significado en el cine arte, casi el principal protagonista. La presencia del autor puede detectarse por cualquier aficionado al cine, incluso se incluye físicamente en el film (Kieślowski se coloca discretamente en algunos planos de su obra). Por ejemplo, Tadeusz Sobolewski opina que el personaje del juez de *Tres Colores: Rojo* es simultáneamente “la figura de Kieślowski y de Dios”. No es difícil entablar un paralelismo entre este juez misántropo y retirado en una cabaña con la figura de Kieślowski, que expuso abiertamente su sensación amarga respecto a su carrera y sus logros, sus muchos dilemas y su alejamiento de sus seres queridos como causa de su retiro del cine.

Las referencias habituales en su cine a huérfanos, a problemas de corazón, e incluso la casi profética inclusión de muertes abruptas por infarto -como fue la propia muerte de Kieślowski- señalan al director de una forma tan íntima que apoya la teoría de que en el fondo estaba confesándose ante el mundo. En su discurso en el momento de su retiro el 24 de febrero de 1996 afirmaba, aparte de su amargura y su extenuación, que sus films rodados sin descanso entre ellos le hicieron sumergirse en “un mundo ficticio que yo imaginé, y es artificial. Dejé de participar en la vida real y empecé a estar tan sólo en la que inventé yo solo o con mi colega Piesewic.”

Esto entronca con algunas de las críticas que recibió, sobre todo de los seguidores de sus orígenes y en general de los polacos, por abandonar problemas sociales hacia una metafísica decorativa.

a) Las tres cabezas Kieślowskianas

Es curioso cómo Kieślowski no sólo se insertó a sí mismo en sus películas sino que sus principales colaboradores poseen representantes en el mundo virtual de su cine. El caluroso grupo de amigos y artistas detrás de la gran mayoría de sus obras estaban tan cerca de él que les incluyó igualmente en ese universo propio. El guionista Zbigniew Piesewicz y el compositor Zbigniew Preisner recibieron sus propios reflejos artificiales en las películas.

El abogado

Piesewicz fue la inspiración para las muchas figuras del mundo judicial, aunque al ser co-autor de los guiones e incluirse entornos judiciales en las narraciones, su presencia es más práctica que simbólica, no obstante merece cierta mención. Piesewicz fue abogado durante un corto período antes de retirarse y trabajar como guionista. Eventos como los contados en *Decálogo 5: No Matarás* (Krótki film o zabinaju, Krzysztof Kieślowski, 1988) son parcialmente autobiográficos y relatan casos vividos que horrorizaron al joven Piesewicz.

Es a partir de su primera colaboración con Kieślowski cuando empiezan a surgir abogados y jueces como protagonistas de los dramas. Como Piesewicz, estos

personajes están titulados en Derecho para ejercer de intermediarios entre el sistema legal gobernante y el pueblo, visto siempre bajo una luz compasiva. Como él, estos abogados suelen encontrarse en situaciones que les hacen plantearse su rol. El desenlace es siempre negativo: la decepción, la renuncia o la resignación ante el funcionamiento de la ley.

Piesewicz introdujo su conocimiento del entorno judicial y sus inquietudes al respecto dentro del ideario de Kieślowski, acoplándose perfectamente en el mundo del director. Esta esfera de la vida ciudadana es una gran fuente de situaciones para ilustrar los dilemas éticos que preocupaban a Kieślowski desde su implicación en el cine de la "Inquietud Moral". Irónicamente en los juzgados es donde la mayoría de injusticias ocurren: el acusado defendido por un veterano abogado dispuesto a claudicar de *Sin Fin*, la ejecución inhumana de *No Matarás*, la sentencia matrimonial cruel de *Trois couleurs: Blanc* (Tres Colores: Blanco, 1994), el juez que en su juventud inculpó injustamente a un rival amoroso en *Tres Colores: Rojo*... Encontramos reflejado a Piesewicz en estas opciones sombrías del sistema judicial.

Con una luz algo más positiva Piesewicz encuentra a su homónimo en algunas otras figuras legales más jóvenes y optimistas, aunque casi siempre abocadas a abandonar el ejercicio de la ley.

En primer lugar, tenemos al joven abogado fallecido de *Sin Fin*, es descrito como justo y luchador, pero cuando la película arranca, ya está muerto. Antek deambula por la acción de la película como el espíritu desaparecido de la justicia en Polonia.

En esta época se había instaurado la ley marcial en el país, justo después de que el Partido Solidaridad rozase el poder y pareciese que la sociedad polaca avanzaba. El fantasma del abogado representa así la legalidad y las esperanzas perdidas durante un nuevo período represivo. La historia de su mujer que descubre que no puede vivir sin él, hasta el punto de decidir suicidarse para volver con él -una vez queda patente que la muerte no es el fin- es en realidad la historia de Polonia. El país ahora un sistema justo y democrático y su pueblo estaría dispuesto a destruirse y empezar de nuevo, si así recupera esa justicia que vislumbró momentáneamente.

Los planos en los que el cementerio está repleto de familias llorando por los muertos, algunos de ellos desaparecidos en las represiones, es una imagen significativa de la época de represión militar, en la que un polaco al menos podía sentirse libre respetando el luto. En estas secuencias se añade otra reivindicación anti-sistema muy particular de Polonia: el catolicismo.

Además, Jerzy Radziwilowicz, el actor que interpretó a este fantasma, era un icono de algunas de las películas asociadas al movimiento Solidaridad y al cine de la "Inquietud Moral". Las películas *El hombre de mármol* (Człowiek z marmuru, Andrzej Wajda, 1977), *El hombre de bronce* (Człowiek z zelaza, Andrzej Wajda, 1981) lo habían convertido en un referente del nuevo hombre polaco. Fue elegido para el papel por ello y por su mirada clara y despejada, un rasgo de honestidad según el propio Kieślowski.

En segundo lugar, otro álter ego de Piesewicz es un abogado recién licenciado, recién casado y esperando un bebé, un personaje lleno de ilusiones que tiene un papel secundario pero clave en *No Matarás*. Su primer caso termina en pena de muerte para

un joven asesino desequilibrado por la soledad y la pérdida de su hermana. El abogado neófito debe presenciar todo el proceso de su ejecución, la violencia organizada de su muerte, y es el único personaje abrumado por el vacío de lógica y de humanidad del castigo, en una habitación donde también están el alcaide, los guardias y el cura. Este personaje es otra muestra de la ingenuidad primeriza de un hombre con voluntad de ser parte de un mundo justo y compasivo, como quizá debería esperarse de un estudiante de derecho.

Piesewicz utilizó estos guiones como plataforma desde la cual denunciar estas inequidades de las que fue testigo, además de expiarse del dolor y la parte de culpa, y mediante el arte poder señalar los verdaderos valores que deberían, a su juicio, reinar.

La música mística

En cuanto a Zbigniew Preisner, autor de la mayoría de las bandas sonoras de Kieślowski, su álter ego no fue concebido por razones prácticas, no tiene relevancia a un nivel digamos horizontal de la narración. Preisner y Kieślowski inventaron al compositor holandés del siglo XVII Van Den Bundenmayer del que los personajes suelen decir que se sabe muy poco como una broma privada, pero finalmente se consagró como la contraparte ficticia de Preisner y su música.

Adjudicadas al músico holandés, estas canciones tomaron mucha relevancia dentro del universo Kieślowskiano. Según Preisner eligieron este pseudónimo “porque ambos amamos a los holandeses”. La música del supuesto compositor holandés desempeña un papel muy importante en los últimos filmes de Kieślowski. Van den Bundenmayer es la forma de “descender” a Preisner y su banda sonora a la diégesis, de esta forma los personajes comentan las composiciones de Bundemayer que son la música de sus vidas ficticias, lo hacen como oyentes aficionados, cantantes o expertos musicólogos.

Sin embargo el estatus de Van den Bundenmayer no es estrictamente diegético ni extra-diegético, encontrándose en un terreno fronterizo. Más aún cuando su papel en las películas es influir a los personajes como una mano fantasmagórica. Además su papel roza cuotas divinas, siendo la música un portal hacia eventos extremos como la muerte, el amor, o el descubrimiento del yo. Dentro de la ficción tiene más poder que ellos entre otras cosas sencillamente porque, como autor, les conmueve.¹⁷

Podemos tantear varias razones por las que Kieślowski decidió esforzarse en crear estos álter ego que aportan diferentes dimensiones y lecturas a una obra, enriqueciéndola hasta el infinito. Por un lado, el origen documental llevaba a Kieślowski a querer tender puentes con la realidad. La obra se ancla a la realidad a través de la inclusión del compositor como parte de la acción, como información que se maneja en la acción, así como referencias a la biografía del propio guionista. Por otro lado, este fenómeno provoca que la realidad ocurra dentro de la ficción, continuando su vida allí, para quizá llegar a mejor término.

Por este mecanismo los personajes ficticios se ven afectados en sus vidas ficticias por autores de la diégesis cuyas encarnaciones en el mundo real están emocionando, de facto, al espectador. Así los lazos se estrechan, equiparando a los personajes con los

¹⁷ véase ANEXO (Galería de imágenes): 6

espectadores, y también a los autores, estando todos representados dentro y fuera de la realidad, juntos para hallar un punto común y una razón para vivir (en todas las vidas).

La cámara es para Kieślowski un espejo: en lugar de esconderse tras ella, se obliga a salir reflejado. No hay detalle de él o sus colaboradores que no sea susceptible de ser explorado con atención. Los autores creativos de las películas aparecen dentro de ellas con nombres diferentes, vestidos de guiños y bromas privadas, honrados en ellas por querer transmitir un mensaje más amplio y dar sentido a esa realidad que se cuele en la ficción por todas partes.

b) Las caras del autor

Vamos a centrarnos en los principales áter ego del propio Kieślowski y trataremos de evidenciar cuales eran los principales rasgos que el director encontraba relevantes cuando se interesaba por diseñar a estos autores ficticios. Tomamos a esta suerte de personajes bajo un enfoque cronológico, o en todo caso procesal, donde el proceso es convertirse en autor pasando por ciertas fases o estados...

1. El principiante o el autor ilusionado

En *El aficionado* como también en *Personal*, somos testigos de la emergencia de un autor en ciernes. Estas son probablemente las obras más autobiográficas del director, todo en ellas está tintado de experiencias semi-verídicas y enmarcado en un ambiente, -el mundo laboral de la Polonia de los años 70-, que fue lo que vio crecer a Kieślowski como documentalista y cineasta.

Curiosamente sus dos actores protagonistas, Jerzy Stuhr, habitual colaborador suyo, y Julius Machulski, se convirtieron más tarde en cineastas ellos mismos, lo que redundaba en el carácter autobiográfico que para ellos también pudieron tener los films, en el entrelazamiento de realidad y ficción. La materia de trabajo es radicalmente personal, los áter ego se multiplican, si añadimos a los actores en el juego de reflejos.

Podemos comenzar analizando estas películas como una transición orgánica entre sus documentales y sus ficciones, las dos sitúan su acción en un entorno profesional cerrado como hizo en muchos de aquellos. Kieślowski nos presenta respectivamente el teatro donde trabaja Romek, y la fabrica que emplea a Filip, a través de la misma técnica neutral de "mosca en la pared". A esta base sacada del documental, se añade la dramatización de un conflicto social y humano, encarnado por un héroe atrapado en un juego de tiras y aflojas políticos internos. Este héroe corriente e ingenuo viene definido por la búsqueda de su bienestar, y vapuleado por la intervención de la suerte.

El protagonista en busca de la felicidad aparece a menudo en películas pertenecientes al primer período de donde aún se le identifica con el cine de la "Inquietud Moral", en por ejemplo *La cicatriz* (Blizna, 1976), o *La calma*. La gran diferencia es que en *Personal* y *El aficionado* el héroe no se conforma con un hueco

para su vida personal y familiar, siendo irrelevante para él su vocación profesional. Al contrario, en estos film desarrollar su arte adquiere un puesto de mayor importancia en su vida, mayor incluso que su familia. El talento o la forma de expresión elegida, sea cual sea, es de vital importancia y a menudo tiene la doble función de realizarle como persona y usarse como arma revolucionaria.

Proyecto de autor

El primero de estos films, *Personal* recoge de forma directa vivencias del propio Kieślowski ya que Romek es parte del equipo de sastres del teatro, como había sido el director. El título, aparte de referirse a la plantilla de trabajadores del teatro, puede hablar de que se trata de un testimonio *personal* del director. Quizá también alude al clímax de la película en el que Romek debe ponderar su futuro individual frente al del resto de personas empleadas. Es interesante este juego visto bajo el prisma de una sociedad comunista, con las dos posibles acepciones de la palabra *personal* identificando el dilema del protagonista –su vocación propia frente al devenir de un grupo de trabajadores-.

En la cinta, el primer conflicto es de clases, se crean tensiones entre los empleados más técnicos del teatro y los artistas. El amigo y compañero de Romek, Sowa, se convierte en el principal blanco de un tenor ególatra y cruel. Mientras tanto Romek destaca entre sus colegas, tiene iniciativa pero también un carácter más diplomático que Sowa, y su interés por el teatro va creciendo dentro de él como un enamoramiento. Podemos reconocer a Kieślowski en estos rasgos, inconformista y amable a partes iguales.

Hacia el final del film, Romek encabeza una propuesta de formar un cabaret llevado exclusivamente por los técnicos, donde poder expresar todas las voces silenciadas en el teatro oficial. Es una forma creativa de ser crítico, y al mismo tiempo equipararse a los supuestos artistas de mayor nivel. Su propuesta se acepta, pero a cambio se le pide un testimonio respecto a su compañero Sowa y las acusaciones del tenor. Su iniciativa le ha llevado a las altas esferas del pequeño teatro, y ahora se ve sumergido en su política. Se le insiste en que puede escribir “todo lo que quiera”.

Cuando se acerca este momento, en medio de la primera conversación en la que los dirigentes quieren alistar a Romek, el chico encuentra unas gafas, se las pone como jugando y se exclama varias veces “¡*Qué bien veo ahora!*”¹⁸. Esta exclamación salida de la nada es un símbolo de la revelación que acaba de sufrir ante la realidad de los tejemanejes políticos, todo el resto del film lleva estas gafas puestas.

Quiera o no, Romek se ve en la tesitura de elegir entre acusar a sus compañeros trabajadores, formar parte del reducido grupo de líderes sindicalistas y seguir con sus proyectos o por el contrario aprovechar para denunciar algunas de las desigualdades y deficiencias del teatro y probablemente perder todos los favores...

Así, *Personal* se convierte en la primera ilustración de un dilema de ética profesional con el que Kieślowski se vio enfrentado no sabemos si en el teatro, pero sí de forma similar como documentalista. Vemos a un artista emergente al que no se le permite

¹⁸ véase ANEXO (Galería de imágenes): 7

progresar sin elegir bando. En su calidad de obra prima, y con un protagonista igualmente joven e inexperto, la realidad de las tensiones políticas caen como una losa sobre las ilusiones del héroe, y significan el final de la película.

Incluso sin saber cuál va a ser la decisión de Romek, su involuación involuntaria en la desgracia de unos u otros pone punto final a su inocencia. Anotemos que se nos transmite esta decisión agónica de la que no sabemos nunca el resultado mediante planos intercalados de Romek girando el papel, reflexionando, tapando y destapando el bolígrafo, con fundidos a negro donde leemos los créditos finales.

Como es habitual Kieślowski la llamada de la vocación tienen connotaciones grises, pero su parte positiva está también fuertemente apoyada. En este sentido, *Personal* ya contiene algunas de las secuencias del tipo de poesía visual, austera pero evocativa, que definen a Kieślowski; y junto a ellas, la introducción tímida de un cierto misticismo asociado al arte.

En uno de los primeros recorridos de Romek por el teatro, el chico pasa entre grandes telas siendo alzadas y otras preparaciones para una obra. De pronto le envuelve la oscuridad, llega a una plataforma entre bambalinas, y un viejo empleado del teatro le habla de una emoción colectiva que sienten los empleados del teatro. “Trabajar aquí es como despegar del suelo, como un pájaro. La obra, la obra, todos los sentimientos, está en el aire, ¿lo sientes?” Mientras habla recorremos el estrecho pasillo, y sólo cuando los personajes detienen su paso y Romek contesta “Si, es una sensación como si flotases” nos damos cuenta que el suelo se estaba alzando.

El protagonista se eleva en un primer plano y mira directamente a la cámara, que le sigue mientras un violín solitario suena. Finalmente en un plano general oscuro, iluminado solo por una luz que hace a la plataforma alargada y dramática, el chico asciende en silencio... No sabemos si Romek acabaría siendo director de teatro, como pretendía serlo Kieślowski, pero el film nos muestra como la idea nace en su foro interno.¹⁹

Esta es la forma que tiene el cineasta de ilustrar el brote de esta pasión. En sus películas no es raro encontrar momentos de veneración a la creación artística, sea esta música, baile, pintura, cine... un acusadísimo síndrome de *Stendhal* (o de Florencia) es lo que arrastra a muchos de sus personajes a extremas decisiones vitales.²⁰

¹⁹ ANEXO (Galería de imágenes): 8

²⁰ Este síndrome es una enfermedad psicosomática pero al mismo tiempo una especie de éxtasis que se busca en los entornos artísticos. La expresión se usa a la hora de hablar de la reacción romántica ante la acumulación de belleza y la exuberancia del goce artístico. Se denomina así gracias al famoso autor francés del siglo XIX Stendhal (pseudónimo de Henri-Marie Beyle), quien dio una primera descripción detallada del fenómeno que experimentó en 1817 en su visita a la Basílica de la Santa Cruz en Florencia, Italia, y que publicó en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*:

“Había llegado a ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestes dadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme” En la edición original de 1826, Volumen II p.102

Al retrato de este joven seducido por el teatro se opone la visión cínica de los artistas, orgullosos y vulgares, que pueblan el mismo edificio. Romek, que sólo venía al teatro a trabajar, de pronto siente la llamada de una vocación desconocida. Tanto *Personal* como *El aficionado* muestran a dos personas sin inquietudes artísticas que de pronto descubren su destino como autores. Kieślowski sugiere que no importa la procedencia social o los estudios cuando la sensibilidad es aguda y que cuando es descubierta es una fuerza difícil de parar, de ahí la gravedad del conflicto de Romek al final del film.

Autor ilusionado

En cuanto a *El aficionado*, se trata de una de las cintas más interesantes de Kieślowski, especialmente si hablamos de la figura del autor cinematográfico. Aquí el personaje de Jerzy Stuhr tiene una trayectoria fugaz pero rica como documentalista *amateur*, vemos su desarrollo de forma más exhaustiva que en *Personal* donde el protagonista se ve atado de pies y manos antes incluso de iniciar su carrera.

Filip Mosze brilla entre todos los álter ego de Kieślowski como el más ilusionado, asertivo y optimista. Su afición al cine es equiparable a la locura de un genio iluminado. Lo podemos comparar, salvando las distancias, con el Mozart dibujado por Milos Forman en *Amadeus* (Amadeus, 1984), cuyo título, usando el segundo nombre del músico, también busca la raíz etimológica de “amor”.

El protagonista de *El aficionado* es un proyecto de director de cine y su trayectoria es notablemente similar a la de Kieślowski pasando del documental a la ficción, a las puertas de la cual nos deja el desenlace del film. Aunque lo hemos catalogado como principiante, en esta película pasamos por la mayoría de facetas que describen el viaje del autor Kieślowskiano y que vamos aquí a listar:

- Disyuntiva entre la obra y la vida privada

La película arranca con una descripción de nuestro personaje principal, Filip Mosze, a partir de unos rasgos muy marcados y de un momento esencial de su vida: su mujer Irina, está de parto. Filip nos aparece a todas luces como un marido entregadísimo, los gestos físicos son llevarla en brazos, no poder aguantar el llanto de felicidad, vociferar el nombre de su esposa desde fuera del hospital porque no puede visitarla, robar flores para ella en un arranque descontrolado... Esta es una fuerte introducción que muestra a nuestro protagonista como un buen padre y marido, exultante ante la idea de formar una familia. Cuando ya su hija está en casa, se declara el hombre más feliz del mundo, y dice tener todo lo que podría desear.

Sin embargo, es precisamente este amor desmesurado por su familia, por su hija, lo que desencadena el conflicto del filme: Filip se compra una cámara para grabar a la recién nacida. Ese es el propósito inicial que no podrá cumplir. Un sueño recurrente de Irina, y la primera imagen del film, predice que algo va mal. El sueño tiene a unas aves como protagonistas: el halcón vuela alto, sus aspiraciones son elevadas, desciende y ataca a una gallina ponedora, que solo quiere ser un ave doméstica. Es una imagen

que enfrenta a la carrera artística de Filip con la vida junto a su mujer y con la idea de formar un hogar.

El cine es movimiento y aventura tanto por lo grabado como por la forma de vida del que se dedica a ello, además las obras de Filip se convierten en un enfrentamiento con los cánones establecidos, un riesgo que emprende con valentía. En cambio, la familia es quietud y su mujer no entiende este placer por lo inestable que Filip empieza a degustar. Cuando él filma a la pequeña ella quiere que su hija salga guapa sin más, quiere algo estático, estable, bonito en la calma, pero Filip empieza tímidamente a buscar el conflicto con su cámara. Tanto que prefiere, por ejemplo, grabar la caída de su hija antes de pensar si quiera en recogerla.

En un estilo de vida tradicional como el polaco de los años 80 un nacimiento no podría suceder sin un alto grado de control social. El jefe directo de Filip es invitado de honor a la celebración, su opinión es importante, se le escucha con el respeto de un sabio. Se trata de un evento de estabilización del núcleo familiar apoyado firmemente por la sociedad. Filip, al inicio del film, sigue las normas que se han convenido para el animal humano y se le aúpa, a diferencia de lo que ocurrirá más adelante.

La compra de la cámara se revela en esta celebración, con algo de vergüenza. Enseguida suscita la curiosidad de todos, las condiciones económicas de aquellos años y del pequeño pueblo donde viven hacen que poseer una cámara sea algo extraordinario. De ahí que, por ser el único empleado con cámara, se le selecciona para grabar una fiesta de aniversario de su fábrica.

En muy poco tiempo, el protagonista piensa en imágenes de forma fanática, por ejemplo, le habla a su mujer de la preciosa imagen de ella alejándose de la fiesta, para más enfado de Irina que se iba justamente porque la dejó toda la noche sola. La mente de su marido, un hombre anteriormente muy sencillo, empieza a transformarse y volar por el cine, aprende a enseñar el enfrentamiento de opuestos, el conflicto, la emoción imperfecta.

En su última discusión acalorada, con una Irina abandonada y vengativa, Filip explica que necesita darle un sentido a su vida por encima de la tranquilidad de la familia, y que el cine le aporta el gusto por la aventura, aunque implique desgracia. Este es un momento metadiscursivo, donde el director habla por boca de su personaje. Mientras Filip explica su recién adquirido amor por las peripecias emocionales, Kieślowski está escenificando un tenso momento matrimonial y apostando, él mismo, por un momento de imperfección de una vida.²¹

- **Grabar es amar la vida**

La razón principal del uso de la cámara era no obstante el amor por su hija, y al menos al principio, la graba insistentemente. Hay una muy plausible reinterpretación del título y del propio término *amateur* que se deduce de esta primera e ingenua utilidad de la cámara de Filip. En los orígenes de su afición no está más que el amor. Digamos que no sólo mira a su hija sino que hace algo más, la captura y la interpreta mediante

²¹ véase ANEXO (Galería de imágenes): 9

planos y elecciones estéticas que enervan a Irka. La grabación continuada es en su cabeza una muestra de amor.

Amateur es el amator, igual que en *aficionado* podemos rascar la procedencia etimológica de afín o afinidad. Su primera motivación es el amor descontrolado que sin darse cuenta le hace sobrepasar los límites lógicos a la hora de grabar.

Su entrega grabando el acto de aniversario de su empresa, su primer documental improvisado, es la misma pasión que la que aplica a su hija, incluso mayor, es decir obsesiva. No recibe ninguna directiva de sus jefes, así que no se pone límites respecto a qué es digno de grabarse y qué no. Le sale natural grabarlo todo hasta el más mínimo detalle. Cualquiera que haya jugueteado con una cámara por primera vez y haya descubierto sus encantos puede reconocer el enganche precoz de Filip. Tiene una primera borrachera de capturar sin parar en la que le emoción le hace hasta olvidar que él mismo está ahí. Se trata a sí mismo como a un ojo invisible, muy parecido a como Kieślowski se comportaba como documentalista para captar los mejores momentos de la vida real.

En los primeros días de probar la cámara la grabación es espontánea y como un juego de niños, entre los fragmentos grabados filma a su vecino conduciendo el coche fúnebre con el que trabaja. Luego este retazo de vida será importante debido a la cercana muerte de la madre de dicho vecino que también aparece en la corta grabación. Aquí sin saberlo, la cámara une nacimiento y vida, una conjunción bastante recurrente en Kieślowski. Encontramos a la hija recién nacida, protagonista absoluta de sus primeras grabaciones, yuxtapuesta a la anciana (y al coche fúnebre) y su aparición accidental en un vídeo.

Después de la muerte de la madre, el huérfano no se presenta en el funeral y se teme que pueda tener ideas suicidas, pero cuando le encuentran solo pide ver aquella grabación. El cine sirve para consolar a este amigo, para hacerle mirar a su madre difunta de forma indirecta, y recrearse en ella a través de la imagen grabada. Este acontecimiento muestra uno de los rasgos positivos del cine vinculado a la vida.

La obsesión y la imposible reconciliación con la vida de Filip se opone a la calidad mágica de la captura, como una celebración de la misma. Las lágrimas de Irina cuando le cuentan que el huérfano ha pedido ver las imágenes es una reacción muy significativa. Entiende el valor emocional intenso de ver esas imágenes, esa labor de ternura absoluta que contiene el metraje, pero le duele que eso sea exactamente lo que la separa a ella de su estabilidad. “Eso que haces es algo maravilloso” dice el vecino.

Otra definición de *amateur* la da esta vez Ewa, la encargada de gestionar la red de producción de cineastas aficionados que Filip conoce más tarde. Confiesa que por su profesión la llaman *amatorska*, y utiliza el apodo como una descripción de su forma de vida esta vez más relacionada con la idea de afición a vivir: se trata de ser una aprendiz constante de la vida y no estar vinculada a nada, sino seguir el viaje. Ewa abre un mundo de posibilidades ante Filip y simboliza la aventura del cine en todo su riesgo y su atracción ineludible. Hay obviamente un componente de seducción, se sobreentiende que ella no se vincula amorosamente tampoco, lo que les lleva al beso furtivo que se dan casi de forma inconsciente

- Las presiones socio-políticas

Hay una trama, a parte de la familiar, que le complica aún más la vida a Filip, paralelo a lo que sufría Romek en *Personal*. Como en muchos de los héroes de Kieślowski, se trata del conflicto político consecuencia de la crítica social de su cine. Los jefes de la empresa están en contra de sus decisiones estéticas desde el primer momento, aunque las toleran, pero es su creciente conciencia social, su interés en enfocar minorías (el trabajador minusválido) o injusticias (en su último documental) lo que les alarma.

Filip recibe el aviso social de sus superiores: la afición puede convertirse en vocación y arruinar tu vida. El miedo social al cambio resulta cada vez más asfixiante para Filip puesto que pocos interpretan su nuevo rumbo como algo positivo. Hasta el punto en que su mujer grita “¡No ganes!” cuando parte en tren hacia su primer festival de cine...

La afición le lleva al mundo de los festivales sin proponérselo, caída del cielo aparece Ewa para sugerirle que concurse con su opera prima *Aniversario*, un reflejo en toda regla de obras de Kieślowski dentro del mundo laboral. La aventura se acelera además en forma de mujer. Ewa considera que los mejores planos de la película de Filip son los desechados por los jefes, como las capturas de palomas. Allí él empieza a comprender que tiene talento y visión, la idea de grabar todo sin miramientos -algo que le resulta tan natural - resulta fresco y excepcional en el mundo del cine.

La descripción que hace Ewa de su obra es muy halagadora, sin embargo el discurso de la mayoría de jueces es negativo y deciden dejar desierto el primer premio del festival. Esta es probablemente una crítica velada a la tendencia intelectualoide de estos entornos. El juez quería ver una oposición al *status quo*, aunque lo expresa demandando “más libertad” a los aficionados. Como vemos Kieślowski no deja de mostrar las pujas políticas en todos las esferas de su narración, sabiendo que no sólo los empresarios tratan a los demás como necios. Nunca muestra a ninguno de los bandos como el absoluto detentor de la verdad, y todos aparecen con la mayor adecuación a la realidad.

Dicho esto, Filip destaca por su estilo sin pretensiones, y si que recibe el tercer premio, y unos primeros vínculos con el mundo del cine documental. Poco a poco avanza en su nueva carrera, y cuando Mosze llega a hablar con los directivos de televisión le preguntan si pretende ser un artista, a lo que él responde negativamente ante la satisfacción de su interlocutor. Esta es otra puya de Kieślowski ante la televisión polaca, que pedía la sumisión y abandono de valores propios.

Su documental *Trabajador* le lleva a enfrentarse, cada vez de forma más cruda, con el director de la fábrica. El jefe considera una burla que haya elegido como protagonista al único enano que trabaja en la fábrica. Mientras que a Krzysztof Zanussi, director real que aparece en el film interpretándose a sí mismo y convertido en padrino de Filip, le parece un acto de respeto. Esta falta de entendimiento condena cada vez más a Filip al ostracismo. Los indoctos consideran a la cámara como un instrumento de buena imagen, incluso de lavado imagen, ser objeto de ella implica mostrarse en un

esplendor ideal ante ella. Los cineastas sin embargo buscan sonsacar las verdades a la realidad.

- **Frialdad del autor**

En el acto final, su mujer le deja por fin, él afirma que todo lo hacía por ella, lo que en rigor es cierto, aunque se haya desviado mucho desde entonces. En el desenlace de la terrible discusión final, su mujer sale del cuarto, no sin antes girarse para descubrirle en un acto bastante insensible. Filip pone sus dedos en forma de marco, para “captar” e imaginar como sería el plano de su mujer alejándose. Este momento es muy natural, dentro de la enfermiza relación de Filip con el cine, es un gesto entre cómico, indignante y patético. Aquí nos encontramos con Kieślowski riéndose de sí mismo y exponiéndose a comentarios sobre su frialdad.

En otro momento chocante, mientras el protagonista visiona un montaje, ve a su propia hija sin verla. Está enseñando trucos prácticos de edición a su discípulo (raccord, eje...) y considera los planos de su hija exclusivamente como material de montaje. Su amigo comenta lo risueña que es la niña, lo que lleva a Filip al llanto, consciente de su transformación y de que ni si quiera se había fijado en que era ella el sujeto de la grabación.

Sin embargo, siempre equilibrando el discurso, esto nos contrasta con la siguiente secuencia: el visionado del documental sobre el lisiado en casa del mismo, donde se pone en valor la atención de Filip al lado humano de la vida de este hombre. La reacción de la gente ante las imágenes es un fuerte aluvión de emociones.

El Filip cineasta es obviamente sensible ante el devenir de los trabajadores que filma, ante las injusticias sociales, ante imágenes que estimulan su ojo cada vez más poético. Sin embargo, estos fines elevados y este nuevo corazón que le ha descubierto su cámara le alejan de un sencillo y escueto amor familiar. El éxtasis de su particular síndrome de Stendhal, le impide conformarse con algo menos ambicioso.

- **Consagración de ideas**

Después de la grabación del documental sobre el obrero Filip ya casi no tiene nada de aficionado. Su compañero y discípulo (Artur Bárcis) anuncia el mejor documental hasta el momento, financiado por televisión, que trata de un asunto muy simbólico: la fábrica se ha gastado el dinero en pintar la fachada, y en nada más para mejorar la fábrica.

Aquí podemos hablar definitivamente de un cambio de fase, está vinculado para bien o para mal con su cine y con la ideología que ha plasmado en él.

El protagonista asiste a una proyección de Krzysztof Zanussi dentro de la película, y al coloquio en el que vemos la gran implicación política y denso discurso de los cineastas polacos. Debido a la resaca del comunismo, de toda la convulsa y sangrienta historia de la nación, a la parquedad de la vida, había y hay una fuerte necesidad de plantear el cine como una herramienta de autoafirmación patriótica, y encontrarle un uso comprobado para la comunidad.

Un asistente llega a preguntar si los directores deberían pasar alguna prueba -una idea por cierto muy comunista- para verificar que son dignos de dar su opinión. Surge

la duda sobre su derecho a usar una plataforma tan potente para transmitir sus creencias. Se habla durante el fórum de ayudar a la sociedad como principal motivación para hacer cine y Zanussi entiende que su rol es explicar el mundo y tratar de cambiarlo.

También entre sus réplicas Zanussi afirma que no hay héroes honestos en la realidad, no puede haberlos porque no pueden ganar, esa es su condena. Esto parece en realidad una afirmación de Kieślowski sobre el héroe de su propia película. Ante su afinidad con él, Filip le invita a apadrinar un ciclo de cine *amateur* que está organizando.

- La responsabilidad

Al final de la cinta Filip está sumido en la confusión, ya viviendo solo y con muchos problemas en el trabajo, las cosas ya no tienen la sencillez del principio y no puede sencillamente dejarse llevar por la intuición. En tan sólo seis meses Filip se ha transformado en un artista torturado por su obra, el impacto en su vida ya es total, y siente como todo se le ha escapado.

Su actividad no sólo ha acabado con su familia, su jefe directo también es despedido asumiendo responsabilidades por él. Sin embargo éste, aún con el golpe que encaja le aconseja seguir, muchos se volverán contra él y los que ama, pero su trabajo es bueno. Algunos consideran que es su mejor momento, sin embargo él se siente horrible, ya un experto, pero horrible.

Recibe una última lección del director de la fábrica, que si bien ha sido tajante en muchas ocasiones, no deja de tratarlo bien. El director le habla sobre qué es digno de mostrar, sobre qué es lo verdaderamente interesante, y le plantea que quizá no se haya comportado con madurez. Ha puesto en duda la validez de la fábrica, lo ha puesto todo patas arriba y esto traerá consecuencias. Sus películas y su repercusión han paralizado la construcción de una escuela por lo que ¿quién es el villano aquí? El jefe le apunta hacia la naturaleza y la felicidad, le aconseja mostrar eso en lugar de mostrar un mundo gris.

El discurso de su jefe es engañoso, pero aún así aquí podemos ver los puntos grises que interesan a Kieślowski, como Filip, también el director duda sobre el papel del cine en el progreso de la comunidad. Cuando el bienestar es algo tan ínfimo y privado, una micro-historia al fin y al cabo, actuar a gran escala - la única escala de la política- no puede sino aplastar la felicidad de alguien.

Filip destroza el negativo de su última obra -en un paralelismo con Julie, la protagonista de *Tres Colores: Azul*- mientras un sonido de tren enmascara sombríamente el momento, lo que puede ser una referencia a *El azar*, ya que acaba de cambiar su destino como sucedía en aquella cinta a causa de un tren.

Filip está abrumado por la gente que ha salido mal parada a causa de su vocación. Solo en su casa y deprimido no sabe que día es, y ni siquiera come. Sin saber qué hacer, coge la cámara y esta vez la dirige a sí mismo, para no hacer daño a nadie

más. “Dispara” la cámara sobre él, de alguna forma suicidándose como documentalista.

- **El tormento**

Gira la cámara, momento icónico del filme, y se observa en su propio objetivo. Se filma narrando el principio de la propia película que está acabando, el nacimiento de su hija. Como si su cámara fuese un arma y como si su narración fuese una confesión.

Ha muerto la parte más inocente de sí mismo, tanto personal como profesional, y ahora hundido y desgastado, solo le queda confesar sus errores y su humanidad más humillante. Por fin entiende como él mismo es el sujeto más humano que conoce y el sujeto que más le conviene exponer, para ser justo con los demás. No más política, sólo él mismo. Por lo que esto no es una muerte sino el renacer de un cineasta nuevo y de un hombre abierto en canal para compartir sus intimidades.

Este final fue una corrección de última hora, unas semanas después de filmar el simple abandono de Filip, Kieślowski consideró que resultaba falso, que no era real. Poniéndose a él mismo y su actor protagonista como ejemplo, le comentó a Jerzy Stuhr que si ellos iban a continuar trabajando, Filip también. Esta apuesta por la continuidad queda además magníficamente subrayada por el sonido de la cámara filmando, prolongado cuando se funde a negro y aparecen los créditos.²²

Para acabar este análisis digamos que *El aficionado* es pues un gran ensayo de los principales temas de la creación en Kieślowski: la disyuntiva entre la obra y la vida privada, la intervención de la política en la obra, así como la grabación interpretada como amor, la responsabilidad de un autor, el destino inevitable del fracaso y la decisión de dirigirse a los propios sentimientos como única salida viable en este entrecruce de fuerzas.

En la vida de Filip reconocemos la condena del artista, que encuentra la chispa de la vida y su destrucción en un mismo paquete: su vocación. El hombre que descubre el arte de documentar la vida, dando su perspectiva única, de pronto pierde la capacidad de tener familia. Su vida ya no es más que su obra artística.

2. El autor destructivo o autor atormentado

Tres Colores: Azul

Esta es la primera película de la trilogía de los colores, tres episodios fílmicos que Kieślowski dedicó a Francia y sus valores tradicionales. *Azul* es una pieza de gran lirismo y con mucha carga melodramática dedicada a la *Liberté*. Como en el *El decálogo*, en el que Kieślowski hablaba de forma *sui generis* de los diez mandamientos, aquí estudia la idea de la libertad. La libertad puede ser un derecho,

²² véase ANEXO (Galería de imágenes): 10

podemos buscarla con toda nuestra voluntad, exigirla, pero a veces la vida se interpone, ¿cómo ser libre, cuando para ello hay que liberarse de la pena y el dolor?

El film no parece en un principio muy vinculado a la creación artística, la desgracia personal de su protagonista y su obsesión por liberarse del pasado dominan la primera parte de la película. Sin embargo, hacia el final, Julie cede ante ciertos aspectos de su vida que no puede dejar atrás y entre ellos es esencial la reconciliación con su obra. Al final descubrimos que, en parte, Julie estaba deshaciéndose de su vocación junto con el resto de su vida, como Filip en su momento de crisis.

En este sentido casi parece que *Azul* hace el recorrido inverso a *El aficionado*. Mientras que Filip, el aficionado, arrancaba con optimismo y unas ganas imparables pero terminaba su andadura en un gran vacío existencial, Julie recoge el testigo y hace el tortuoso camino desde el desgarró hasta la recomposición.

También, siendo el opuesto de aquella película, en *Azul* la encrucijada entre la vida y la obra que tanto torturaba a Filip no es tal, sino que al contrario obra y familia van indisolublemente unidas.... De hecho Julie las pierde a la vez.

Aquí partimos de una artista experta, una compositora que se nos presenta como la proverbial “mujer detrás del hombre”. Su marido Patrice es un compositor famoso encargado de realizar el himno para la unificación de Europa, que se tocará en varios lugares de la Unión al mismo tiempo. Sin embargo su autoría es algo cuestionable, durante el film se nos dan indicios que apuntan a que Julie era más que una colaboradora. Peculiar figura de autor, porque si no es por un rumor, dicho por una reportera, ni siquiera se sospecharía que ella es la autora del himno. Este supuesto queda abierto de hecho y no se puede confirmar, pero como mínimo Julie y su marido parecen coautores de este himno.

En cualquier caso, al principio del film tanto Patrice como su hija, Anna, mueren en un accidente en la carretera, del que Julie es la única superviviente. Julie lo pierde todo, y ya emocionalmente arruinada, decide dilapidar lo poco que queda, librándose de posesiones, y alejándose de todas las personas de su entorno. Su proyecto de vida es no hacer nada en absoluto hasta que muera.

- **Imposible olvidar la obra**

En el proceso también destruye la partitura de aquel himno, busca todas las copias, una de ellas es lanzada a un camión de la basura, el ruido del aparato fulminando la canción que sonaba en la banda sonora.

Sin embargo, pese a su empeño la obra la persigue casi de forma cómica, a través de los sinuosos caminos del azar y parece de hecho un castigo divino. Esta peripecia de la obra que sobrevive de las cenizas, tiene mucho del mundo interconectado de Kieslowski. Un vagabundo misterioso, con similitudes con el papel del “hombre joven” del *Decálogo*, le murmura a Julie “siempre hay que guardarse algo” indicándole que no puede obtener su libertad destruyendo toda su vida, incluida la obra que ahora él posee por casualidad. Este toca con su flauta la melodía, pero afirma que se le ha ocurrido a él mismo.

La obra es inmortal en cierto sentido, sobrevive al autor, aunque este renuncie o decida destruirla. La obra hará al autor inmortal, pero la verdaderamente eterna es la propia creación. Una encargada de los archivos musicales también contradice a Julie y la engaña, guardando una copia de la música y afirmando cuando Julie la interpela, agresiva, que “no se puede destruir algo tan bello”. Vemos como la obra tiene vida propia y de hecho no parece pertenecer a su autor.

Otra forma de retorno de la obra existe en lo que podemos llamar los “momentos azules”. Julie está absorta, quizá con la mente en blanco, y le sobreviene el recuerdo de la melodía. Kieślowski tinte la imagen de azul en estos momentos o con súbitos fundidos a negro.

En realidad estos “momentos azules” no son claros sino ambiguos, esto nos remite al estatus más o menos diegético de la música de Preisner. No sabemos si en ese momento Julie recuerda la propia música que suena y eso la inquieta, o si lo que siente es el dolor de la pérdida de su familia y la música no es más que un indicativo para el espectador. En su emborronamiento de las fronteras diegéticas, no estamos seguros de que nuestra percepción y la del personaje sea la misma. En todo caso suponemos que el momento azul es ambivalente y representa tanto su unión con la vida como con la obra, que en realidad no es divisible.

El color azul tomado por sí mismo también es ambivalente, el color representa el vacío del cielo, del agua, el espacio libre. Azul es la libertad y azul es su ancla.

- **El autor como progenitor**

No sólo se trata de justificar el título de su film, el azul es un color que se asocia en la película con la difunta hija a través de varios recursos escenográficos: un papel de plástico azul con el que juega en el coche, su cuarto pintado de azul, y un candelabro azul que colgaba en el cuarto es la única cosa que conserva Julie de todas sus pertenencias²³.

El himno era la co-creación de Julie con su marido, fruto de su amor como también lo era, por supuesto, su hija. Similares cuidados, similar sensibilidad, similar entrega son necesarios para una tarea y otra. La mujer parece negarse como artista, de forma casi masoquista, puesto que ha desaparecido su faceta de madre. Ya no quiere cuidar a nadie ni a nada, incluida su obra. Lo biológico se emparenta con lo creativo, en el caso de Julie la procreación y la creación.

La imposibilidad de Julie de continuar con su obra se debe a que de alguna forma interna, ha perdido su maternidad. Una anécdota del film, su repulsa irracional a las ratas que han tenido crías en su apartamento, es otro metafórico rechazo a la maternidad, de la que ya no quiere saber nada.

A su propia madre (Emmanuelle Riva), también presente en el film, le declara que los sentimientos de apego son “trampas de la vida”. Pero su madre está de hecho

²³ ANEXO(Galería de imágenes en CD): 11 y 12

incapacitada para ser madre por su *alzheimer*, debido a ello no puede distinguir a Julie de sus hermanas, ni recuerda sus visitas a la residencia. La madre tiene, en cierta manera, lo que Julie busca: el olvido.

Por eso afirmamos que, mientras que Filip sólo entrega su corazón a su obra al final de *El aficionado*, cuando ésta le destroza, Julie mantiene unidas su faceta íntima y su carrera, ya que le es imposible continuar cuando una parte le falta. Rechaza de pleno la vida como la obra, también en el hecho de evitar que nadie se le acerque con intenciones amistosas, cosa que al final será su muleta para recuperarse.

Decálogo 9: No desearás a la mujer del prójimo

En otra cinta *Decálogo 9: No desearás a la mujer del prójimo* (Dekalog dziewiec, Krzysztof Kieślowski, 1990), se ahonda en una idea similar. El talento y la creación artística tienen una interesante relación de dependencia con la biología y el estado de salud en general.

En este film el cardiólogo Roman padece una impotencia sexual insuperable que le arrastra a una cruda situación con su mujer, Hanka, a la que empuja a buscarse un amante pese a que ella quiere ser fiel a él. Cuando ella se cita en secreto con un joven, él les espía, totalmente dividido entre querer lo mejor para su mujer y la necesidad de un amor fiel.²⁴

Mientras tanto, una paciente de Roman y aspirante a cantante de ópera, Ola, espera a una operación de corazón que le permita cantar sin que su salud peligre. Si tenemos en cuenta la muerte de Weronika en aquella otra película por exactos motivos, esta operación se nos hace más urgente incluso.

La chica se enfrenta a un dilema que comenta con su médico, Roman. Ella quiere una vida normal, familiar, no le importa tanto dejar de cantar, sin embargo su madre la empuja a convertirse en cantante. El médico se muestra comprensivo, aunque confiesa que nunca pensó en formar una familia y de hecho no tiene hijos, su único objetivo era cumplir su sueño de ser cirujano.

Vemos pues las dos posiciones opuestas ante la vida y la profesión en estos dos personajes casualmente encontrados, y vemos el curioso papel de la biología en todo esto.

Mientras que el estado de salud de Ola le apremia a dejar su carrera artística y darse a una vida sencilla, Roman está “diseñado biológicamente” para una actividad profesional apartada de instintos animales. Es el *homo faber* que abandona su función primigenia – la reproducción – para superarse y para hacer algo más. Si antes no quería niños, ahora resulta aún más difícil tenerlos, más aún cuando su relación con su mujer se está deteriorando por momentos debido a su obsesión por su satisfacción.

Roman no le sabe dar una solución a Ola ya que se trata de una decisión personal, pero al oírla cantar se siente transportado por su voz... El don de ella aparece como algo mágico, la música prácticamente posee a la chica – mientras canta la cámara de Kieślowski sigue su mano que se mueve inconscientemente- aquí encontramos la idea también aparecida en *Azul*, de que no puede destruirse algo tan bello, no puede

²⁴ En este tratamiento de la potencia masculina y la insatisfacción de la mujer vemos el germen de otra película, la segunda entrega de la trilogía de los colores, *Blanco*. Asimismo un personaje secundario con el nombre de Ola resulta ser el primer borrador de Weronika protagonista de *La doble vida de Verónica*, por lo que se puede decir que este capítulo del Decálogo es la semilla de al menos la mitad de las producciones posteriores de Kieślowski.

pararse el talento. Es una ambición muy humana pretender conseguir que los talentos y sueños se materialicen.

El mensaje final de Kieślowski es conciliador, ambos lados van a intentar llevar a cabo aquello para lo que no estaban pensados. En cierto sentido es el obstáculo el que hace la decisión, sin el obstáculo de la biología Roman no empezaría a plantearse tener hijos, como parece sugerir la última imagen del film en la que espía a niños jugando por la ventana... Ola, por su lado, después de arreglarse el corazón declara que "ahora soy diferente, ahora quiero cantar".

- **Los fragmentos de la vida y de la obra**

La reacción radical de Julie ante la muerte le impide avanzar, su vida nueva se estructura sobre la huida, por lo que no hay nada en ella por lo que querer progresar. Así la libertad no es realmente posible. En realidad la actitud de Julie con sus estridencias emocionales es un comprensible periodo de duelo al final del cual su vida se normaliza. Sólo que vestir el negro en ella se convierte en un auténtico viraje a la austeridad, y un reinicio desde cero, limpiando sus recuerdos. Esto hace que sean más visibles los pedazos de experiencias que la reconectan.

Como si su interior estuviese fragmentado, Julie va juntando las piezas según va encontrando en su camino figuras que se atreve a integrar en ella. Reconstituyen así su vida y ante todo su maternidad. Aunque imperfecto y remendado, encuentra su rol de madre y al hacerlo, vuelve a fluir hasta convertirse en compositora de nuevo.

La vecina en su nuevo apartamento es una prostituta, a la que le une el descontento y la exclusión social. La chica, ingenua y venial, es un recuerdo vago de su hija, como apunta el que tuviese el mismo juguete azul colgando de su cuarto de pequeña. Una noche muy de madrugada, le pide ayuda a Julie, y esta acude, siendo la primera persona a la que socorre y aconseja después de negarse a tener contactos.

Una figura materna esta vez positiva y redentora aparece, curiosamente, en la amante de su marido. Julie descubre su existencia y la de un hijo concebido con su difunto marido. Aquí se da la mayor importancia a la creación, al niño, Julie no puede odiarles porque el niño le da esperanza. De alguna forma Julie puede estar más tranquila sabiendo que hay otro hijo de su marido que va a vivir. Acto seguido decide no vender su casa, y se la regala a la chica embarazada, dispuesta a asegurar la vida de este niño.

Lo importante para una madre es siempre seguir fortaleciendo su creación, a través de estos sustitutos, Julie recupera esta actividad creadora. De pronto la misma precisión con la que había vaciado su existencia se transforma en tiros certeros para proteger a estas personas de su entorno que vuelve a considerar bajo su maternal amparo.

El último fragmento que encuentra de su vida es el que más involucra a Julie personalmente. Olivier, amigo de su marido y también compositor está enamorado de ella desde hace tiempo. Él anuncia en televisión que retomará la composición del

himno por la Unificación, lo cual es más una estratagema para atraer a Julie que una iniciativa individual.

Este intento de amor, de vida en común, la reengancha definitivamente con su obra, aceptando que sigue viva quiera ella o no. No puede permitir que Olivier lo haga por su cuenta, porque ella es la madre de la criatura, así que de pronto se activa y escribe el final de la partitura. En el momento en que parece fluir y empieza a crear se emborriona toda la imagen, de pronto ha superado lo físico, se destruyen las barreras que se había creado. Esta es otra elevación artística, que sirve de sublimación de la vida, gracias a su creación vuelve a ser feliz por un segundo.

Tras estas sesiones de composición musical, y abrumado por una Julie que recuerda a la perfección todos los supuestos planes e ideas de su marido, Olivier detiene el proceso. Este es un momento clave para la Julie autora, puesto que Olivier no quiere vivir con el fantasma del compositor muerto a sus espaldas, así que le plantea un ultimátum. Si es él el nuevo compositor, entonces deben ser sus ideas las que acaben en la partitura, “si por el contrario eres tú la compositora”, añade, “di que lo eres”. Olivier la empuja, la reta, a que acepte sus ideas como suyas.²⁵

Este conflicto de autoría es el último paso para que Julie se reencuentre consigo misma, con “sus hijos”. La idea de responsabilidad parental de Kieślowski aquí aparece muy fuertemente. Ser honestos con lo que se crea, crear y reconocer lo que se crea. Aunque el final es algo ambiguo, podemos suponer que Julie decide hacer suya la composición, puesto que coge los apuntes que ella misma estaba haciendo en su casa, y parte a casa de Olivier, con el que hace el amor.

Al final de la película cede al sexo y al amor, avanza en su vida sin dejar atrás lo que puede llevar consigo, lo que la hace realmente mas libre. Aquí ya es evidente que la versión de la libertad que Kieślowski nos da es un contra-discurso. Consciente de que la mayoría frívola de la población humana considera que la libertad consiste en hacer lo que uno quiera e independizarse de todos los seres humanos, aquí sugiere que resulta imposible la libertad si uno no es uno mismo, y no deja serlo a los demás.

Un repaso visual es el epílogo de *Azul*, con la música épica de Zbigniew Preisner de fondo. En ella vemos a las personas que han ayudado a Julie a reconectar con su vida, la mayoría parte del binomio madre-hijo: su inmadura vecina, la amante de su marido en el ginecólogo, su propia madre, y ella misma manteniendo relaciones sexuales, otro ejemplo de vida. Como en otras ocasiones, Kieślowski concluye que hacer y amar son inseparables.

Hagamos una última reflexión sobre la recomposición del material musical y su significado. La muerte del marido, Patrice, se asemeja en su simbolismo a la del fantasma protagonista de *Sin Fin*, ya que arrastra a la muerte al himno de Europa y por ende el espíritu de su unión, como aquel arrastraba a la Polonia justa. En este paralelismo vemos que Kieślowski no abandona los temas sociales, sólo los aborda de nuevo como si fuesen dilemas íntimos. La labor de Julie de recomposición de su vida podría equipararse a la tarea de unificar un territorio europeo desvencijado por las guerras pasadas, oxidado en sus enfrentamientos. De alguna forma su historia manda

²⁵ Véase ANEXO(Galería de imágenes): 13

un mensaje esperanzador de que es posible, con esfuerzo y pasando por indecibles dolores, encontrar la integridad, sea de una persona o de Europa.

3. El mundo interno del autor

La doble vida de Verónica

Mientras que los films que hemos comentado hasta ahora cuentan las vicisitudes de un autor que se pelea, como cualquier otra persona, con su trabajo y con su vida, *La doble vida de Verónica* es una mirada diferente a la experiencia creativa. En aquellas películas tienen importancia las decisiones más prácticas, cimentadas con breves momentos líricos: los fogonazos azules y borrosos de Julie, la seducción de Romek por el teatro o los tesoros encontrados por la cámara de Filip. En este film ocurre a la inversa, Kieślowski se sumerge completamente en los símbolos a través de la experiencia doble de Verónica, y trata de descodificar su significado. Tan de cerca y desde dentro nos expone la idea de arte, que la mayoría del tiempo no somos conscientes de que se nos habla de ella, estamos imbuidos.

El álter ego del autor existe en Alexandre Fabbri, un marionetista y escritor, pero el protagonista de facto es Verónica, o las dos Verónicas, que no son autoras sino más bien dos ejemplos de espectadores que se encuentran viajando dentro de la obra de Fabbri/ Kieślowski y tratan de alguna forma de “sobrevivir”. Esto no es tan fácil, como veremos. Así, de las muchas interpretaciones posibles de *La doble vida de Verónica*, podemos extraer una que explora la relación entre el espectador, el arte y el artista, en un triángulo amoroso emocionante y a veces, letal.

La doble vida de Verónica es probablemente la cima del Kieślowski más críptico y “artístico”, en ella el metadiscurso cinematográfico llega mucho más lejos, o más profundo, que en otras ocasiones. Kieślowski explora las relaciones público-autor y lo emparenta con una metafísica y mística de la experiencia humana. Es un film onírico y algo claustrofóbico, presentado con el estilo ambiguo y la predominancia del azar que define su última etapa.

- **El arte como comunicación con Dios**

Como en *Azul*, el metadiscurso no es evidente hasta la segunda mitad, con la llegada de la Véronique francesa. Primero conocemos a la Weronika polaca, un espíritu libre que vive transportada por una especie de éxtasis divino. La chica afirma que *no está sola en el mundo*, y actúa de hecho como si estuviese en comunión con una fuerza universal que la sobrepasa, que podemos llamar Dios o de cualquier manera equivalente.

Su actitud es propia de los iluminados históricos: poco preocupada por su integridad física o su mortalidad, sencillamente fluye con las sensaciones y oportunidades que el universo (Dios, el destino...) pone en su camino. Su conexión con un ser superior es la música y es lo que en última instancia la lleva a la muerte, que podemos ver como su

entrada en lo divino. Como se suele decir de los niños que mueren prematuramente, de los minusválidos etc. también a ella parece que “ se la lleva el señor pronto, porque era un ángel...” Hay que decir que el extraordinario talento de Zbigniew Preisner hace posible que se le adjudiquen estas connotaciones divinas a su música.

Asistimos sin saberlo a los últimos días de la vida de la chica, y es realmente como si se tratase de una ascensión a los cielos. Poco a poco Weronika deja que el amor romántico y su rápido éxito como cantante la invadan. Llena de euforia, ignora las señales negativas que podrían frenarla: su enfermedad de corazón y el historial de muertes repentinas de su familia.

L'Enfer, la composición de Preisner, enmascarado como Van den Bundenmayer es la pieza musical que -por casualidades y golpes del destino- la convierte en primera cantante. La canción es esa obra de arte que funciona como una llamada desde el otro lado en toda regla, puesto que cada vez que la canta un dolor punzante le sobreviene, y sin embargo no puede evitar lanzarse con los brazos abiertos cada vez.

Aparecen varias veces planos picados que confirman la conexión con lo celeste, desde la primera vez que aparece Weronika en pantalla -anticipada primero por el coro que canta durante los créditos sobre negro-.²⁶ Cuando la vemos en un primer plano picado es la única de las coristas que aguanta la lluvia sobre su cara, y aguanta hasta la última y larga nota, mientras todo el coro huye y sólo queda su voz. Véronique comparte un plano fijo similar en el que camina siguiendo un haz de luz solar, y al final de él alza la cabeza dejando que el calor la acaricie.

- **Un síndrome de Stendhal asesino**

Ya hemos hablado del síndrome de Stendhal, en la película que nos ocupa la importancia de este raptó artístico es mucho mayor. La vida de la Weronika polaca termina abruptamente, con la protagonista fulminada en su primer concierto. Aunque se trata de un infarto de miocardio, anunciado por Kieślowski repetidamente, es la falta de cautela lo que podemos señalar como causa real de su muerte.

Weronika lo absorbe todo ella sola, sin intervención de un canal seguro con “lo elevado” y sufre las consecuencias de una vida intensa pero corta, como si un torrente de belleza e inmensidad la destruyese. Su relación con el arte es una fusión, no una reflexión. Esta distinción es importante ya que a diferencia de Véronique, Weronika no observa ni analiza la situación, prefiriendo vivirla directamente. Su relación con el arte (la canción) es directa, de hecho antes incluso de ensayarla ya actúa como si la conociese.

Weronika es una espectadora que no aplica ninguna distancia con la obra, hundida en ella completamente. De hecho parece que con su muerte haya decidido encarnar la canción que canta. En un metalenguaje potente porque la propia letra de la canción que provoca la muerte de Weronika habla del viaje del alma y de la participación del arte en él.

²⁶ véase Anexo (Galería de imágenes): 14

“Oh vosotros que estáis en una pequeña barca deseosos de escuchar, seguid tras mi balsa que cantando avanza... Evitad todo peligro porque me perderíais y estaríais a la deriva. El agua que dejo atrás ya no sirve de nada. Minerva muere y me conduce a Apolo y nueve musas me indican el camino...”

La fatalidad se expresa en “*el agua que dejo atrás ya no sirve de nada*”, no se puede volver sobre los pasos una vez tomada la decisión, es agua pasada, y esta decisión única debe además implicar cautela como se aconseja. Se habla de la corriente de la vida “*el agua*” y de la necesidad de seguir una dirección “*me indican el camino*”.

La muerte de la diosa Minerva en la canción, una diosa asociada a los animales y lo salvaje, lleva hasta otro dios -de hecho su hermano-. Apolo es dios de las artes y de la luz, y las nueve musas también simbolizan el mundo artístico e intelectual. Esto puede referirse a la desaparición de Weronika, más instintiva, y la toma del testigo de Véronique, que añade reflexión a lo intuitivo. Puede significar como el instinto animal humano (Minerva y Weronika) muere necesariamente en el arte (Apolo), y se convierte en raciocinio.

El arte y la creación intelectual en general, cambia al ser humano para siempre, pero al mismo tiempo es necesario para entender los entresijos de su alma. Sin mirarse en el espejo del arte, el humano está perdido, si se enfrenta él solo a lo divino, también puede perderse, y de hecho esto es un peligro en la vida del artista, aunque se le suponga una capacidad innata para enfrentarse con ello. Véronique se salva por llegar a una negociación con el artista -Alexandre- que le sirve de Apolo, luz de la razón, y en el que encuentra solaz y una nueva visión sobre su vida.

La desintegración en el arte es la muerte del animal humano, el arte sobrepasa demasiado la vida, siendo perjudicial para ésta. El juego que consiste en observar al hombre como un dios, en sobrepasar la propia mortalidad para entenderse, es un juego de equilibrismo que puede ser un obstáculo para dedicarse a vivir. No es sólo que uno no pueda dedicar su tiempo al arte y a la familia como una simple cuestión de horario y organización de tareas y rutinas, el arte es un ritual de trascendencia de la vida que hace peligrar la propia vida.

- **El autor al rescate**

El film de Kieślowski se puede considerar todo un ensayo cinematográfico sobre el papel del autor como intermediario entre lo divino o lo elevado y el público. El marionetista Fabbri acude al instituto de Véronique con su espectáculo sobre una bailarina que muere bailando, renacida más tarde con un par de alas, una historia paralela a la de Weronika. Fabbri tiene el destino revelado de Verónica bajo el brazo, en forma de libro y de marionetas.

El arte es una forma de abrir las puertas del alma, casi como un ritual chamánico, que nos muestra los oscuros (y verdes en el caso de este film) caminos de lo desconocido. El autor Fabbri se convierte en un intérprete de las señales etéreas. El autor es capaz de digerirlo y compartirlo con el público, mientras que la experiencia directa con lo divino sería para el espectador de a pie convulsa, fuerte y corta.

El autor salva al espectador que es Verónica, el común de los mortales que está sujeto a los vaivenes de lo divino. Se explora esta responsabilidad del autor como “traductor de dios” en la relación entre Alexandre y Véronique. La escena de la representación de marionetas es uno de estos rituales, es similar al menos escenográficamente a la de la muerte de Weronika y es donde el arte y el autor acuden al rescate de una mujer que tiene miedo a encontrarse por sí misma con su naturaleza más elevada.²⁷

Véronique ya sospecha del peligro de su destino, y antes de conocer a Fabbri actúa de forma más cautelosa. Todas las decisiones de Véronique buscan la seguridad: abandona su arte, el piano, y se dedica a dar clases a niños, viviendo la música de forma indirecta. La Verónica francesa es una segunda oportunidad, y es vagamente consciente de ello, por lo que puede interpretar su vida de otra manera y decidir en consecuencia. Sin embargo, puede liberarse realmente con la participación y conciencia de la creación, a través de su relación con Alexandre.

Weronika decidió vivir íntegramente su parte espiritual, mientras que Véronique, en otra interpretación de la dualidad, se desdobra en el arte. Así vive al mismo tiempo como un ser enraizado a la tierra, y vivo, y un ser espiritual sólo a través del arte externo a ella.

Véronique empieza a vivir subrepticamente a través de la obra de un autor. Su creciente relación con Fabbri es una atracción por querer contemplar su vida más que vivirla, se asocia con quien puede narrársela. Véronique puede reflexionar a través de la reformulación (o re-presentación) de su vida. El libro, las marionetas, son formas de representar el mundo ilusorio en la realidad, sin caer en el peligro en el que cae Weronika de sobrepasar su propio físico ante el aluvión de gravedad espiritual. Véronique necesita ver todo a través de un marco y Alexandre es el mayor suministrador de ello.

Al principio del espectáculo de marionetas estamos sumergidos en la historia de la bailarina, pero a mitad de la representación, un espejo desgastado llama la atención de Véronique. Véronique ve a Alexandre en el espejo, y queda transportada por su dedicación. Aunque Irène Jacob deja de mirar a las marionetas y no repara casi en absoluto en la historia tan parecida a la suya, la irrupción de “L’enfer”, la canción de Preisner, nos dice que hay algo que la acerca a sí misma en ese momento y la atrae a Alexandre.²⁸

Esta es la parte de la canción que dice “...y me conduce hasta Apolo”, de la naturaleza salvaje al artista, la primavera después del invierno, Francia después de Polonia. Véronique se fija en él sentimentalmente cuando le ve en su reflejo en un espejo, mecanismo por el que además llega a ver el “negativo” de la representación de marionetas, otro uso de la alteridad dada por un reflejo.

- El autor manipulador

²⁷ véase Anexo (Galería de imágenes): 15

²⁸ véase Anexo (Galería de imágenes): 16

El marionetista hace la misma función que Kieślowski no sólo a nivel de creador que construye personajes ficticios. Su personaje comprende y guía a la propia Véronique para que se salve, le pone pistas y pruebas en el camino, como una marioneta más. En dos ocasiones Véronique se muestra ofendida por este trato que le brinda como “material literario”, esta es una interesante autocrítica de Kieślowski.

La música, muy importante en Kieślowski es, como la voz de Weronika, un indicativo del alma. La música en Kieślowski traiciona al personaje que puede estar en la más banal de las tareas, sin dejar traspasar sus sentimientos, pero por dentro su mundo se desmorona, la música nos lo dice. Alexandre usa los sonidos aumentados (de la estación, de la canción de Zbigniew Preisner) para seducir la curiosidad de Véronique, con esas mismas herramientas nos seduce Kieślowski en su cine.

- Vivir entre reflejos

Desde el primer momento existe un juego con el “elemento cristal”, como si en el mundo escondido que se aloja en vitrinas, lunas de coches, ventanas, lupas, bolas de plástico... ocurriese gran parte de la acción de esta película. Hay un sinfín de superficies reflectantes -o que cambian la visión de la realidad -en los mundos de las dos Verónicas. La comunicación entre Weronika, polaca, y Véronique, francesa, ocurre muchas veces en este universo travieso de reflejos y filtros.

La doble de Verónica la acompaña a todas partes en forma de reflejos. Un momento clave es la secuencia en la que confiesa a su padre que no se siente sola en el mundo –hablando además de ventana a ventana, aperturas a lo otro exterior-. Su reflejo tintado del extraño tono verde que domina la película atestigua la presencia de la otra Verónica en la ventana.²⁹

Estos reflejos y las representaciones de Fabbri, rodean a Véronique remitiéndole a un concepto de sí mismo también etéreo, como le ocurre a un espectador de a pie, rodeado por imágenes. Las fotografías también son reflejos, rebotes de la luz grabados. Las fotografías no sólo aportan un doble, sino que lo enmarcan, le dan un formato desde donde meditar sobre ello, son una oportunidad de *reflexionar* sobre la *reflexión*. Mientras que en aquel encuentro en Cracovia Weronika ve a su doble directamente, sin intermediarios, Véronique le hace una foto de manera inadvertida, una foto que no descubrirá hasta mucho más tarde, al final de la película. Véronique tiene la oportunidad de analizar y poseer la imagen de su doble, mientras que Weronika es el elemento capturado, la versión que sólo sobrevivirá como luz plasmada.

Alexandre, es el que señala a Weronika en una foto, con su presencia ahora Véronique está lista para integrar completamente la existencia de su otro yo como algo físico que le informa de una realidad metafísica: la dualidad de la existencia, espíritu y cuerpo. Antes tan sólo lo presentía, como la persona que podría haber sido y nunca fue y cuando es consciente se echa a llorar, abrumada por la nostalgia de algo que no conoce.

²⁹ véase Anexo (Galería de imágenes): 17

La propia estructura de la película es un juego de reflejos donde tenemos yuxtapuestas dos versiones de la realidad, Weronika y Véronique. Uno de los últimos planos del episodio de Weronika está invertido y nos muestra el vuelo de “algo”, por encima de las cabezas del público. La acción está congelada, es un instante y un movimiento rápido justo antes de que todo el mundo se levante y vaya a comprobar el estado de Weronika. El plano está del revés -otro guiño al reflejo- que quizá nos muestra que Weronika ya definitivamente pertenece a otra realidad. Efectivamente esto no deja de ser un plano subjetivo de Weronika.

Kieślowski no deja el punto de vista de Weronika después de muerta, casi ahonda más en él. Se nos intercala el plano general emocionante en el que todo el público se lanza sobre ella y tan sólo podemos adivinar a su novio y sus familiares entre el gentío. El director nos aleja del dolor de los que la quieren que podemos suponer tan sólo con las pinceladas que nos ha dado antes. Seguimos con el plano subjetivo en su propio entierro, donde poco a poco sus seres queridos –los tres que conocemos- y la misteriosa mujer del sombrero, le echan tierra encima, llevándonos a la pantalla en negro.

Después de la muerte de Weronika, vemos a Véronique como “a través de la bola” en su primera escena como protagonista. Podría tratarse de un plano subjetivo de la propia Weronika, fantasma que mira a la Verónica que queda viva. En todo caso es un recurso que sirve para saber que, desde ese momento, nos van a contar la vida de la “otra”, la visión combada nos muestra lo diferente. La bola resurge en los sueños de Véronique como una de las reminiscencias de su doble vida, donde ve el paisaje polaco que Weronika veía a través de ella.

Este fragmento retoma el tema del invierno y la primavera, muerte y vida. Al ser la transición de las dos vidas y el momento capital de la muerte de una de ellas, tenemos el puente simbólico que las une. Para pasar de una a otra hay que ir literalmente al mas allá, donde acaba una vida empieza la otra. Cuando la vegetación muere en invierno, renace en primavera. Así se nos contraponen dos momentos de frenesí vital, la muerte, el salto energético definitivo, y el sexo, el orgasmo y la creación de vida. Eros y Thanatos, dos experiencias que hacen traspasar el cuerpo en la unión (con el mundo, simbolizada en el entierro, y con otro a través del coito).

- **El arte como sustitutivo del progenitor**

Las dos primeras secuencias que nos enseñan a las niñas Weronika/Véronique son una película en pequeño. A Weronika la asociamos con la niebla, elemento aéreo, con la navidad, un momento de fantasía. La vemos tras un cristal cuyos reflejos aparecen sobre ella como estrellas, mezcladas con las luces de un árbol de navidad; es una imagen de relación con el cielo, con lo lejano, incluso con Dios, tanto por los elementos celestes como por las fechas elegidas.

También el sonido es más solemne y silencioso, la voz de su madre más susurrada. El destino de Weronika está en la ascensión y en la muerte – el invierno es la muerte de la vida vegetal- por lo que su vida es volátil. Se añade la postura en la que la mantiene

su madre, precisamente del revés, un indicio de que ella misma es un reflejo; y las enseñanzas administradas por ella, que la incitan a la ensoñación.³⁰

Acto seguido aparece la niña Véronique, y lo primero que reparamos es la lupa sobre su ojo, es una observadora, no una soñadora. Las enseñanzas de su madre son más científicas, realistas, conectadas con el mundo natural, con las plantas, los seres vivos que se atan a la tierra para vivir. También su padre es ebanista, y hace perfumes con hierbas estacionales... Su estación es la primavera, el renacer de la vida. Con la idea de autoconservación- relacionada con el mundo vegetal -cierra además Kieślowski el film, en ese plano donde Véronique se recubre de reflejos de ramas, y posa su mano sobre la corteza de un árbol.³¹

Como en el caso de Julie de *Azul*, también aquí podemos hablar de la recuperación de la figura de la madre a través del arte. Las dos Verónicas son huérfanas y quizá buscan en el arte recuperar esta protección e interpretación de la vida. La madre de Véronique es recuperada a través de la madera de las marionetas, que le permiten verse a sí misma reconstruida y volver a enraizarse.

4. El sabio o autor retirado

La idea del retiro rondó habitualmente a Kieślowski, muchos de sus personajes creativos están al borde de la auto-jubilación, él mismo siempre tuvo opiniones encontradas respecto a su carrera y aparentemente no disfrutaba mucho de los rodajes. Siempre necesitado de calma, con 56 años decidió apartarse del cine, justo antes de morir por sus problemas de corazón.

Su estado de salud no dejó de ser una referencia en su obra con las muertes y enfermedades de los protagonistas de *Sin Fin*, *Decálogo 9*, *La doble vida de Verónica* y no tenía reparo en augurar que su final estaba cerca (al principio del documental *Estoy así-así* aparece un médico asegurando en tono cómico que su infarto es cuestión de tiempo). En todo caso, dejar de pelearse con su carrera y vivir una vida sencilla, disfrutando sus últimos años, fue una idea que pareció barajar mucho tiempo, y lamentablemente, no pudo materializarla plenamente.

Tres colores: Rojo

Hay un personaje en su obra que se distingue por ser un jubilado apartado de la sociedad, rechaza la interacción humana y vive “apaciblemente” en una casa de campo, en Suiza. Se trata de Joseph Kern, el juez retirado que aparece en *Rojo*, la última película de la trilogía de los colores, y la última que Kieślowski filmó. Todas éstas son circunstancias que rodean al personaje de un aura de despedida inevitable.

El juez, supuestamente de espaldas al mundo, en realidad pasa sus días espiando a sus vecinos, lo que es una forma de mostrar la dificultad de aislarse completamente

³⁰ véase Anexo (Galería de imágenes): 18

³¹ véase Anexo (Galería de imágenes): 19

del mundo. También de algún modo, lo que hace el personaje que interpretó Jean Louis Trintignant es estimular el mismo músculo usado durante su carrera legal: mientras conoce las vidas de sus vecinos, las analiza y juzga como si se tratase de casos judiciales.

En sus escuchas junto con Valentina, la protagonista del film, surge la idea de la ética del comportamiento de los vecinos (hay dos adúlteros, un traficante de drogas...) y por supuesto la del propio juez, ya que la chica se escandaliza y le acusa al descubrirlo.

Es quizá un poco peregrino seguir nuestro hilo conductor con este personaje y tratar a un juez como artista... Sin embargo, este es nuestro punto de arranque para hablar de una figura que nunca fue protagonista en el cine de Kieślowski pero que lo poblaba de forma dispersa. Papeles secundarios como el abogado Mieczyslaw Labrador interpretado por Aleksander Bartini en *Sin Fin*, las tres figuras de autoridad de *El azar*, la profesora de ética de *Decálogo 8: No mentirás* (Dekalog Ochem, Krzysztof Kieślowski 1988), son todos ejemplos de ancianos golpeados en el pasado, heridos por alguna desgracia o error lejano y con cuestiones éticas aún por resolver. Que su trabajo fuese menos creativo que los otros no es tan preocupante, dado que en realidad lo interesante son sus reflexiones a posteriori.

El viejo cascarrabias de *Rojo* representaba probablemente las ansias del director polaco de dejar su cámara en un estante, y trasladó sus opiniones más negativas respecto al mundo. Sobre todo, y al igual que los otros personajes mencionados, son una reflexión sobre el tormento por faltas de ética pasadas, la búsqueda de la calma definitiva y la idea de rendirse y claudicar.

Vemos que estas preocupaciones son similares a las que venían representadas por los álter ego de los autores principiantes, de Filip o Romek, enfrentados a las primeras presiones sociales que tratan de cortar su vuelo. En el caso de los autores retirados toda una vida de experiencia les acerca a una visión más realista, más lúcida por la distancia. En todo caso sobre ellos planea la idea de cerrar definitivamente su lucha ética, un deseo que Kieślowski tenía como propio.

En la historia del juez suizo Joseph Kern, de pronto y por casualidad, Valentina le une de nuevo a la vida. El personaje interpretado por Iréne Jacob al que sirve de Pigmalion, y consejero le ofrece una oportunidad de redención. El juez asume una función de "autor de la vida" de Valentine, guía sus pasos y la ayuda a desengañarse de algunas vanas ilusiones de juventud. A cambio, ella le permite arreglar subrepticamente su propio pasado a través de su vida, tanto más porque la chica se embarca en una relación con un joven estudiante de derecho. Joseph Kern tiene pues un álter ego dentro de la propia película, el joven enamorado de Valentina, y la historia de amor funciona como una repetición de su propia historia fallida. Ayudar a que esta vez la relación salga adelante sanará su orgullo herido.

Además de esta suerte de oportunidad de reescribir su vida, su forma específica de ser juez, su manipulación de la vida de los demás y su mala praxis respecto al hombre que inculpó por rivalidad amorosa, hacen de este juez autor. También en el sentido que puede moldear las vidas de los demás con sus sentencias.

Decálogo 8: No mentirás

El capítulo 8 de *El decálogo* parte de una interpretación del octavo mandamiento de la ley de Dios “No Mentirás o no darás falso testimonio”. Una mentira es el catalizador de esta historia, pero en el fondo el film es un tratado ético general sobre hipocresía y la dificultad de vivir según los propios valores.

La mentira a la que se refiere el capítulo empieza como una falta concreta pero se transforma en algo más grande y difícil de discernir que una tergiversación puntual de la realidad. La protagonista de la cinta, Zofia, es una profesora que enseña principios de ética o moral filosófica a sus alumnos, vive de forma apacible, equilibrada y cívica. Sin embargo ella misma cometió una falta tiempo atrás cuya consecuencia habría sido la muerte de una niña, y esta falta viene a buscarla en la forma de una mujer supuestamente interesada en su labor pedagógica, Elzbieta.

En la clase de Zofia se exponen casos para decidir la calidad ética de sus protagonistas. El primero que escuchamos de boca de una alumna coincide con la trama de *Decálogo 2: No dirás el nombre de Dios en vano* (Dekalog Dwa, Krzysztof Kieślowski, 1988), y sus personajes son además vecinos de la profesora, para llevar más lejos la *mise en abyme*. Las narraciones de los alumnos son a todas luces historias dentro de las historias, por lo que, sí, todos ellos son álter ego de Kieślowski al “inventárselas”. Zofia, que las modifica, interpreta y juzga, ocupa el puesto honorífico de álter ego autor.

Como si la clase fuese una película de Kieślowski se plantean las angustias humanas más tortuosas, los casos más punzantes de encrucijadas éticas, y se intentan dilucidar. Zofia podría ser el director y los alumnos el público (interactivo) comentando su cine, literalmente con los mismos casos que usa Kieślowski. Como profesora, ella gestiona el contacto de los alumnos con los casos y plantea las dudas al respecto como un autor que dirige al espectador por su historia y especialmente como Kieślowski dirige al suyo por sus relatos de angustia existencial, parco en comodidades éticas.

El director nos indica claramente la función cautelar que tiene su obra. De hecho el tono tan divulgativo y expositivo del film, si bien es muy útil para nuestro propósito, disminuye la calidad de la película.

Kieślowski podía tener dudas sobre su papel como comunicador, podía plantearse si toda su labor ética tenía sentido, y si su propia vida era un ejemplo de ética. De ahí que el segundo caso tratado en la clase le implique a él a través de Zofia, como el detentor del discurso ético que ve su estatus peligrar. Conciencioso y doloroso, Kieślowski se iguala a esta mujer, como ella, él debió tener sus faltas y sus tormentos respecto a actos del pasado.

El caso lo presenta la recién llegada en calidad de nueva alumna, y se trata del error que cometió la propia profesora al negar refugio a una niña judía en plena persecución nazi. La profesora realizó, durante su vida y después de este incidente, grandes obras humanitarias, pero ese único fallo garrafal la persigue hasta el día de hoy. Además a través de sus clases, ayuda a muchos jóvenes a construirse como personas ¿Puede juzgarse negativamente? ¿No son décadas de dedicación a la rectitud moral suficientes? Las dos mujeres, en un tira y afloja, tratan de solventar esto.

Respecto a Dios, la idea sobrevuela el relato puesto que el conflicto inicial estaba envuelto en religión y Elzbieta ahora es una cristiana convencida. La postura agnóstica pero respetuosa de Zofia es muy similar a la de Kieślowski. Ella afirma respecto a sus alumnos “No les digo las soluciones, trato de que lo encuentren por sí mismos, todos

tienen la bondad dentro. No uso nunca la palabra dios”³²

El capítulo de la mentira de *El decálogo* se convierte en el capítulo más autorreflexivo para Kieślowski, curioso al tratarse de un comunicador. Se pone en duda su propia validez para defender *El decálogo* tanto como para que Zofia ejerza de guía ético y el personaje le sirve para ilustrar algunos de sus métodos y valores.

Por eso la protagonista no se apresura a buscar el perdón de Elzbieta, aunque está fascinada por su aparición y no se separan desde que se ven, pero sólo al final y sin esperanzas de hallar ningún consuelo, explica porqué tomó la decisión de rechazar a la niña judía que buscaba refugio. Al final sólo un perdón implícito cierra de cierta manera el conflicto ético.

V. Autor: Padre, Dios y Juez

1) Una figura entremezclada

Para hacer un último aproximamiento a la figura del autor y a modo de aglutinamiento de todo lo que se ha dicho, vamos a hacer una lectura transversal de la obra de Kieślowski, pivotando en algunas de las figuras más relevantes de su ideario. Esperamos encontrar un concepto cada vez más esencial para el autor Kieślowskiano. En la filmografía del director polaco hay tres figuras que entran en juego tanto en la propia trama como en el discurso subyacente: el padre, el juez y el dios, que a la vez son aspectos del autor. Figuras confundidas entre sí como si realizaran básicamente el mismo trabajo pero a diferentes niveles.

El autor es un juez del comportamiento de sus personajes, y es omnipotente como un dios dentro de su obra. En la película *La doble vida de Verónica*, por ejemplo, el personaje de Alexandre Fabbri es sin duda un autor cuyos poderes van más allá de su obra diegética y de hecho interfiere en la propia película como si fuese autor de ella. Está por encima de la historia y todos sus personajes, pero al mismo tiempo forma parte de ellos, como un artista que pretende saber más o intuir el sentido de las cosas, siendo un humano como los demás.

De forma menos obvia, el protagonista de *El aficionado* cambia las vidas de los que le rodean y se le equipara con un “mago” por ser capaz de capturar momentos y hacerlos eternos. Al mismo tiempo su mirada juzga la realidad filmada y la forma en la que plantea ciertos asuntos con su cámara se vuelve polémica por emitir un juicio de valor.

Julie en *Azul* es perseguida y atormentada por su propia obra, a pesar de sus intentos de ignorarla, su vínculo con ella es imposible de romper. Como una madre, es imposible que la olvide por mucho que lo intente. Aquí es la obra la que tiene carácter sobrenatural, mientras que el autor una vez la ha parido, puede perder el control, rechazarla o dejarse llevar demasiado por ella.

³² “El Decálogo es una provocación respecto a un cierto infantilismo religioso, va en contra de tratar la religión como un escape de la responsabilidad de la propia vida, y la vida de los demás” (JABLONSKA, 1997:157)

Dios esta presente desde luego en *El decálogo*, en esta obra tenemos claramente al Dios juez, en el sentido en que se habla de su relación con los humanos a través de una serie de reglas cuyo incumplimiento es castigado. Incluso Dios, como misterio que es, se pone en tela de juicio. Al mismo tiempo, el propio *Decálogo* no solo enjuicia a la población sino que en su adaptación sui generis de los mandamientos cuestiona a Dios o la iglesia.

El juez de *Rojo* adquiere un poder casi divino cuando, por ejemplo, insta a Valentina a irse a Inglaterra en ferry diciendo “Ve, es tu destino” lo que además resultará en un accidente marítimo debido al mal tiempo y a que conozca a su posible amor, el joven juez Auguste. También predice el futuro, tiene un sueño sobre Valentine en el que la ve con cincuenta años y feliz. Valentina le pregunta asombrada “¿Quién eres?” como apuntando a su naturaleza. El juez es otro marionetista a través de su involucración en vidas ajenas.

Lo más interesante de este trabajo de figuras es que se pone en cuestión perpetuamente el papel de cada una de ellas, haciéndolo , el propio Kieślowski usa su potestad de autor-juez.

2) Un mensaje único

En el fondo hay un gran nexo de unión de estas figuras que aparece, como por otra parte era lógico, en lo que es el resultado de sus diversas actividades, es decir, en sus obras. La sentencia de un juez, la protección de la vida del hijo por el padre, la observación del hombre por Dios, conllevan una serie de valores y responsabilidades, pero todas resumibles en uno: el amor.

El cariño y co-dependencia entre padre e hijo, el respeto cívico y búsqueda del bienestar social del juez, la vigilancia y preocupación de Dios, son todas formas y clases de amor hacia el ser humano.

El niño o lo inocente está a menudo presente en la obra de Kieślowski, sin tratarlo de cerca, ya que se queda distante y elevado como un ideal humano a cuidar. Estas figuras presentes en algunos niños y bebés de *El decálogo* cuyo destino peligra, en *Azul*, en la inocencia de los personajes de Iréne Jacob (Verónica y Valentina), en el niño de *Sin Fin*, representan la esencia del hombre que hay que defender.

El caso del bebé nonato de *Decálogo 2* viene explicado más tarde en *Decálogo 8* por Zofia. La profesora de ética concluye que el niño vive, y eso es lo más importante de la historia. El deber hacia el niño eleva al padre, o a cualquiera que lo salve, lo que podríamos poner en paralelo con la responsabilidad de un juez y los hombres cuyas vidas están en sus manos, y finalmente, con la relación entre autor y su obra.

El amor responsable, que implica una falta de egoísmo y una apertura absoluta a lo amado, es la relación que Kieślowski defendía, probablemente en todas las esferas de su vida, pero muy visiblemente en la relación entre obra y autor. Kieślowski, actuaba hacia la materia de sus películas con una sensibilidad inusitada como hemos visto respecto a sus documentales. Como declaran los actores y otros colaboradores de Kieślowski, su atención hacia ellos era constante y calurosa.

Las posibles ofensas al amor son muchas, como hemos visto a lo largo del trabajo. Una vez creado, el padre/autor vuelve a ser humano y lo realmente divino es el niño/obra. Entonces el padre comienza a flaquear y debe esforzarse por mantener su actitud de amor incondicional y juicio justo. La función de un juez suele ser la más corrompida, por la falta de vínculo entre él y los acusados, por eso es más criticada por Kieślowski. El juez sin embargo debe ser también paternal y sabio.

En el discurso de la examinación de Balicki, joven abogado de *No Matarás* vemos como la ley hecha por el hombre debería asimilarse más a la ley más benévola, asociada a veces a Dios en su faceta magnánima.

“La ley no debería imitar a la naturaleza, la ley debería superar la naturaleza. La gente inventó la ley para gobernar sus relaciones. La ley determina lo que somos y cómo vivir. La cumplimos o la rompemos. La gente es libre, su libertad está limitada solo por la libertad de los otros. El castigo significa venganza, particularmente cuando busca dañar, pero no previene el crimen. ¿A quién venga la ley? ¿Al inocente? ¿El inocente inventó las reglas transgredidas?”

La elevación del amor como factor redentor de prácticamente todos sus personajes es evidente, pero también se sugiere que el amor da orden al mundo, un orden cívico. La elección de lo que debía ser cantado en *Azul*, la canción *El concierto por la unificación de Europa*, es un texto extraído del capítulo 13 de la *Primera epístola a los Corintios*. Se trata de una carta de Pablo de Tarso a la comunidad cristiana que figura en el Nuevo Testamento de la Biblia y es una auténtica oda al amor.

“Aunque yo hablase todas las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo amor soy como metal que resuena o címbalo que retiñe, y aunque tuviese el don de la profecía, conociera todos los misterios, y una fe que moviera montañas, sino tengo amor no soy nada... El amor es paciente y benigno, el amor no tiene envidia, no se jacta, no se envanece. Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta. El amor no acabará jamás. Las profecías se detendrán, cesarán las lenguas y la ciencia desaparecerá, pero permanecerán la fe, la esperanza, el amor, las tres. Pero la mayor de ellas es el amor.”

Estas afirmaciones nos hablan de un amor muy superior al que solemos asociar al término. Por su procedencia, un mandato religioso, se refiere a algo más amplio y que implica la interrelación de todos los hombres. En la canción se ofrecen guías sobre cómo debería ser ese amor “*es paciente y benigno, el amor no tiene envidia, no se jacta, no se envanece*” teniendo en cuenta las habituales debilidades del hombre.

VI. Conclusión

Como hemos visto a lo largo de este estudio, hubo una evolución dentro de los largometrajes de Kieślowski, desde films contextualizados en la realidad polaca, que son un valioso documento de las costumbres y del modo de vida en los 70 y 80, hasta la inmersión en el cine arte y en las inmensidades de la psicología y de la

espiritualidad. A veces se achaca el mayor carácter abstracto de los últimos films del director a la falta de referencias reales dadas por el desconocimiento de Kieślowski respecto a la cultura francesa o suiza, países donde se desarrollan estos films.

Quizá pecó Kieślowski, al final de su carrera, de una cierta ingenuidad. Su discurso se volvió tan universal y etéreo que muchos no pueden encontrar un valor cinematográfico a sus películas, a medio camino entre la plegaria y el videoclip (especialmente *La doble vida de Verónica* y *Azul*). Se le puede criticar por llevar su cine al terreno fácil de los lugares comunes místicos, y por ofrecer respuestas espirituales a problemas sociales, pese a que lo hiciera de una forma tan virtuosa... Muchos han ido más lejos y han descrito su último cine como banal, filosofía popular y manida.³³ En todo caso se puede interpretar esta evolución de forma clásica: el conocido camino del director austero y de convicciones férreas que deviene en un manierista.

La verdad es que este “salto” no resulta tanto en un análisis exhaustivo, las mismas preocupaciones Kieślowskianas están presentes desde el primer cortometraje realizado como estudiante (*Tranvía*) hasta el final. Hay una evolución bastante orgánica y comprensible que señala que quizá Kieślowski depuró su cine poco a poco hasta quedarse con el núcleo de lo que quería transmitir desde el principio.

La mayor consecuencia de esta evolución es que el director decidiese mirarse a sí mismo, poco a poco y cada vez de forma más intensa. En este ejercicio de auto-inspección tuvo que extraer una ideal de sí mismo, de autor perfecto, teniendo en cuentas los muchos problemas a los que se ve confrontado.

Kieślowski es un director que muchos han considerado moralista, desde luego planteó con gravedad y tino grandes dilemas que envuelven a la vida del ser humano, pero en el fondo no estaba tan preocupado en aleccionar al mundo como en hacerlo consigo mismo. Finalmente la responsabilidad del autor no sólo en el contenido de su obra, sino en la continuación de las vidas de los involucrados es esencial en su visión del arte.

Esto es revolucionario y original, pocos directores viven su obra como un espacio integrado en la vida, y más bien trazan una línea clara –esquizofrénica- entre los valores aupados en la vida y los valores de la obra. Podríamos enumerar una larga lista de preocupaciones propias del director respecto a ser autor que se reflejan en su cine, y que nos dejan siempre preguntas abiertas a responder por nuestra cuenta.

- El arte como la vía del hombre para comprenderse y perdonarse a partir de la reconstrucción de la vida
- El arte como comunicación de los conceptos más elevados de la existencia
- El arte que debe ser responsable, puesto que trabaja con los valores que la humanidad hace suyos

³³ “con toda su belleza y virtuosismo, *La doble vida de Verónica* es debilitantemente decorativa. Como tal desde luego refleja la incertidumbre de Kieślowski respecto a la identidad Polaca y la suya propia, como el remanente de la atrofiada Polonia del Pueblo. [...] si la doble vida también es la de Kieślowski, quizá él también, abusaba de su talento” (COATES, 1992: 343)

- La necesidad de que la cultura describa la realidad, para que exista
- La dificultad de satisfacer al entorno de dos esferas: la vida privada y la vida pública
- El rechazo al sectarismo político y a la idea de una sola verdad
- El hombre corriente y su felicidad frente a las presiones sociales

Todas sus preocupaciones pueden aunarse en un solo problema: la convivencia y la responsabilidad ética cara a los semejantes. Su solución es el amor, la entrega sin límites, a los demás. Las propias decisiones profesionales de Kieślowski, parecen cargadas de significado: desde la decisión de pasar del documental a la ficción para no herir las vidas reales de sus protagonistas, pasando por el ambicioso trabajo hecho en *El decálogo* con el propósito de la unión polaca y la educación moral, hasta la decisión de honrar a Francia por sus valores.

Incluso la decisión de abandonar su trabajo con tan sólo cincuenta y cuatro años - algunos dirían que la mejor edad para un director de cine, alejado de la urgencia juvenil y de la posible borrachera de éxito- era parte de su empeño en atinar.

Estas decisiones nos hacen pensar en la gran relevancia que para él tenía su producción, atormentándole y alentándole a partes iguales. Sus cambios y su postura ambivalente ante su obra nos dan la visión de un hombre que se planteaba la validez de sus actos constantemente.

La figura del autor según Kieślowski es, en definitiva y como conclusión, la de un hombre, un hombre corriente tratando de hacer lo que es justo. Esto quiere decir en el fondo superarse, superar sus vicios, por lo que el hombre se debate constantemente. En su faceta de autor tiene aún mayor preocupación puesto que se convierte en padre, dios y juez del público, de sus colaboradores y sus personajes. Es prácticamente responsable de todo el universo que, como Atlas en la mitología griega, descansa sobre sus espaldas, enmarcado y hecho virtual en su obra. En su camino hacia este ideal de respeto, y combatiendo la ceguera generalizada y el fuego cruzado de valores contradictorios, Kieślowski convino en que su guía fuese el amor más elevado que se pueda imaginar.

Bibliografía

- ASTRUC A. (1948) *Nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo* París: Écran Français
- FURDAL M. y TURIGLIATTO R. (1989) *Kieślowski* Turín: Museo Nazionale del Cinema,
- HALTOF M. (2004) *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance (Directors' Cuts)* Nueva York: Columbia University Press
- HALTOF M. Y FALKOWSKA J. (2003) *The New Polish Cinema* Inglaterra: Flicks Books
- INSDORF A (1999), *Double lives, double opportunities: the cinema of Krzysztof Kieślowski* Nueva York: Hyperion Books
- JABLONSKA K. (1998) *Wariacje na temat Dziesięciorga Przykazan* (Variaciones sobre el tema del azar), Varsovia: Kwartalnik Filmowy
- JOSEPH G. KICKASOLA (2006) *The Films Of Krzysztof Kieślowski, The Liminal Image* Nueva York: Continuum Intl Pub Group
- KORNATOWSKA, M. (1997) *Podwójne życie Kieślowskiego* (La doble vida de Krzysztof Kieślowski), Cracovia: Universitas
- LIEHM, M. (1989) En: *Les Cinémas de l'est. De 1945 à nos jours*. Paris: Les edicions du Cerf pp. 367-390
- (1977) Silence and Cry: Poland after 1963. En: *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*. University of California Press, Paris: Les edicions du Cerf pp. 369-384
- LUBELSKI T. *Kino Krzysztofa Kieślowskiego (1997, El cine de Krzysztof Kieślowski)* Cracovia: Universitas
- (1999) *Sueños lúcidos: las películas de Krzysztof Kieślowski* Londres: Flick Books
- STOK D. y VERDECCHIA L. (1993) *Kieślowski on Kieślowski* Londres: Faber and Faber
- ŽIŽEK S. (2001) *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory* Londres: British Film Institute

ARTICULOS

- BORDWELL D. (1979) *The art of cinema as mode of film practice* in Marshall Cohen and Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford University Press. p. 15
- COATES P. (1992), *Metaphysical love in two films by Krzysztof Kieślowski* the Polish Review no. 3 p.37
- CRESPI A. (19 septiembre 1989), *La mia Bibbia senza certezze* . Publicado en L'Unità p. 78

DEMEURE, J. (Feb 1980) *Entretien avec Krzysztof Kieślowski* Publicado en *Positif*, 227, pp. 23-28

HATTENSTONE S.: (November 8, 1994) *Auteur of His Own Destruction*. Publicado en *The Guardian*

KEHR D.: (November-December 1994) *To Save the World. Kieślowski's Three colours Trilogy*. Publicado en *Film Comment Magazine*

KIESLOWSKI K. (1981) *In Depth Rather Than Breadth*, *Polish Perspectives* 24, no. 6-7 (1981), p. 68. Traducción del polaco „*Gleboko zamiast szeroko*”, *Dialog* 1, p.109-11

---(1981) “No heroics, please” ,aparecida en *Sight and Sound* 50, no.2 p.90

PARANAGUA P. A.: (Febrero 1980) *Le technocrate et le cineaste*. Publicado en *Positif*, 227, pp. 21-22

SOBOLEWSKI T. (1992) *Wyzwolilam sie: mówi Agnieszka Holland* Publicado en *Kino* 12 , p. 8

TRUFFAUT F. (1954) *Una cierta tendencia del cine francés*. Publicado en *Cahiers du cinéma* nro. 31, París

WILMINGTON M. (Septiembre 19, 1996) *"I Am So-So" is a Humanizing Portrait of Krzysztof Kieślowski* Publicado en *Chicago Tribune*

PÁGINAS WEB

ACEVEDO A. *Diez formas de pensar a Kieślowski* (Consultado: 26-7-2013) <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/7/diez-formas-de-pensar-a-kieslowski/>>

ÁLVAREZ C. *"La doble vida de Verónica" (Krzysztof Kieślowski, 1991). En el laberinto de los espejos* (Consultado: 26-7-2013) <<http://shangrilatextosaparte.blogspot.co.uk/2008/01/texturas-la-doble-vida-de-vernica.html>>

LUQUE A. *"El azar" una de las primerizas obras maestras de Kieślowski* (Consultado: 26-7-2013) <http://www.cinevivo.org/home/index.php?tpl=home_notas&idcontenido=2348>

FILMOGRAFÍA

Personel (dir. Krzysztof Kieślowski), Polonia, Zespół Filmowy "Tor", Film Polski, 1976

Amator (dir. Krzysztof Kieślowski), Polonia, Zespół Filmowy "Tor", Film Polski, 1979

Dekalog (dir. Krzysztof Kieślowski), Polonia, Sender Freies Berlin (SFB) Telewizja Polska (TVP), Zespół Filmowy "Tor", 1989

La double vie de Véronique (dir. Krzysztof Kieślowski), Francia, Sidéral Productions, Zespół Filmowy "Tor", Norsk Film, Canal +, 1991

Trois couleurs: Bleu (dir. Krzysztof Kieślowski), Francia, MK2 Productions, 1993

Trois couleurs: Rouge (dir. Krzysztof Kieślowski), Francia, MK2 Productions, 1994