



La trilogía  
de colores de  
Krzysztof Kieslowski:  
*una aproximación  
posmoderna*

The Trilogy of Colors  
by Krzysztof Kieslowski:  
*a Postmodern Approximation*

**JOSÉ FERNANDO SALDARRIAGA MONTOYA**

Magíster en Estudios Políticos por la Universidad Pontificia Bolivariana; profesor Facultad Derecho, Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín - Colombia. Correo electrónico: josena-@hotmail.com

**Recibido:**  
23 de enero de 2011  
**Aprobado:**  
25 de marzo de 2011



## Resumen

A partir de las relaciones entre el cine, la Ciencia Política y el Derecho, se pueden establecer campos discursivos de actividad interpretativa, cuya principal característica es la búsqueda de relaciones interdisciplinarias. Los films Trilogía de colores -Azul (Libertad, 1993), Blanco (Igualdad, 1994) y Rojo (Fraternidad 1994)- de Krzysztof Kieslowski, son la ruta analítica para establecer esta conexión. Estudiar a Kieslowski es comprender su diversidad estética y social en un contexto narrativo y político, donde las artes y las ciencias sociales son seducidas por nuevas miradas de profundización epistémica, como es el caso del debate posmoderno. Este artículo pretende establecer dicho vínculo: en su narrativa, Kieslowski comparte la misma preocupación filosófica y sociológica: desilusión por la promesas incumplidas de la modernidad, la imposición de modelos ideológicos de poder y el fortalecimiento de un sistema económico pos-capitalista, cuyo objetivo es la dominación de todas las interacciones racionales y afectivas.

### Palabras clave:

Producción cultural, cine, historia del cine, artes escénicas, teoría política.

## Abstract

From the relations between Cinema, Political Science and Law, discursive fields of interpretative activity could be set; whose main characteristic is the search for interdisciplinary relations. Krzysztof Kieslowski's Trilogy of Colors: Blue (Freedom, 1993), White (Equality, 1994) and Red (Fraternity 1994), is the analytical route to establish this connection. Studying Kieslowski means understanding its aesthetic and social diversity in a narrative and political context in which Arts and Social Sciences are lured by new views of epistemic deepening, such is the case of the postmodern debate. This paper aims to establish such link: in his narrative, Kieslowski shares the same concern of Philosophy and Sociology: the disappointment at the unfulfilled promises of modernity, the imposition of ideological models of power, and the strengthening of a post-capitalist economic system which purpose is the domination of all the rational and emotional interactions.

### Key words:

Cultural Products, Cinema, Cinema History, Scenic Arts, Political Theory.

*A mis estudiantes de la electiva Cine y literatura  
de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma  
Latinoamericana de Medellín, UNAULA*

## Introducción

“[...] hoy en día, ¿podemos continuar organizando la infinidad de acontecimientos que nos vienen del mundo, humano y no humano, colocándolos bajo la idea de una historia universal de la humanidad?” (Lyotard, 1996, p. 35).

Estudiar las diferentes conexiones estéticas y políticas de la trilogía de colores *Azul* (*Libertad*, 1993), *Blanco* (*Igualdad*, 1994) y *Rojo* (*Fraternidad*, 1994) es encontrarnos con un momento histórico que significó la revaluación de las ideologías y paradigmas que dieron origen a la modernidad del siglo XIX; caída del Muro de Berlín (1989), que no sólo develó el más oscuro sistema represivo, la doctrina comunista de Estado, sino que desató el más claro entusiasmo apologista del libre mercado en el contexto llamado “pos-capitalismo” occidental y “fin de la historia”.

El presente ensayo pretende analizar la posible coincidencia de la discusión posmoderna y la estética narrativa que dentro del campo amoroso nos presenta Kieslowski en la *Trilogía de colores*. Punto de conexión polifacética de un cineasta que se adentró en lo más profundo de la contradicción humana y social.

El diseño argumentativo de este escrito estará determinado por los siguientes acápite:

- Los films de Krzysztow Kieslowski, entre la barbarie y el dogmatismo. Un breve recorrido por su obra en los contextos de la Polonia de la Segunda Posguerra Mundial, los años setenta y la crisis de poder en los ochenta. Uno de los momentos iniciales de Kieslowski como documentalista. Sus películas, en principio documentales, registraron con un lenguaje cotidiano las tragedias humanas en el contexto de una ideología que terminó dominando las esferas de la vida social y política.
- De la caída del Muro de Berlín al (des) amor como condición humana: la *Trilogía de colores*. Se analizará el contexto político en que ésta última aparece, entre finales de los años ochenta y comienzos de los noventa.

- Un análisis de la *Trilogía*. Kieslowski, ese terreno amoroso y líquido de la posmodernidad. *Todo lo sólido también se desvanece en el cine*, como la cotidianidad de los sentimientos; el amor y las cosas simples serían signos de una sociedad en crisis que se desvanece ante las situaciones más fútiles de la condición humana: entre el amor y el desamor.

## Los films de Krzysztof Kieslowski: entre la barbarie y el dogmatismo

La extensa experiencia cinematográfica de Krzysztof Kieslowski oscila entre la Segunda Guerra Mundial, la Polonia comunista en el contexto de la Guerra Fría y Europa sin Muro de Berlín. Kieslowski nace en todo el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el 20 de junio de 1941, en Varsovia, Polonia. El Estado polaco sería el epicentro geopolítico de un conflicto que afectaría no sólo la disminución de su territorio, sino que implicaría un tremendo impacto cultural y social. Es una confrontación territorial y étnica, que cobraría la vida de cerca de seis millones de ciudadanos y la desaparición casi sistemática de unas tradiciones milenarias étnico-religiosas.

Antes de la II Guerra Mundial, Polonia tenía 388.000 kilómetros cuadrados y 27 millones de habitantes. Durante el período de entreguerras, Polonia era un Estado multiétnico (multinacional): se componía de polacos —69, 2 %, ucranianos, 14, 3 % judíos, 7,8 % bielorrusos, 3,9 % y las demás nacionalidades, 0,9 %. Durante la segunda República (II Rzeczposlita) era también un país de muchas religiones y confesiones (Gollebiowski, 2010, pp. 217- 218).

Entre los años 1944 y 1948 se impuso en Polonia el régimen comunista bajo la consigna de la dictadura del proletariado y la destrucción de las diversas culturas polacas bajo la imposición del social-realismo como único modelo para la cultura académica y educativa, con el objetivo del adoctrinamiento para la promulgación del credo comunista y el aislamiento de toda influencia occidental. Durante dicho período tuvo lugar una tensión entre un régimen que obedecía a una ideología de corte ortodoxo y dominante, opuesto a la corriente religiosa mayoritaria de la Iglesia católica.

El cambio cultural e ideológico en Polonia, significó un reacomodo que afectaría toda una tradición religiosa y política. Polonia no sólo padeció las atrocida-

des de la guerra, sino que en su suelo se implantó un modelo político unitario con características autoritarias, el comunismo de extrema posición represiva estalinista bajo el modelo de la Unión Soviética.

Esta situación marcó una serie de generaciones que, bajo un modelo político impuesto, en el marco de una confrontación bipolar, padecieron la más cruda dominación ideológica desde la ocupación alemana (1939) hasta la implementación del régimen comunista de la Unión Soviética (1948). Este contexto político y religioso, sin duda, señalaría el camino cinematográfico de Kieslowski, junto con Andrzej Wajda, Agnieszka Holland y Roman Polanski, quienes hicieron parte de la “Escuela de Cine de Lodz”, en la cual el primero emprendería una serie de historias documentales cuyo contexto social estaría marcado por el lenguaje de lo cotidiano.

Entre 1968 y 1980, Kieslowski produjo una diversidad de historias documentales, cuyo universo simbólico describía las angustias cotidianas de una sociedad de posguerra. La intelectualidad polaca percibió los aires de cambio y la crisis del comunismo, cuya transformación estaba ligada con la política del régimen, sobre todo con el recrudecimiento de la crisis económica y social. A finales de los años sesenta había cambiado la mentalidad de la sociedad. Pero sería a principios de los años ochenta cuando se concentraría la crisis del régimen comunista en Polonia. “En julio de 1980 empezó una ola de protesta y huelgas contra la política del Gobierno. En agosto la huelga general paralizó todo el país. Fue la más grande huelga contra el comunismo en la Europa del Este” (Gollebiowski, 2010, p. 227).

En *Zdjecie* (1968), considerado por sus biógrafos y los estudiosos como su mejor trabajo de principiante, indagó sobre la impresión de dos ciudadanos polacos al mostrarles una vieja fotografía en la que ambos aparecían armados, siendo niños, en la vía de Brzeska, en Varsovia. Y en *Bylem Zolnierzem* (1970), mostró la difícil adaptación a la normalidad por parte de unos mutilados de la segunda guerra mundial. Dos documentales que se preguntan sobre el impacto psicológico y cotidiano de la segunda guerra mundial, las primeras creaciones que registrarían los rostros psicológicos e históricos de tal conflagración.

En una segunda fase presentó una serie de documentales como *La radiografía* (*En Przeswietlenie*, 1974), en donde exploró los miedos, las angustias, los anhelos de una serie de ciudadanos con tuberculosis, y su dificultad de ser parte del mundo normal. En *El hospital*, (*Szpital*, 1976) exploró la dura tarea de ser médico y encontrar en esa labor las situaciones más angustiantes durante toda la jornada de guardia al atender los casos más acuciantes en el servicio de urgencias de un hospital polaco.

Pero con *Punto de vista del vigilante nocturno* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977) y *Siete mujeres de edades diferentes* (*Siedem kobiet wieku*, 1978), mostró la condición del poder en los contextos cotidianos. La primera explora la mirada de un vigilante nocturno de industria, es la inefable imagen de la actividad diaria bajo el orden y la disciplina y la exploración de la vida privada. En la segunda, señala el deseo y las aspiraciones de siete bailarinas de diferentes edades por realizar sus sueños de ser alguien. Las películas de esta época describen una Polonia caracterizada por la incertidumbre de un sistema político que no cumpliría su promesa inicial: una sociedad más igualitaria y sobre todo justa.

La obra Kieslowskiana es el comienzo de otra mirada sobre lo humano y lo social, es la pérdida de la fe en la razón universal que se desploma por su propio peso y el surgimiento de una subjetividad centrada en el universo cotidiano. La propuesta de Kieslowski se sustenta en un recóndito humanismo; conflictos personales y sociales de esa cotidianidad, situaciones producidas por la imposición de los modelos económicos y políticos. Un estilo muy estético, donde incorpora y visualiza lo no representado de un régimen que empezaba a mostrar una total decadencia.

Sin duda es la nueva realidad personal, europea, de Kieslowski la que impregna el filme de un extremo otro; puesto que, detrás de las tensiones enigmáticas entre los protagonistas, no deja de subyacer la inquietud del autor entre la yuxtaposición de la realidad polaca tras la caída del comunismo y el mundo occidental, en esta Europa sin Muro de Berlín (Montalt, 2003, p. 25).

## De la caída de Muro de Berlín hacia el (des) amor como condición humana. Un diagnóstico acertado

¿Qué pasaría si el pensamiento no tuviera ya más infancia? Jean François Lyotard. La posmodernidad (Explicada a los niños).

Las instituciones que diseñaron el orden social y político de las democracias en Occidente y Europa del Este a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se convirtieron en tecnologías de control social. El filósofo Michel Foucault en su curso en el College de France 1975-1976, afirmó:

[...] desde hace diez o quince años, lo que se manifiesta es la inmensa y proliferante criticabilidad de las cosas, las instituciones, las prácticas, los discursos; una especie de desmenuzamiento general de los suelos, incluso y sobre todo de los más conocidos, sólidos y próximos a nosotros, a nuestro cuerpo, a nuestro gestos de todos los días (2001, p. 20).

Y en los años ochenta, en su libro *De la seducción*, Jean Baudrillard (1981) complementa: “Sólo nos absorben los signos vacíos, insensatos, absurdos, elípticos, sin referencia” (p. 73). Los dos argumentos son uno de tantos puntos de partida frente a lo que ha significado la modernidad política. Y sin duda, uno de los continuadores de esta polémica es Zygmunt Bauman (2006), que acuña un nuevo término —la modernidad líquida—, en el contexto de todas las relaciones de la vida social y política: “[...] la fluidez o la liquidez son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual —en muchos sentidos nueva— de la historia de la modernidad” (p. 8).

Los hechos históricos de la modernidad triunfante, que tuvo como identidad el orden y la razón, han perdido credibilidad, y aparecen otras sensibilidades y por lo tanto otras subjetividades: el universo microsocioal en la esfera filosófica y política.

La puesta en escena de la *Trilogía de colores* comparte la misma preocupación filosófica y sociológica: desilusión por las promesas incumplidas de la modernidad, la imposición de modelos ideológicos de poder y el fortalecimiento de un sistema económico pos-capitalista cuyo objetivo es la dominación de todas las interacciones racionales y afectivas. Kieslowski nos hace entrar en la condición moral de sus personajes en medio de un panorama desolador y lleno de incertidumbres políticas, en donde la razón absoluta pasa a un segundo plano y donde tanto esta última como la verdad se tornan relativas y efímeras.

Kieslowski reivindica otros mecanismos de percepción como la intuición, la imaginación, la sospecha... Por una parte, plantea un sinfín de situaciones que ponen en tela de juicio lo aparente (...) Con suma frecuencia, en sus ficciones, señala pistas que apuntan enigmas, disemina indicios de lo misterioso, traza signos indecifrabiles para sugerir interrogantes e insinuar reflexiones que siembren la duda; logra que los objetos, situaciones y personajes en absoluto extraordinarios adquieran significados inquietantes (Kieslowski citado en Montalt, 2003, pp. 38-39).

Kieslowski es reconocido en el mundo cinematográfico con dos importantes trabajos: uno, *El decálogo*, (1988) serie para la televisión, una mirada estética y

humana de los diez mandamientos en los tiempos modernos, un trabajo bastante individual, lleno de un humanismo sorprendente, donde “El hombre quizá sea tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de las radiaciones que constituyen el universo” (Lyotard, 1986, p. 32); y dos, *La doble vida de Verónica* (1992). Esta historia narra la vida de dos Verónicas: una vive en Cracovia y su intención es ser cantante; la otra vive en París, su pasión es la misma, la música. Una es el espejo de la otra; una muere en su primer debut como cantante, dejando en la otra una extraña sensación de vacío. *El decálogo* y *La doble vida de Verónica* marcarían una etapa de gran madurez en Kieslowski; abandona su estilo documental e inicia el camino de la ficción. La caída del Muro de Berlín y la crisis del comunismo dictatorial polaco son, sin duda, unas de las referencias no explícitas de la obra de este gran maestro. Kieslowski introduce imágenes-movimiento en una vanguardia en donde el extenso silencio de sus personajes, la fotografía y la música están ligados a un sistema sociolingüístico. La estética del tríptico de Kieslowski,

[...] nace del conflicto entre la voluntad de comprender el mundo y la dificultad para alcanzar a comprenderlo, nos ofrece la posibilidad de compartir su indagación de lo misterioso, de lo inexplicable, pero perceptible a través de signos e indicios (...) Kieslowski plantea la vida como una auténtica partida de billar existencial, en la que todos vamos chocando con otros constantemente, resultado que algunos de esos choques se resuelven de forma en absoluto aleatoria (Kieslowski citado en Montalt, 2003, p. 44).

Entre 1993 y 1994, nace la *Trilogía de colores: Azul (Libertad), Blanco (Igualdad) y Rojo (Fraternidad)*, que es una de las primeras películas europeas que mostrarían las consecuencias del derrumbe histórico del comunismo despótico representado en la caída del Muro de Berlín (1989) y el advenimiento de un sistema económico capitalista globalizante, donde todo se vale y todo se compra, donde reina lo efímero y lo líquido. Son los significantes de las incertidumbres políticas y culturales, pero de igual forma el nacimiento de otras subjetividades políticas, en donde... “todos los vínculos que condicionan la reciprocidad humana y la mutua responsabilidad, conservan ‘el nexo del dinero’”, nos dice Bauman (2006).

Y continúa:

A la vez, esa clase de “disolución de los sólidos” destrababa toda la compleja trama de las relaciones sociales, dejándola desnuda, desprotegida, desarmada y expuesta, incapaz de resistirse a las reglas del juego y a los criterios de la racionalidad inspirados y moldeados por el comercio, y menos capaz aún de compartir con ellos de manera efectiva (Bauman, 2006, p. 10).



El diseño literario de la *Trilogía de colores* relata las casualidades, las historias inesperadas, la búsqueda de algo que se ha perdido. Es el comienzo de unas situaciones líquidas en donde el amor es su principal protagonista, y de esta manera, los objetos, los lugares, las situaciones afectivas, los encuentros y los desencuentros son las variables más constantes de este tríptico. Son los signos básicos de una sociedad que demanda respuestas y, según la narrativa kieselowskiana, su posible interpretación se encuentra en el escenario de las casualidades: el azar mismo. Pero, además, es la clara desazón social de un conflicto bipolar tan nefasto que arrojó las más notables incertidumbres políticas y culturales. Este desmoronamiento del orden racional, será la profunda carga simbólica que desarrolla en imágenes en movimiento esta narrativa, cuyo círculo estético señala los afectos y los desafectos de la vida amorosa de sus personajes.

En esa medida, Kieslowski nos retrata el vacío, la soledad y el desengaño, la compleja condición humana envuelta en las más sutiles pasiones, en donde se plantea una clara contradicción entre el desorden amoroso, la ley y el orden social: “Normalmente vivimos en el orden de la ley, incluso cuando tenemos el fantasma de abolirla. Sólo vemos un más allá de ley en la trasgresión o la suspensión de lo prohibido” (Baudrillard, 1981, p. 125).

*Azul* (*Bleu*, 1993) es la primera película que inicia la trilogía; el desprendimiento afectivo, el hilo conductor de esta historia. La muerte y la vida es para Kieslowski el dilema narrativo; finalidad y comienzo es la travesía narrativa que inicia esta primera historia de la trilogía. Entonces, después del Muro de Berlín ¿qué? La escena en la que una mujer camina por la calles rozando su puño contra un muro es signo del odio que dejaría esa división ideológica, que afectaría de igual manera todos los afectos. Este pasaje es una metáfora política enmarcada posiblemente en lo que Bauman llama “la modernidad líquida”:

La disolución de los sólidos es el rasgo permanente de la modernidad, ha adquirido por tanto un nuevo significado, y sobre todo ha sido redirigida hacia un nuevo blanco: uno de los efectos más importantes de ese cambio de dirección ha sido la disolución de las fuerzas que podrían mantener el tema del orden y del sistema dentro de la agenda política anteriormente enunciada (Bauman, 2006, p. 11).

Un componente político de *Azul* es la ruptura con el orden, vivir sin ataduras. La historia narra cómo Julie (Juliette Binoche) sufre un accidente automovilístico donde mueren su hija y el esposo, un famoso compositor y autor de una sinfonía inconclusa, cuyo tema es la Unión Europea. El dilema que enfrenta Julie es el rompimiento total con su pasado, o bien iniciar su vida; el desprendimiento de

borrar todo lazo afectivo que la ate al pasado y dar comienzo a un nuevo camino hacia la libertad. Sin embargo, Julie circula por los caminos oscuros y recónditos del alma, del perdón, del odio, de la soledad, el remordimiento y el desamor. El color *Azul* es la representación simbólica de la incertidumbre que impregna toda la película. Kieslowski sabe muy bien que todo lo que nace tiene que morir. El morir y el nacer, dos metáforas que contienen el gran significado que dejaría la caída del Muro de Berlín. En *Azul*, Kieslowski se pregunta: ¿Quién posee realmente la libertad?

Si bien unas de las características de *Azul* es el desprendimiento, en *Blanco* es la penuria de mantener el establecimiento amoroso. La historia narra las artimañas que Karol (Zbigniew Zamachowski) se inventa para volver a rescatar el amor de su esposa Dominique (Julie Delpy). El amor en este drama “es anhelo de querer y preservar el objeto querido” (Bauman, 2007, p. 25). El miedo a la soledad, el desamor, la decepción, y sobre todo el deseo y la seducción, son los conductores de esta historia: “¿Qué hay más seductor que el desafío? Desafío o seducción, es siempre enloquecer al otro” (Baudrillard, 1981, p. 79). En esta segunda narrativa el Muro de Berlín es, sin duda, algo del pasado, un fantasma. Ya no predomina el viejo orden ni mucho menos la justicia, todo es posible, todo se compra —hasta los muertos, los funcionarios públicos—, todo tiene un valor de uso, un precio, todo empieza a develarse. Por otro lado, la metáfora de lo frío —la película se desarrolla en invierno— prevalece en los fondos fotográficos, pero contrasta bellamente con el género del melodrama y el humor fino.

La pregunta que nos introduce en *Blanco (Igualdad, 1994)*, es ¿Por qué tratamos de buscar la felicidad? En *Blanco* como en *Azul* no hay respuestas, sólo incertidumbres. Tal vez el desencanto que deja la caída del Muro de Berlín y el miedo a perder el objeto amoroso, son, tal vez, unos de los dilemas referidos en este film.

*Rojo (Rouge, Fraternidad, 1994)* es un recorrido psicológico por la soledad. La imagen introductoria de este último capítulo de la trilogía, es muy dicente: un recorrido de un cable de color rojo por el mar que culmina en un teléfono. Ya no hay muros que separen las fronteras territoriales, hay cables electrónicos comunicativos que distribuyen soledades y desamores. Estar con el “otro” virtualmente, es la clara demostración de la más profunda soledad.

En *Tres colores: Rojo*, los aparatos telefónicos de vienen mucho más que simples instrumentos de comunicación interpersonal. A fuerza de repetición, con multi-

tud de escenas en las que los protagonistas hablan, llaman o no contestan al teléfono, ese adminículo toma una dimensión que supera su esencia física meramente operativa. Por un lado, se convierte en testimonio de una cierta virtualidad en las relaciones humanas contemporáneas... y por el otro, refleja paradójicamente la dificultad de comunicación en nuestra sociedad, ausencia de interlocutores, contestadores automáticos, llamadas imposibles por estar la línea ocupada (Montalt, 2003, p. 39).

*Rojo* cuenta la historia de tres personajes que en narrativas temporales distintas pero en el mismo lugar geográfico, Ginebra, sufren el más profundo desamor. Valentina (Irène Jacob), una joven estudiante que se gana la vida como modelo para la promoción de chicles, siempre sola y a la espera de una llamada de su amante, Joseph Kern, un juez jubilado (Jean-Louis Trintignant) que tiene como obsesión espiar a los vecinos y conocer su vida privada, y un futuro abogado (Jean Pierre Lori) cuyo objetivo es ganar su examen para culminar sus estudios de Derecho. Tres destinos que tienen un encuentro en común: la desilusión, la soledad y el desamor. Son los puntos de ruptura de unas relaciones recíprocas, profundamente idealizadas, en donde “el amor está siempre al borde de la derrota” (Bauman, 2007, p. 23).

Los films de Kieslowski no son grandes anatemas ideológicos, son situaciones cotidianas que cuestionan el imperio de la objetividad racional, un universo de pequeños ambientes que contrastan con situaciones humanas y sociales. De esta manera, la estética narrativa kieslowskiana, en este tríptico, transcurre en imágenes donde las contradicciones sentimentales son el lugar inesperado para la modernidad política. Son las cosas simples, las que permean el universo humano.

La *Trilogía de colores* es una poesía amorosa en donde las situaciones cotidianas se articulan, se repiten y a la vez se retroalimentan. Pero, además, diseña una cartografía donde se revelan la fragilidad de los vínculos humanos en medio de las incertidumbres políticas.

En definitiva, *La trilogía* de Kieslowski reivindica al ser humano como fundamento de la sociedad y, por ende, de cualquier acción política. Por ello, apela a la riqueza y a las limitaciones de la condición humana, que el amor permite comprender y reconocer, al tiempo que rechaza la sumisión del individuo a cualquier sistema de valores, aunque se trate de los pilares de la democracia por la que han empezado a andar los países del antiguo Este (Montalt, 2003, p. 26).

## Kiesloswski: de los amores cruzados a ese terreno amoroso y líquido de la (pos) modernidad

La Trilogía de colores de Kiesloswski constituye, en la era de los reciclajes pos-modernos, una estimulante e implícita reivindicación del cine como medio de creación (...) percibimos una implicación personal, una proyección de la propia mirada al mundo por parte de Kiesloswski, que refleja no sólo su inquietud ante la situación del ser humano en nuestro momento histórico, sino también su plena conciencia del carácter moral de su oficio de cineasta (Montalt, 2003, p 11).

Si bien los filósofos de la posmodernidad argumentan el derrocamiento del viejo orden de la modernidad; la razón universal, la historia única y la crisis de los relatos entonces; ¿qué se puede pensar del derrocamiento de vínculos humanos como los que establece el amor? No es casual que Kiesloswski haya utilizado los tres colores que identificaron la revolución burguesa francesa, para metamorfosear la fragilidad del amor en un contexto político e histórico que marcaría un nuevo “orden” en la relaciones de poder y de la política, como ocurrió a finales de los años ochenta e inicios de los noventa. Es el comienzo —como lo argumenta Josetxo Beriain— de la aspiración a:

[...] un discurso sociológico radicalmente innovador, en la medida en que el punto de destino del mismo ya no es la unidad sino justamente la diferencia [...] con el tránsito a la modernidad, la unidad ya no puede entenderse como sustancia, entró en su lugar la subjetividad (Luhmann, 1998, p. 9).

Con este punto de partida, Kiesloswski permea en imágenes en movimiento subjetividades cuyos hilos conductores son el amor-desamor, en medio de una situación política y social totalmente incierta. En *Azul*, primera serie de la trilogía, inicia con la pérdida del objeto amoroso (esposo e hija), la disolución de la solidez amorosa que condujo a que Julie iniciara un laberinto narrativo en donde su único y no logrado objetivo era el desprendimiento de su pasado. Borrar toda huella que implique identificar sus días felices. Como esposa de un destacado compositor, Patrice de Courcy, que deja inconclusa su sinfonía a la Unión Europea a causa de su fatal accidente.

El trasfondo de esta historia está diseñado en la continuación de la sinfonía inacabada que la persigue como un fantasma, como se vé en la escena donde Julie,

asombrada, se encuentra con un flautista callejero que interpreta un fragmento de la sinfonía escrita por su esposo y que ella había arrojado a la basura. Julie desea borrar como parte de su pasado esta bella sinfonía y destruirla, pero su asistente ha recuperado unas copias, y en un tramado amoroso entre él y Julie, acuerdan terminarla.

Dos metáforas visualmente narrativas: la muerte y la recuperación de la sinfonía a la Unión Europea. La puesta en escena está determinada en un contexto político de profunda desolación, y así adquiere un gran significado estético y político, por un lado; y por otro, el optimismo de un director que en su narrativa plantea un profundo desencanto en medio de un modelo social y una cultura política que estuvo dominada por el profundo dogmatismo ideológico.

Esta bitácora de historias aparentemente desligadas tienen un lugar común, la sensación de sus personajes de estar viviendo otras sensibilidades cotidianas a través de situaciones insospechadas, donde el azar es el conector. Kieslowski establece una nueva relación de equilibrio emocional de sus personajes estructurando un reconocimiento en el marco de las diferencias, como lo narra en las escenas donde Olivier Benoit (Benoît Régent), el asesor de su esposo, le declara su amor a Julie y la escena que narra la sorpresa que ésta se lleva cuando por medio de una foto privada de su esposo, se da cuenta de que tiene una amante. Situaciones dicotómicas de la cotidianidad de los sentimientos, donde el amor y las cosas simples serían signos de una sociedad en crisis. Contextos donde todo lo sólido también se desvanece en el cine; la modernidad es “la imposibilidad de mantenerse en un punto fijo. Ser moderno significa estar en movimiento” (Bauman, 2001, p. 92).

De la *Trilogía de colores*, tal vez *Blanco* es la película más personal de Kieslowski. Su historia se desarrolla en la ciudad que lo vio crecer, Varsovia. En *Blanco* no es un accidente lo que determina la ruptura amorosa, es la justicia. Dominique (Julie Delpy) decide frente a los tribunales separarse de su esposo Karol (Zbigniew Zamachowski). Motivo: no lo ama más. Karol no comprende esta determinación e insiste en la reconciliación, y ella decide denunciarlo ante las autoridades policivas. Decepcionado y sin dinero, decide volver a su natal Varsovia donde trabajaba como peluquero. Su llegada no es la más usual; se introduce, con ayuda de un conocido de nacionalidad polaca, en su maleta, y llega como polizón. La maleta es robada y termina en manos de unos delincuentes que al encontrar únicamente a Karol, deciden golpearlo. Herido, llega a su casa, donde es reconocido por su hermano. Sin duda, ya es otra Polonia, el Muro de Berlín y el control comunista de Estado son cosa del pasado; ya todo es posible. En medio de esta historia de desamor y desolación política Karol insiste recuperar el amor obsesivo que tiene

por Dominique. El miedo y la soledad son el punto de partida de este relato: “La separación del amado es el miedo más intenso del amante, y muchos amantes llegan a cualquier extremo por exterminar de una vez por todas al espectro de la despedida” (Bauman, 2007, p. 43).

Recoge unos dineros, producto de una promesa de matar a alguien que no es más que su amigo, antiguo conocido que le ayudó en el aeropuerto para llegar a Varsovia. El objetivo no se cumple, pero este dinero de igual forma le es pagado, lo invierte en un gran negocio y se hace rico, para luego con ayuda de su amigo y su hermano simular la historia de su propio entierro, con dos objetivos: uno, dejarle toda la herencia a Dominique, y dos, ver a su amada amante llorando ante la tumba de su esposo para comprobar que aún le ama. El amor en esta segunda película está caracterizado por esa lucha de recuperar el deseo y la penosa angustia de sentir la soledad. Amor, deseo y muerte son la estrategia de esta narrativa en medio de una sociedad colmada de soledades.

En *Blanco* el “amor significa abrirle la puerta a ese destino, a la más sublime de las condiciones humanas, en la que el miedo se funde con el gozo en una aleación indisoluble, cuyos elementos ya no pueden separarse” (Bauman, 2007, p. 21).

*Rojo*, la última serie de este tríptico, es el punto de encuentro de las dos historias anteriores. Los personajes que viven el drama del amor y el desamor de nuevo se encuentran en medio de fatídico accidente. Con la habilidad recursiva de los tiempos literarios, Kieslowki cruza las tres historias. Una Valentine (Irene Jacob) estudiante que trabaja como modelo para promocionar chicles; dos, la historia de un juez jubilado, Joseph Kern (Jean-Louis Trintignant), cuyo *hobby* es espiar por vía telefónica a sus vecinos; tres, un joven, Auguste Bruner (Jean-Pierre Lorit), estudiante de Derecho a la espera de su prueba final para terminar sus estudios y ser un destacado juez. La conexión de las tres historias: Valentine atropella un perro pastor alemán que le despierta la solidaridad afectiva de curarlo, cuyo dueño es el juez jubilado. Valentine y Kern establecen un vínculo narrativo y ambos terminan conectando las historias de su vida privada. El joven juez sufre una decepción amorosa, su novia lo engaña. La historia del joven juez fue la historia de un desamor de juventud que tuvo el juez Kern. Kieslowski acude a estas historias cotidianas para tratar de explicar lo establecido, y lo sólido puede sufrir traspies con el más sutil detalle subjetivo. Un juez pensionado después de muchos años de dictaminar justicia, se pone en el lugar del delincuente cuando decide él mismo delatarse. Un futuro juez que padece una decepción amorosa en medio de grandes éxitos, y una soledad amorosa que permite que las tres historias se crucen.

En *Tres colores*, Rojo completa el ciclo y reflexiona sobre la fraternidad en el mundo contemporáneo, donde tantas soledades profundas contradicen paradójicamente el efecto de las numerosas tecnologías comunicativas en boga. Relatando el proceso de apertura íntima mutua entre un juez retirado y una modelo publicitaria que ha entrado accidentalmente en contacto con él, en la neutral Ginebra, expone el potencial del amor con vista a conseguir el restablecimiento de las relaciones humanas, que percibe como profundamente diezmadas (Montalt, 2003, p. 26).

En medio de una tormenta se accidenta un crucero cuyos únicos sobrevivientes son los protagonistas de la trilogía; el azar los une de nuevo y las bitácoras de la historia están en las casualidades. Esta estructura semiótica y literaria que utiliza Kieslowski, abre el camino hacia la esperanza; devolverle al espectador lo que no fue posible en dos historias anteriores (*Azul y Blanco*); un final feliz, pero en medio de una tormenta: linda metáfora para la posmodernidad. Así, como dice Montalt: “Con mucha frecuencia, en sus ficciones, señala pistas que apuntan a enigmas, disemina indicios de lo misterioso, traza signos que siembren dudas. Logra que los objetos, situaciones y personajes en absoluto extraordinarios adquieran significados inquietantes” (2003, p. 38).

## Conclusiones

Una narrativa estética como el cine, no es ajena a las disertaciones generadas por los cambios históricos que puedan estudiarse desde la Sociología y la Filosofía.

Uno de los primeros semiólogos del cine Jean Mitry (1978) dice: “El arte es la expresión del sentimiento de absoluto que el hombre lleva en sí y que busca en los datos del mundo sensible, más allá de estos datos mismos [...] Hay, pues, en el arte, a un tiempo, un fenómeno social, una necesidad psíquica y una realidad estética” (pp. 7-9).

El cine es, sin duda, uno de los sistemas simbólicos más interesantes y extensos de nuestro tiempo, más cuando se trata de establecer vínculos estéticos con las disertaciones enmarcadas en el campo de la Ciencias Sociales, en particular, la reflexiones en torno a la posmodernidad. En esa medida, Kieslowski utiliza el melodrama, nos sumerge en los terrenos más álgidos de la condición humana, entre el amor y el desamor.

Y en este laberinto literario se encuentra una trama sociológica e histórica que no es ajena a la sensibilidad social del debate posmoderno: desilusión por la prome-

sas incumplidas de la modernidad, la imposición de modelos ideológicos de poder cuyo control establece en los contextos de la vida pública y privada, el fortalecimiento de un sistema económico pos-capitalista cuyo objetivo es la dominación todos los vínculos racionales y afectivos al servicio del mercado y la libre competencia.

La propuesta de Kieslowski pretende desenmascarar la evidencia, el discurso racional y la condición humana como único estatuto de verdad, en el laberinto de la contradicción razón-afecto, lo imposible y lo deseable. Estudiar a Kieslowski es comprender esta diversidad política-estética en un contexto narrativo en donde las artes y las Ciencias Sociales son seducidas por nuevas miradas de profundización epistémica, como es el caso del debate posmoderno. Finalmente, en el marco de esta disertación, el estudioso de la posmodernidad De Sousa Santos, argumenta: “Las armas del pensamiento crítico del paradigma de la modernidad, que eran poderosas e incluso revolucionarias, se transformaron con el tiempo en pistolas de jabón, como la de Wody Allen, se derriten en la lluvia cuando con ellas pretendemos forzar nuestra fuga de la prisión” (De Sousa, 1995, p. 120).

## Referencias

- Bauman, Zygmunt. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Alka.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Beylie, Claude. (2006). *Películas claves de la historia del cine*. Barcelona: Borealia Asesores.
- De sousa, Boaventura. (1995). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores Uniandes.
- Foucault, Michel. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gollebiowski, Jacek. (2010). *El régimen comunista después de la segunda guerra mundial*. Recuperado de <http://www.google.com.co/search?hl>
- Kieslowski, Krzysztof. (Director) (1993). *Azul/Bleu*. [Película]. Francia-Polonia-Suiza.
- \_\_\_\_\_. (Director) (1994). *Blanco/Blanc*. [Película]. Francia-Polonia-Suiza.
- \_\_\_\_\_. (Director) (1994a). *Rojo/Rouge*. [Película]. Francia-Polonia-Suiza.
- Luhmann, Niklas. (1998). *Complejidad y modernidad. De la unidad a la diferencia*. Madrid: Trotta.
- Lyotard, Jean-François. (1996). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Montalt, Salvador. (2003). *Krzysztof Kieslowski. Tres colores: Rojo. Estudio crítico*. Buenos Aires: Paidós.